



L'Ulisse

Rivista di poesia, arti e scritture

Direttori: **Alessandro Broggi, Stefano Salvi, Italo Testa**

ISSN 1973-2740

NUMERO 17: **Mappe del nuovo. Percorsi nella poesia contemporanea.**

Editoriale, di Italo Testa 2



IL DIBATTITO

PROSPETTIVE CRITICHE

Paolo Giovannetti	6
Claudia Crocco	13
Vincenzo Bagnoli	51

IN DIALOGO

Franco Buffoni	57

SAGGI E INCURSIONI

Gian Luca Picconi	65
Lorenzo Marchese	86
Luca Lenzini	113
Maria Borio	120
Francesca Fiorletta	129
Luigi Bosco	137



LETTURE

Simone Burratti	160
Antonio Bux	164
Alessandra Carnaroli	171
Stefano Colangelo	179
Bernardo De Luca	182
Tommaso Di Dio	185
Giovanni Duminuco	188
Giulio Marzaioli	190
Simona Menicocci	195
Gianni Montieri	204
Cristiano Spila	209



I TRADOTTI

Frédéric Boyer	
tradotto da Luigi Ballerini	224
Paul Carroll	
tradotto da Beppe Cavatorta	233
Durs Gruenbein	
tradotto da Anna Maria Carpi	242
Régis Jauffret	
tradotto da Francesco Forlani	247
Ekaterina Josifova	
tradotta da Alessandra Bertucelli	252
Lorine Niedecker	
tradotta da Renata Morresi	259
Francis Ponge	
tradotto da Michele Zaffarano	265
Andrea Garcia Róman	
tradotto da Valerio Nardoni	269
Don Share	
tradotto da Luigi Ballerini	283
Mark Tardi	
tradotto da Gianluca Rizzo	293

EDITORIALE

L'Ulisse compie dieci anni. Ed è strano poter dire che dal 2004, anno della prima uscita, questa rivista on-line è stata tra le poche presenze costanti che hanno accompagnato la poesia italiana di questi anni. La scommessa, sin dall'inizio, è stata di rinnovare l'idea di rivista letteraria, seguirne e favorirne la mutazione a contatto con i nuovi media, stabilendo un ponte tra le nuove generazioni che si affacciano sulla scena letteraria e la tradizione della poesia italiana. Sfruttare le potenzialità orizzontali della rete per la costruzione di uno spazio allargato in cui poetiche militanti e riflessione critica possano incontrarsi; stare a diretto contatto con la molteplicità rizomatica e l'immediatezza attraverso cui la poesia si dissemina in rete, inoculandovi però il lievito dialettico dei tempi lunghi, del lavoro di progettazione, dell'assunzione di responsabilità critica che l'idea di rivista richiede. Sfide che ancora oggi, alla luce non solo della decimazione cui le riviste cartacee sono andate incontro, ma anche della crisi che molti avvertono nella forma del blog, restano aperte e urgenti.

In questo percorso *L'Ulisse* non poteva e non può assumere un punto di vista semplicemente neutrale o una prospettiva ecumenica. Si tratta invece di muoversi trasversalmente e criticamente rispetto alle dicotomie consolidate sia nella rilettura del passato recente sia nel tentativo di dare rilievo alle configurazioni emergenti della poesia attuale. Si tratta di agire come osservatori partecipi e insieme attori dei processi in corso. Di qui la scelta di mantenere in ogni numero un focus tematico, puntando decisamente su alcune questioni teoriche tra loro interconnesse (tra le altre sino ad ora messe in evidenza: la centralità della forma poema, la ridefinizione post-tradizionale dei fenomeni metrici, le metamorfosi tra lirica e ricerca, verso e prosa, l'onda lunga dello scambio tra poesia e teatro, la mutazione dell'identità di genere nella scrittura) che vadano al di là delle appartenenze di scuola e portino in luce trasformazioni profonde, riguardanti l'ibridazione tra categorie e tendenze sinora percepite come oppostive.

Con il numero del decennale abbiamo dunque pensato di mettere a tema un aspetto centrale del nostro lavoro, provando a verificare un'ipotesi sottesa a molte delle nostre indagini: vale a dire, se effettivamente i mutamenti in corso nella scrittura poetica di questi anni stiano dando luogo a uno spazio trasversale, non più leggibile secondo le categorie critiche consolidate nella mappatura delle scritture poetiche contemporanee. E questo nella convinzione che insistere ulteriormente nell'applicazione delle contrapposizioni, che hanno strutturato a lungo il campo poetico italiano, tra tradizione e avanguardia, lirica e antilirica, possa finire per oscurare e rendere illeggibili fenomeni che ci stanno sotto gli occhi, nei quali già si percorrono strade in cui limpidezza e sperimentazione trovano punti di equilibrio insospettati.

Per questo abbiamo chiesto a un ampio gruppo di critici di vari orientamenti e età di fornirci delle mappe inedite di navigazione del contemporaneo, cartografando liberamente – ciascuno dal proprio punto di osservazione – una pluralità di proposte secondo loro significative emerse a partire dal volgere degli anni Duemila, delineando ordini del giorno e linee di tendenza. Offrendo insomma sintesi e strumenti che mirino alla comprensione del paesaggio oltre le militanze di singoli e gruppi, le faglie generazionali e le opposizioni critiche più immediate, comode o usurate: mettendo cioè in prospettiva (nella loro prospettiva critica) lo stato dell'arte delle forme e delle pratiche dello stretto presente poetico italiano.

Hanno risposto al nostro appello alcuni critici di diverse generazioni, i cui contributi sono raccolti nella sezione *Prospettive critiche*, che offre percorsi panoramici elaborati da Paolo Giovannetti, Claudia Crocco e Vincenzo Bagnoli, e nella sezione *Saggi e incursioni*, che raccoglie indagini conoscitive e carotaggi ad opera di Gian Luca Picconi, Lorenzo Marchese, Luca Lenzini, Maria Borio, Francesca Fiorletta, Luigi Bosco. Ne risulta un ricca ricognizione che, per il suo

carattere interno a una mutazione in corso che ci riguarda, e per il fatto che diversi tra i critici consultati pur interessati al progetto non hanno poi materialmente potuto prendervi parte, non potrà che essere parziale, inconclusa: un affondo euristico, più che un bilancio, una fenomenologia aperta, una scommessa critica che dischiude una serie di percorsi e che a nostro avviso meriterà in futuro di essere portata avanti, approfondita, estesa seguendo anche altre diramazioni.

Ci è sembrato poi particolarmente significativo intervistare per questo numero Franco Buffoni, che con il suo impegno pluridecennale nell'avventura dei *Quaderni di Poesia Contemporanea* è tra i più autorevoli testimoni e attori dell'evoluzione che la scrittura poetica sta attraversando. Pochi strumenti come i *Quaderni* offrono, a ogni uscita successiva, la possibilità di radiografare – sotto diversi rispetti e al di là delle filiazioni – lo status questionis della poesia in Italia.

Non poteva mancare in questo numero una nutrita sezione di *Lecture*, con testi inediti di Simone Burratti, Antonio Bux, Alessandra Carnaroli, Stefano Colangelo, Bernardo De Luca, Tommaso Di Dio, Giovanni Duminuco, Giulio Marzaioli, Simona Menicocci, Gianni Montieri, Cristiano Spila. Infine, nella sezione *I tradotti*, presentiamo una ricca scelta di autori di lingua francese, inglese, tedesca, bulgara, spagnola: Frédéric Boyer (tradotto da Luigi Ballerini), Durs Gruenbein (tradotto da Anna Maria Carpi), Régis Jauffret (tradotto da Francesco Forlani), Ekaterina Josifova (tradotta da Alessandra Bertucelli), Lorine Niedecker (tradotta da Renata Morresi), Francis Ponge (tradotto da Michele Zaffarano), Andrea Garcia Róman (tradotto da Valerio Nardoni), e quindi, come anticipazione dall'antologia sulla poesia di Chicago in uscita questo autunno per Mondadori, Paul Carroll (tradotto da Beppe Cavatorta), Don Share (tradotto da Luigi Ballerini), Mark Tardi (tradotto da Gianluca Rizzo).

Italo Testa

IL DIBATTITO

PROSPETTIVE CRITICHE

Volume sulla poesia italiana degli anni Duemila - Progetto

1 messaggio

Paolo Giovannetti <paolo.giovannetti@iulm.it>
A: redazione@adottaciadottaci.it

07 aprile 2014 19:39

Spettabile Redazione,

come da accordi intercorsi con il vostro collaboratore, dottor Carlo Venali, allego il progetto del mio nuovo volume, la cui consegna è prevista per l'ottobre 2014.

Con i più cordiali saluti

Paolo Giovannetti

P.S. Ho cercato di soddisfare le vostre richieste inserendo fra parentesi tonde alcune integrazioni e l'indicazione di qualche mio dubbio o perplessità.



Marchetta.doc
73K

LA VOCE CHE SI (AN)NEGA. PERCORSI DELLA POESIA ITALIANA DUEMILLESICA (A USO DEI LICEI) PROGETTO DI PAOLO GIOVANNETTI

1. Obiettivi, contenuti generali e struttura

Il volume che presentiamo intende illustrare le caratteristiche proteiformi della poesia italiana contemporanea, mai come oggi così ricca di divaricate (e, forse, leggermente irrazionali) possibilità espressive. Ciononostante, a noi sembra che una critica e una didattica all'altezza del presente abbiano il dovere di restituire la varietà anche discordante delle tradizioni in gioco, indipendentemente dalle simpatie e antipatie del soggetto scrivente (che, va da sé, è implicato nei fatti letterari descritti). Ciò è tanto più vero in quanto il nostro volume si rivolge ai diciannovenni della scuola italiana impegnati a preparare l'Esame di Stato, come coronamento di un lungo (circa decennale) percorso in cui la poesia – in molte delle sue metamorfosi, dall'epico al didascalico, al satirico e soprattutto al lirico – ha sempre svolto un ruolo centrale.

La necessità di uno sguardo di sintesi che renda conto delle molte anime del poetico ha suggerito un indice realizzato attraverso cinque parole-chiave (corrispondenti ad altrettanti capitoli), che già in questa sede, anche per ragioni di chiarezza progettuale, accompagniamo ad altrettanti testi ritenuti esemplari. Non presumiamo, beninteso, che la totalità di un quadro tanto complesso sia in questo modo delimitabile; ma i temi evocati forse posseggono una sufficiente forza evocativa, persino simbolica, tale da suggerire al giovane (ma non solo) lettore di poesia le sfaccettature delle scelte poetiche attive nel nostro presente.

2. Lunghezza e tempi di consegna

Il volume sarà di circa 400.000 caratteri (spazi inclusi), corrispondenti a – si prevede – 300 pagine a stampa, nel formato caratteristico dell'editore Adottaciadottaci, che lo integrerà opportunamente di immagini, tabelle, diagrammi, didascalie e apparati didattici (schede di

approfondimento e di verifica, proposte per il saggio breve, per la terza prova, per le prove INVALSI ecc.). Sono previsti anche un volumetto per l'insegnante – redazionale – di circa 50 pagine e un'espansione in Rete contenente un'agile antologia di un centinaio di testi.

Il volume sarà terminato nell'ottobre 2014.

3. Indice

Cap. 1. “Lirica” come degradazione?

[Fabio Pusterla, *Lettura a Klosterplatz*](#)

Perché, sempre più spesso, le parole *lirico* e *lirica* vengono utilizzate in accezione negativa? Perché il “lirismo” può apparire sinonimo di un uso ingenuo e anzi distorto degli strumenti poetici?

Se, ad esempio, provate a leggere il dibattito seguito alla pubblicazione in Rete della poesia di Fabio Pusterla qui sopra linkata, potete facilmente verificare quanto negativa sia stata la reazione di certi lettori davanti a versi in cui è in gioco un *io esposto*. Nei testi in cui l'enunciazione si traduce in una prima persona percepibile, grammaticalizzata, avviene (avverrebbe) qualcosa di negativo. Di troppo privato e personale. Di troppo esibito. Quasi di indecente.

(E si noti che la poesia di Pusterla, a ben vedere, monopolizza in particolare il *tu*, alienandovisi; e non esagera affatto nello spiattellare un sé autobiografico.)

(Qui va inserita una scheda sul rapporto fra autobiografia e poesia come fondativo della lirica moderna.)

Ancora. Un simile giudizio a volte si applica anche a quelle poesie in cui non solo le modalità enunciative riprendono antichi modi, ma a rivolgersi al passato sono pure le *forme espressive*, la lingua, la metrica. Lirismo e tradizionalismo vanno spesso a braccetto. Non tanto nella realtà delle cose, a ben vedere, quanto nelle *ideologie* di chi di poesia si occupa. In questo senso, molti aspetti della critica poetica nei primi quindici anni del Duemila si collocano agli antipodi di quanto aveva teorizzato un critico-poeta che, per certi versi, era stato – se non egemone – certo molto ascoltato (in un'area – diciamo – non conformista: ‘di sinistra’?) soprattutto tra anni Settanta e Novanta del Novecento. Mi riferisco a Franco Fortini.

(Inserire scheda sul pensiero critico di Fortini: e sulla sua poesia.)

La cosa è tanto più curiosa in quanto è indubbio che l'oggi molto apprezzato Fabio Pusterla è un poeta fortiniano; e fortiniano è anche uno dei nomi poetici emersi più recentemente e con maggior prepotenza: quello di Cristina Alziati, nella cui poesia la voce di Fortini è – peraltro – sin troppo percepibile. Come dire: se ‘lirismo’ e ‘tradizionalismo’ soddisfano (con risultati spesso convincenti: ma a volte di maniera) un certo gusto poetico medio, all'opposto un metadiscorso che sappia rendere conto di questi fenomeni annaspa un po'. Non sappiamo dire la nozione di lirica. Ci stiamo dimenticando non solo della “poesia moderna” ma anche del “novecentismo”, del “post-ermetismo”, dell'esistenzialismo poetico. Ecc.

(Sviluppare.)

(Si rifletta sulla lontananza di un grande ‘lirico’ come Sereni dalla quasi totalità dei poeti d'oggi.)

Un critico (e poeta) verso il quale va tutta la nostra ammirazione, Enrico Testa, ha forse fatto dei danni nel momento in cui nel 2005 ha firmato una peraltro notevole antologia di poesia intitolandola *Dopo la lirica*. Un titolo davvero perentorio, che segnala una specie di tornante temporale: quasi che qualcosa del genere (il vivere noi *dopo* l'età della lirica) fosse definitivo e ineluttabile. Ovviamente non erano queste le intenzioni di Testa. Ma tant'è. L'effetto è stato quello. In molti ci sono cascati: e in modo – ribadisco – affatto ideologico.

(Scheda su Testa e, tangenzialmente, sul dibattito intorno alle antologie.)

Bisognerebbe sempre astenersi dalla proclamazione di svolte epocali. O comunque, se lo si fa, si dovrebbe farlo sottovoce, in modo dubitativo, problematizzando al massimo.

(Lavorare su alcuni nomi esemplari: Milo De Angelis, Franco Buffoni, Antonella Anedda, Anna Maria Carpi. Caso di Maria Grazia Calandrone: mostrare il ruolo ‘istituzionale’ da lei svolto, e il concomitante invecchiamento di una certa nozione di lirismo.)

(Argomentare, viceversa, il lirismo fondato su una soggettività diversa di Umberto Fiori, Stefano Dal Bianco, Italo Testa.)

Cap. 2. La non assertività della poesia

Michele Zaffarano, Cinque testi tra cui gli alberi (più uno)

Cosa succede alla poesia se perde (quasi) del tutto la forma della poesia e assume le fattezze del discorso comune, restituendocelo in modo straniato? Reciprocamente: cosa fanno le stanche parole della nostra quotidianità prosaica quando ci si manifestano installate in contesti incongrui, in dispositivi di senso che afferiscono ai modi dell’arte e della musica?

Ma procediamo con ordine. Di fronte alla poesia cosiddetta *di ricerca* sono possibili atteggiamenti molto vari. Sicuramente, il più prevedibile è quello che la inserisce in una specie di onda lunga dell’avanguardia novecentesca. Dalle avanguardie storiche (cioè da un magma di attività che, anche in letteratura, è stato assai più variegato di quanto spesso non si creda – si pensi solo alla parabola di Emilio Villa) alla neoavanguardia, giù giù fino al nostro presente, si potrebbe riconoscere un filo rosso di opere che ‘spiega’ l’oggi della ricerca.

(Scheda su: futurismo e sue propaggini; situazione degli anni Cinquanta; Gruppo 63.)

(Scheda su avanguardismo internazionale.)

La cosa è in effetti spiegabile anche nel senso che alcuni autori di questa area (penso in particolare a Marco Giovenale) nelle loro prese di posizione programmatiche manifestano la propria vicinanza a una tradizione italiana (e internazionale) dell’avanguardia, fortemente svincolata dai rovelli del novecentismo lirico. Quasi che questo – il Novecento istituzionale – fosse solo un corpo inerte di cui sbarazzarsi; e, soprattutto, quasi che davvero esistesse un legame saldo con il passato – in particolare con i padri “novissimi”. Questo atteggiamento fornisce agli avversari della poesia di ricerca un formidabile argomento polemico, difficile da scalfire: essere i poeti “non assertivi” epigoni di parole d’ordine, forme e atteggiamenti poetici, vecchi di mezzo secolo. Essere la loro anti-poesia figlia di modi di concepire la letteratura che hanno dato il meglio di sé negli anni Sessanta, e che oggi rischiano di apparire – paradossalmente – conservatori. Che senso ha mimare – nel 2014 – la schizofrenia neocapitalista, se del neocapitalismo non è più traccia? Ormai viviamo in un *altro* capitalismo – quello delle Reti, della Rete.

(Forse qui bisogna semplificare un po’ le cose: scheda sull’anti-poesia e sull’anti-romanzo? scheda sul capitalismo? sulla schizofrenia? su Alfredo Giuliani? sulle Reti? Troppe schede!)

È insomma un’interpretazione, questa, che va respinta – anche al di là delle intenzioni soggettive dei protagonisti (al di là delle loro *poetiche*). La straordinaria novità che allontana in modo netto gli autori di ricerca d’oggi da certi risultati del passato è il rifiuto di quello che uno dei più lucidi protagonisti di questa ‘tendenza’, Gherardo Bortolotti (sulla scia peraltro di un autore francese, Christophe Hanna), ha definito *paradigma formalista*. In parole povere: se lo scrittore avanguardista agisce *direttamente* sulle parole, sul linguaggio, sulla materialità dell’espressione, lo scrittore di ricerca lavora su un simulacro, una realtà seconda. Il suo non è un intervento immediato, frontale, bensì obliquo, concettuale. Il lettore, l’osservatore, l’ascoltatore di questa poesia, chi a essa si avvicina con un minimo di disponibilità, devono cercare di attrezzarsi di una consapevolezza *installativa*. Devono ‘guardare’ l’opera, prima (o, al limite, invece) di leggerla. Devono innescare un *frame* cognitivo carico di ironia. Dove *ironia* significa un ‘capire diversamente’, un guardare in più direzioni contemporaneamente. E non si tratta – certo – solo di guardare: ma anche di *ascoltare*, se è vero che nel mondo della poesia di ricerca il ritmo e la sonorità fanno affidamento su un patrimonio di ascolti altri, di altri suoni, che ormai ha un secolo di vita; e che ci invita a *percepire* musica anche nelle parole (nella materialità sonora) della ‘poesia’.

(Annuire e battere il piede ascoltando un poeta di ricerca, come a un concerto: una giusta reazione.)

Arte concettuale, arte povera, Dieter Roth; John Cage e il post-webernismo più erosivo, il free jazz, il glitch...

(Spiegare, spiegare: schede!)

Verrebbe da dire che, sotto molti punti di vista, alla base della ‘ricerca’ c’è una curiosità per la *materialità irrisolta* del mondo, e dei discorsi che lo dicono; un’attenzione perciò che sfugge alle interpretazioni mainstream, ai ragionamenti educati e diretti, all’espressione patinata, all’eloquio accademico. La dimensione *infra-ordinaria* cui alcuni di questi poeti ambiscono ha forse a che fare con tutto ciò: con il margine trascurabile delle nostre vite, con l’accadimento fortuito ma insieme ripetitivo, trasversale e sfuggente; con i frantumi della lingua, con le inerzie dell’attività comunicativa.

(Chiarire – e chiarirsi! – ‘infra-ordinario’)

(Scrivere come trasposizione del morbo di Tourette in comportamenti letterari?)

Cap. 3. L’oralità della poesia

Debora Petrina, *À ce soir l’apéritif* + testo

Volendo esagerare (ma neanche troppo), si potrebbe persino affermare che i poeti dell’oralità italiana d’oggi si muovono su una strada opposta a quelli della ricerca. Se questi mentalizzano la scrittura, quelli la fisicizzano; se questi – dicevamo – tendono all’istallazione, quelli tendono alla performance, e anzi alcuni di loro (i cantanti e rapper soprattutto, ma anche i poeti della cosiddetta slam poetry) sono innanzi tutto performer e solo marginalmente autori di testi scritti. La poesia di ricerca, insomma, si affida soprattutto alla visione e a un (eventuale) ascolto, di natura però cerebrale; la poesia orale chiede orecchi-corpi più disponibili, più spontanei e creaturali, incarnati nel qui-e-ora dell’evento.

Intanto, non deve stupire se l’universo della canzone, della canzone d’autore, del rock e del rap viene assunto in questo ambito. Da più di mezzo secolo a questa parte, a partire dalla nascita del rock, è indubbio che fra parola e musica popolari (cioè “pop”) si è instaurato un nuovo rapporto su cui c’è parecchio da dire.

(Scheda che utilizzi spunti dal libro di Umberto Fiori, *Scrivere con la voce*, e da quello di Stefano La Via, *Poesia per musica e musica per poesia: i nuovi generi degli anni Sessanta creano un nesso ambiguo fra ‘autenticità’ e ‘straniamento’ ecc.*)

Molto più semplicemente, con il tempo la parola di canzone assume un’importanza sempre maggiore, attira su di sé le cure degli autori come mai era successo nella peraltro non lunghissima storia della canzonetta ‘all’italiana’. Nasce, appunto, la canzone d’autore, che influenza il modo *postmoderno* (il nostro) di concepire la poesia accompagnata dalla musica: che poi spesso è stata una *musica accompagnata dalla poesia*. Il cantante come autore in ultima analisi *lirico*: la sua è un’espressione *autentica*, che restituisce in maniera ‘vera e profonda’ il soggetto dell’enunciazione (l’io) e con cui il pubblico è tenuto a identificarsi.

Non è un caso, credo, se ancora oggi fenomeni cantautorali di nuova generazione (Le luci della centrale elettrica, Dente – poniamo) continuano a realizzare qualcosa di simile; anche se con correttivi vari, ora politici-polemici e collettivi, ora ironici. Ma l’essenziale è che attraverso la musica si esprima una *vita vissuta* (riconoscibile come) ‘vera’.

(Necessaria una scheda storica: qui, o poco prima?)

(Scheda sull’altra metà del cielo canzonettistica, sulla canzone delle donne: a partire magari dall’esempio di Debora Petrina, presentato come spunto.)

Il rap sembrerebbe portare alle estreme conseguenze questa dinamica. L’MC che parla in stile hip-hop dice quello che pensa in modo immediato e diretto, senza peli sulla lingua, condizionato solo dalla gabbia del beat e dai vincoli della rima, delle rime. Vero è che l’essenza forse più

profonda di questo tipo di intervento non è di natura poetica. Il soggetto immanente al ‘pezzo’ rappato *non* ha niente a che fare con una persona lirica, con un verseggiatore della lunga, lunghissima tradizione italiana: piuttosto, è imparentato con la voce che solitamente si manifesta nel ‘canto’ popolare.

(Scheda sugli improvvisatori maremmani di *ottave*.)

O forse, addirittura: la sua origine risiede in un luogo mitico (ma teoricamente necessario) in cui prosa e verso non si distinguono ancora chiaramente; e anche il soggetto del discorso ha una natura a un tempo individuale e collettiva.

(Scheda su quanto dichiara Eduard Norden nel suo libro sulla *Prosa d'arte antica*; il rapper e il griot: memorie collettive...)

Del resto, se prendiamo in considerazione il modo di comporre di un poeta dell'oralità come Lello Voce, scopriamo che molte delle osservazioni sin qui fatte sono verificate. In particolare, il suo recitativo (sempre sul punto di diventare canto) produce un interessante sdoppiamento fra *chi* dice e il *che cosa* viene detto; così come esiste una biforcazione virtuosa tra quello che l'ascoltatore *ode* e la forma visiva della parola scritta e quindi *letta*.

(Esemplificare con la metrica di Lello Voce: la pagina che vedo non c'entra con la ritmica, con ciò che in effetti viene eseguito, recitato.)

Questa spaccatura, forse, ci ricorda che abbandonarci troppo fiduciosamente alle utopie di un recuperato rapporto fra poesia e oralità è sempre un rischio, implica una dose di ideologia (e l'ideologia delle ideologie – ovviamente – è quella del *mercato*). Contro la scissione – la scissione corpo-mente, in ultima analisi – possiamo darci da fare, e anzi i nuovi media a questo ci invitano. Ma non è cosa facile. Si pensi al fenomeno del *poetry slam*, che rischia di trasformarsi in un *talent show* a uso dei centri sociali...

Semmai, è l'oralità introiettata dei poeti neometrici quella che dovrebbe essere messa in campo. Ma anche qui: con molti rischi!

(Scheda sul neometricismo: metrica come macchinetta espressiva che accoglie la voce e la rilancia. Critiche al neometricismo? Mi allargo troppo? Troppi massimi sistemi? Osservazioni mediali da approfondire?)

(Scheda sulla poesia dialettale: la sua oralità è spesso limitata, arginata dall'uso astratto della lingua che alcuni dei dialettali praticano: dialetto più come lingua interiore, come lingua della *memoria*, che non come realtà parlata.)

(Studiare il caso del poliglotta Giovanni Nadiani: poeta, anche orale, in romagnolo, che sempre più spesso è attirato dalla prosa.)

Cap. 4. La poesia in prosa

Tiziano Rossi, *Spigoli del sonno*

Per molti anni, la cultura italiana ha faticato ad accettare la nozione stessa di ‘poesia in prosa’. Ancora oggi, del resto, ci sono critici che affermano che la poesia in prosa non è mai esistita. E il dibattito sicuramente si prolungherà nel futuro. Continuerà ad agire l'opposizione fra chi (come lo scrivente) si limita a dire che se un poeta presenta testi scritti in prosa entro una *cornice poetica*, là c'è – indubitabilmente – poesia in prosa; e chi avanzerà obiezioni di varia natura e peso, la più grave delle quali è che la totale assenza di segnali metrici positivi in un testo detto ‘poetico’ lo abbandona alla cattiva retorica della soggettività e della passionalità, dell'oratoria. La patria della poesia in prosa è – come molti sanno – il Settecento *larmoyant*; il primo importante poeta in prosa italiano è Giovanni Prati; ogni discorso ad alta voce enfaticamente intonato (magari in maniera biblica: l'effetto “I have a dream”) suona facilmente ‘poesia in prosa’. E così via.

La poesia in prosa è *comunque* un rischio che il poeta dovrebbe correre armato di una certa consapevolezza teorica (il *Kunstwollen*, dico, disciolto nel testo...) che lo metta al riparo dalle derive sentimentali o, se del caso, bibliche.

Ma il rischio è presente, certo, anche ai piani alti del sistema letterario. Anche quando i maestri di chi scrive sono Baudelaire, Rimbaud, Campana, Ponge.

(Scheda sull'etimo baudelairiano della p. in p.)

(Scheda sulla parabola, a mio avviso discendente, di Giampiero Neri: dal rigore della p. in p. alla narrazione fragile, aneddotica delle sue ultime prove.)

(Scheda – riprendendo quanto detto sopra nella parte sull'oralità – intorno alla *prosa dell'oralità*? Troppo difficile?)

L'esempio qui riportato, quello appunto di Tiziano Rossi, è estremamente suggestivo, in questo senso. Dopo una gloriosa e trentennale carriera di poeta-poeta, non per caso culminata in un libro scritto in quartine (*Gente di corsa*, anno 2000), il suo fare poesia raccontando (o il suo raccontare attraverso la forma lirica) sente il bisogno di valorizzare l'*oratio soluta*, il discorso sciolto – appunto – dai vincoli del verso. Le prose di Tiziano Rossi, oggi, possono essere lette senza riferimenti alla *couche* lirica in cui sono cresciute. Ma probabilmente solo chi le contrasti con la tradizione della poesia in prosa le capisce adeguatamente. Di nuovo: un nominalismo necessario, che però, forse, aumenta il gap tra chi conosce la storia della poesia e della narrativa contemporanea, e chi la ignora.

Del resto, non è per un caso se proprio dai *poeti* della 'ricerca' (oops: dagli *scrittori* della ricerca) è venuta la proposta della *prosa in prosa*. Cioè, l'invito a immaginare una *fase ulteriore* delle forme di scrittura, in cui lo stesso comporre in prosa (un residuo, a ben vedere, di formalismo: anche se al grado zero) potesse essere oggetto di nuove aggressioni 'teoriche', di nuove ardite elaborazioni concettuali.

Il *flarf*, in qualche modo, è stato la molla che ha spinto alcuni poeti in questa direzione: ad agire è cioè stato il *googlism*, il montaggio di testi propiziato – guarda un po'! – dalle pratiche della Rete.

(Scheda sul *flarf* e su tutte queste strane esperienze?)

Cap. 5. La poesia nella (e della) Rete

Ennio Abate, *Molti in poesia*

Quanto è cambiata la poesia nel momento in cui si è trasferita in Rete? nel momento in cui, cioè, Internet è diventato il medium con il quale di fatto ogni autore si confronta; e anzi per molti autori è *l'unico medium* che permetta ai testi poetici di uscire dal chiuso di un cassetto o di un pc non interconnesso?

(Scheda di precisazione sulle molte declinazioni della faccenda: 1. Internet *non* è un medium; 2. la poesia – in accezione orale – è un medium; 3. utilità della nozione di transmedialità e *remediation*; 4. caratteristiche di quell'ibrido che è l'ebook; 5. ulteriore crisi del lettore di poesia: aumentano gli scriventi e diminuiscono i lettori... eccetera eccetera).

La vera questione, la questione più interessante, forse, è quella che riguarda il nesso – perverso – tra desacralizzazione della parola poetica e sua – quasi istantanea – riconsacrazione.

Spieghiamoci. Chi volesse orientarsi sui valori della poesia odierna usando gli strumenti solo della Rete, si troverebbe di fronte a un'evidente mancanza di autorevolezza delle proprie *fonti* critiche. È un esperimento che ognuno può fare, con una normale ricerca di Google (digitando, chissà: 'poesia italiana contemporanea'). Ne discende un'immagine del poetico attuale caratterizzata dal massimo caos: luoghi che gli esperti reputano affidabili finiscono per trovarsi sullo stesso piano di pagine web in cui si esprimono piccoli gruppi di autori e critici che – forti di scritti a dir poco discutibili – assumono pose agguerrite e polemiche; blog nei quali esperienze molto avanzate (spesso ben interconnesse fra loro) si manifestano attraverso una 'lingua' specialistica, consapevolmente settoriale, sono messi in crisi da coloro che si appellano a un poetico tutto fatto di emozioni, passioni e sentimenti, di soggettività indomabili.

E così via. Ripeto: è una verifica che chiunque può fare. Ma la dispersione – dicevamo – prelude a una ricomposizione di natura paradossale. *Entro* ognuna di queste *enclaves* i protagonisti

della condivisione discorsiva sono convinti di detenere la verità del proprio oggetto; sono convinti di gestire in modo convincente e persino esaustivo il *tutto* del discorso poetico. È difficile spiegare le modalità e le ragioni di una simile mancanza di prospettiva storica. Com'è possibile che la Rete incoraggi, se non proprio ignoranza e ottusità, per lo meno forme di faziosità irriflessa?

Si possono additare due questioni. La prima è la possibilità di concepire il proprio spazio in Rete alla stregua di una piccola comunità entro cui ogni cosa si risolve, e il cui orizzonte mentale – una mente collettiva composta da poche decine di persone e dalla loro limitata bibliografia – esaurisce la complessità del sapere. Nel troppo di Internet, il troppo poco del già detto quotidiano restituisce un effetto, una *finzione di totalità*.

(Ciò forse ha molto a che fare con l'ideologia del Web 2.0: se io sono irresponsabilmente promosso al rango di *prosumer*, e insomma sono indotto a sentirmi centro e protagonista del sistema, perché dovrei preoccuparmi di praticare link virtuosi e sprovincializzanti?... Approfondire!).

D'altra parte (seconda questione), è vero che gli *intendenti* – coloro che con maggior perspicuità valutano attraverso Internet la poesia e la rilanciano – si sentono in dovere di intervenire collegandosi non solo e forse non tanto ad altri luoghi dell'elaborazione letteraria, ma a luoghi della cultura che hanno caratteristiche – tipicamente – *non-letterarie*. Per parlare di poesia, bisogna evocare l'arte, la musica, la filosofia, la società, la politica ecc. Il testo poetico, attraverso le parole, guarda alle cose... E in questo modo – forse è un paradosso – la poesia è *meno visibile*, è meno valorizzata: finisce con l'annidarsi dentro blog che dicono *anche* d'altro, o magari *soprattutto* d'altro.

(Poesia è – oggi – luogo liminare: fra tutte le forme del letterario, la forma della poesia è quella più vicina alla parola comune, alla parola della “tribù”. La vera fuoruscita dai paradigmi novecenteschi risiede proprio qui. Il poetico non è alterità, per lo meno non sul piano delle forme. È il genere meno legittimato dalla sua *facies*, il più *debole*. [Discorso troppo generale? troppo rischioso? Tagliare o sviluppare?])

Estrema conseguenza: la rissosità del dibattito, la sua frequente natura di guerra per bande. Ognuno sa in che cosa consiste la ‘vera’ poesia e per questa *sua* idea isolata e anomica lotta, polemizza, provoca, insulta. Il critico diventa un troll, un Beppe Grillo, un narciso convinto di essere il centro della Rete. Il rischio è – come si vede – che anche l'intendente sia visto alla stregua di un troll, un Beppe Grillo, un narciso convinto di essere il centro della Rete.

Infine. Che differenza c'è tra l'intendente e il suo opposto, se poi entrambi usano (o sembrano usare) lo stesso linguaggio: quello della discussione sanguigna, delle affermazioni frontali, recise, apodittiche?

C'è un'alternativa?

(No: è troppo: cancellare! Ricordarsi: questo è un manuale.)

Paolo Giovannetti

LE POESIE ITALIANE DI QUESTI ANNI

1. Durante gli ultimi quindici anni sono stati pubblicati libri di poesia molto diversi fra loro. Solo per nominarne alcuni: *Il profilo del Rosa* di Franco Buffoni (Milano, Mondadori, 2000), *Quattro quaderni. Improvvisi 1995-1998* di Giuliano Mesa (Lavagna, Zona, 2000), *Ritorno a Planaval* di Stefano Dal Bianco (Milano, Mondadori, 2001), *Umana gloria* di Mario Benedetti (Milano, Mondadori, 2004), *Dal balcone del corpo* di Antonella Anedda (Milano, Mondadori, 2007), *Il colore oro* di Laura Pugno (Firenze, Le Lettere, 2007), *La distrazione* di Andrea Inglese (Roma, Sossella, 2008), *Tecniche di basso livello* di Gherardo Bortolotti (Sant'Angelo in Formis, Lavieri, 2009), *L'attimo dopo* di Massimo Gezzi (Roma, Sossella, 2009), *Fuoco amico* di Paolo Maccari (Firenze, Passigli, 2009), *I mondi* di Guido Mazzoni (Roma, Donzelli, 2010), *La divisione della gioia* di Italo Testa (Massa, Transeuropa, 2010), *Sul vuoto* di Gabriel Del Sarto (Massa, Transeuropa, 2011), *Avventure minime* di Alessandro Broggi (Massa, Transeuropa, 2014). Alcune di queste opere contengono testi in prosa, in altre si trovano forme metriche canoniche; talvolta sono inclusi sia prose sia versi dal ritmo tradizionale. In molti casi chi dice io coincide con l'autore, ma non di rado vengono usate la prima persona plurale o la terza singolare. Può accadere che chi scrive si rivolga ad un tu indefinito, oppure a se stesso.

Per la ricchezza di esperienze, questo primo segmento del secolo può essere paragonato al periodo fra il 1911 e il 1925, quando compaiono le prime opere dei poeti nati negli anni Ottanta dell'Ottocento (i *Colloqui* nel 1911, i *Frammenti lirici* nel 1913, i *Canti Orfici* e *Pianissimo* nel 1914, *Il porto sepolto* e *L'Allegria* fra il 1916 e il 1919, il primo *Canzoniere* nel 1921, *Ossi di seppia* nel 1925), oppure al quindicennio 1956-1971, quando escono alcune delle opere più importanti di Bertolucci, Caproni, Fortini, Giudici, Luzi, Montale, Pagliarani, Pasolini, Raboni, Rosselli, Sanguineti, Sereni, Zanzotto. Per la poesia italiana, dunque, il primo quindicennio del Ventunesimo secolo è un periodo particolarmente vivace. Ma di cosa parlano i libri di poesia degli anni Zero? Quali modelli hanno? Che immagini dell'uomo trasmettono?

2. Proviamo ad allargare lo sguardo. Negli stessi anni in cui Sereni, Pagliarani e gli altri autori appena nominati pubblicano le loro opere migliori, Contini, Fortini, Mengaldo, Pasolini e Sanguineti allestiscono antologie che propongono diverse idee di canone⁽¹⁾. Escono alcune opere fondamentali per la teoria della poesia contemporanea: *Il grado zero della scrittura* di Barthes, *La struttura della lirica moderna* di Friedrich, *Discorso su lirica e società* di Adorno, *Linguistica e poetica* di Jakobson⁽²⁾. Questi saggi considerano aspetti diversi del testo poetico; eppure, con una certa approssimazione, si può dire che tutti ne riconoscono come caratteristica peculiare la natura implicitamente soggettiva. Sia analizzando i contenuti, sia soffermandosi sugli aspetti formali, la poesia viene identificata con l'espressione di un io e del suo modo di percepire la realtà⁽³⁾.

Una tesi critica molto diffusa nell'ultimo decennio considera la scrittura in versi successiva agli anni Sessanta "postuma". È quanto sostiene Testa, che intitola un'antologia *Dopo la lirica*⁽⁴⁾; ma anche Berardinelli, che ha parlato di forzature dei confini della lirica nel secondo Novecento⁽⁵⁾. Alfano e Cortellessa, invece, discutono un possibile valore di contestazione politica per la poesia, basandosi su testi nei quali un nuovo tipo di rappresentazione del corpo e alcune contaminazioni della forma⁽⁶⁾ modificherebbero lo statuto del soggetto lirico. Infine, gli autori di Gammam contestano la tradizionale centralità dell'io poetico e il «ricatto della bellezza e dell'espressività»⁽⁷⁾, ovvero l'identificazione della forma come marcatore di valore poetico; si ispirano ad autori francesi e nordamericani come Jean-Maire Gleize, Charles Benstein, Jeff Derksen, e recuperano alcune tecniche delle avanguardie storiche e delle neoavanguardie (ad esempio il *cut-up*, l'*objet trouvé*)⁽⁸⁾.

Nel 1961, introducendo i *Novissimi*, Alfredo Giuliani scriveva che «Quando lessi i *Lirici nuovi* di Luciano Anceschi, gran parte di quella poesia mi parve tanto eccitante che potei collegarla al Rimbaud letto fortunatamente tra ginnasio e liceo»⁽⁹⁾. Nei paragrafi successivi Giuliani spiega che la poesia degli autori che formeranno il Gruppo 63 nasce da un distacco radicale rispetto a quella

dei “nuovi” (Ungaretti, Montale, Cardarelli, Saba...); ma implicitamente riconosce che quest’ultima è ancora in grado di esprimere esperienze peculiari dell’essere uomini contemporanei, le quali non trovano spazio altrove. Alcuni poeti e teorici di oggi, invece, sembrano dire che la poesia è un genere letterario vivo e non repertoriale soltanto quando non si presenta come diario di interiorità tormentate che vanno a capo secondo un’idea di stile basata su modelli preesistenti.

3. I. In queste pagine non parlerò di tutte le migliori opere degli ultimi dieci anni(10). Gli autori trattati appartengono a generazioni diverse, e le loro date di nascita variano tra il 1948 di Buffoni e il 1976 di Gezzi. L’ordine di presentazione segue il criterio della successione cronologica scandita dalla prima pubblicazione importante: «vale a dire dalla prima vera manifestazione e incidenza pubblica del tale o tale autore come poeta di rilievo»(11). Come è ovvio, questo criterio genera un ordinamento che non coincide sempre con quello anagrafico.

Ho selezionato le raccolte di poesia cercando di inserirle in una tradizione, e di renderle parte di una riflessione sull’evoluzione di un genere letterario. Che rapporto hanno i libri di oggi con le opere nominate nel primo paragrafo? Cosa rende le poesie di *Ritorno a Planaval* diverse da quelle di *Ossi di seppia*, e perché ci sembra parlino di universi non comunicanti, anche se in entrambi i casi si tratta di testi lirici? Perché e in cosa l’uso di inserti in prosa è diverso rispetto a quello di cento anni fa? La poesia in prosa più recente è grado di spostare ciò che dà identità al genere poetico?

Solo ponendosi domande come queste è possibile avere una visione non frammentaria della poesia contemporanea italiana; e questo è il primo punto di partenza di questo saggio.

Un altro presupposto è che fra i libri di poesia di questi anni e quelli di cinquant’anni fa ci sono elementi di continuità e ci sono elementi di rottura. Questi ultimi sono più evidenti, anche perché da almeno un ventennio se ne parla, ma poco chiari se inseriti in un quadro d’insieme che consideri la storia della poesia precedente. Gli elementi di continuità, meno visibili(12), riguardano soprattutto i mutamenti del campo poetico, del ruolo del poeta e del suo rapporto con la tradizione – quelli fotografati per la prima volta da Alfonso Berardinelli nel *Pubblico della poesia* (Roma, Castelveccchi, 1975) e particolarmente rilevanti a partire dal primo quinquennio degli anni Settanta.

3. II. Consideriamo *Somiglianze* (Milano, Guanda, 1976) di Milo De Angelis (1951) e *Ora serrata retinae* (Milano, Feltrinelli, 1980) di Valerio Magrelli (1955). Propongono due modelli di poesia opposti: il primo sembra indifferente al canone metrico e stilistico tradizionale della poesia italiana(13); il secondo se ne serve in modo inedito, creando un nuovo classicismo. Da una parte c’è un io che prende la parola per descrivere la realtà in modo tragico, depoliticizzato (ma nel quale è latente un conflitto con la storia): l’essenziale avviene in pochi istanti, spesso attraverso incontri erotici, e si esprime con dialoghi o rappresentazioni di squarci di esperienza. Dall’altra si trova un soggetto scisso, che osserva se stesso come se guardasse dall’esterno, mostrando l’evoluzione del proprio pensiero. Alla poesia contemporanea, se ha come momenti fondamentali tanto l’io dell’*Infinito* e di *A se stesso* quanto quello di *Arsenio*, *La gronda*, *Ritratto di uomo malato*, *Reversibilità*(14), appartengono entrambi questi aspetti.

3. III.

Non ha senso chiedersi se e in che misura la più recente poesia italiana rappresenti o interpreti, come una volta si sarebbe detto, «la verità del nostro presente», perché non sappiamo davvero che cosa possa essere «la verità del nostro presente». Ma questo non vuol dire che si debba rinunciare a confrontare quel che le poesie ci dicono con quello che sappiamo o possiamo sapere e credere; e, finalmente, con quel che crediamo sia, fra le nostre esperienze e scienze, più importante e decisivo.(15)

Alcuni libri di poesia degli ultimi anni cercano di recuperare in modi diversi un tipo di confronto con la storia pubblica. Spesso vengono rappresentati conflitti e genocidi (Pusterla, Buffoni, De Signoribus, Frungillo, Mesa); a volte la poesia viene concepita in quanto lingua delle vittime

(Anedda, Annovi, Frasca). Gli esiti sono eterogenei: non mancano toni retorici o forme di realismo linguistico poco convincente; ma da questo atteggiamento nascono anche riflessioni filosofiche e forme poematiche interessanti, ad esempio *Guerra* (Milano, Mondadori, 2005) di Buffoni. Altri autori rappresentano la storia in modo contraddittorio, come qualcosa di esterno, al quale si assiste solo da spettatori (Bortolotti, Mazzoni), che stravolge o condiziona impercettibilmente le forme di vita quotidiane (Broggi, Gezzi, Inglese, Testa).

Queste due modalità di confronto con la storia non coincidono con una poetica precisa, né con un solo tipo di rappresentazione dell'io: a volte viene usata la terza persona, in altri casi il soggetto del testo coincide con il poeta. Quando l'autore è anche chi dice io, spesso mostra se stesso in modo straniato, spostando il punto di osservazione all'esterno. In entrambi i casi, ciò che sembra rendere interessante ed efficace il testo è l'analisi o la rappresentazione dei cambiamenti all'interno di sfere totalmente private dell'uomo (anche all'interno di libri incentrati sulla guerra): i rapporti umani, la sfera erotica, la percezione di se stessi. Non è detto che questo sia un limite.

Franco Buffoni

Un autore lombardo, secondo Franco Buffoni (1948), al momento di scegliere la propria lingua letteraria ha tre possibilità: La prima, quella di Sereni. La seconda, quella di Loi. La terza, quella di Gadda», ovvero «il *pastiche*, l'esplosione del linguaggio, il tentativo di assorbire quanto più possibile da altre lingue gli strumenti per colorire la propria espressività»(16). Quest'ultima è senz'altro la via che Buffoni intraprende nelle sue opere fino alla seconda metà degli anni Ottanta. La prima plaquette è *Nell'acqua negli occhi*, pubblicata nel '79 sui *Quaderni della fenice* 54. Seguono *I tre desideri* (Genova, San Marco dei Giustiniani, 1984); *Quaranta a quindici* (Roma, Crocetti, 1987); *Scuola di Atene* (Torino, L'Arzanà, 1991); *Nella casa riaperta* (Udine, Campanotto, 1994); *Suora carmelitana e altri racconti in versi* (Milano, Guanda, 1997); *Il profilo del Rosa* (Milano, Mondadori 2000); *Theios* (Novara, Interlinea, 2001); *Dal maestro in bottega* (Empiria 2002); *Guerra* (Milano, Mondadori, 2005); *Noi e loro* (Roma, Donzelli, 2008); *Roma* (Milano, Guanda, 2009); *Jucci* (Milano, Mondadori, 2013).

Le prime poesie di Buffoni sono introdotte da una nota di Raboni che ne esalta giocosità, leggerezza, «falsetto metrico»(17), ma riconosce anche una «malinconia corrosiva» e una gravità di fondo. In alcune interviste degli ultimi anni, Buffoni spiega di avere usato l'ironia come una maschera: è un modo per nascondere il soggetto, per porre una distanza fra la poesia e l'interiorità di chi scrive(18). Nelle opere successive diventa visibile il confronto con i testi di Sereni, Giudici e Raboni, e Buffoni viene considerato da molti un epigono della linea lombarda. All'inizio del XXI secolo pubblica un libro molto diverso dagli altri, *Il profilo del rosa*.

Rispetto alle sue opere precedenti, nel *Profilo del rosa* c'è una novità decisiva: qui il poeta parla in prima persona, pone al centro del libro parti della propria autobiografia. La raccolta si compone di sei parti, che corrispondono ad altrettante fasi della vita dell'autore. Buffoni viaggia a ritroso nel tempo – dall'infanzia alla maturità – in modo discontinuo; lo annuncia la poesia proemiale, *Come un polittico* (che faceva parte già di *I tre desideri*): «Come un polittico che si apre / E dentro c'è la storia / Ma si apre ogni tanto, / Solo nelle occasioni». L'esperienza quotidiana è ripetitiva e irrilevante («Grigio per tutti i giorni»(19)), e non è possibile darne una visione d'insieme; tuttavia la poesia può definire alcuni momenti più intensi o significativi degli altri («solo nelle occasioni»). Nel *Profilo del rosa* i ricordi sono quasi sempre innescati dalla visione di luoghi(20). Buffoni viaggia attraverso la geografia della sua infanzia e della giovinezza, tra l'Alto Milanese e il bacino del Verbano, fino al Sesia; e il viaggio è una *Bildung*(21), descrive una formazione personale. Quando mette a fuoco un ricordo, l'autore lascia che emergano le precise percezioni di quel momento («È bello qui, si può mangiare, c'è anche il parrucchiere / si passa la giornata stando bene [...]»), che spesso evidenziano dolore, paura, un precoce senso di straniamento rispetto all'universo sociale. («Ma per sentirti davvero parte della banda. / Davvero parte? »). In altri momenti, spesso

coesistenti negli stessi testi, il punto di vista è retrospettivo («Erano genitori»; «Vorrei parlare a questa mia foto accanto al pianoforte / Al bambino di undici anni dagli zigomi rubizzi»). Buffoni sovrappone alle emozioni del passato il proprio sguardo di adulto – dunque di poeta e traduttore, di omosessuale e intellettuale di ispirazione illuminista. Fra le due prospettive si crea un equilibrio che allontana sia il diarismo patetico, sia l'espressionismo linguistico. La tragicità emerge dalle descrizioni asciutte, spesso elencatorie, che definiscono precisamente luoghi e oggetti del passato. Talvolta il sopralluogo dà origine ad una poesia in cui l'elemento biografico scompare. Un esempio di questo tipo è il primo testo della quinta sezione, *Naturam espellas furca*:

Tecniche di indagine criminale
 Ti vanno – Oetzi – applicando ai capelli
 Gli analisti del Bundeskriminalamt di Wiesbaden.
 Dopo cinquanta secoli di quiete
 Nella ghiacciaia di Similaun
 Di te si studia il messaggio genetico
 E si analizzano i resti dei vestiti,
 Quattro pelli imbottite di erbe
 Che stringevi alla trachea nella tormenta.
 Eri bruno, cominciavi a soffrire
 Di un principio di artrosi
 Nel tremiladuecento avanti Cristo
 Avevi trentacinque anni.
 Vorrei salvarti in tenda
 Regalarti un po' di caldo
 E tè e biscotti.

Dicono che forse eri bandito,
 E a Monaco si lavora
 Sui parassiti che ti portavi addosso,
 E che nel retto ritenevi sperma:
 Sei a Münster
 E nei laboratori IBM di Magonza
 Per le analisi di chimica organica.
 Ti rivedo col triangolo rosa
 Dietro il filo spinato.(22)

Si tratta di una poesia ispirata da una visita a Bolzano, dove è custodito un cadavere mummificato fra i più antichi al mondo. Il “tu” dei versi è riferito a questo uomo del passato, che viene chiamato con il nome creato dagli scienziati («Oetzi»).

Oetzi è introdotto in quanto oggetto di studio («Di te si studia il messaggio genetico / E si analizzano i resti dei vestiti»), e l'aspetto medico è sottolineato in entrambe le strofe («[...] cominciavi a soffrire / Di un principio di artrosi»; «E a Monaco si lavora / Sui parassiti che ti portavi addosso»; «E nei laboratori IBM di Magonza / Per le analisi di chimica organica»). Ma proprio uno dei versi nei quali prevale il lessico scientifico («E che nel retto ritenevi sperma») introduce un diverso livello di lettura della poesia: il cadavere diventa una persona, verso la quale chi scrive prova empatia («Vorrei salvarti in tenda / E regalarti un po' di caldo / E tè e biscotti»). *Il profilo del Rosa* è senz'altro un libro autobiografico, ma non racconta soltanto una sofferenza individuale. La conquista della maturità è consapevolezza e accettazione della crudeltà nei rapporti fra gli uomini; la crescita e la metamorfosi sono innanzitutto dolore(23). Ciò costituisce un comune denominatore universale, permette di mettere sé fra gli altri e di parlare del mondo esterno. A partire dalla fine degli anni Ottanta, nella poesia di Buffoni diventa ricorrente l'attenzione alla sofferenza della vittima, qualsiasi forma prenda. Questo corrisponde alla posizione di Buffoni intellettuale impegnato nella difesa delle minoranze e nella denuncia delle violazioni di diritti umani; ed è un aspetto che si complicherà nei libri degli anni Zero, soprattutto in *Guerra*. Nel

Profilo del rosa la ricognizione del passato biografico dell'autore diventa sguardo sull'essere umano, («E adesso erano proprio tutti uguali»(24)); così una delle sezioni cruciali nel racconto di sé – quella dedicata alla scoperta dell'omosessualità – inizia con una poesia in cui l'io scompare. Si arriva ad Oetzi, vissuto diecimila anni fa, che per metonimia può ricordare altri uomini, gli omosessuali perseguitati durante la seconda guerra mondiale: «Ti rivedo col triangolo rosa / Dietro il filo spinato». Al triangolo rosa si riferisce anche il titolo della raccolta, che è polisemico: allude al Monte Rosa, le cui cime sono una costante visiva nella vita di Buffoni; ma è anche un riferimento al triangolo rosa assegnato agli omosessuali nei campi di concentramento.

Il profilo del Rosa è seguito da *Theios*, che conclude la trilogia iniziata con *Suora carmelitana e altri racconti in versi*. Nel 2005 Buffoni pubblica un altro libro fondamentale nella sua opera, *Guerra*.

«Se il mondo è stato creato / Per l'uomo e le sue esigenze / Dio alla fine dei tempi / Premierà le vittime della storia»(25): questi sono i versi d'apertura della raccolta. L'attenzione alle vittime, dunque, è ancora al centro della scrittura. All'origine di *Guerra* c'è il ritrovamento del diario del padre, ufficiale italiano del regio esercito deportato nei lager nazisti(26), al quale è dedicata la sesta sezione (*Guerra morte fama vittoria*). Gli altri testi creano un allargamento della prospettiva, e lo scenario non è più quello della Seconda guerra mondiale. Buffoni ripercorre momenti di altri conflitti del Novecento, come la Grande guerra («Morsi e morsi per piccoli bocconi / di soldati in trincea da incespicare»(27)), le guerre nei Balcani («Venti chili di occhi di serbi, / Omaggio dei miei uomini»; «E pini screpolati tra le foibe morse»(28)), il genocidio armeno («Erano i curdi contro gli armeni in fuga / a procedere alla spoliatura / dopo i massacri turchi»(29)); talvolta sono presenti riferimenti ad episodi di cronaca contemporanea («Quinto errore della Sisley di Treviso»(30)). Chi prende la parola non è sempre la stessa persona: viene immaginato un osservatore interno alla scena, che in alcuni casi coincide con vittime e sopravvissuti («Senti più male se diminuisce / Se diventa un male normale. / Ti svegli per il male / Ti riaddormenti per il male / Ti sembra di sognare nel dolore / Di svenire mentre muori»(31)), ma in altri assume il punto di vista un personaggio più complesso, verso il quale è meno immediato provare empatia. È questo il caso della sezione *Soldati e gente*: qui la guerra viene considerata mettendo a fuoco i movimenti di un disertore («Tu, disertore di professione / Nascosto tra i cespugli / A spiargli mentre fanno i bisogni / Per fermare la storia. / Tu, scarico della memoria»(32)). *Guerra* ha una struttura centrifuga(33), ma ogni pagina è collegata alle altre da una riflessione soggiacente. Buffoni cerca di rendere la tragicità della violenza presentandola come pulsione biologica naturale. L'oscenità della violenza non è mai mediata dalla poesia; i particolari scelti sono privi di riscatto estetico(34): «Col rigore di una terapia, / Praticherò io questo esercizio del ricordo / Conquistando schegge di passato / Per ricomporre l'oscenità»; «Si può stringere con due mani una pistola / O la racchetta da tennis / Un cazzo a palme tese / O una tettona a cono / Si possono legare con due mani altre mani, / Il crimine più grande è fare leva / Sull'emulazione, la fratellanza»(35). *Guerra* si caratterizza così rispetto ad altri libri di poesia degli stessi anni (De Signoribus, Pusterla, Anedda), apparentemente simili nell'intenzione di veicolare una denuncia civile facendosi voce per le vittime della storia. Il libro di Buffoni ha un tono antielegiaco(36), unisce mimesi cruenta a riflessione filosofica, evita sempre il giudizio moralistico(37). Per questo motivo, è uno dei più bei libri mai scritti sulla violenza umana.

Giuliano Mesa

La poesia di Giuliano Mesa (1957-2011) presuppone sempre una riflessione filosofica sul linguaggio e sulla sua capacità di significazione della realtà. Mesa esordisce a fine anni Settanta con *Schedario. Poesie 1973-1977* (Torino, Geiger, 1978), ma i suoi primi testi sono riconducibili a forme di epigonismo neoavanguardista. È molto più originale, invece, la sua opera pubblicata fra anni Novanta e anni Zero: *I loro scritti. Poesie 1985-1991* (Roma, Quasar, 1992), *Improvviso e*

dopo. *Poesie 1992-1995* (Verona, Anterem, 1997), *Quattro quaderni. Improvvisi 1995-1998* (Lavagna, Zona, 2000); *Chissà. Poesie 1999-2000* (Napoli, Edizioni d'if, 2004), *Tiresia. Oracoli e riflessi*(38) (Roma, La Camera Verde, 2008). Tutte le poesie di Mesa sono raccolte in *Poesie 1973.2008*, (Roma, la Camera Verde, 2010, *Introduzione* di A. Baldacci).

Nelle raccolte più recenti non c'è una scomposizione del codice lirico tradizionale. Compierla vorrebbe dire smascherare la componente ideologica del linguaggio attraverso una manipolazione a sua volta linguistica, seguendo l'esempio di tutte le poetiche delle avanguardie(39). Mesa si allontana da questo tipo di poetica per motivi storici e filosofici, come diventa chiaro leggendo i suoi interventi saggistici. Dal momento che una delle scoperte della filosofia del Novecento è l'impossibilità di ottenere una nozione linguistica di verità, non si può ipotizzare un io che parli dell'esistenza attraverso proposizioni logiche(40); a maggior ragione, la poesia non deve essere fondata su una soggettività di questo tipo. Ciò che rimane al poeta è mettere in versi un tentativo: è quanto accade in una poesia tratta dai *Quattro quaderni*:

(di una vita non rimane quasi niente
e quello che rimane, spesso, non è vero)
(prendi a misura, adesso, com'è il rumore,
fuori della notte)

(di più falso non c'è nulla
che il voler dire il vero)
(è vero questo approssimarsi.
è vero che a qualcosa, sempre,
noi ci approssimiamo –
anzi, ci avviciniamo,
che suona meglio,
ed è meglio di niente).(40)

Identificare chi dice io in questi versi è quasi impossibile. Oltre ad un soggetto, mancano del tutto termini referenziali, mentre sono presenti molte parole astratte («falso», «nulla», «vita», «niente», «vero», «rumore»). Mesa tende verso un «io plurale»(42) attraverso la mancanza di una sua connotazione. Il massimo dell'impersonalità, virtualmente, permette che l'io sia una sorta di cassa di risonanza per tutti: ecco perché in questo testo è possibile usare la prima persona plurale. La verità è relazionale, e il tentativo di raggiungerla è l'unica cosa rappresentabile: si può dire «ciò che non sappiamo dire», perché in questo modo la poesia «è relazione, mette in relazione, non finge sintesi»(43). Questo tipo di soggettività è molto vicina a quella proposta dal teatro di Samuel Beckett(44). La parola poetica può testimoniare una frana («noi ci approssimiamo – / anzi, ci avviciniamo, / che suona meglio, / ed è meglio di niente»). Se la verità non è conoscibile, è ancora presente uno spazio etico per costruirla. Qualsiasi elemento linguistico promette una verità come particella verbale inseribile all'interno di una frase, di un giudizio: un'asserzione sul reale o sul possibile. È contro questa natura “rappresentativa” del linguaggio, che Mesa costruisce la sua poesia. Il sogno della “verità” non abita solo il discorso scientifico, ma anche quello quotidiano e persino quello poetico(45).

La tensione verso una verità resta presente come anelito («è vero questo approssimarsi. / è vero che a qualcosa, sempre, / noi ci approssimiamo»; in un altro testo si legge invece che «occorrerà affrettarsi / perché rimanga solo il vero / e dunque il nulla, forse – / soltanto il movimento, / verso // a ritroso, anche: / via, e vai»(46)). Gli oggetti linguistici – le parole – non permettono realmente di conoscere gli eventi, anche perché gli eventi sono infiniti: un punto di partenza fondamentale per Mesa è la riflessione filosofica di Wittgenstein, e soprattutto il *Tractatus logico-philosophicus*. Tuttavia la poesia può dare una testimonianza di questo movimento, senza indicarne mai un esito o un approdo: per questo tutti i suoi testi si concludono in modo paradossale, con delle anti-chiuse. La frantumazione della sintassi e l'assenza di un soggetto mimano la forza enunciativa, o ciò che

rimane della ricerca di un senso. Questa ricerca, come nel teatro di Beckett, non può che essere tragica.

Avendo rinunciato alla natura rappresentativa del linguaggio, la forza della poesia di Mesa deriva da un lavoro sui significanti, cioè sulla forma dei versi. Il luogo della sperimentazione è soprattutto il ritmo, come accade anche nelle opere di Gabriele Frasca, il poeta italiano a lui più simile. I versicoli dei *Quattro quaderni* talvolta costituiscono regolari emistichi endecasillabici e le ipermetrie hanno radici riconoscibili, come quella del senario; ma sono influenzati anche dagli studi musicali di Mesa, soprattutto dal *free jazz*. Dalla musica la poesia attinge «strumenti di massima espansione semantica: suono e ritmo»(47).

Tiresia viene pubblicato a partire dal 2001 in rivista, e negli anni successivi è presentato in alcuni festival italiani e stranieri, spesso con un accompagnamento musicale. Il libro ha come sottotitolo «oracoli, riflessi». I «riflessi» sono testi molto brevi, senza titolo; gli oracoli sono cinque, e sono intitolati come le divinazioni della mantica antica: ornitomanzia, piromanzia, iatromanzia, oniromanzia, necromanzia. In epigrafe alla raccolta si leggono due versi: «devi tenerti in vita, Tiresia, / è il tuo discapito». Qui viene rovesciata l'epigrafe di *The Waste Land*, nella quale T.S. Eliot traduce due versi del *Satyricon* di Petronio: «I saw with my own eyes the Sybil at Cumae in a cage, and when the boys said to her: "Sybil, what do you want?" she answered: "I want to die"». La Sibilla e Tiresia, due figure sovrapponibili nella mitologia classica, vengono richiamate in modo opposto: per Eliot la visione del destino crea desiderio di morte; Mesa pone all'inizio della sua raccolta è un'esortazione alla vita. «Devi è anche l'anagramma di «Vedi», la prima parola del primo testo di *Tiresia*(48). L'imperativo della visione è centrale in questo libro, nonostante non abbia nulla di oracolare: gli occhi dell'indovino non sono rivolti al futuro, ma ad un presente del tutto contemporaneo. Le poesie successive sono dedicate a fatti di cronaca: il crollo di una discarica a Manila nel 2000, che seppellisce una baraccopoli vicina («ascoltane la lunga parata di conquista, il tanfo, / senti che vola su dalla discarica, l'alveo / dove c'è il rigagnolo del fiume, / l'impasto di macerie»(49)); l'incendio di una fabbrica di bambole in Thailandia, che provoca la morte delle sue operaie minorenni («fumo portato via, che trascolora, / che porta via le guance, paffute, delle bambole»(50)); gli esperimenti nucleari statunitensi su popolazioni civili negli anni Quaranta («che invece era soltanto prova aperta, / esperimento, soltanto il contagiri dei motori, / il conta battiti, al cuore di chi sgancia, / e tu sei l'esperienza, la verifichi»(51)); le fosse comuni («resina che brilla lucida, / dura, chiudendo le fessure. / sai. c'è solo il cavo, l'incavo, la conca. / non hai scavato tu, con le tue mani»(52)).

In *Tiresia* Mesa continua ad usare la poesia per comunicare «il suo essere comunicante»(53), e questo fa da contrappeso al tono esplicitamente civile, allontanando l'effetto retorico. Uno dei versi più complessi del libro è quello con cui si chiude la seconda divinazione: «prova a guardare, prova a coprirti gli occhi». Nella comunicazione ordinaria la seconda parte della frase contraddice la prima, annullandone il senso. Cosa vuol dire Mesa, e a quale visione sta esortando? Sono possibili diverse interpretazioni.

Secondo Inglese, *Tiresia* si pone un problema filosofico: come raffigurare l'orrore del mondo mostrando una consapevolezza del suo legame con le strutture materiali della vita occidentale? L'orrore è «merce tra le merci che si danno a vedere»; dunque l'unico modo per rappresentarlo è occultarne la visione mediatica, la spettacolarizzazione. In questo senso bisogna «chiudere gli occhi» per guardare in modo più nitido. Abbastanza simile è l'interpretazione di Accardi, che collega questo verso a quello con cui si conclude la poesia successiva: «tu, se sai dire, dillo a qualcuno». Per Accardi, *Tiresia* è soprattutto una riflessione sulla possibilità di rappresentare il tragico: «Risuona insomma una critica implicita alle forme di comunicazione attuali, ipertrofiche e standardizzate, che determinano un rapporto fiduciario e inautentico col mondo»(54). Per essere autenticamente tragica, la rappresentazione poetica non deve cercare una mimesi della realtà, ma un nuovo modo per descrivere l'orrore. Infine, una lettura diversa è quella di Giovenale: l'imperativo morale di Mesa è quello di guardare le oscenità provocate dall'uomo senza mediazioni, e poi di provare a non guardare più, per verificare l'effetto della visione.(55)

Stefano Dal Bianco

Le prime opere di Stefano Dal Bianco (1961) risalgono agli anni Novanta: *La bella mano* (Roma, Crocetti, 1991) e *Le stanze del gusto cattivo* (in *Primo quaderno italiano di poesia contemporanea*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Guerini e associati, 1991). Ma è con *Ritorno a Planaval* (Milano, Mondadori, 2001) che la sua poesia diventa una delle scritture più interessanti degli ultimi anni.

Ritorno a Planaval è un libro in cui l'autore parla in prima persona, colloca se stesso in un tempo e in uno spazio precisi, spesso si rivolge ad una figura femminile. La donna è nominata in modo esplicito in un testo, *Il posto di Nelly*, nel quale viene rivelato che Nelly è morta («Scrivere a te come se fossi viva»). Per tre quarti dell'opera il qui e ora sono caratterizzati da una vaghezza quasi leopardiana: vengono descritti una casa, una finestra, pochi elementi del paesaggio naturale (il cielo, la luna, l'azzurro, gli alberi). L'ultima sezione introduce un luogo che diventa più preciso a partire dal titolo, eponimo rispetto alla raccolta. I testi finali sono anche i più autobiografici: Planaval è il piccolo centro della Valle d'Aosta in cui è nata Nelly; l'autore vi ritorna dopo alcuni anni di assenza. A Planaval si conclude un percorso di elaborazione del lutto, e l'identità di chi scrive si definisce in modo più nitido. Fin qui, sembrerebbe di avere a che fare con un canzoniere moderno, nel quale la contemplazione dello spazio si affianca all'espressione di sé e di emozioni intime, spesso legate al lutto e all'amore. In realtà *Ritorno a Planaval* esprime la crisi di quel modello: il soggetto dei testi, mentre sembra abbandonarsi alla più tradizionale confessione lirica, la mette in discussione e la capovolge.

Il primo modo in cui questo avviene riguarda proprio il tempo e lo spazio. Nelle poesie di Petrarca, Leopardi e Montale, l'espressione di sé attraverso un dialogo amoroso o rapportandosi al paesaggio è sempre unica e irripetibile. Dal Bianco – come già notato da Afribo – sottolinea di continuo il carattere quotidiano e non eccezionale dell'esperienza rappresentata attraverso formule temporali indeterminate e periodiche («una volta», «una sera») oppure altre che ne sottolineano la riproducibilità («come tante altre volte», «per esempio, a volte», «come quando»)(56). Questo sovverte un aspetto fondamentale del patto lirico tra autore e lettore. Non a caso, nella quarta di copertina, Mengaldo parla di un «io virtuale»(57).

Se il poeta non descrive esperienze eccezionali, dunque, cosa vuole mostrare? In che modo il suo discorso diventa interessante?

Consideriamo come esempio un testo della raccolta, *La distrazione*.

Una volta, guardando un ramo, o un passero, o una foglia stagliarsi oltre la finestra, era sempre aperta la possibilità che ramo, foglia, passero uscissero dai loro contorni, facessero corpo con noi, con l'aria tra di noi. E lì potevamo sentirli di più, tanto da lasciare che si liberassero di nuovo e finalmente, qualche volta, con un po' di voglia e di fortuna sarebbero stati una visione. Allora eravamo contenti e ci bastava.

Adesso, quando non sappiamo cosa fare possiamo andare sulla terrazza e chiedere al vento se è vero che siamo felici. Ma tutto questo movimento di rami, visto sempre dall'interno, fa pensare ad un cuore pulsante, il cuore della nostra casa posto fuori.

Tutto questo movimento delle piante che abbiamo comperato e di quelle più grandi che erano qui da prima – una folla di pioppi silenziosa nel vento di là dalla finestra – senza volerlo contiene la nostra stagione, senza volere acconsente alla nostra vita.

E io posso sentire che forse abiti molto lontano e che forse non c'è niente qui intorno che sia tuo.

E vorrei chiederti scusa. Scusami se qualche volta, come adesso, costruisco la tua vita, e scrivendo parlo di te e ti attribuisco i miei pensieri. È una specie di rigurgito, di cui mi vergogno, un resto di un bisogno di bellezza con in più la paura di dover stare da solo. Prima di andare, vorrei che tu stessi con me ad ascoltare i pioppi. Adesso, vorrei solo distrarmi.(58)

Ciò che salta agli occhi, innanzitutto, è che si tratta di una prosa. In *Ritorno a Planaval* sono presenti testi in versi, altri in prosa, altri in cui prosa e verso si alternano (ad esempio *Alfabeto*, la poesia successiva a *La distrazione*). Dal Bianco sembra servirsene indifferentemente: fra i tre tipi di scrittura non ci sono variazioni lessicali né tematiche. A proposito delle scelte fatte per andare a capo, in una sua intervista si legge che «In me la prosa veniva dalla nausea del verso.[...]»(59). In realtà i versi hanno una metrica spesso irregolare, mentre le prose talvolta sono costruite su strutture ritmiche riconoscibili (soprattutto endecasillabi e doppi settenari). Il ricorso ad uno stile classico è rivendicato fin dai tempi di “scarto minimo”(60), dove Dal Bianco pubblica un intervento intitolato *Manifesto di un classicismo*(61). L’uso di uno stile sorretto da una sintassi e da un lessico imperniati su quelli della tradizione è centrale in tutta la sua opera, come rivelano anche gli studi e i saggi: Dal Bianco è uno studioso di metrica(62). Il monolinguismo delle sue prime opere si spiega innanzitutto in questo modo. A partire da *Ritorno a Planaval*, diventa importante rendere la poesia meno slegata dalla lingua d’uso contemporanea, più discorsiva ed in grado di veicolare la comunicazione. Questo si traduce in un minimalismo formale accuratissimo, che talvolta tende verso il linguaggio parlato («io non c’è male ti penso sempre», «qui come un cretino») e la comprensibilità sintattica(63) più che verso la ricerca di bellezza metrica o retorica. Il classico rimane «ciò che ci lega a tutti gli altri»(64); ma, perché si riesca a definire un soggetto poetico contemporaneo, deve essere messo in discussione. Ecco allora che alcune poesie hanno versi del tutto irregolari; anche l’alternanza di prosa e versi è un attacco all’elemento convenzionale della versificazione. La forma ha lo stesso ruolo desublimante della rappresentazione in apparenza intercambiabile di spazio e tempo: è il secondo elemento che mette in discussione l’io lirico tradizionale.

Cosa caratterizza il soggetto di *Ritorno a Planaval*, a questo punto? Innanzitutto un senso di impotenza, come sottolinea Di Spigno(65). Lo si può notare in vari testi: «Sto solo nella mia casa come un tagliaboschi [...] tremando a ogni colpo. [...] Sto in bilico tra paura e sicurezza, sto nella situazione in cui si sogna»(66); «[...] la foglia che mi chiama / e che non ha calore / se non quello del sole che è nel verde / io non la conosco / non la riconosco, non è più / di nespolo o di alloro. / Sembra un uccello che batte sul vetro / e non capisce: / che qui non è il suo posto, / che qui dentro per starci / è necessario il sangue caldo, della carne, / un cervello pieno di pensieri / e la pazienza di abitare dentro. / Essere riparati, essere umani»(67). Chi prende la parola descrive ossessivamente il mondo che lo circonda, notandone particolari quasi banali (un’antenna, la radio, un vetrino, una terrazza), ai quali non è mai attribuito un valore epifanico. Il petrarchismo dell’introspezione è qui affiancato da rappresentazioni analitiche di dettagli minimi del mondo esterno, che hanno come remoti modelli Char, Stevens e Ponge.

A volte l’io si rivolge al paesaggio, come in questo caso, per «una specie di rigurgito, di cui mi vergogno, il resto di un bisogno di bellezza». Anche l’osservazione lunare, tipico topos lirico, è presente in almeno quattro testi (*Luna e antenna*, *Luna d’inverno*, *Luna di Planaval*, *Altra luna*), ma non conduce ad una riflessione tragica sull’esistenza. *Luna e antenna* si conclude con questi versi: «Vorrei sposarti, luna-antenna / fino a capirti / per riuscire ad amarti. // (la luna se n’è andata e l’antenna non si vede più)». Analogamente, viene interrotta l’osservazione insieme al tu femminile, metonimia di una possibile epifania («era sempre aperta la possibilità che ramo, foglia, passero uscissero dai loro contorni [...] e finalmente qualche volta, con un po’ di voglia e di fortuna, sarebbero stati una visione»). Alla compagna in un caso è rivolta un’apostrofe («Mia donna», si legge in *Poesia dell’arancia*), che, però, è subito seguita da versi come e una poesia d’amore è solo una sporca poesia». Quello che resta è l’adesione al mondo senza aspettative («Prima di andare, vorrei che tu stessi con me ad ascoltare i pioppi. Adesso, vorrei solo distrarmi») e la descrizione di movimenti e gesti inessenziali della propria vita, visti come al microscopio («Dopo che ho preparato da mangiare mi riposo e aspetto, fumo una sigaretta, cammino per la casa, sbocconcello dalla tavola»(68)).

L’incertezza del soggetto del libro è proiettata su di sé («Si pensa sempre a sé come invariabili, ma non avrei creduto che sarei durato, come carne che cammina, come pensieri e sentimenti [...]»)

e sulla propria scrittura («È per questo che ho scritto una poesia che ha bisogno di un gesto e di un pensiero»). Questa nevrosi metapoetica – spia dell’influenza di Magrelli – è il terzo elemento costitutivo dell’io lirico di *Ritorno a Planaval*. Anche quando si cala in situazioni apparentemente tipiche della contemplazione lirica più autentica, chi parla ne mostra il cortocircuito, la non autenticità. In alcuni testi lo scetticismo diventa esplicito, si traduce in titoli (*Poesia che ha bisogno di un gesto*), versi metatestuali («E così ho parlato, / perché volevo dire addio, arrivederci [...] Ma non so bene a chi, se non al buio», *Vigilia*) o locuzioni rivolte al lettore («Comincerò col dire»**(69)**, *Vento in città*; la dedica «al lettore» in epigrafe alla poesia *Un regalo di fiori*).

Undici anni dopo, arriva *Prove di libertà* (Milano, Mondadori 2012). Anche in questo caso sono presenti alcune prose (*Via Garibaldi confuso*, *Nessuna interdizione*, *Essere umani*) e testi nei quali prosa e verso si alternano. Se *Ritorno a Planaval* mostra un soggetto caratterizzato da un senso di impotenza e dalla continua esitazione, *Prove di libertà* dà spazio ad un dialogo interno all’io, che si scompone in più voci. Questo cambiamento è evidente soprattutto nella sezione *Aforismi di lavoro*, che si può leggere come una lunga discussione sull’identità (soprattutto per quanto riguarda *Albori di io*, *Provvisoria solitudine di io*, *A tu per tu con io*, *contro la vita*) e su ciò che la fonda. L’architettura del libro, che è scandito in nove sezioni, rimanda ad uno degli insegnamenti del filosofo armeno Georges Ivanovič Gurdjieff**(70)**. A Gurdjieff sono riconducibili sia alcune citazioni all’interno dell’opera, sia il tema generale della fatica e del lavoro da compiere su se stessi per uscire «dalla gabbia» (è il titolo della poesia incipitaria).

«Interrogarsi sul *come* delle cose evitando il *perché* è un vizio da meccanici» (*Essere umani*, ultimo testo di *Prove di libertà*): nel suo quarto libro Dal Bianco continua ad articolare una riflessione su ciò che fonda «uno che pensa di essere io» (*Provvisoria solitudine di io*), e sulla fatica che è necessario sopportare per «essere umani».

Mario Benedetti

Mario Benedetti nasce ad Udine nel 1955. Nel corso degli anni Ottanta studia a Padova; qui fonda la rivista "Scarto minimo" insieme a Stefano Dal Bianco e a Fernando Marchiori. Benedetti è il primo del gruppo a pubblicare una raccolta di poesie: esordisce nel 1982 con *Moriremo guardati* (Forlì, Forum/Quinta generazione, 1982); durante il ventennio successivo escono svariate *plaquettes*. Nel 2004 seleziona e rielabora alcuni testi già usciti, insieme ad inediti: nasce così il suo libro più importante, *Umana gloria*. Più recentemente ha pubblicato tre nuove raccolte: *Pitture nere su carta* (Milano, Mondadori, 2009), *Materiali di un’identità* (Massa, Transeuropa, 2010), *Tersa morte* (Milano, Mondadori, 2013).

Umana gloria è fra i libri di poesia più interessanti degli ultimi anni. Apparentemente è strutturato in modo molto semplice: c’è una sola voce, quella dell’autore, che rievoca episodi del proprio passato in modo frammentario. In realtà luoghi e piani temporali si sovrappongono; memoria personale e memoria letteraria sono spesso intersecate e indistinguibili. Un esempio è la poesia *Log, Ambleteuse***(17)**.

Un bianco dove non si mette niente,
di notte
si vede una pagina di Nerval,
il sangue di Esenin, una baita, la strada nuda di una frontiera,
un bungalow sulla costa.

Non è mai tornare se diventa che mi vedi leggero.
La mano attraverso le case è dritta “guarda”
e già ti sporgi sul mare.
E la primavera gira gli occhi nella primavera
se ti dico “guarda quante eriche”.

Difendimi, difendi questa notte bianca,
 il giorno ripetuto nel pensiero.
 Log, Ambleteuse,
 colpi dei piedi sulla strada, facce piene di vento scuro,
 i nostri visi nelle mani,
 il vento chiuso negli occhi per pensarlo.

E un albero di fiori
 sale sullo slargo con la marea,
 perché la mano è così, amore,
 lei va alta fra i tuoi capelli.

Log, Ambleteuse si compone di quattro strofe con un numero irregolare di versi; è usata solo la prima persona, ma chi parla presuppone un destinatario femminile. Il monologo è condotto richiamando elementi del paesaggio naturale (la strada, i mare, le eriche, il vento, l'albero di fiori), con un'intensificazione lirica nell'apostrofe finale.

Guardando più attentamente, si possono fare alcune considerazioni sul soggetto che prende la parola. Partiamo dalla sua collocazione nello spazio: le parole del titolo, «Log» e «Ambleteuse», sono presenti anche in un verso della terza strofa, e corrispondono a due toponimi. Tuttavia Log è un piccolo centro della Slovenia; Ambleteuse si trova nel Nord della Francia, nel dipartimento di Passo Calais. Le due città corrispondono a periodi distinti della biografia dell'autore: la Slovenia è molto vicina al Friuli della sua infanzia e giovinezza, che fa da sfondo a molte poesie di *Umana gloria*; in Francia Benedetti trascorre un lungo periodo negli anni Novanta. Ciò che unisce questi due luoghi è il senso di condizione estrema, di confine, che spesso costituisce il punto di partenza della sua scrittura(72).

Un altro elemento al quale fare attenzione è la presenza di riferimenti alla morte. La pagina di Nerval è quella su cui, prima di impiccarsi, Gérard de Nerval scrive non aspettatevi stasera, perché la notte sarà nera e sarà bianca». Questo verso riecheggia in un testo di *Pitture nere su carta* («Vai, morte bianca, morte nera»)(73); ma potrebbe spiegare anche la presenza del bianco associato alla notte nell'incipit di *Log, Ambleteuse* («Un bianco dove non si mette niente, / di notte») e l'ossimoro della terza strofa («Difendimi, difendi questa notte bianca»). Il sangue di Esenin è quello con cui Sergej Aleksandrovič Esenin scrive la sua ultima poesia prima di impiccarsi; sempre ad Esenin è dedicata un'altra poesia di *Umana gloria*(74). L'evocazione di poeti suicidi è presente in altri libri di Benedetti: nella poesia incipitaria di *Pitture nere su carta*, che fa da raccordo con il libro precedente(75), Paul Celan viene immaginato mentre si getta nella Senna; alcuni poeti che si sono tolti la vita (fra i quali Beppe Salvia, e ancora Celan) sono ricordati nel terzo capitolo di *Materiali di un'identità*. In questo caso i due autori evocati nel testo sono speculari alla duplice geografia: Nerval corrisponde alla cultura francese; Esenin a quella slava. Quello che sembra un idillio, in realtà, è un'evocazione luttuosa.

Per Benedetti la poesia nasce spesso dal desiderio di rappresentare la caducità dell'esistenza; in alcune delle poesie più belle di *Umana gloria* il soggetto è assediato da un senso di morte(76) (ad esempio *Che cos'è la solitudine*, *Fine settimana*, *Matrimonio al rifugio Fodara Vedla*, *È stato un grande sogno vivere*). La mortalità come orizzonte dell'essere umano – e la conseguente fragilità di ciò che compone le nostre vite – rimanda a molti poeti e filosofi del Novecento: nelle sue opere contano soprattutto Celan, Rilke, Bonnefoy, Bataille, Heidegger; ma anche autori italiani come Pavese, De Angelis, Michelstaedter. In *Umana gloria* la memoria crea una sorta di contrappeso alla percezione della morte (a differenza di quanto avverrà in *Pitture nere su carta* e in *Tersa morte*). La realtà è organizzata secondo principi che sfuggono alla razionalità ordinaria, riconducibili a poche sensazioni primarie: la paura, l'effimera felicità del sentirsi vivi, le emozioni di un cerchio familiare ristretto e ora perduto. Queste strutturano e spiegano anche la sintassi, in cui sono molto frequenti le associazioni analogiche. Un altro esempio è la poesia *Borgo Scovertz*:

Sassi, posti di erbe, resti.
Non c'è strada o sentiero, non si cammina
nei pochi metri che era il borgo.

La luna è poter guardare tra le piante.
Stare con questa notte, le cose che si vedono
sono storie di gente morta.

Anche l'aeroplano è un tempo che è stato
se il tuono mi può portare da qualche altra parte.
Se il fieno guardato marcire
mi può portare da qualche altra parte.(77)

Afrìbo ha già mostrato molte convergenze lessicali e sintattiche con De Angelis, interessanti soprattutto nell'uso dei strutture sintattiche analogiche che portano a mettere in rapporto di identità enti diversi (in *Borgo Scovertz*, si consideri il verso «La luna è poter guardare tra le piante»). Quello che in De Angelis crea un'immagine dell'uomo a tratti euforica (gli «attimi», la «gioia»), però, in Benedetti genera soltanto senso di esclusione. Siamo su un piano di realtà ancora più precario. «Fuori c'è la storia»(78), il verso incipitario di una delle più belle poesie di *Somiglianze*, diventa «Io che sono qualcos'altro: distanza dalla vita»(79). Come nelle prime opere di De Angelis, ogni evento è ricondotto a forze che trascendono il destino privato e ad un senso tragico dell'esistenza; ma in *Umana gloria* c'è un depotenziamento ancora maggiore. Ciò che conta nella vita sono eventi minimi di cui è composta, che vengono rievocati sempre attraverso ricordi. Non c'è idealizzazione: il lessico è scarno, minimalistico, quotidiano («Era bello, i calzoni che cadevano larghi sulle scarpe grosse, / stare in mezzo alle foglie qua e là. / Mattine senza sapere di essere in un posto, dentro una vita / che sta sempre lì, e ha la fabbrica di alluminio, i campi.»(80)). Se De Angelis spesso rende attimi dell'esistenza densi di senso circondandoli di un alone mitico, riprendendo passi puntuali da *Dialoghi con Leucò* di Pavese, Benedetti sembra guardare piuttosto ai versi di *Lavorare stanca*. Da qui probabilmente riprende, oltre alla forma prosastica dei versi lunghi e al racconto scarnificato di esperienze giovanili, l'uso della paratassi marcata dalla congiunzione «e». In *Lavorare stanca* e in *Umana gloria* questo nesso frasale crea identità o complanarità fra elementi che non dovrebbero essere sullo stesso piano di realtà; oppure determina accumulo dell'identico, ripetizione di azioni primarie e di percezioni regressive(81): «Da domani la gente riprende a vedermi / e sarò ritta in piedi e potrò soffermarmi / e specchiarmi in vetrine»; «Si va alla vendemmia e si mangia e si canta» (Pavese) ; «E mia madre deve cambiare il water e il lavandino del bagno / e resta per giorni su questi pensieri»; «Con il sole nel muro grande di casa, / e il cortile che un poco brilla sulle punte di erba, è mattino. / E io vorrei le parole per dire gli occhi» (Benedetti). La sintassi di Benedetti «non ha un andamento dinamico ma statico; non serve cioè a comunicare un'immagine del mondo frammentaria perché caotica o drammatica, ma a esporre la pura presenza delle cose e a immergere i dati di realtà in un'aura sentimentale fatta di tenerezza ed elegia»(82).

Il senso più importante per descrivere questo mondo di eventi primari è la vista, come dimostra l'alta frequenza di termini riconducibili all'osservazione visiva. In *Log, Ambleteuse* quattro voci verbali sono riconducibili all'atto di guardare («si vede» al terzo verso e «mi vedi» al sesto, nonché «guarda» ai versi settimo e decimo); la parola «occhi» ricorre nella seconda e nella terza strofa. «Lo scavo è lo sguardo che tiene» si legge in *Città e campagna*: la strutturazione della realtà di *Umana gloria* è quasi interamente basata sulla sua percezione attraverso gli occhi; a ciò si lega la paura di non poter vedere, che tornerà anche nei libri successivi. Un'altra conseguenza è l'identificazione fra sé e il proprio sguardo («Questo guardare le mani / rigirandole / o lo sguardo per andare / tra le tante voci»; «Parte dei miei occhi è sotto la tua giacca, / parte nelle farfalle in cui si sfa il mobiletto»); oppure fra lo sguardo e le cose («Le radici entrano tra i sassi del muro sul canale, / gli occhi sono gli appartamenti in alto, le tavole dei quadri slavi.»). Non solo si sovrappongono diversi piani cronologici e spaziali, dunque, ma anche realtà fisica e percezioni interiori. Lontana dall'essere espressione di un lirismo crepuscolare, la poesia di Benedetti rappresenta l'esistenza umana sottratta

a ciò che può darle senso (la costruzione di rapporti complessi, il senso della storia), in quanto scarnificata davanti alla morte; da qui deriva la meraviglia, il senso di stupore e di attonimento dell'io lirico. Anche questo è un modo di rappresentare l'uomo contemporaneo.

Alla fine del primo decennio la poesia di Benedetti subisce una svolta. Il punto di rottura è *Materiali di un'identità*, in cui l'autore rende visibile una riflessione teorica in evoluzione. L'opera in cui il cambiamento è più visibile è *Tersa morte*. Se prima il mondo poteva essere rappresentato attraverso il proprio sguardo, perché «qualcuno guarderà il bene» (*Ferma vita*) e perché la memoria creava una resistenza rispetto alla morte, ora «Futilmente presente è la parola, anche questo dire». Pensare la morte è annichilente, e porta ad una scomposizione del soggetto stesso: nel libro la voce poetica diventa multipla. I soggetti dei testi sono persone defunte (la madre, i volti della sezione *Altre date*), ma anche un doppio del poeta, che viene definito «sosia». In *Tersa morte* si sovrappongono i punti di vista, le voci e i piani temporali, «si diventa altri occhi per morire dovunque».

Antonella Anedda

Antonella Anedda (1958) esordisce nel 1992 con *Residenze invernali* (Roma, Crocetti). Qualche anno più tardi pubblica *Notti di pace occidentale* (Roma, Donzelli, 1999); più recentemente *Il catalogo della gioia* (Roma, Donzelli, 2003), *Dal balcone del corpo* (Milano, Mondadori, 2007) e *Salva con nome* (Milano, Mondadori, 2012). Nel 1998 ha pubblicato un libro di traduzioni poetiche, *Nomi distanti* (Roma, Empiria, 1998), quindi due raccolte di saggi e racconti: *Cosa sono gli anni* (Roma, Fazi Editore, 1997) e *La vita nei dettagli* (Roma, Donzelli 2009). Anedda appartiene alla stessa generazione di De Angelis, Pusterla, Mesa, Frasca. Ho scelto di parlarne, nonostante il suo esordio sia avvenuto più di vent'anni fa e uno dei suoi libri più belli (*Notti di pace occidentale*) appartenga agli anni Novanta, perché la sua poesia mostra un'evoluzione interessante negli anni Zero. Il momento di svolta è *Dal balcone del corpo*, che considero la sua opera più importante.

Fin dall'inizio nella poesia di Anedda convivono due aspetti. Da un lato c'è l'attenzione a frammenti di realtà quotidiana: «Tutto è quaggiù – il poco, l'immenso / che avanza verso l'alba feriale»⁽⁸³⁾. Del mondo vengono rappresentati dettagli minimi («Non sono nobili le cose che nomino in poesia»⁽⁸⁴⁾), sia appartenenti all'ambiente naturale (soprattutto l'Isola della Maddalena, luogo d'origine di Anedda), sia ad enti astratti (la gioia, l'attesa, lo spavento). Dall'altro, questi elementi fanno parte di una riflessione tragica sulla storia e sul destino umano, che in alcuni casi si concretizza in un'investitura simbolica sulle cose:

Le cose che amiamo, le cose che custodiamo
le sere come questa più lontana di altre
indecifrabile nella sua fredda luce
sono spettri dei mondi che verranno.⁽⁸⁵⁾

Le poesie hanno spesso una struttura paratattica, e riproducono percezioni visive dell'io (che coincide con l'autrice) nel proprio ambiente domestico. Anche quando descrive ciò che vede dalla propria finestra, tuttavia, Anedda si serve di tecniche e stilemi retorici che rendono il linguaggio evocativo: ad esempio cortocircuiti fra astratto e concreto («il futuro schiude vapore»), termini aulici («una sapienza priva di fulgore»), associazioni analogiche che suggeriscono una comunicazione diretta fra l'io e le cose. Qualcosa di simile viene notato da Cortellessa, che fa i nomi di «due contrastanti modelli»: Philippe Jacottet e Amelia Rosselli⁽⁸⁶⁾. Se ne potrebbero aggiungere altri: Bishop, Stevens, Rilke, Celan, Cvetaeva e De Angelis⁽⁸⁷⁾. Dai primi Anedda deriva l'attenzione al dettaglio; dai secondi la tensione verso l'analogismo, i vocaboli ricercati e astratti, le descrizioni atemporali. Questo polo è dominante in *Residenze invernali* e diminuisce nei libri successivi, ma non si annulla (ancora in *Salva con nome*, si considerino poesie come *Spazio della paura estiva*, *Spazio dell'invecchiare*).

A partire da *Notti di pace occidentale*, nella poesia di Anedda emergono due nuovi motivi di interesse: la riflessione metalinguistica sulla propria scrittura; una forma di tensione etica. Anedda scrive «perché ero in pensiero per la vita», quindi «perché nulla è difeso»(88). Sono versi che riprendono la parte finale di *Traducendo Brecht* di Fortini: «Scrivi, mi dico, odia / chi con dolcezza guida al niente / [...] La poesia / non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi»(89). In Anedda si legge: «Scrivi, dico a me stessa / [...] Scrivi perché nulla è difeso, e la parola bosco / trema più fragile del bosco». Anedda condivide con Fortini l'atteggiamento riflessivo: la scrittura è considerata innanzitutto sguardo critico sul reale e su di sé. Per questo spesso l'autrice si guarda dall'esterno; e per questo si serve di formule parenetiche rivolte a sé stessa («Siedi davanti alla finestra / guarda, ma accetta la disperazione»(90)). Per Anedda riflettere sul senso della poesia vuol dire ricordare la condizione di pace apparente da cui si scrive («Anche questi sono versi di guerra / composti mentre infuria, non lontano, non vicino»; «Ciò che chiamiamo pace / ha solo il breve sollievo della tregua»(91)), e tentare di diventare voce per gli altri. Le poesie di *Notti di pace occidentale* sono destinate ai «morti sconosciuti» delle guerre, dei quali spesso non rimane altro che «i cartigli dei nomi»; ma vengono scritte anche pensando alla «falsa tregua» del mondo occidentale («per gli esseri felici / stretti nell'ombra della sera»(92)). La poesia è rimedio al logorio del tempo; crea memoria, riscatta dall'oblio cose e persone ormai sommerse («Nulla in realtà ci chiama / eppure ci accostiamo agli oggetti / quasi fossero gli echi di una voce / l'annuncio indifeso di altre vite»(93)).

Se già in *Notti di pace occidentale* la tensione etica è presente sia in modo esplicito, come attenzione ai conflitti politici mondiali, sia implicito, attraverso un atteggiamento allegorico dello sguardo e l'uso di imperativi e formule parenetiche, in *Dal balcone del corpo* questo crea un soggetto più complesso. Dal punto di vista formale, il suo quarto libro è il meno tradizionale(94). Nelle prime raccolte si alternano versi molto lunghi (fino a ventuno sillabe in *Notti di pace occidentale*) e altri brevissimi (non sono rari i versi di due o tre sillabe); nella parte finale di *Notti di pace occidentale* compaiono alcune prose. Entrambi i fenomeni ora diventano la norma: prosa e poesia si alternano, anche in uno stesso testo (*Anestesia*); il metro e il ritmo sono più irregolari. Sono ancora presenti riflessioni espresse attraverso domande retoriche (ad esempio in *Anestesia*, *L'aria è piena di grida*, *Quello che sappiamo sopportare*), ma diventa molto interessante il modo in cui Anedda costruisce l'io poetico. Chi dice io in queste poesie, e di cosa parla? È qualcuno che non sa bene come prendere la parola: molte poesie ruotano intorno al tema dell'identità, rivelano un'incertezza che diventa rinuncia alla prima persona. I testi più importanti, allora, mi sembrano i *Cori* («Lascia che dicano: noi / Noi viviamo per schegge / che spostandosi frantumano l'io e il voi / e il più delle volte lasciano intatto solo il paesaggio»(95)). Qui spesso chi parla si rivolge a se stesso, rendendo manifesta una riflessione sull'identità di che sarà amplificata in *Salva con nome*. Lo sguardo su di sé provoca una scissione, che esplode nella forma. «Lei, cioè io, tende a cosa? / Qui so rispondere: tendo alla terza persona» (*Nomi*). Come nel *Catalogo della gioia*, talvolta enti astratti costituiscono il soggetto del testo (*Parla l'attesa*, *Parla l'abbandono*, *Parla lo spavento*). Più che cedere la parola agli altri, in questo libro Anedda riconosce sé in mezzo agli altri in quanto soggetto scisso, frammento di un quadro («Là diremo: non esistiamo / siamo soltanto date nel titolo di un quadro»(96)). Anche l'autobiografia di alcuni versi è sempre considerata dall'esterno: è un procedimento già tipico di *Notti di pace occidentale*. Alcuni dei risultati più belli sono quelli in cui il soggetto si disperde in una terza persona che non è ente astratto né io biografico, come accade in alcune prose – ad esempio, *Destini*:

I

Ogni monologo è perduto. Detto una volta e mai più, ogni traccia resta un po' e poi svanisce. Esattamente come le vite. Come la folla di visi che baluginano (quanto?) settanta, sessanta cinquant'anni? Qualche volta ancora pieni di bellezza, il più delle volte no. A muore. B l'assiste. C va al funerale. B si ammala. C muore all'improvviso. La linea tracciata da queste vite si spezza. Chi sono, chi erano?

Alla deriva: voi foglie sbriciolate dall'inverno.

[...]

La scomposizione di sé continua nell'ultimo libro, *Salva con nome*. L'incipit della raccolta è una prosa senza titolo, e la prima frase è una domanda: «Cos'è un nome? Nulla». Proseguendo nel testo, si legge che «In questo libro i nomi possono essere dati arbitrariamente da chi legge, possono essere associati a vecchie foto di visi che collezioni negli anni e di cui non so il nome»(97).

In *Salva con nome* (dove sono ancora presenti sia prose sia versi) si alternano testi in cui l'autrice ricorda episodi della propria vita e di quella dei propri familiari (*Cucina 2005*, *Casa-madre 1956*, *Video*) ad altri nei quali sembra essere assente un soggetto (tutti quelli intitolati *Coro*; la sequenza di poesie raggruppate con il nome *Questo è un modo per dimenticarsi: stilare un elenco*). Nei primi talvolta sono presenti indicazioni precise su spazio e tempo (una poesia è intitolata *Adesso, ore 21*) o geografiche; le seconde spesso atemporali, gnomiche. In entrambi i casi, la prima persona si alterna alla terza. L'effetto di straniamento è ancora maggiore che nei libri precedenti, ma ciò su cui riflette Anedda non cambia: la memoria, l'uso della parola e della poesia, la malattia, il senso tragico di ogni esistenza. La meditazione sull'identità e sulla percezione di sé determina l'organizzazione a mosaico del libro(98). Nella prosa finale, *Visi. Collages. Isola della Maddalena*, Anedda presenta se stessa in quanto soggetto del testo più chiaramente che altrove: è nella chiesa della Santissima Trinità, osserva gli ex voto: «un immenso collage di visi e di corpi di epoche diverse, alcuni vivi altri già morti, mescolati fra loro»(99). Questi visi ricordano altri morti e altre ossa, e possono essere considerati una metafora di ciò a cui la sua poesia cerca di dare un nome.

Massimo Gezzi

Massimo Gezzi (1976) pubblica la prima raccolta di poesie nel 2004: il titolo è *Il mare a destra* (Borgomanero, Edizioni Atelier, 2004). Tre anni dopo una selezione di versi viene inserita in *Poesia contemporanea. Nono quaderno italiano* (a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos 2007), con introduzione di Guido Mazzoni; altre poesie escono su riviste e siti online nei due anni successivi. Questi testi entrano a far parte dell'ultimo libro, *L'attimo dopo* (Roma, Sossella, 2009), la sua raccolta più organica fino ad ora. Otto poesie dell'*Attimo dopo* più due inedite compongono *In altre forme*, una silloge pubblicata nella collana "Inaudita" di Transeuropa, (Massa, 2011): i dieci testi sono tradotti in francese e tedesco da Mathilde Vischer e Jacqueline Aerne; li accompagna un cd audio, *Bruto*, di Roberto Zechini. Negli ultimi cinque anni sono usciti alcuni inediti online su "Le parole e le cose" e "I poeti sono vivi.com"(100).

Il soggetto delle poesie di Gezzi non è difficile da identificare, in quanto coincide con l'autore: se si guarda alla sua opera come al racconto di una *Bildung*, al primo libro corrisponde la giovinezza, mentre con il secondo si arriva alle soglie della maturità. Proprio l'uso esplicito della prima persona è centrale per comprendere ciò che rende interessante la sua poesia.

Nel *Mare a destra* lo sfondo è Bologna, chi dice io è uno studente universitario proveniente dalle Marche. Fin dall'inizio, Gezzi parla di esperienze che lo riguardano. Spesso compaiono figure femminili chiamate per nome, viene descritto il paesaggio marchigiano ed emiliano; ma soprattutto viene rappresentato in modo icastico lo stupore (parola presente nella poesia incipitaria e in altri luoghi del libro) di chi parla davanti alle esperienze che compie.

«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»(101)

Il principio dinamico del *Mare a destra*, secondo Mazzoni, è l'accensione lirica del quotidiano(102). La sintassi e la metrica dei testi, influenzate dagli studi sulla poesia del Novecento, creano una base di regolarità formale, «uno stile modellato sulla tradizione della grande lirica moderna di tono tragico»(103). Questi due aspetti – rappresentazione vitalistica del quotidiano e regolarità formale – rimarranno costanti nel libro successivo. Al contrario il lessico, che pure riprende e omaggia la tradizione, è del tutto contaminato con la lingua d'uso contemporanea. In realtà la parola «contaminato» è inesatta: la poesia di Gezzi non scende a patti con la prosa del mondo, bensì nasce completamente al suo interno. Proprio per questo motivo, il giudizio di Mazzoni può essere accettato soltanto a patto di fare alcune precisazioni.

Le accensioni poetiche sono innescate da viaggi in treno, incontri in strada, film visti al cinema (*Trainspotting*), pubblicità o canzoni di MTV(104). Il soggetto dei testi ha un atteggiamento euforico verso ciò che lo circonda, di «meraviglia» – come si legge in una poesia dell'*Attimo dopo*(105) –, che però non porta alla rivelazione di un senso oltre la superficie. La modernità della voce poetica è già tutta qui: viene proposto un io lirico imparentato con la tradizione italiana, che prende sul serio ciò che gli accade, tenta di misurarsi con la storia. Questa voce si definisce meglio nel libro successivo.

L'*Attimo dopo* ha molti punti di continuità con *Il mare a destra*, a partire dall'identificazione dell'io e dalla definizione di tempo e spazio. I luoghi seguono l'evoluzione biografica di Gezzi: le Marche (*Sul molo di Civitanova, Grottammare, Osservando la Madonna di Senigallia*), la Svizzera (*Tuesday Wonderland, Malerweg*). In due occasioni la dimensione temporale è ricondotta ad eventi precisi degli anni Zero: uno di tipo astronomico (*Venere davanti al sole*), l'altro storico (la guerra in Iraq in *Marco Polo, 32 anni dopo*). Spesso l'autore si rivolge ad un tu femminile, talvolta usa la prima persona plurale («siamo ancora quelli / che camminano a fianco [...]») si legge in una delle prime poesie, *Sul molo di Civitanova*. La maturità consiste nella scoperta non solo della «materialità dell'esistenza» (*Venere davanti al sole*), ma anche dei «limiti biologici» dell'uomo: *L'attimo dopo* è una riflessione sul tempo e sulla ciclicità della vita. Spesso c'è un confronto fra il tempo della biologia individuale e quello universale: «passano gli uomini, si arrendono allo spazio, / e nel farlo si convincono / che passare è il loro unico motivo/ per essere nel mondo. È incredibile che tutto / ci sopravviverà: la terra lavorata / perderà ogni sembianza» (*La memoria di una terra*). La morte, il deperimento naturale di cose e persone, è parte di questo ciclo: è il tema centrale di poesie come *Reperti* e *Grottammare*, ma anche di un testo successivo pubblicato online, *Quattro strati sotto piazza Matteotti*. Qui l'io scompare, lascia spazio agli strati di cui si compone una piazza: muschio, cemento; poi ossa e resti di uomini; rovine di una città passata; infine «il quarto è il buio inesplorato / la verticale del silenzio»(106).

A differenza di quanto accade in molta tradizione poetica italiana, la voce di queste poesie si caratterizza per l'assenza di tragicità dello sguardo. I limiti della vita quotidiana, parte essenziale dell'uomo, sono la sua unica occasione: «[...] ci è dato questo spazio / questo minimo orizzonte / di cose quotidiane [...]» (*Sul molo di Civitanova*). Gezzi non si pone mai in un atteggiamento di distonia o di nichilismo davanti al mondo, ma ne enumera la superficie brulicante anche nei punti più nascosti. Dello sforzo di nominazione fanno parte i «frantumi di memoria» (*I ricordi della prima neve*), cioè i ricordi, come in *Rendere ragione, Fotogramma, La mattina dopo*. In questi ultimi testi è più evidente l'influenza di Sereni, e soprattutto di *Stella variabile*. Una delle poesie più belle è *Gelsi*:

Hai fatto questo semplice gesto con la mano:
l'hai sollevata fino al volto,
l'hai tesa verso il mio finestrino,

mentre guidavo: ho guardato,
 e contro la luce caliginosa
 della mattina li ho contati,
 otto, otto gelsi a chioma aperta
 come la coda di un pavone imbalsamato,
 in processione lungo la linea
 del nostro sguardo, così perfetti
 che per un attimo ho scordato
 orari coincidenze
 e ho rallentato per capire
 come mai di otto alberi in fila si possa dire
 “guarda che belli!”, come hai detto,
 se loro non decidono di esserlo e tutto
 è un avvicinamento senza senso,
 o se basta un movimento della mano
 e un sorriso per fare di otto alberi
 in riga un’illusione di riscatto.(107)

Lo sguardo che accompagna gli alberi di gelso non modifica realmente il loro «avvicinamento senza senso, tuttavia un movimento della mano femminile o un sorriso possono essere «un’illusione di riscatto»: sembra di essere in presenza della più classica fra le epifanie, quella mediata dalla presenza femminile; lo conferma l’allusione montaliana dell’ultimo verso(108). I testi successivi allontanano questa possibile interpretazione. L’accensione del quotidiano non conduce mai ad un’epifania; al contrario, assistiamo alla sua decostruzione a favore delle piccole verità della superficie. In un altro testo importante del libro, *Tuesday Wonderland*, la tautologia – che riprende la «ripetizione dell’essere» di Sereni e, prima ancora, di Sbarbaro – è accettata come elemento costitutivo della vita umana, che non ne diminuisce il fascino.

Spesso la poesia di Gezzi trae origine dall’attenzione a reperti, rifiuti o altri elementi di scarto: i tombini, lo scarico del bagno, i cancelli, il cemento, le foglie dei platani («Tra le scorie, nei rifiuti che si ammassano / nei cassonetti, la storia [...]», *Tra le scorie*): questo aspetto la avvicina a quella di Pusterla. Come per Pusterla, inoltre, anche per Gezzi è importante descrivere elementi di vita vissuta («Gli aerei su Malpensa in cui qualcuno / che atterra sta guardando dritto qui»(109)). Il soggetto poetico di *Il mare a destra*, *L’attimo dopo* e dei testi successivi diffusi fino ad ora sembra riuscire ad assumere una voce personale proprio perché crede in un uso quotidiano della poesia, che in questo modo può diventare anche confronto con la storia degli uomini (*Rendere ragione*, Marco Polo, *Quattro strati sotto piazza Matteotti*) e con quella universale, cioè con l’alternarsi dei cicli biologici di vita e morte. Soltanto mettendo a fuoco questo punto si può concordare con il giudizio critico di Mazzoni dal quale siamo partiti. Non c’è illusione che la scrittura sia antidoto allo svuotamento di senso della realtà («[...] quello è quanto posso in questi versi / riconoscere e scriverti, sapendo / che è poco, [...]»(110)). Al contrario, chi prende la parola nell’*Attimo dopo* si mostra critico verso la tradizione che ha creduto in un potere salvifico della poesia: «[...] ci vuole altra forza e altra / investitura per non credere ai miraggi / e per dirigere la storia. / Componile tu quelle formule di boria»(111); «L’alta stagione delle frottole, / dei lumi, il tentativo di porre / un limite al disordine è un atto contro natura»(112). Tuttavia permane la fiducia di poter descrivere la vita nei suoi atti minuti e nei suoi particolari inosservati: «devi dire che c’è stato, che non pesa / più di un lampo immotivato di allegria / e non cambia nulla [...]»(113). È questo il punto di forza della scrittura di Gezzi, ciò che giustifica e rende necessario l’uso della prima persona. Se la vita è destinata a finire nel nulla, e se è fatta di paure e desideri, rappresentarli è quasi un atto di resistenza: è una manifestazione di vitalità. In questa prospettiva, anche una poesia dedicata alla nascita di una figlia (la bellissima *Aruspicina*) non costituisce un momento privato e narcisistico, ma piuttosto un tassello importante per la definizione di sé. Calare il proprio io in un destino terreno e disegnarne i confini reali vuol dire descriverlo come provvisorio esattamente come quello degli

altri. In un certo senso, questa poetica è sia erede della tradizione lirica del Novecento, sia protesta silenziosa verso di essa.

La scrittura diventa un nuovo strumento di esperienza e di condivisione: «Una delle poche cose che la poesia sa fare, d'altronde, è mettere in comune un'esperienza, proprio mentre sembra isolarsi nell'autoreferenzialità. Dire con precisione le poche verità che si sono intraviste attraverso la propria esperienza, distruggendo ogni illusione consolatoria e sperando nella risposta di un lettore: è in questo rapporto che la poesia esiste, agisce e si salva». Con queste parole si conclude la nota introduttiva a *L'attimo dopo*. Sembrano sintetizzarle efficacemente alcuni versi del libro: «Un mattone conta più delle parole / che lo imitano appoggiandosi / una sopra l'altra./ Io con la poesia vorrei fare mattoni»(114).

Gherardo Bortolotti

01. come il silenzio del dopocena, gli echi che rimanda l'impianto idraulico(115)

22. Isolati da noi stessi, costretti a settimane di anticamera per avere un colloquio con ciò che volevamo, ci aggiravamo inquieti tra le mode e le questioni politiche più urgenti. Investivamo parti del nostro amor proprio su accessori di abbigliamento di marche minori, su imitazioni asiatiche di orologi di lusso, e avevamo una nozione approssimativa delle gerarchie che stavamo infrangendo. Per strada, sostavamo nei pressi di vasti cartelloni pubblicitari, di scritte che ci tenevano in disparte(116)

Parlare della scrittura di Gherardo Bortolotti (1972) vuol dire affrontare il problema di cosa oggi sia poesia. Se accettiamo momentaneamente la tesi di Barthes, secondo la quale nella letteratura contemporanea «i linguaggi poetici e prosastici sono abbastanza distinti per poter fare a meno dei segni relativi alla loro alterità»(117), il pezzo appena citato rientra nel genere poetico, e gran parte dell'opera di Bortolotti non può essere considerata prosa. Nella lingua della prosa l'impianto idraulico può produrre dei rumori, ma la parola «echi» dà a quei rumori una connotazione diversa. Analogamente, la frase «costretti a settimane di anticamera per avere un colloquio con ciò che volevamo» si basa su una metafora, in quanto di solito i colloqui avvengono con persone fisiche, non con concetti, proiezioni o desideri («ciò che volevamo»).

Le dichiarazioni di poetica e gli interventi di Bortolotti cercano di smentire questa conclusione: la scrittura non deve essere una forma di artigianato(118); vengono rifiutati la lirica e l'uso della prima persona autoriale(119), così come qualsiasi tecnica retorica o metrica(120). Ogni volta che può, Bortolotti si definisce un prosatore e non un poeta. La sua storia editoriale conferma questa doppia lettura possibile: i primi testi vengono pubblicati online, sul blog personale dell'autore (canopo.splinder.com, poi <http://bgmole.wordpress.com/>) e su altri blog letterari (fra questi "Nazione Indiana", "Le parole e le cose", "Poetarum Silva", "La poesia e lo spirito"); nel 2005 pubblica l'ebook *Canopo* per le E-dizioni Biagio Cepollaro (<http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/E-book.htm>), di solito destinate a libri di poesia; nel 2007 la plaquette *Soluzioni binarie* (Roma, La Camera Verde) e il wee-chap *tracce per dusie 103-197* (dusie.org); nel 2008 l'ebook *Tracce*. Il primo libro importante è *Tecniche di basso livello*, uscito nel 2009 per Lavieri. La collana che lo ospita è "L'amo", curata da Domenico Pinto, dedicata a romanzi e racconti – narrativa, dunque. Nello stesso anno esce l'antologia *Prosa in prosa*(121), dove Bortolotti pubblica *bgmole e altri incartamenti*. Nel 2010 una selezione di suoi testi è di nuovo in una sede destinata alla poesia, anzi nella sede più tradizionale per la poesia contemporanea italiana, l'antologia: si tratta di *Poeti italiani degli anni Zero* a cura di Vincenzo Ostuni. Intanto Bortolotti continua a scrivere online, recentemente anche su un blog personale nella piattaforma tumblr; infine nel 2013 esce *Senza paragone* (Massa, Transeuropa), in una collana intitolata "Nuova poetica". *Tecniche di basso livello* e *Senza paragone* saranno qui considerati più da vicino, in quanto sue opere migliori e più organiche rispetto alle altre; ma si terrà presente tutta la produzione precedente e quella contemporanea online.

Partiamo dall'inizio: chi è il soggetto dei testi di Bortolotti? Talvolta non è identificabile, perché la scrittura prende la forma quasi dell'elenco nominale, con ellissi del verbo «49. un giorno, nel tardo dopo cristo»; «68. centri periferici del benessere e della speranza nel futuro»(122)), oppure quella di una nota breve – un post su un blog o uno status face book –, nella quale il verbo indica una situazione astratta o l'avvio di azione, senza uno svolgimento («188. le zone dell'ignoto, favoleggiate nelle narrazioni sul progresso, sull'estensione del nostro potere sul mondo per mezzo di processori 64 bit, o sull'ulteriore apertura del mercato dei servizi»(123)). Entrambe le strutture sono presenti in *Tracce*: qui i testi sono disposti uno dopo l'altro, in verticale, e numerati in ordine crescente; non ci sono lettere maiuscole. Le prose di *Canopo*, invece, sono più lunghe. Le frasi vengono assemblate le une alle altre, la paratassi inizia ad essere affiancata da ampie subordinate, il ritmo è scandito dalle virgole. A volte è usata la prima persona singolare («[...] come la mia vita, avesse solo il peso dell'aria che smuovo per produrla, confido a chi mi sta di fronte che mi piace questo e mi piace quello [...]»(124)), in altri casi la prima plurale («[...] nella figurazione delle sbarre di una cella, oltre la quale sta rinchiuso il mondo, in cui fissiamo lo sguardo cercando di intravedere dove finiscono le foreste di grate, di inferriate, e dove inizia lo stato delle cose»(125)). Compare una voce esterna, che parla in terza persona di eventi esterni «mentre, come sequenze di previsioni orribili puntualmente avverate, e la cui evitabilità lascia stupiti gli osservatori più ingenui, le truppe serbe avanzavano in bosnia secondo uno schema di viltà e cose indegne, frequentano i locali di mezza europa vestiti di dolce e gabbana [...]»(126)) oppure rivolgendosi ad un tu impersonale («mentre aspetti che il telefono, impostato sul dialing ad impulsi, componga il numero del server [...]»(127)). Secondo Loreto è proprio in *Canopo* che la voce dell'autore del testo inizia a distinguersi da quella dei suoi personaggi(128).

Questa struttura è perfezionata in *Tecniche di basso livello*, che ha un'organizzazione formale più compatta e regolare. Il libro si compone di centoquarantadue prose, riunite in gruppi di due per ogni pagina; ogni testo è preceduto da una numerazione in grassetto. In grassetto sono segnalati anche i nomi di quattro personaggi: bgmole, hapax, kinch, eve. bgmole è protagonista di molta scrittura online di Bortolotti e del tumblr *le avventure di bgmole*; ed è una sorta di doppio autofinzionale dell'autore(129). Né bgmole né gli altri tre personaggi prendono la parola in modo diretto. I microeventi di cui sono protagonisti sono raccontati da una voce onnisciente che usa sempre l'imperfetto; a volte parla in terza persona («In certe settimane, e soprattutto di mattina, era attraversato dalla lucida volontà di qualcun altro», p.33), più spesso si serve della prima plurale («Vedevamo con simpatia la nostra naturale propensione a vivere», p.15). Le loro esistenze sono descritte in modo disordinato e frammentario; non ci sono trama né evoluzione nei personaggi. *Tecniche di basso livello* appare come un catalogo di situazioni particolari e apparentemente irrilevanti («trame minori»), che potrebbero riguardare chiunque. Cortellessa paragona la scrittura di Bortolotti all'opera di Mark Strand, soprattutto per l'assenza di motivi narrativi; Loreto parla di un effetto di zapping(130). Ma lo zapping presuppone velocità. Al contrario, la dimensione di *Tecniche di basso livello* è piuttosto quella del rallentamento: come in *Cronopo* e in *Senza paragone*, Bortolotti usa molte strutture ipotattiche, ma poche congiunzioni; il ritmo è creato soprattutto dalle virgole. Sembra che Bortolotti metta a fuoco, quasi con un improvviso effetto di zoom, tutto quello che succede nello «scialo di triti fatti» nel quale siamo immersi; e Inglese parla, infatti, di «fotogramma bloccato»(131). Se la poesia lirica del Novecento si basa su epifanie, momenti che si caricano di significato e diventano eccezionali per chi li vive, in *Tecniche di basso livello* accade l'opposto. Le vite di bgmole, hapax, kinch e eve sono alienate, condotte con un effetto di ripetizione, replica e straniamento da se stessi. La dimensione dominante è quella degli spettatori («abituati al ruolo di comparsa», p.14), o dei consumatori:

6. Incontri, con le avanguardie della distribuzione al dettaglio, come l'Ikea, o gli outlet lungo la tangenziale, che ci mettevano in posizione di attesa, ci spingevano a ipotesi più articolate. L'accessibilità della merce appariva come la controparte di un accorso rispettabile. Le campagne promozionali in corso ci procuravano una serenità più generale, quasi oggettiva.

7. Impegnati in trame minori, assecondavamo la nostra inclinazione al futile ed all'innocuo. In salotto, seguivamo con lo sguardo i bordi dei nostri mobili economici, ci inoltravamo nelle ombre dietro i vetri della credenza.(132)

I termini appartenenti al lessico dello spettacolo, dell'economia e delle politica da telegiornale sono molto frequenti («stato di cose», «mercato», «beni», «economico», «salario», «bancomat»). Ma il merito di Bortolotti, più che l'allargamento della lingua d'uso nei testi poetici, è aver saputo rappresentare gli effetti che i cambiamenti sociali dell'ultimo arco di secolo hanno avuto sulle due sfere più importanti dell'individuo: la vita intima; il rapporto con la storia. L'interiorità è una merce, perfettamente replicabile e riproducibile attraverso il ricorso ad alcuni miti e linguaggi. Per questo in *Canopo* e in *Tecniche di basso livello* sono molto frequenti i nomi di idoli televisivi e musicali: gli House of Love, Kate Moss, Kurt Cobain sono quasi residui di una vita interiore(133). Anche il desiderio sessuale, che solitamente definisce la rappresentazione di un individuo, è descritto in modo del tutto depersonalizzato, evidenziandone l'elemento di innaturalità(134). In *Tecniche* e in *Senza paragone* c'è una scissione: da un lato vengono descritte forme di desiderio solitario ondivago, percepito con disagio; dall'altro permane un bisogno di emozioni o di interruzione della solitudine. Esempi dell'uno e dell'altro tipo sono i due frammenti che seguono:

20. Attraversato da immagini e coiti di diverso grado di oscenità e perversione, **bgmole** affrontava le successive primavere, sospirando alle fermate degli autobus. La probabilità di esaurire gli ingenti desideri carnali, appresi dalla filiera della pornografia e dalle campagne pubblicitarie dei gelati e della biancheria intima, rimaneva costante nel suo valore nullo. I corpi di donna che incrociava, per strada, pulsavano di intimità altrui ma sempre più vicine.

85. Nello stato di grazia della giovinezza, della perfetta condizione di consumatori, sprecavamo le occasioni per essere felici, per avere ragione su qualche cosa. Non capivamo il dolore e ne tenevamo conto distrattamente. Commettevamo, influenzati dalla stagione musicale corrente, errori senza riparo in occasione di amori unici, irripetibili.

La messa a nudo straniata di queste soggettività, l'assenza di una ricerca di pathos e l'intersezione con la voce narrante extradiegetica ne segnalano i momenti di improvvisa consapevolezza. In *Senza paragone* la desoggettivizzazione è ancora maggiore: la voce è sempre esterna, non ci sono nomi, tutto il testo è rivolto ad un tu impersonale. Vi si leggono frasi come «testimonianze senza scopo di ciò che è in corso» (*Senza paragone*, p. 42); «le conversazioni senza scopo in cui ti trascina un estraneo» (26); «le istantanee senza senso» (29); «ci si sbraccia nel vuoto della propria irrilevanza» (25); «la vicenda arbitraria della tua vita» (31); «il reale come termine di paragone di qualcosa di cui ti hanno detto, di cui pare sia vero» (31); come prova di una stagione precedente del tuo essere vivo etc...» (34). L'idea stessa che una conversazione sia «senza scopo» e la vicenda di una vita «arbitraria», o che esista qualcosa di «reale» diverso dal mondo fisico, implicano una riflessione sull'esistenza. Questo è un punto centrale dell'opera di Bortolotti: anche in *Tecniche di basso livello* non guardiamo ciò che accade a bgmole, hapax, kinch e eve, ma ciò che pensano. Si tratta di un punto comune a molti poeti di questi anni, a partire dalle opere di Magrelli negli anni Ottanta. Senza dubbio l'io di *Ritorno a Planaval* è molto diverso dal soggetto di *Senza paragone*; tuttavia c'è una radice comune a queste scritture, così come a quelle di Broggi, Mazzoni, Maccari, Inglese.

Una somiglianza più perspicua sembra quella con Broggi e Mazzoni(135). Come Broggi, Bortolotti scrive prevalentemente in prosa; rifiuta l'uso tradizionale del verso e la rappresentazione di un soggetto che, coincidendo con l'autore, parli del suo mondo interiore. Tuttavia ci sono due differenze significative. A Bortolotti, innanzitutto, è del tutto estraneo l'intento di decostruire il linguaggio poetico (che è presente, invece, in *Coffee-table book* di Broggi). Inoltre le sue situazioni sono meno cruente e parossistiche di quelle di *Nuovo paesaggio italiano* e *Quaderni aperti*; il tono è monocorde, più grigio: queste caratteristiche creano un punto di contatto con Mazzoni. La rappresentazione di un soggetto colto in attimi di riflessione o di straniamento accomuna sia molti

testi di Bortolotti sia alcune prose dei *Mondi*. Osservando *I destini generali*(136), si può notare una similarità con tutti i momenti in cui Bortolotti rappresenta eventi storici: sono sempre percepiti attraverso uno schermo. Mentre Mesa e Buffoni cercano una mimesi cruenta di episodi di guerra e Anedda li immagina mettendo a fuoco un proprio punto di osservazione, che crea una tensione etica, Bortolotti e Mazzoni rappresentano la storia come qualcosa che può essere percepito soltanto dal di fuori. Eppure proprio questa neutralità apparente, questo grigiore di situazioni normali e alienate, infine quest'elemento di commozione che talvolta le circonda, costituisce – e l'espressione è estendibile ad entrambi gli autori – «una delle poche scritture politiche credibili di questi anni»(137).

Guido Mazzoni

Guardavo i tetti coperti di brina e un pezzo di campagna industriale dalla finestra dell'ex-albergo in cui vivevo, mentre l'edificio sembrava girare su se stesso moltiplicando la sua parete immensa e i suoi cinquecento monolocali. Era un istante di assoluto straniamento e io cercavo di prolungarlo, perché ciò che accadeva, ciò che pensavo, quella specie di navigazione in un'estraneità che non diventava parte della mia vita, fra oggetti presi in affitto che non portavano alcun segno di me, prendesse una patina nuova – e per un attimo, nello stupore di chi riconosce ciò che ha sempre saputo, ogni cosa (il battito del sangue sulla tempia appoggiata al vetro, le gocce, la periferia di Londra, le persone che esistevano nel mio stesso edificio, le esperienze elementari che formano il fondo di ogni vita e sfuggono alle parole) diventasse nitida e leggibile.

Avevo quasi trent'anni; di lì a poco avrei avuto un destino; delle azioni irreversibili mi avrebbero guardato dallo specchio del bagno e sarebbero state me. Intanto lottavo, come tutti, perché il mio posto nel mondo corrispondesse ai miei desideri: per rimanere in vita, per non cedere un pezzo troppo grande di me al meccanismo che ci tiene in vita, per occupare posizioni, per catturare lo sguardo degli altri, per compiacere lo sguardo degli altri, per emergere; e tutto intorno, nel movimento delle strade che si aprivano sotto la finestra, nei rumori delle cinquanta stanze che davano sul mio stesso corridoio, migliaia di esseri pullulavano nello stesso spazio: pensionati, immigrati pachistani, segretarie venute da qualche frazione della periferia a consumare il proprio presente in un monolocale mansardato. Era la vita collettiva in una grande metropoli mondiale, figura accelerata della logica di ogni sistema umano, quella che ognuno di noi ritrova quotidianamente, ma che in realtà non vede mai.

Siamo incompiuti e bisognosi. Entriamo fra le cose legati a un corpo, a un tempo ad aggregazioni di esseri che ci preesistono, popolano i nostri spazi e chiedono di appagare il vuoto di un desiderio che persiste ben oltre la conservazione di sé, slittando su oggetti diversi a seconda dei sistemi dove ognuno di noi si trova preso (corpi e beni da possedere, posizioni da occupare, equilibri da trovare nel rapporto e nel conflitto con gli altri) fino a quando, in un momento precario della vita che forse non arriverà mai, il desiderio si trova rispecchiato nella realtà e la forza sembra placarsi un attimo, per poi ricominciare. Pensando a quante poche cose mi interessassero davvero, a quanti pochi moventi elementari reggessero la vita mia e degli altri, capivo che in queste formazioni, in questi minimi eventi si svolge la lotta per quell'equilibrio cui diamo il nome di felicità, e che oltre questo pulviscolo, oltre questa rete non c'è nulla. Ma capivo anche la profonda irrealtà di quella comprensione momentanea, la gratuità di quell'attimo di straniamento così fragile in rapporto alle forze primarie, banali, che entravano in gioco dentro le piccole sfere di vita che potevo vedere nei vetri illuminati, tutte incomparabilmente più vere della mia idea ancora giovanile che la realtà non fosse, non potesse essere solo questo. Gli ammassi delle nubi si rompono e si riformano; i gruppi di rondini si muovono fra i tetti e creano gerarchie; le cassiere di Safeway rifanno i conti e comparano le vite dei nipoti. Chiuso nel proprio territorio, ogni organismo appaga la forza che lo fa essere e modifica, per quanto può, questo piccolo intero dove ogni azione ha un significato solo locale e solo simbolico, e dove tutto tende al proprio equilibrio senza alcun disegno, senza alcuna giustificazione. Esiste solo questo.(138)

Il decennio che abbiamo considerato, gli anni Zero, si conclude con la pubblicazione di uno dei suoi libri migliori, all'interno del quale le esperienze appena descritte – la neutralità apparente della vita quotidiana, ma anche l'impossibilità di un rapporto non mediato con i macroeventi storici –

fanno parte di una riflessione sull'esistenza contemporanea. Si tratta de *I mondi* di Guido Mazzoni (1967).

Le prime poesie di Mazzoni vengono pubblicate su "Paragone" nel 1991. Segue una raccolta, *La scomparsa del respiro dopo la caduta*. (1988-1991), ospitata nel *Terzo quaderno italiano di poesia contemporanea* (Milano, Guerini e Associati, 1992) a cura di Franco Buffoni, introdotta da Buffoni stesso. I testi di *La scomparsa del respiro dopo la caduta* sono scritti «sotto il velo della regressione e dello straniamento», perché condividono «la stessa fobia della lirica, di origine neoavanguardistica, che alcuni poeti miei coetanei hanno conservato nel corso dei decenni» (sono parole tratte da un autocommento dell'autore ad un suo testo successivo(139)). Dopo questa raccolta, Mazzoni non scrive per quasi cinque anni; quando torna a farlo, la sua poesia cambia radicalmente. Fra anni Novanta e inizio anni Zero suoi testi escono su "Nuovi Argomenti", "Versodove" e "Trame"; alcune traduzioni su "Testo a fronte". Il 2010 è l'anno dei *Mondi*: vi confluiscono versioni modificate di vecchie poesie e nuovi testi, per un totale di trentuno. Come si legge nell'ultima pagina, il libro viene scritto fra il 1997 e il 2007. A novembre 2013 sette testi di una nuova opera in fieri (il titolo provvisorio è *Totalità e frammenti*) compaiono online, su "Le parole e le cose". Saranno seguiti da nuovi inediti sul sito "Formavera"(140) e sul "Sole24Ore" (febbraio 2014). Nelle nuove poesie si notano alcuni cambiamenti, che guarderemo più da vicino; tuttavia c'è una continuità sostanziale con il libro precedente, mentre quest'ultimo segnava una rottura netta rispetto a *La scomparsa del respiro dopo la caduta*. Per questo motivo considererò soprattutto *I mondi*, finora il libro più importante di Mazzoni.

I mondi è un'opera autobiografica, nella quale l'autore parla in prima persona e ricorda frammenti della propria esistenza: l'infanzia in una città di periferia in Toscana (*Questo sogno, Prato Est, La parete, Parcheggio*), gli anni a Pisa (*Gli anni*) e a Parigi (*Luxembourg*), il periodo londinese (*I mondi, Elephant and Castle*) e quello a Chicago (*Dearborne Bridge, AZ626*), l'età adulta nella quale «ogni evento è irreversibile» (*Generazioni*). I frammenti di vita sono presentati seguendo un ordine cronologico, e sempre dal punto di vista del presente: cioè come ricordi(141) («quei pochi frammenti che posseggono un valore compiuto, diventano parte di noi e si fanno ricordare», *L'istante che è appena trascorso*). Allo stesso tempo, il libro non riguarda soltanto la vita di chi scrive, ma contiene una riflessione più ampia. Il titolo ne preannuncia il contenuto: ciò che accomuna gli esseri umani è l'egoismo e l'incapacità di uscire dal proprio orizzonte di interesse personale («Siamo incompiuti e bisognosi. [...] Chiuso nel proprio territorio, ogni organismo appaga la forza che lo fa essere»). Gli individui sono «monadi», parola presente nella poesia d'apertura (*Questo sogno*) e ricorrente in più testi(142). I contatti con gli altri sono effimeri (*Superficie, Territori, Generazioni*); la comunicazione fra le persone è solo uno schermo necessario («Oggi penso / che l'essenziale non sia comunicabile», *La forma del ricordo*); gli esseri umani esistono «con cinismo e innocenza» (*Gli esseri*). *I mondi* non è solo il racconto della vita di un individuo, ma è anche una riflessione fenomenologica sull'essere umano e sulla sua condizione in Occidente all'inizio del Ventunesimo secolo. Questa è una prima ragione della sua importanza.

Per comprendere meglio come è fatta l'opera, guardiamo più da vicino il modo in cui si muove al suo interno la funzione umana che dice io. Le poesie e le prose dei *Mondi*, si diceva, descrivono attimi dell'esistenza riconsiderati retrospettivamente, ai quali chi scrive ha attribuito un senso: ad esempio un incidente stradale (*La scomparsa del respiro dopo la caduta, Esperienza*); il momento in cui si decide di condividere la propria vita con qualcuno (*Anniversario*); episodi legati alla percezione dei genitori (*La forma del ricordo, La parete*). Come in quella tradizione della poesia del Novecento che ha come principali interpreti Montale e Sereni, la vita si compone di epifanie («Come se non avessi un'esperienza, ma solo / le schegge di una vita qualsiasi che esplodono / ciascuna in una rotta separata per formare, / rivivendo anni dopo, stupefatte / loro stesse e gratuite nel tepore / dell'allucinazione, il mio passato», *La forma del ricordo*). Il resto del tempo, ciò che rimane della vita di un uomo, viene presentato come ripetizione («[...] questo lato / del reale dove tutto risplende / nella propria tautologia, come ogni vita [...]», *Il cielo*; «sopra la rete delle strade,

un giorno / che ripete se stesso», *Elephant and Castle*; «gli occhi sulle solite cose», «i soliti gesti», *Gli esseri*).

Tuttavia alcuni testi della raccolta (spesso si tratta di prose) sono dedicati ad esperienze di tipo diverso. Sono «le esperienze elementari che formano il fondo di ogni vita e sfuggono alle parole». Mazzoni mette in evidenza anche istanti di questo tipo, visti come al rallentatore. Di un effetto simile si è già parlato per Bortolotti, e non è un caso: come vedremo, *Tecniche di basso livello* e *I mondi* hanno alcuni punti in comune. Se *I mondi* fosse un film, si direbbe che abbiamo a che fare con dei *close up* vuoti, o che mettono rilievo particolari apparentemente privi di interesse: non gli occhi del protagonista, ma i suoi bottoni o un angolo della giacca. Il senso di questi attimi, apparentemente contrastanti con la natura stessa della poesia moderna, viene spiegato da una prosa contenuta nella quinta sezione, *L'istante che è appena trascorso*: proprio durante gli istanti fungibili, intercambiabili e ripetitivi della vita quotidiana, talvolta è possibile percepire «lo squilibrio che rinasce intorno agli esseri, l'instabilità che attraversa le cose» (*L'istante che è appena trascorso*).

In letteratura ci sono modi diversi per mettere in evidenza un particolare: uno di questi è l'uso di verbi di percezione in punti strategici del testo, come l'inizio o la fine di un verso. Nel caso della prosa citata all'inizio del paragrafo, «Guardavo» è appunto la parola d'esordio; «guardavo», «riguardavo», «riapro gli occhi», «fissavo» sono parole ricorrenti in quasi tutte le poesie e le prose dei *Mondi*. Ora, la rappresentazione del mondo dal punto di vista di un io empirico, che nell'opera-libro mostra parti della propria biografia, è una situazione tipica della poesia moderna. Alcuni autori del Novecento hanno ripreso questo topos in modo insolito, cioè rendendo se stessi sia soggetto sia oggetto dell'osservazione: un possibile punto di partenza è la poesia di alcuni autori modernisti, ad esempio Sbarbaro. Un punto importante di questa genealogia (e probabilmente centrale per Mazzoni) è Fortini, perché nella sua poesia lo sguardo diventa interpretazione e giudizio anche quando è rivolto verso di sé. Per arrivare ad autori più vicini nel tempo, il *vedersi vedersi* è tipico della poesia di Magrelli e, come si è visto, di quella di Dal Bianco. Questo è anche il caso di Mazzoni: nella prosa dalla quale siamo partiti chi dice io guarda un paesaggio da una finestra; fra i mondi che osserva – quelli degli inquilini dei cinquecento monolocali che si trovano nel suo palazzo e quelli dei passanti in strada – c'è anche il proprio. La prima volta che va a capo in questo testo, Mazzoni riprende la parola descrivendo se stesso nel momento in cui è protagonista di quell'azione («Avevo quasi trent'anni; di lì a poco avrei avuto un destino [...])»; dunque osserva il proprio io empirico dall'esterno. Se mettere a fuoco parti di realtà normalmente irrilevanti, eppure caratterizzati da una provvisoria consapevolezza («e per un attimo, nello stupore di chi riconosce ciò che ha sempre saputo») crea un primo livello di straniamento, senz'altro scrivere una poesia in cui si guarda se stessi in modo reificato, come monade accanto alle altre monadi, ne crea un secondo.

Questo tipo di rappresentazione dell'io mina l'immagine del soggetto elaborata dalla poesia del Novecento, in modo simile a quanto è già stato sottolineato per la poesia di Dal Bianco. Anche Mazzoni, d'altronde, affianca uno stile molto controllato, che allude alla tradizione del classicismo moderno, all'alternanza fra poesia e prosa. Le prose hanno spesso un andamento più riflessivo, ed erodono dall'interno la possibile interpretazione del libro come canzoniere di una vita particolare. Nei *Mondi*, come in *Ritorno a Planaval*, *L'attimo dopo*, *La divisione della gioia*, l'io è un io come tutti, non gode di privilegi(143). Chi scrive è fra gli altri, come loro vive sulla superficie («Tu però vivi sulla superficie, tu sei la superficie», *Superficie*). La sua esperienza è fatta di ripetizione e di pochi attimi di senso, ma anche di istanti quotidiani di profonda consapevolezza. Una poesia paradigmatica, da questo punto di vista, è *Gesti*: qui non accade nulla, se non che un soggetto afferra un bicchiere di plastica e osserva il gesto appena compiuto dal proprio braccio («Ma se lo guardi»); da qui parte una riflessione. L'attimo in cui si rivela un destino(144) non è solo quello dell'occasione; l'epifania riguarda anche la consapevolezza che «nulla ti appartiene se non questo enorme repertorio, il mondo inciso dentro di te come un cristallo o una scoria», e questa consapevolezza può rivelarsi in un momento privo di eccezionalità.

Nel caso dei *Mondi* c'è un elemento di interesse ulteriore: l'auto-osservazione non è soltanto discorso metapoetico, mezzo per destrutturare l'io lirico tradizionale e, quindi, legittimarlo a prendere la parola. «Vedere se stessi come una cosa estranea» – come ricorda l'epigrafe iniziale, ripresa da Kafka – è necessario per condurre la riflessione che struttura il libro. Lo nota molto bene Carlucci: estraneità e indifferenza sono strumenti di una ricerca, «forme di imparzialità e dunque [...] condizioni necessarie alla ricerca razionale, se non addirittura scientifica»(145). Carlucci osserva anche che il lessico dei *Mondi* tradisce una passione per lo studio etologico, quasi scientifico degli individui. Gli uomini e le donne che abitano il presente vengono analizzati allo stesso modo della «società di insetti che scavano la terra per prolungare la vita, la stessa che ti percorre» (Alberi). Gli individui vengono osservati per come appaiono e si muovono in superficie, per come invadono spazi e si difendono dalle aggressioni altrui. Mazzoni studia i loro comportamenti in gruppo come se si trattasse di branchi animali: la madre che rimuove il figlio dalla culla, per mostrarlo agli ospiti durante una cena (*Generazioni*), è spinta sia da istinto da mammifero sia da esibizionismo, bisogno di affermazione del proprio mondo imponendone la logica agli altri; la necessità di autodefinirsi attraverso l'aggressione è anche quella che porta l'io a parlare «con una foga assurda di un'elezione amministrativa o di un individuo che non conosci» (*Superficie*). Carlucci ripercorre gli antecedenti di questo tipo di attitudine, ed inserisce Mazzoni in un «vasto filone filosofico letterario e filosofico novecentesco»(146), senz'altro cogliendo una genealogia importante. Ma una simile riflessione non ha bisogno del verso né della prima persona; e Mazzoni, d'altronde, è anche un ottimo saggista(147). Perché, allora, scrive un libro di poesie nelle quali l'autore è anche chi prende la parola? Se è vero che alle origini della sua scrittura in versi si trovava la stessa «fobia per il dire io» condivisa da una generazione, questo aspetto merita più attenzione.

Le considerazioni sul lessico dei *Mondi* fanno emergere anche un altro aspetto importante: il «campo delle forze» (*Elephant and Castle*) è calato nella storia. L'io dei *Mondi* parla di una condizione esistenziale che ci riguarda sia in quanto esseri umani, sia in quanto uomini e donne del Ventunesimo secolo che vivono in una società occidentale, borghese, nella quale «la lotta per quell'equilibrio cui diamo il nome di felicità» si combatte all'interno di gerarchie invisibili, ma ancora solide. La cassiera di Safeway che capisce tutto dello sconosciuto di fronte a lei per come è vestito, con la quale chi scrive non condividerà nulla più di uno scarno frasario standard – per tornare alla prosa *I mondi* – ribadisce queste gerarchie. Parole come «vita collettiva in una grande metropoli mondiale» o «classe media occidentale» hanno lo stesso valore del verbo «guardavo» ad inizio verso: indicano un'osservazione che è anche un'analisi e una contestualizzazione. Mazzoni, come Bortolotti, non descrive ciò che l'io vede, ma ciò che pensa, e connota la riflessione rendendola aderente alla mentalità del proprio tempo: *I mondi* e *Tecniche di basso livello* condividono questo aspetto, e trasmettono lo stesso senso di impotenza di un io diseroicizzato, ma pensante. Tuttavia in *Tecniche* si cerca soprattutto la mimesi dello sguardo polifonico della superficie, mentre *Senza paragone* assume il punto di vista di una soggettività particolare, decostruendola. Nella scrittura di Mazzoni accade l'inverso. Nella sua prima raccolta importante, lo sguardo dell'autore interpreta la realtà ammettendo il proprio punto di vista individuale(148); e l'io si perde in molti e diversi sguardi nei testi successivi ai *Mondi*. Ma anche assumere il proprio sguardo è strettamente legato ad un discorso di tipo politico-culturale: se entrare nella vita degli altri è impossibile, perché ciò che si condivide è la solitudine e lo stato di monadi non comunicanti, la letteratura è autentica quando riproduce o interpreta questa struttura. Nel presente in cui l'io vive non c'è nulla che trascenda l'orizzonte individuale, e ciò che accomuna le persone è l'esposizione del proprio narcisismo(149): dunque mostrare un io come gli altri, senza cedergli privilegi, vuol dire anche mostrarne l'individualità compiuta. «L'arte non ha una risposta, ma può mostrare questa dialettica aperta»(150). Per rivelare la contraddizione fra lo stato di monade, da un lato, e la solitudine come unico possibile terreno di condivisione fra gli uomini(151), dall'altro, nel suo primo libro scritto con consapevolezza d'autore Mazzoni usa la prima persona. «Dico "io" per non

perdere me stesso, dico “io” perché la paura di perdere se stessi è l’unica cosa che possiamo condividere» (*Esperienza*).

Siamo incompiuti e bisognosi. Entriamo fra le cose legati a un corpo, a un tempo, ad aggregazioni di esseri che ci preesistono, popolano i nostri spazi e chiedono di appagare il vuoto di un desiderio che persiste ben oltre la conservazione di sé, slittando su oggetti diversi a seconda dei sistemi dove ognuno di noi si trova preso [...] fino a quando, in un momento precario della vita che forse non arriverà mai, il desiderio si trova rispecchiato nella realtà e la forza sembra placarsi un attimo, per poi ricominciare.

Un aspetto decisivo della vita occidentale contemporanea – l’intreccio di narcisismo, esposizione di sé e solitudine –, viene descritto icasticamente da un autore che pubblica poco, non vive nei social network, non partecipa spesso al *pubblico della poesia*.

Italo Testa

La prima raccolta di poesie di Italo Testa (1972), *Biometrie* (Firenze, Manni), viene pubblicata nel 2005. È preceduta da un ebook, *Sarajevo tapes* (edizioni d’if, 2004) e da un poemetto, *Gli aspri inganni* (Faloppio, Lietocolle, 2004). Nel 2007 esce un suo concept album, *canti ostili* (Lietocolle); quindi la plaquette *Luce d’ailanto* è antologizzata nei quaderni di poesia contemporanea Marcos y Marcos (*Poesia contemporanea. Decimo quaderno italiano*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos Y Marcos, 2010). Una parte di quei testi confluirà nel libro successivo, *La divisione della gioia* (Massa, Transeuropa 2010). Di recente Testa ha vinto il Premio Ciampi con *I camminatori* (Valigie rosse 2013).

La poesia di Testa segue un percorso originale: spazia dalla rappresentazione dell’eros immerso in un’epica del quotidiano (*La divisione della gioia*) ai fotogrammi di sagome umane dai tratti avanguardistici, delle quali viene colto soltanto il movimento (*I camminatori*); le differenze fra un libro e l’altro sono significative anche dal punto di vista stilistico. Tuttavia uno sguardo d’insieme può cogliere alcune costanti. Tutta la poesia di Testa, in un certo senso, può essere letta richiamandosi al titolo della sua prima opera: sono «biometrie», misurazioni di vite.

Il primo libro è il più eterogeneo: l’autore di *Biometrie* sembra cimentarsi in tutti gli stili, come notato da Fantuzzi(152). Nel libro ci sono riferimenti a T.S. Eliot, a Hölderlin, a Josif Brodskij; ma anche citazioni da gruppi rock come gli Sparklehorse e i Massive Attack(153). A volte si trovano rime, sonetti, haiku; ma troviamo la “k” nella parola «Anke» e la “x” come abbreviazione di “per” in «xmane», che mimano il linguaggio degli sms o della scrittura online. *Biometrie* costituisce un catalogo di dettagli di vite metropolitane, che talvolta includono quella dell’autore. In poesie come *Nel ventre dei canali*, *Tu sei il vetro*, *Gli altri*, *il corpo trasparente*(154) compaiono un io, un tu e un noi: sembrano preannunciare ciò di cui si parlerà nella *Divisione della gioia*. Specularmente, gli *haiku* della sezione *Stradale* e la poesia d’apertura del libro, *Falchi alle vetrare*, hanno un ritmo che ricorda quello del poemetto *I camminatori* (nel caso di *Falchi alle vetrare* anche la disposizione dei verbi è molto simile).

L’opera più importante di Italo Testa, fino ad ora, è *La divisione della gioia*. Il libro si compone di tre sezioni: *Cantieri*, la più breve, con sette testi; *La divisione della gioia*, un poemetto di settecento versi, a sua volta diviso in quattro parti; *Delta*, che comprende tre sottosezioni. In chiusura c’è un sonetto, *Sbadatamente*; mentre in apertura si trovano dodici versi intitolati *Romea, mattina*:

qui ho appreso la luce sciolta sugli scafi al mattino
il bordo incandescente e l’anima buia dei rami,

qui ho imparato a dissipare gli occhi, la bocca, il fiato,
a calarmi all’alba dentro a un vestito di brina,

qui ho vegliato sui fossi le canne inanimate del bianco
la frontalità ignara di pioppi eretti come ceri,

qui ho imparato a distinguere nel manto uniforme del giorno
l'intonaco di case insaponate nella nebbia,

qui ho perduto nell'acqua il tuo pegno raschiato dal cuore
e in un pomeriggio ignaro ho confuso corpi e volti,

qui ho consumato gli occhi sul volto lucente del mondo,
qui sull'argine alto mi sono inumato nel freddo.(155)

Questo primo testo è costituito da sei distici elegiaci, e introduce immediatamente il lettore in un tempo e in uno spazio precisi: Romea è la E55, strada di raccordo tra Venezia e Ravenna. Si tratta del Delta del Po, come in *Luce d'ailanto*. La prima parola nel libro (in lettera minuscola, come quasi sempre nelle opere di Testa) è qui». Lo stesso monosillabo si trova in anafora per sei volte, all'inizio di ogni primo verso dei distici; è sempre seguito da un verbo al passato prossimo («ho appreso», «ho imparato», «ho vegliato», «ho perduto», «ho consumato»). La *mise en relief* dell'avverbio di luogo non è casuale: chi scrive parla in prima persona, e introduce un'esperienza avvenuta in uno spazio che avrà un ruolo nel testo. Il Delta del Po è il terzo protagonista di questo libro, tanto quanto Trieste lo era nel *Canzoniere* di Saba. L'altro elemento importante della prima poesia è l'introduzione di un destinatario («qui ho perduto nell'acqua il tuo pegno raschiato dal cuore»): in tutti i testi della raccolta si presuppone un interlocutore, e si tratta sempre di un "tu" femminile. *La divisione della gioia*, innanzitutto, è un libro sull'amore.

Il titolo allude ad un famoso gruppo rock, i Joy Division, richiamati con una citazione nella nota finale e attraverso «un'assimilazione, sentimentale più che allusiva, di nome e atmosfere»(156); ma "joy division" è anche il nome assunto dai bordelli nei campi di concentramento nazisti (*Freudenabteilung*). Testa trasforma questa espressione in un ossimoro riferito ai rapporti umani. La gioia, che fin dal primo testo è associata all'essere in due, in tutto il libro sarà interrotta dal corso degli eventi, quindi assaporata anche attraverso la sua divisione, cioè l'allontanamento dall'altro («l'ora di alzarsi, andare, dividere / la gioia e la pena, farsi altri»(157)). Da questa contraddizione nasce uno dei più bei libri degli anni Zero.

A differenza di quanto accade in *Biometrie*, in quest'opera il lessico non tende ad una mimesi espressionistica del linguaggio quotidiano. Le parole sono per lo più di uso comune (sedia, vestaglia), oppure riprendono il vocabolario industriale dei cantieri (gru, pale meccaniche, cisterne). In alcuni casi l'aggettivazione è aulica (inumato, precluso, inermi, brillio), ma mai desueta. La storia d'amore si svolge «in un luogo qualunque» (è il titolo del testo incipitario della prima sezione), «in un giorno qualunque» (uno degli ultimi versi della seconda). Contemporaneamente, tempo e spazio hanno caratteristiche molto nitide: il «qui» incipitario si traduce in descrizioni di cieli, stanze, luci al neon, cantieri postindustriali; la figura femminile rimane anonima, ma ne sono continuamente messi a fuoco dettagli. Su cose e persone si percepisce una luce tenue, che mima l'effetto visivo dei quadri di Hopper, richiamato nell'epigrafe alla seconda sezione.

e non importa se il bordo scuso
ci profila, se le tempie pulsano
quando il buio inghiotte l'arcata
degli occhi, se il taglio delle labbra
scompare nel nero indistinto:

e in una stanza anonima, spoglia,
scoprire il petto, sciogliere il fianco
e lasciarsi toccare a fondo
il ventre, i glutei sodi, il sesso, [...](158)

In un dialogo diffuso online(159), Testa spiega di aver voluto rendere non l'anonimato, ma la quotidianità di questo tipo di esperienza, ovvero ciò che la rende partecipabile. È una storia che accade «in questo istante», della quale si vedono contorni nitidi, che è resa memorabile dalla descrizione della superficie. L'amore è un amore qualunque: vi rientrano tradimenti, sperimentazione dell'attrazione per qualcosa che non è nella coppia («offrire tutto a uno sconosciuto / nel giorno, nel luogo convenuto / essere i primi a dimenticare / e come se niente fosse alzarsi, / rivestirsi, uscire dalla stanza»(160)), scoperta della fragilità («allora ho visto che nulla torna, / che la fragilità ci insidia / dall'intero, dentro le giunture»(161)), identificazione e straniamento nell'incontro amoroso («in quel punto non siamo più niente / solo macchie nere nell'aria»(162)). Testa tende all'epos, come rivela un riferimento a Joyce: «La via che Joyce apre, e che interessa anche a me, è quella di un ritorno dell'epos in un contesto diverso – un contesto novecentesco, in cui l'epos torna mediato, ibridato, trasformato»(163). L'eros, un tipo di esperienza universale, può attivare una dimensione comunicativa del testo poetico; come per *L'Attimo dopo* di Gezzi, anche in questo caso è necessaria l'assunzione della prima persona. Solo attraverso la rappresentazione di sagome umane di cui si rendono visibili carne e angosce è possibile disperdere l'io, rinunciare alla sua pretesa di rivelazione sul reale. Questo conduce ad una riflessione sulla fatuità della condizione umana: «o quando i volti ci confondono / e più non sappiamo, più non vediamo / nella fuga dei binari il segno / di questa vanità che ci afferra / e scuote, quasi fossimo dadi, / pedini gettate a caso / intorno a un tavolo, su una scala / che gira e scompare nel vuoto»(164).

I camminatori è molto diverso dal libro che lo precede. Se *La divisione della gioia* è costituito da fotogrammi rallentati di situazioni contemporanee, nell'ultimo libro si procede per accelerazioni. Il poemetto può essere visto come una lunga sequenza di ritratti o frame cinematografici(165). La *Nota al testo* dà alcune informazioni preliminari: i camminatori sono personaggi osservati in varie metropoli occidentali, a partire dagli anni Novanta; l'autore ha iniziato a prenderne nota a Parigi nel 2008. Il libro è accompagnato da immagini di Riccardo Bargellini, ed è stato seguito da un video a cura di Margherita Labbe, Roberto Dassoni e Italo Testa. Le immagini riproducono cupi squarci metropolitani, senza figure umane; nei testi i protagonisti non assumono mai nome né volto. Se ne conosce solo il movimento: «procedono sicuri [...] si sporgono agli incroci [...] / si tendono / pronti a scattare [...] / si vedono / a tutte le ore». All'interno dei *Camminatori* non è mai usata punteggiatura: il ritmo è costruito attraverso la disposizione dei verbi e delle parole sdruciole, come nota Maccari nella *Nota* finale. Maccari dà anche svariate chiavi di lettura del testo: fa riferimento alla figura del viaggiatore degli ultimi libri di Caproni, ma anche a Kafka e a Beckett. Broggi, invece, suggerisce un'identificazione fra i camminatori e il poeta stesso: la loro attività frenetica suggerisce una modalità ossessiva dello sguardo, che cerca di riprodurne metricamente le movenze(166). Allo stesso modo la poesia – attraverso il ricorso a figure umane – cerca illusoriamente di dire qualcosa sull'umano. È un'ipotesi affascinante, che vede in questo libro una svolta nell'opera di Testa in direzione di una deliricizzazione. Tuttavia non è da scartare anche un'interpretazione più semplice: i camminatori in realtà sono chiunque, rappresentano le vite di tutti. Fanno parte di un'antropologia umana che Testa sembra voler rappresentare fin dall'inizio della propria opera: ne sono momenti essenziali sia la quotidianità delle situazioni di *La divisione della gioia*, sia i movimenti isterici dei *Camminatori*, che ricordano quelli del nuotatore di *Gli aspri inganni*.

Alessandro Broggi

I generi letterari codificati riguardano alcuni modi storicamente vincenti e cristallizzati di agglomerare tali risorse, elementi, parametri e modalità d'uso che sono poi gli elementi della lingua e del discorso. Infiniti sono gli altri modi possibili. È anzi possibile lavorare su tutte le combinazioni possibili di tali parametri e caratteristiche salienti. A partire da quelli della retorica e (soprattutto) della pragmatica,

nella quale si ritagliano e prospettivizzano le successive scelte: sintattiche, semantiche e così via, sono infiniti i progetti estetici praticabili.

Questo paragrafo è tratto da un commento di Alessandro Broggi (1973) ad alcune poesie pubblicate online(167). Rispondendo a commenti precedenti, Broggi spiega che la sua scrittura nasce dal tentativo di combinare elementi linguistici tratti dalla realtà mediatica e letteraria, in modo da disattendere le aspettative del lettore comune ed infrangere la consueta divisione fra i generi letterari. Broggi è uno dei fondatori di Gamm, partecipa all'antologia *Prosa in prosa*; analogamente agli altri autori dell'antologia (Bortolotti, Giovenale, Inglese, Raos e Zaffarano), si oppone ad un'idea di poesia come voce di un autore che racconta un'esperienza singolare ed autentica. Fra i suoi bersagli polemici ci sono il lessico e le tradizioni istituzionali della poesia del Novecento, ma anche molte delle teorie estetiche dell'ultimo secolo(168). I modelli di riferimento sono molteplici (John Cage, Marcel Duchamp, autori del *nouveau roman*, Francis Ponge, Jean-Luc Godard, i teorici della *prose en prose* francese a partire da Gleize), come ricostruiscono Loreto e Giovannetti in *Prosa in prosa* e come si comprende seguendo il sito del gruppo. La posizione estetica di Broggi viene definita da Loreto «cinismo estetico»(169), e la sua scrittura si basa sul cut up. I collage di espressioni e situazioni contemporanee, considerate da una prospettiva ironica e distaccata, si oppongono polemicamente all'idea di arte e di testo tradizionale, e hanno una funzione di critica sociale.

Se la sua scrittura si limitasse a questo, avremmo a che fare con semplice epigonismo avanguardistico. Cosa rende originale e interessante, invece, l'opera di Broggi?

Il primo libro, *Inezie* (Fanoppio, LietoColle), è del 2002. Nel 2007 una selezione di testi, *Quaderni aperti*, compare nei *Quaderni di poesia contemporanea* curati da Franco Buffoni per Marcos y Marcos (*Poesia contemporanea. Nono quaderno italiano*), introdotta da Umberto Fiori; nello stesso anno Broggi pubblica *Total living* con La Camera Verde. Nel 2009 escono *Prosa in prosa*, dove è inserita una sua *Antologia* delle raccolte già pubblicate, e *Nuovo paesaggio italiano* (Arcipelago). Il libro successivo, *Coffee-table book* (Massa, Transeuropa 2011), riceve più attenzione critica rispetto agli altri(170); è seguito da due pubblicazioni a tiratura limitata, *Gli stessi* (Cologno Monzese, Gattili, 2013) e *Non è cosa* (Cologno Monzese, Gattili, 2014). Infine, è uscito da pochissimo *Avventure minime* (Massa, Transeuropa 2014): qui l'autore seleziona e rivede buona parte delle opere precedenti (con l'esclusione di *Inezie*, *Gli stessi*, *Non è cosa* e *Coffee-table book*), alle quali dà una forma definitiva(171).

I testi presenti in queste raccolte sono molto diversi fra loro, e spaziano dall'uso della quartina di *Coffee-table book* alle prose di *Nuovo paesaggio italiano*. Ma c'è qualcosa di comune a tutta l'opera (sia alle poesie sia alle prose): si parte sempre da frammenti di linguaggio quotidiano, che vengono montati e rielaborati in modo da mostrarne la componente ridicola, non comunicativa, stereotipata. Talvolta questo processo riguarda i luoghi comuni del lessico poetico, come in *Coffee-table book*:

la cronaca del paesaggio
dentro il calore dei giorni
grandezza del quotidiano
tra l'astratto e la figura
[...]

gli intrecci della natura
nella foresta dei simboli
le visioni del silenzio
la poesia degli animali(172)

Per quanto privo della velleità avanguardista di trasgredire la lingua per trasgredire la realtà(173), questo tipo di scrittura non è la più convincente. È molto interessante, invece, quello che Broggi riesce a realizzare in buona parte dei testi in prosa, a partire dai *Quaderni aperti*. In

questo libro le prose sono organizzate in sei *Fascicoli*(174), e apparentemente hanno una struttura narrativa e antilirica: compaiono personaggi diversi dall'autore; le loro azioni non comunicano una lacerazione interiore né conflitti psicologici. A differenza di quanto accade nelle prose di Bortolotti, in quelle di Broggi la struttura è prevalentemente paratattica, ed è usato quasi solo il presente (in *Servizio di realtà* c'è sempre il futuro). In realtà la forma narrativa è sempre vuota, come nota già Fiori nel 2007: «La narratività entra in gioco, in queste prose, solo per inscenare l'inermità della sua vuota forma [...]. Della narrazione Broggi ci offre l'impossibilità, o la maligna parodia. L'effetto è a volte quello di una sequela di appunti frettolosi e diseguali, di progetti di racconto annotati e subito accantonati perché fiacchi, inerti, intercambiabili»(175). Esempi di questo svuotamento della narrazione sono i testi di *Vademecum*, *Campo d'azione*, oppure *Serata socievole*:

I.

Vittoria porge dei regali a Carlo. I regali sono un orologio nuovo e un paio di occhiali da sole. Va verso la sala e si versa da bere, si siede, beve. Carlo dice qualcosa di irrilevante. Si interrompe, ride e riprende a parlare. A cena Carlo mangia o non mangia. Si siede, si alza [...].

II.

Qual è la cosa migliore da fare? "Ho deciso di mentire", o non trova le parole. Non depone le aspettative, i suoi pensieri la riguardano. Come ora. "Cosa vuoi da me, Carlo?". "Vittoria, [...]" . Risponde che riceve sostegno emotivo.
[...]

I personaggi delle prose di Broggi raramente hanno momenti di autenticità, poiché questa può rivelarsi solo nell'esibizione di luoghi comuni («Ti innamorerai di una ragazzina, un'acrobata bellissima. Non sarai geloso e non avrai più paura / Avrai l'aria di essere sicuro, felice. / Le dovrai tantissimo. Con lei potrai finalmente essere te stesso»). I frammenti risultanti dal cut up vengono inseriti in un nuovo discorso: al centro ci sono i rapporti umani, indagati in forme e dettagli assolutamente contemporanei.

II.

I tuoi rapporti sociali più importanti saranno esclusivamente di tipo immediato.

Non sarai in grado né avrai la necessità di organizzare le esperienze in modo coerente. La maggior parte avrà carattere simultaneo: percepirai e al tempo stesso agirai, penserai. Vivrai rinchiuso nel circolo infinito dei tuoi cinque sensi.

Accetterai gli accadimenti attimo per attimo e vivrai nel presente.(176)

X.

Occasioni di stretta sintonia come queste saranno frequenti. Ogni persona avrà un viso, occhi, gesti, espressioni e una voce ben distinti, e sarà in grado di influenzare gli altri con il proprio comportamento. Diventerai esperto nella regolazione di questi rapporti sociali condotti faccia a faccia: interpreterai le azioni umane sulla base degli stati mentali che le sottendono.

Non soltanto sarai interessato alla sfera sociale, ma non ne potrai prescindere.

Con la possibilità di stabilire interazioni profonde la tua felicità aumenterà.(177)

Esempi di questo tipo sono i suoi momenti migliori, come buona parte dei testi di *Nuovo paesaggio italiano* e di *Servizio di realtà*. L'aspetto più interessante è che Broggi cerca di esplorare quel che non è ancora letteratura seguendo punti di riferimento estranei a quelli della tradizione poetica italiana, tuttavia giungendo a conclusioni simili. Per fare un esempio, si consideri questo estratto dal saggio *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo* (traduzione di G. Romano, Postmedia Books, 2004), in parte pubblicato da Broggi su gamm(178):

La questione artistica non si pone più nei termini di un "Che fare di nuovo?", ma piuttosto di "Cosa fare con quello che ci ritroviamo?". In altre parole, come possiamo fare per produrre singolarità e

significato a cominciare da questa massa caotica di oggetti, nomi e riferimenti che costituiscono il nostro quotidiano?

[...]

Le situazioni da costruire sono opere vissute, effimere e immateriali, un'arte della fuga del tempo che resiste ad ogni limite prefissato. Lo scopo è quello di sradicare, con strumenti presi a prestito dal lessico moderno, la mediocrità di una vita quotidiana alienata davanti alla quale l'opera d'arte serve come schermo, premio di consolazione, visto che non rappresenta nient'altro che la materializzazione di una mancanza.

Nelle «situazioni da costruire» è possibile vedere un archetipo di quelle «nuove situazioni» che danno il titolo a molti testi del libro.

Se i personaggi di queste prose rimangono sempre anonimi, lo stesso non si può dire delle situazioni in cui si trovano. Gli abitanti del *Nuovo paesaggio italiano* descritto da Broggi sembrano vivere «con cinismo e innocenza»**(179)**: assistono ad una tragedia che uccide migliaia di persone, e pensano alle vacanze interrotte; non distinguono la sofferenza per la morte di un gatto da quella per un familiare**(180)**; descrivono i propri rapporti interpersonali con un linguaggio da reality show, nel quale vige sempre l'ottimismo («Cerco di volermi molto bene, perché è difficile amare qualcun altro se non si ama se stessi»**(181)**), ma poi hanno improvvise esplosioni di violenza e cannibalismo**(182)**. Il paesaggio di *Avventure minime* è quello in cui la vita è percepita come attraverso uno schermo televisivo o un computer: Broggi riesce a riprodurre l'insieme inscindibile di ottundimento e distacco da se stessi. La dimensione dominante è quella del caos, di un eterno presente orizzontale, nel quale tutto accade simultaneamente e in modo centrifugo. Questo è il fascino di testi come *Daily planet***(183)**, dove sembra di leggere un catalogo di situazioni minime che accadono a soggetti diversi, senza che esista alcuna connessione fra loro. Rimontando parti di questo mondo, Broggi descrive componenti dell'identità e dei rapporti interpersonali contemporanei in modo molto efficace: *Daily planet*, *Cronistoria* e alcune prose di *Nuovo paesaggio italiano* hanno una forza estetica paragonabile a quella di alcuni fra i migliori romanzi e film contemporanei. Come in molta della poesia italiana dell'ultimo secolo, il contenuto della sua rappresentazione finisce col coincidere con momenti di straniamento e solitudine.

Claudia Crocco

Note.

(1) In ordine di uscita: G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968; Ed. Sanguineti, *Poesia italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1969; F. Fortini, *I poeti del Novecento*, Bari, Laterza, 1977; P.V. Mengaldo, *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978. Pasolini non è autore di un'antologia di poesia italiana (mentre è co-curatore di un'antologia di poesia dialettale: M. Dell'Arco, P.P. Pasolini, *Poesia dialettale del Novecento*, Parma, Guanda, 1952); ma considero *Passione e ideologia* (Milano, Garzanti, 1963) una proposta di canone alla stregua delle altre appena nominate.

(2) R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953; trad.it. *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi, 1982; H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg, Rowohlt, 1956; trad. it. *La struttura della lirica moderna*, Milano, Garzanti, 1983; Th. W. Adorno, *Rede über Lyrik und Gesellschaft*, in *Noten zur Literatur I*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1958; trad. it. T. Adorno, *Discorso su lirica e società*, in *Note per la letteratura*, Torino, Einaudi, 1979; R. Jakobson, *Closing Statement: Linguistics and Poetics*, in Th. A. Sebeok, *Style in Language*, Cambridge (Ma), MIT Press, 1960, pp. 350-377, poi in R. Jakobson, *Essais de Linguistique générale*, Minuit, 1963; trad. it. *Linguistica e poetica*, in *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966.

(3) cfr. G. Bernardelli, *Il testo lirico. Logica e forma di un tipo letterario*, Milano, Vita e Pensiero, 2002; G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005.

(4) E. Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005; ma cfr. anche E. Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999.

(5) cfr. A. Berardinelli, *Poesia e genere lirico. Vicende postmoderne*, in *Genealogie della poesia del secondo Novecento*, Giornate di studio. Siena, Certosa di Pontignano, 23-24-25 marzo 2001, a cura di M.A. Grignani,

in “Moderna”, III, 2, 2001, pp.81-92; A. Berardinelli, *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Milano, Bollati Boringhieri, 1994; A. Berardinelli, *La poesia*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Volumi di aggiornamento 1985-2000*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, 2001, pp. 117-182.

(6) Uso questa formula a scopo di sintesi. In realtà Alfano e Cortellessa hanno posizioni più sfaccettate: cfr. G. Alfano, *Il corpo della lingua. Soluzioni anti-liriche della poesia contemporanea italiana*, in “L’Ulisse”, n.11 (*La poesia lirica nel XXI secolo: tensioni, metamorfosi, ridefinizioni*), dicembre 2008; G. Alfano, *Sfoglie dell’io*, in *Nuovi poeti italiani*, a cura di P. Zublena, fasc. monografico di “Nuova Corrente”, n.135, gennaio-giugno 2005, pp. 33-68; A. Cortellessa, *Modi parodici in alcuni poeti dell’ultimo Novecento*, in *Genealogie della poesia del secondo Novecento*, cit., pp. 93-112; A. Cortellessa, *Io è un corpo*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti tra due secoli*, a cura di G. Alfano, A. Baldacci, C. Bello Minciaccchi, A. Cortellessa, M. Manganelli, R. Scarpa, F. Zinelli, P. Zublena, Roma, Sossella, 2005, pp. 33-51.

(7) G. Bortolotti, *Recensione a Marco Giovenale, “Endoglosse”, Cepollaro E-dizioni*, 2005, su “punto critico”, 27 gennaio 2011, <http://puntocritico.eu/?p=655>.

(8) Due presentazioni interessanti di Gammam sono quella di Gherardo Bortolotti su “alfabeta” e un intervento di Marco Giovenale del 2011 sul sito del gruppo: cfr. G. Bortolotti, *Gammam e la Weltliteratur 2.0*, in “alfabeta2”, 17 luglio 2011, <http://www.alfabeta2.it/2011/07/17/gammam-e-la-weltliteratur-2-0/>; M. Giovenale, *Cambio di paradigma*, 10 febbraio 2011, <http://gammam.org/index.php/2011/02/10/cambio-di-paradigma/>.

(9) A. Giuliani, in *I Novissimi. Poesie per gli anni ‘60*, a cura di A. Giuliani, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961, p. 17.

(10) È doveroso precisare che le opere di Gabriel Del Sarto, Andrea Inglese, Paolo Maccari, Laura Pugno non saranno analizzate in dettaglio soltanto per problemi di tempo, ma dovrebbero far parte di questo saggio. Mi auguro di poter rimediare in futuro.

(11) P.V. Mengaldo, *Introduzione*, in *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P.V. Mengaldo, Milano, Mondadori, 1978, p. LXIV.

(12) Una lettura interessante, e più continuista delle altre, è quella di G. Simonetti, *Mito delle origini, nevrosi della fine*, in “L’Ulisse”, XI, cit., pp.51-56, ora in versione aggiornata dal titolo *Mito delle origini, nevrosi della fine. Sulla poesia italiana di questi anni*, in “Le parole e le cose”, 1 giugno 2012, <http://www.leparoleele cose.it/?p=5322>.

(13) Mi riferisco soprattutto al De Angelis di *Somiglianze* (Milano, Guanda, 1976) e *Millimetri* (Torino, Einaudi, 1983). Negli anni successivi la poesia di De Angelis diventa più regolare da un punto di vista ritmico e metrico.

(14) G. Leopardi, *L’infinito* e Idem., *A se stesso*, in G. Leopardi, *Poesie e prose, I, Poesie*, a cura di M. A. Rigoni, con un saggio di C. Galimberti, Milano, Mondadori, 2003, pp.49 e 102; E. Montale, *Arsenio*, in *Ossi di seppia*, in *L’opera in versi*, a cura di G. Contini e R. Bettarini, Torino, Einaudi, 1981; F. Fortini, *La gronda*, in *Una volta per sempre*, Milano, Mondadori, 1963, p. 238; A. Bertolucci, *Ritratto di uomo malato*, in *Viaggio d’inverno*, Milano, Garzanti, 1971, ora in Idem, *Opere*, a cura di P. Lagazzi e G. Palli Baroni, Milano, Garzanti, 1997, p. 236; F. Fortini, *Reversibilità*, in *Poesie inedite*, Torino, Einaudi, 1995.

(15) F. Fortini, *Le poesie italiane di questi anni [1959]*, in *Saggi ed epigrammi*, Mondadori, 2003, p. 601.

(16) T. Lisa, *Intervista a Franco Buffoni*, in “L’Apostrofo”, anno VI, settembre 2002, pp. 4-10.

(17) G. Raboni, nota non firmata a F. Buffoni, *Nell’acqua degli occhi*, in *Quaderni della Fenice* 54, Guanda, Milano, 1979.

(18) T. Lisa, *Intervista a Franco Buffoni*, in “L’Apostrofo”, cit., p.8.

(19) F. Buffoni, *Come un politico*, in *Il profilo del Rosa*, Milano, Mondadori, 2000, p. 9.

(20) Mazzoni parla di tecnica del “sopralluogo”: cfr. G. Mazzoni, *Su “Il Profilo del Rosa”*, in R. Cescon, *Il politico della memoria. Studio sulla poesia di Franco Buffoni*, con in appendice saggi di G. Mazzoni, A. Inglese e A. Baldacci, Roma, Pieraldo Editore, 2005, pp. 135-41.

(21) La definisce in questo modo già Gezzi in M. Gezzi, *Introduzione. La poesia di Franco Buffoni*, in F. Buffoni, *Poesie 1975-2012, Introduzione* di M. Gezzi, Milano, Mondadori, 2012, pp. V-XXIII (p. XV).

(22) F. Buffoni, *Il profilo del rosa*, cit., p. 85.

(23) Cfr. A. Inglese, *L’identità inquieta di Franco Buffoni*, ora in R. Cescon, *Il politico della memoria*, cit., pp. 143-153.

(24) F. Buffoni, *Il profilo del rosa*, cit., p. 51.

(25) F. Buffoni, *Guerra*, Milano Mondadori, 2005, ora in F. Buffoni, *Poesie. 1975-2012*, cit., p. 159.

- (26) La storia del padre di Buffoni e del ritrovamento del diario è chiarita in *Piu luce padre. Dialogo su Dio, la guerra e l'omosessualità* (Roma, Sossella, 2006), che dà molte informazioni utili per l'interpretazione di *Guerra*.
- (27) F. Buffoni, *Guerra*, cit., p. 172.
- (28) *Ivi*, p. 176.
- (29) *Ibidem*.
- (30) *Ivi*, p. 178.
- (31) *Ivi*, p. 185.
- (32) *Ivi*, p. 170.
- (33) Galaverni parla di una struttura "rapsodica e poetica": cfr. R. Galaverni, *Franco Buffoni, esercizio di rigore e pietà*, in "Alias- il manifesto", IX, 15, 15 aprile 2006.
- (34) A. Cortellessa, *Phantom, mirage, fosforo imperial. Guerre virtuali e guerre reali nell'ultima poesia italiana*, in "Carte italiane", II serie, 2-3, 2007, pp. 105-51.
- (35) F. Buffoni, *Guerra* cit. p. 167.
- (36) A. Casadei, *Franco Buffoni: Guerra*, in "Atelier", 42, XI, giugno 2006.
- (37) cfr. G. Mazzoni, *Recensione a Guerra*, in "Almanacco dello Specchio", a cura di M. Cucchi e A. Riccardi, Milano, Mondadori, 2006: "Guerra colloca il proprio tema in un contesto storico-filosofico vastissimo ed evita di anteporre il commento moralistico alla mimesi del fenomeno".
- (38) *Tiresia* viene pubblicato su riviste italiane e straniere a partire dal 2001.
- (39) P. Zublena, *Per Giuliano Mesa*, ora in "Le parole e le cose", 22 aprile 2012, <http://www.leparoleele cose.it/?p=4550>.
- (40) G. Mesa, *Ad esempio. La scoperta della poesia*, in *La scoperta della poesia*, a cura di C. Gubert e M. Rizzante, Pesaro, Metauro, 2008, pp. 17-26.
- (41) G. Mesa, *Di una vita non rimane quasi niente*, in *Quattro quaderni*, cit., ora in *Poesie 1973-2008*, Roma, La Camera verde, 2008, Introduzione di A. Baldacci p. 254.
- (42) G. Patrizi, *La ricerca poetica negli anni Novanta*, in *Genealogie della poesia del secondo Novecento*, a cura di M.A. Grignani, cit., pp. 65-79 (p. 70).
- (43) G. Mesa, *Ad esempio. La scoperta della poesia*, in *La scoperta della poesia*, cit.
- (44) A. Inglese, *Semantica e sintassi beckettiana in Gabriele Frasca e Giuliano Mesa*, in *Tegole dal cielo*, vol. I, *L' "effetto Beckett" nella cultura italiana*, a cura di G. Alfano e A. Cortellessa, Roma, Edup, 2006, pp. 163-176.
- (45) *Ibidem*.
- (46) G. Mesa, 4-v2, in *Quattro quaderni*, cit., p. 274.
- (47) G. Mesa, *Ad esempio. La scoperta della poesia*, in *La scoperta della poesia*, cit.
- (48) Lo nota Andrea Inglese in *Appunti sul "Tiresia" di Giuliano Mesa*, in *Per una critica futura. Quaderni di critica letteraria a cura di Andrea Inglese*, 2006-2010, n.5, febbraio 2010, ora in "Nazione Indiana", <http://www.nazioneindiana.com/2010/11/18/appunti-sul-tiresia-di-giuliano-mesa/>.
- (49) G. Mesa, *Tiresia*, ora in *Poesie 1973-2008*, cit., p. 346.
- (50) *Ivi*, p. 347.
- (51) *Ivi*, p. 351.
- (52) *Ivi*, p. 352.
- (53) A. Inglese, *Appunti sul "Tiresia" di Giuliano Mesa*, cit.
- (54) A. Accardi, *"Tiresia" di Giuliano Mesa: un oracolo poetico e non profetico*, testo rimaneggiato della relazione tenuta a Pisa il 20 maggio 2013 in occasione del "Seminario per Francesco Orlando", ora in "Poetarum Silva", 25 maggio 2013, <http://poetarumsilva.com/2013/05/25/tiresia-di-giuliano-mesa-un-oracolo-poetico-e-non-profetico-di-andrea-accardi/>.
- (55) M. Giovenale, *Le cinque tragedie previste dal "Tiresia" di Giuliano Mesa*, in "il manifesto", 12 ottobre 2008, ora in "slowforward", <https://slowforward.wordpress.com/2008/10/19/visione-voce-dovere-il-tiresia-di-giuliano-mesa/>.
- (56) Cfr. A. Afribo, *Stefano Dal Bianco*, in *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007, pp. 1163-164.
- (57) cfr. P.V. Mengaldo, *Quarta di copertina*, in S. Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, Milano, Mondadori, 2001: «Stefano Dal Bianco è un uomo che si guarda vivere ad ogni istante ostinatamente, dolorosamente. E pensa a se stesso, col correttivo di affetti familiari nitidamente detti, come a una virtualità. Da ciò due aspetti salienti del suo libro: la forma di diario, o diario spezzato, e il continuo esprimersi al condizionale».
- (58) S. Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, cit., pp. 21-22.

(59) cfr. C. Crocco, *La lirica, il silenzio, la nausea del verso. Conversazione con Stefano Dal Bianco*, in "404: file not found", 4 marzo 2013, <http://quattrocentoquattro.com/2013/03/04/la-lirica-il-silenzio-la-nausea-del-verso-conversazione-con-stefano-dal-bianco/>.

«[...] Se fai dei versi liberi, sei tu che scegli quando andare a capo; dunque ogni volta ci deve essere un motivo [...] Con l'andar degli anni, se continui a non usare forme chiuse, questo sapere si raffina sempre di più, fino a che diventa qualcosa di veramente manierato. A quel punto avverti l'andare a capo come qualcosa di schifoso. Non è più quel baratro, quel cadere della sintassi sul verso successivo, quella roba per cui ti manca la terra sotto i piedi e devi andare giù, *devi* andare a capo... Diventa, invece, tecnica dell'andare a capo, e basta – per quanto raffinata. Questo è uno dei motivi per cui c'è stato il blocco fra *Le stanze del gusto cattivo* – l'ultima cosa che ho pubblicato nel '91- e *I sensi*, cioè la prima poesia di *Planaval*. Lì ci sono linee di prosa, che poi diventa verso: sono le prime righe che ho scritto dopo due anni di silenzio, che derivava appunto dalla noia del verso. Ho deciso che si potevano semplicemente dire delle cose indipendentemente da quando si andava a capo»

(60) La rivista nasce in reazione all'egemonia neoavanguardista e dei suoi epigoni negli anni Ottanta, e ha alcuni punti in comune con l'esperienza di "Niebo"; ma i poeti di "scarto minimo" cercano di fondare la poesia su una minore oscurità. Per questo guardano anche alla contemporanea esperienza di Magrelli, che pubblica i primi libri negli anni Ottanta, e a quella romana dei poeti riuniti intorno a "Braci" (Beppe Salvia, morto poi nel 1985, Claudio Damiani, Gino Scartaghiande). Secondo un'interpretazione di Raffaella Scarpa, si può parlare di una *koiné* di "stili semplici". Scarpa vi include Stefano Dal Bianco, Mario Benedetti, Umberto Fiori, Claudio Damiani, Valerio Magrelli (per i primi libri). In realtà le somiglianze sono superficiali, e questi stessi aspetti possono essere attribuiti anche ad altri autori. Senz'altro, però, c'è una prossimità fra l'esemplarità delle poesie di Fiori (si pensi soprattutto a *Tutti*) e la dimensione ripetibile e virtuale delle esperienze di Dal Bianco. Cfr. R. Scarpa, *Gli stili semplici*, in *Parola plurale*, cit., pp. 307-320. Nei vent'anni successivi, le opere di Dal Bianco e Benedetti tentano strade diverse per rispondere alle molte questioni teoriche aperte nei fascicoli della rivista padovana. I nodi da sciogliere sono soprattutto due: che tipo di soggetto costruire all'interno del testo poetico; quale stile scegliere per farlo. Benché da prospettive diverse, tutta la generazione di poeti nati fra gli anni Cinquanta e metà anni Sessanta si trova a dover affrontare gli stessi problemi.

(61) S. Dal Bianco, *Manifesto di un classicismo*, in "scarto minimo", 1, 1987, pp. 11-15. cfr. anche P. Zublena, *Stefano Dal Bianco*, in G. Alfano, A. Baldacci, C. Bello Minichiacci, A. Cortellessa, M. Manganelli, R. Scarpa, F. Zinelli e P. Zublena, *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Roma, Sossella, 2005, pp. 898-899: «[Avanguardistico e antiromantico, Dal Bianco continua a teorizzare attraverso gli anni Novanta il rifiuto dello sperimentalismo come di ogni concezione individualista dello stile, in direzione classicista. [...] Dalla quale si può uscire attraverso le due strade del classicismo petrarchesco (e qui Petrarca è usato più come vulgata esemplificatoria che in rapporto alla sua realtà stilistica [...]) e di quello oraziano (basato sulla modellizzazione della tradizione letteraria), o ancora – meglio – dall'incrocio tra le due tendenze».

(62) Cfr. S. Dal Bianco, *La struttura ritmica del sonetto*, in *La metrica dei "Fragmenta"*, a cura di M. Praloran, Padova, Antenore, 2003; S. Dal Bianco, *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto*, Lucca, Pacini Fazzi, 1997; *L'endecasillabo del Furioso*, Pisa, Pacini, 2007.

(63) Per quanto riguarda la sintassi di *Ritorno a Planaval*, cfr. A. Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, cit.

(64) S. Dal Bianco, *Lo stile classico*, in *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, Atti del convegno di Roma, 22-23 settembre 1993, a cura di M.I. Gaeta e G. Sica, Marsilio, Venezia 1995, pp. 145-147.

(65) S. Di Spigno, *Recensione a Stefano Dal Bianco, "Ritorno a Planaval"*, Mondadori 2001, in "punto critico", 5 ottobre 2011, <http://puncocritico.eu/?p=2892>.

(66) S. Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, Milano, Mondadori, 2001, p. 42.

(67) *Ivi*, p. 43.

(68) *Ivi*, p. 25.

(69) In questo caso Afribo segnala una citazione letterale da Ponge: cfr. A. Afribo, cit., p. 175.

(70) Lo spiega più in dettaglio Simone Burratti: S. Burratti, *La libertà dopo Planaval*, in "404: file not found", 22 novembre 2012,

<http://quattrocentoquattro.com/2012/11/22/la-liberta-dopo-planaval-una-lettura-di-prove-di-liberta-di-stefano-dal-bianco/>.

(71) M. Benedetti, *Log, Ambleteuse*, in *Umana gloria*, Milano, Mondadori, 2004, p. 40.

- (72) Alla fine del soggiorno francese, Benedetti ricomincia a scrivere, e lo fa in modo molto diverso rispetto al passato. “Quando nel 1992 sono partito per la Bretagna, ho iniziato a scrivere cose nuove al di fuori di ogni sovrastruttura opprimente, e mi sono liberato; penso che essere altrove per me sia sempre stato positivo” (conversazione privata con l’autore, marzo 2014).
- (73) M. Benedetti, *Colori 5*, in *Pitture nere su carta*, Milano, Mondadori, 2008, p. 13.
- (74) M. Benedetti, *Umana gloria*, cit., p. 85.
- (75) M. Benedetti, *Pitture nere su carta*, cit., p. 7.
- (76) “Ci si tiene aerei volatili virtuali ad una idea di corpo mantenendolo dove riesce a parlarci, anche se con tanto tremore, come se in carne e ossa non ci fossimo più. Come per una morte che ci assedia da tutte le parti e promette nuove epoche solo nuovi millenni.” M. Benedetti, *Sulle poesie presentate*, in “il gallo silvestre”, 12, 1999.
- (77) M. Benedetti, *Umana gloria*, cit., p. 107.
- (78) M. De Angelis, *Un perdente*, in *Somiglianze*, Guanda 1976, ora in M. De Angelis, *Poesie*, con *Introduzione* di E. Affinati, Milano, Mondadori, 2008, p. 48.
- (79) *Umana gloria*, cit., p. 101.
- (80) M. Benedetti, *Borgo con locanda*, in *Umana gloria*, cit., p. 20.
- (81) Sull’uso della congiunzione e del polisillabo in Pavese, cfr. V. Coletti, *La diversità di «Lavorare stanca»*, *Introduzione* a C. Pavese, *Lavorare stanca*, Torino, Einaudi, 1998.
- (82) G. Mazzoni, *Diario critico del 2004*, in *Almanacco dello specchio*, Milano, Mondadori, 2005, pp. 170-171.
- (83) A. Anedda, *È scesa la notte di una domenica notte*, in *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999, p. 46.
- (84) A. Anedda, *Il catalogo della gioia*, Roma, Donzelli, 2003, p. 93.
- (85) A. Anedda, *È scesa la notte di una domenica notte*, cit.
- (86) A. Cortellessa, *Antonella Anedda, il baratro-ovest*, in *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006, pp. 526-527.
- (87) A proposito dell’influenza di De Angelis su Anedda, cfr. A. Afrìbo, *Antonella Anedda*, in *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, cit. pp.183-203; per quanto riguarda il rapporto fra Anedda e Rosselli cfr. R. Galaverni, *Antonella e Amelia. Lettura di “Per un nuovo inverno” della Anedda*. In *Dopo la poesia: saggi sui contemporanei*, Roma, Fazi, 2002, pp. 241-254.
- (88) A. Anedda, *Notti di pace occidentale*, cit., p. 31.
- (89) F. Fortini, *Traducendo Brecht*, in *Una volta per sempre*, Torino, Einaudi, 1963, poi in *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*, Torino, Einaudi, 1978, p. 218.
- (90) A. Anedda, *Notti di pace occidentale*, cit., p. 37.
- (91) *Ivi*, p. 10.
- (92) *Ivi*, p. 31.
- (93) *Ivi*, p. 24.
- (94) Mazzoni parla di *Dal balcone del corpo* come di “un grande libro di lirica sperimentale”, in opposizione al “classicismo moderno” di *Notti di pace occidentale*. Cfr. G. Mazzoni, *Diario critico del 2007 (gennaio-agosto)*, in *Almanacco dello Specchio 2007*, Milano, Mondadori, 2007, pp. 239-241.
- (95) *Coro* a p. 19.
- (96) A. Anedda, *Coro* in *Dal Balcone del corpo*, Milano, Mondadori, 2007, p.59.
- (97) A. Anedda, *Salva con nome*, Milano, Mondadori, 2012, p. 7.
- (98) I. Testa dà una lettura interessante di *Salva con nome*, considerato parallelamente a *La vita nei dettagli*. Testa parla di uno “sfaldamento dei nomi e dei corpi” in queste due opere: cfr. I. Testa, *L’irricoscibile in Antonella Anedda*, in “doppiozero”, 7 marzo 2014, <http://www.doppiozero.com/materiali/parole/l%E2%80%9999irricoscibile-antonella-anedda#>.
- (99) A. Anedda, *Visi. Collages. Isola della Maddalena*, in *Salva con nome*, cit., p. 118.
- (100) M. Gezzi, *Due poesie inedite*, in “Le parole e le cose”, 22 settembre 2011, <http://www.leparoleele cose.it/?p=877>; M. Gezzi, *Aruspicina*, in “I poeti sono vivi.com”, 28 ottobre 2010, <http://ipoetisonovivi.com/2013/10/28/aruspicina/>.
- (101) M. Gezzi, *Il mare a destra*, Borgomanero, Edizioni Atelier, 2004, p. 2.
- (102) G. Mazzoni, *Massimo Gezzi, Il mare a destra*, *Atelier*, in B. Frabotta, G. Mazzoni, *Diario critico del 2004*, in *Almanacco dello specchio*, a cura di M. Cucchi e A. Riccardi, Milano, Mondadori, 2005.
- (103) *Ibidem*.
- (104) Una sezione, *Vinteuil*, è interamente dedicata ad associazioni fra testi di canzoni e nuove situazioni.

- (105) M. Gezzi, *La meraviglia*, in *L'attimo dopo*, Roma, Sossella, 2009, pp. 70-71.
- (106) M. Gezzi, *Quattro strati sotto piazza Matteotti*, in *Due poesie inedite*, cit.
- (107) M. Gezzi, *Gelsi*, in *L'attimo dopo*, cit., p. 69.
- (108) cfr. E. Montale, *A Liuba che parte*, in *L'opera in versi*, a cura di G. Contini e R. Bettarini, Torino, Einaudi, 1981,; "Non il grillo ma il gatto / del focolare / or ti consiglia, splendido / lare della dispersa tua famiglia. / La casa che tu rechi / con te ravvolta, gabbia o cappelliera? / Sovrasta i ciechi templi come il flutto / arca leggera / e basta al tuo riscatto".
- (109) M. Gezzi, *Cinque finestre*, in *Due poesie inedite*, cit.
- (110) M. Gezzi, *Rendere ragione*, in *L'attimo dopo*, p. 45.
- (111) *Ibidem*.
- (112) M. Gezzi, *Tra le scorie*, *Ivi*, p. 83.
- (113) M. Gezzi, *Promemoria*, in *In altre forme*, cit..
- (114) M. Gezzi, *Mattoni*, in *L'attimo dopo*, p. 46.
- (115) G. Bortolotti, *Senza paragone*, Massa, Transeuropa 2013, p. 25.
- (116) G. Bortolotti, *Tecniche di basso livello*, Sant'Angelo in Formis, Lavieri 2009, p. 8.
- (117) cfr. Roland Barthes, *Esiste una scrittura poetica?*, in *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*, cit., pp. 31-38
- (118) G. Bortolotti, *Non è un problema di artigianato*, in "punto critico", 2 aprile 2013, <http://puntocritico.eu/?p=5167>.
- (119) cfr. G. Bortolotti, *Autore e realismo*, in *Poeti degli anni Zero*, a cura di V. Ostuni, cit., p. 93.
- (120) A questo proposito, cfr. G. Bortolotti, *Recensione a Marco Giovenale, "Endoglosse" (Cepollaro Edizioni, 2005)*, cit.: "Al di là della possibile riformulazione del realismo, gli aspetti individuati e quella che ho chiamato l'estetica della dichiarazione spostano il quid della poeticità dall'interno del testo, dai suoi meccanismi (il cui riconoscimento dovrebbe generare il fenomeno estetico), al di fuori del testo, fondando l'azione estetica nella manipolazione dello spazio pragmatico del lettore e capovolgendo il modo invalso di intendere il poetico. È importante intendere questo passaggio. [...] ha un valore paradigmatico e, in questo senso, andrebbe letto come una proposta alternativa alla gran parte della produzione italiana di questi anni (che continua a credere, e non solo per la poesia, che il valore del dettato sia funzione del soggetto retorico che lo enuncia). Infine ha una serie di ricadute che qui non si possono esaminare ma che toccano sia il valore dello stile, liberando il testo dal ricatto della "bellezza" o della "espressività", sia la funzione autoriale, che si sposta dalla produzione alla collocazione di materiale testuale, sia, infine, il senso della fruizione, evitandole la trappola del giudizio estetico".
- (121) G. Bortolotti, A. Broggi, M. Giovenale, A. Inglese, A. Raos, M. Zaffarano, *Prosa in prosa*, Firenze, Le Lettere 2009, *Introduzione* di P. Giovannetti e *Note di lettura* di A. Loreto.
- (122) G. Bortolotti, *Tracce*, in G. Bortolotti, A. Broggi, M. Giovenale, A. Inglese, A. Raos, M. Zaffarano, *Prosa in prosa*, cit., pp. 50-51.
- (123) *Ivi*, p. 60.
- (124) G. Bortolotti, *Canopo*, Biagio Cepollaro Edizioni, <http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/BortTest.pdf>, p. 24.
- (125) *Ivi*, p. 11.
- (126) *Ivi*, p. 7.
- (127) *Ivi*, p. 15.
- (128) A. Loreto, *Di certe cose, che dette in prosa si vedono meglio*, in Aa.Vv., *Prosa in prosa*, cit., p.213: "Con *Canopo* aumenta l'estensione delle prose, e si stabilisce una netta distinzione [...] tra i soggetti della situazione (e di una riflessione assai superficiale) e il soggetto della riflessione profonda, dell'opinione che agisce nel testo per diramazioni apparentemente incontrollabili (ma controllatissime) di frasi subordinate".
- (129) "[...]bgmole, hapax, kinch, eve: il primo una sorta di doppio apparentemente autofinzionale dell'autore – a cui del resto è anche onomasticamente riconducibile, se *bgmole* può valere B[ortolotti]G[herardo]mole, 'talpa' in ingl., quasi a identificare una controfigura dell'autore completamente cieca, immersa nell'immaginario ideologico e priva del pensiero critico", P. Zublena, *Politiche del sentirsi in vita. "Tecniche di basso livello" di Gherardo Bortolotti*, in "il verri" n. 46, giugno 2011, pp-76-81, ora in "punto critico", <http://puntocritico.eu/?p=5161>.
- (130) cfr. A. Cortellessa, *Microvite di basso livello*, in "tutto libri", "La Stampa", 5 settembre 2009: A. Loreto, *Di certe cose, che dette in prosa si vedono meglio*, cit.
- (131) A. Inglese, *La prosa seriale di Gherardo Bortolotti*, in «Journal of Italian Translation», Vol. IV, n. 1, spring 2009, ora in "punto critico", 5 novembre 2011, <http://puntocritico.eu/?p=3018#>.

(132) G. Bortolotti, *Tecniche di basso livello*, cit., p. 13.

(133) cfr. *Ivi*, p. 43: “**281.** Nel corso di serate da soli, mentre l’attenzione penetrava i diversi livelli di silenzio, gesti inconsci, sospiri depositati nell’appartamento, raggiungevamo qualche sito abbandonato dei nostri ricordi, qualche scena particolarmente dolorosa e ci chiedevamo a cosa era servito essere giovani, ascoltare gli House of Love, investire il proprio futuro in modelli di comportamento di minimo spessore, commerciali, già scaduti.”; e *Ivi*, p. 51: “**147.** Le nostre avventure quotidiane si svolgevano all’ombra di grandi figure di persone famose, modelle, leader internazionali, che si deformavano con la propagazione nei media. Ci svegliavamo la mattina per andare al lavoro, ripetendoci, nell’intimo della nostra coscienza, nomi come «Kate Moss», «Bill Gates», «Ahmadinejad»”.

(134) cfr. G. Bortolotti, *Canopo*, cit., pp.41-42: “seguendo la divergenza delle traiettorie paraboliche delle associazioni d’idee, delle parole e delle classi di percezioni, che spruzzano nello spazio sin estetico della mia coscienza, come il getto di una fonte appena sgorgata, mentre vengo, accolto tra le mucose irrigate della mia ragazza, scarico nel serbatoio del profilattico che indosso il fiotto spermatico in cui contiste, figuramente, la metafora della mia potenza e perdo, lungo la curva di un contatto programmaticamente asintotico, la cognizione della coppia che concorro a formare e, come temporaneo piano di presenza, in cui alzare l’insegna della mia vita, assumo la terra brutale del piacere il cui astratto orizzonte, come la pietra molata di un cammeo, è solcato dalle striature di un sentimento di solitudine da cui riporto, come un monolite alieno, un gesto d’amore.”.

(135) Cfr. anche R. Salardi, *Scritture di confine*, 16 dicembre 2011, <http://voltandopagine.blogspot.it/2011/12/scritture-di-confine.html>.

(136) G. Mazzoni, *I destini generali*, in “Le parole e le cose”, 11 settembre 2011, <http://www.leparoleele cose.it/?p=592>; poi in G. Mazzoni, *Totalità e frammenti*, in “Le parole e le cose”, 6 novembre 2013, <http://www.leparoleele cose.it/?p=12716>.

(137) A. Cortellessa, *Microvite di basso livello*, cit.

(138) G. Mazzoni, *I mondi*, in *I mondi*, Roma, Donzelli, 2010, pp. 45-46.

(139) G. Mazzoni, *Totalità e frammenti*, in “Le parole e le cose”, cit.

(140) G. Mazzoni, *Essere con gli altri*, in “Formavera”, 19 febbraio 2014, 6 novembre 2013, <http://formavera.com/2014/02/19/guido-mazzoni-essere-con-gli-altri/>.

(141) Il modello per l’emersione del ricordo è senza dubbio Sereni degli *Strumenti umani*. Cfr. . P. Pellini, *Sulla poesia di Guido Mazzoni*, in “punto critico”, 31 marzo 2011, <http://puntocritico.eu/?p=1709>; C. Crocco, “*essere per qualche istante io, noi, solitudine*”: un ricordo di Vittorio Sereni attraverso cinque poeti contemporanei, in “404: file not found”, 9 febbraio 2013, <http://quattrocentoquattro.com/2013/02/09/essere-per-qualche-istante-io-noi-solitudine-un-ricordo-di-vittorio-sereni-attraverso-cinque-poeti-contemporanei/>.

(142) A proposito dell’immagine della monade, due analisi interessanti sono quella di D. Bertelli, *Da Leibniz all’asfalto: “I mondi” di Guido Mazzoni* (Donzelli 2010), in “Tono metallico standard”, poi in “punto critico”, 7 ottobre 2013, <http://puntocritico.eu/?p=5914>; e quella di G. Policastro, *L’io, questo taglio nel telo. “I mondi”, esordio poetico in volume del critico di Guido Mazzoni*, in “Alias”, 13 marzo 2010.

(143) A questo proposito cfr. M. Gezzi, *Recensione a Guido Mazzoni, “I mondi”* (Donzelli 2010), in “Nuovi Argomenti”, 56, 2011, ora in “punto critico”, 17 aprile 2012, <http://puntocritico.eu/?p=3855>.

(144) Anche l’associazione di queste due parole, che compare nella prosa eponima del libro dalla quale siamo partiti, non è casuale. «Attimo» e «destino» sono parole importanti nella poesia contemporanea italiana; e, soprattutto, sono parole centrali in *Somiglianze* di Milo De Angelis, un’opera apparentemente opposta ai *Mondi*.

(145) Carlucci, *Su “I mondi” di Guido Mazzoni*, in “librischeiwiller.it”, poi in “in realtà la poesia”, 14 gennaio 2013, <http://www.inrealtalapoesia.com/su-i-mondi-di-guido-mazzoni-di-lorenzo-carlucci/>: “I modi e i paradigmi dell’indagine di Mazzoni risentono della fascinazione già ottocentesca per l’etologia, e più in generale della fascinazione (già illuministica!) per le scienze esatte e per la loro potenziale applicazione allo studio della società e del carattere umani. Questa fascinazione è chiara nell’insistenza sulla centralità della costituzione e difesa dei ‘mondi’ – individuali prima e poi (quasi accidentalmente) collettivi – degli spazi, dei territori: l’individuo umano “si protegge prolungando abitudini, costruendo un territorio” (48), il motore delle sue azioni sono “corpi e beni da possedere, posizioni da occupare, equilibri da trovare nel rapporto con gli altri” (46), ciascuno resta “Chiuso nel proprio territorio, ogni organismo appaga la forza che lo fa essere e modifica, per quanto può, questo piccolo intero” (46), tutti gli individui “cercano equilibri in mezzo ai propri simili, vogliono placare desideri” (58). Si tratta di una fascinazione continuamente tradita anche dal lessico: “campo delle forze” (49), “forze” (49), “forze primarie” (46), “campo di tensioni” (50)”.

(146) Carlucci nomina Nietzsche, Kafka e Brecht; ma anche la filosofia del linguaggio del Novecento, e soprattutto Wittgenstein.

(147) Come teorico della letteratura, Mazzoni ha pubblicato tre libri: *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002; *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005; *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011. Di recente ha scritto anche testi a carattere ibrido, tra la filosofia, il saggio sociologico e la letteratura: *I desideri e le masse*, in "*Between*" (III, 5, 2013) e poi in "Le parole e le cose", 16 settembre 2013,

<http://www.leparoleele cose.it/?p=12011>; *Berlino alla fine della storia*, in "Le parole e le cose", 19 maggio 2014, <http://www.leparoleele cose.it/?p=15041>

(148) In questo senso Mazzoni, insieme ad Anedda, si rivela uno dei principali interpreti della «politicità implicita-trascendente» della poesia di Fortini, così come viene definita da Mengaldo in *Lettera a Franco Fortini sulla sua poesia*, in *La tradizione del Novecento: seconda serie*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 346-7. Secondo Mengaldo, il senso più autentico della politicità di Fortini e della sua funzione nel panorama poetico italiano consiste in un sentimento della «violenza storica [...] che avvolge e perimetra qualsiasi contenuto, anche il più privato e apolitico, che su essa deve sempre misurarsi ricevendone il proprio limite. La politicità non è meno attiva in *absentia* che in *presenza*».

(149) Da questo punto di vista, ovviamente, la poetica di Mazzoni si differenzia molto da quella di Fortini, in quanto rinuncia a qualsiasi trascendenza. Questa posizione si comprende meglio leggendo i saggi filosofico-letterari prima citati. Si pensi, ad esempio, alla conclusione di *Berlino alla fine della storia*: «Ma se questi strati di disagio sono per me visibili, dicibili, politicamente emersi, al di sotto ce n'è un altro, meno percepibile e meno legittimo: il disagio di vedere che un secolo lacerato dalle grandi ambizioni utopiche o distopiche, dai progetti che ambivano a cambiare i grandi paradigmi e dalle guerre conseguenti finisce così, nel piccolo nichilismo delle nostre vite private, nella *medietas* antitragica, in una forma di nuova animalità, secondo la definizione di Hegel-Kojève, che riattiva il fondo oscuro della condizione umana, lo stesso che si mostra, con una *facies* diversa, nell'eterno cinismo popolare. [...] Liberati dalle trascendenze religiose e laiche, gli esseri umani non vogliono quello cui le interpretazioni nobili dell'Illuminismo pensavano, non vogliono l'uscita dalla minorità o la partecipazione alla vita della *polis*; vogliono il frigorifero, la vacanza al mare, una capsula di microautonomia; vogliono passare il tempo perseguendo le proprie mete private, sorretti dalle proprie costruzioni ausiliarie; vogliono dimenticare la noia, la fatica e la morte che galleggiano nebulizzate sopra un tempo che non rimanda a nulla, e che proprio per questo va goduto per se stesso; vogliono sognare e divertirsi. Alla fine del secolo più tragico della storia, alla fine di un gigantesco conflitto fra modelli di società, la forma che esce vincitrice è la meno eroica, la meno grandiosa, ma anche la meno elitaria, la più immanente, la più autenticamente popolare e universalmente umana. Non ho nulla di politico o di reale da opporre a tutto questo. Ho solo questa forma di disagio».

(150) Cfr. L. Boccia, E. Cenesi, *Intervista a Guido Mazzoni*, in "Lo spazio esposto", 23 giugno 2012, <http://lospazioesposto.wordpress.com/2012/11/04/intervista-a-guido-mazzoni/>

(151) «Solitudine» è, insieme a «monadi», la parola più importante dei *Mondi*. Se «monadi» compare nella poesia d'apertura, *Questo sogno*, «solitudine» è posto alla fine di quella di chiusura, *Pure Morning*; dunque è la parola conclusiva dell'intera raccolta.

(152) M. Fantuzzi, *Prima di intraprendere il bivio*, 01 settembre 2005, <http://www.mannieditori.it/rassegna/italo-testa-biometrie-3>.

(153) cfr. I. Testa, *ixione*, in *Biometrie*, Firenze, Manni, 2005, pp. 63-65.

(154) In nota al testo, a proposito di *Il corpo trasparente*, si legge che i versi "rifrangono una luce pittorica, proiettata principalmente dai quadri di Edward Hopper, ma anche dalla *Neue Sachlichkeit*, da Christian Schad e Max Beckmann", cfr. I. Testa, *Crediti*, in *Biometrie*, cit., pp. 71-72.

(155) I. Testa, *Romea, mattina*, in *La divisione della gioia*, Massa, Transeuropa, 2010, p. 5

(156) N. Scaffai, *Italo Testa, "La divisione della gioia"*, in "Allegoria" n. 67, gennaio-giugno 2013, anno XXV, terza serie, Palumbo Editore, <http://www.allegoriaonline.it/index.php/tremila-battute-recensioni/443-italo-testa-qla-divisione-della-gioiaq.html>.

(157) I. Testa, *La divisione della gioia*, cit., p. 42.

(158) I. Testa, *III. Questi giorni*, in *La divisione della gioia*, cit., p. 29.

(159) L. Ballerini, I. Testa, *Epica erotica? Un dialogo con Luigi Ballerini su "La divisione della gioia"*, trascrizione della conversazione tenutasi il 16 giugno 2011 in occasione della presentazione de "La divisione della gioia" a Piacenza, in "punto critico", 14 febbraio 2014, <http://puntocritico.eu/?p=6100>.

(160) I. Testa, *La divisione della gioia*, cit., p. 30.

(161) *Ivi*, p. 23.

- (162) *Ivi*, p. 26.
- (163) L. Ballerini, I. Testa, *Epica erotica? Un dialogo con Luigi Ballerini su "La divisione della gioia"*, cit.
- (164) I. Testa, *La divisione della gioia*, cit., p. 26.
- (165) E. Zappalà, "I camminatori" di Italo Testa, *Premio Ciampi 2013*, in "critica letteraria", 26 febbraio 2014, <http://www.criticaletteraria.org/2014/02/i-camminatori-di-italo-testa-premio.html>.
- (166) A. Broggi, *Alcuni appunti introduttivi alla serata di presentazione milanese – con interventi critici di Biagio Cepollaro, Paolo Giovannetti e Paolo Zublena – de "I camminatori" di Italo Testa (18 dicembre 2013)*, su "punto critico", 19 dicembre 2013, <http://puncocritico.eu/?p=5993>.
- (167) Alessandro Broggi, *Da "Servizio di realtà"*, in "Le parole e le cose", 24 novembre 2011, <http://www.leparoleelecose.it/?p=2142>.
- (168) cfr. ad esempio A. Broggi, *Questionario*, in *Per una critica futura*, a cura di A. Inglese, 1, ottobre 2006, <http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/CRITICA/crit001.pdf>.
- (169) A. Loreto, *Il cinismo estetico di Alessandro Broggi*, http://www.transeuropaedizioni.it/rassegna_stampa/840_1.pdf.
- (170) cfr. ad esempio A. Inglese, *Su Coffee-table book di Alessandro Broggi*, in "Nazione indiana", 17 gennaio 2012, <http://www.nazioneindiana.com/2012/01/17/su-coffee-table-book-di-alessandro-broggi/>; S. Guglielmin, *Alessandro Broggi: Coffee-table book*, in "blanc de ta nunc", poi in "poesia 2punto0", 25 luglio 2012, <http://www.poesia2punto0.com/2012/07/25/alessandro-broggi-coffee-table-book-una-nota-di-s-guglielmin/>. Un elenco completo della bibliografia critica sulla poesia di Broggi si trova sul suo blog personale: *Biobibliografia*, <http://biobibliografia.wordpress.com/>.
- (171) Per questo motivo, per tutti i libri tranne il primo, il penultimo e i due a tiratura limitata, si citerà sempre da A. Broggi, *Avventure minime*, Massa, Transeuropa, 2014.
- (172) Alessandro Broggi, *Coffee-table book*, Transeuropa, 2011, p. 10 e p. 13.
- (173) A. Inglese, *Su 'Coffee-table book' di Alessandro Broggi*, in "Nazione Indiana", cit.
- (174) Sono sette nella versione definitiva in *Avventure minime*. L'ultimo fascicolo (che dunque è il numero 6 in QA, il 7 in AM) comprende anche delle *Interpolazioni*. La nota dell'autore ne spiega la natura: "Il termine è da intendere nel senso più ampio di 'scritture dentro, attraverso o con testi già esistenti', come se questi non fossero chiusi ma aperti (al contrario di quanto la nostra tradizione stabilisce)."
- (175) Umberto Fiori, *Introduzione* ad Alessandro Broggi, *Quaderni aperti*, in *Poesia contemporanea. Nono quaderno italiano*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2007, p. 15.
- (176) A. Broggi, *Servizio di realtà*, in *Avventure minime*, cit., pp. 59-60.
- (177) *Ivi*, p. 62.
- (178) A. Broggi, *da postproduction. nicolas bourriaud. 2004*, in "gamm", 29 marzo 2007, <http://gamm.org/index.php/2007/03/29/da-postproduction-nicolas-bourriaud-2004/>.
- (179) G. Mazzoni, *Gli esseri*, in *I mondi*, cit.
- (180) A. Broggi, *Nuova situazione*, in *Nuovo paesaggio italiano*, ora in *Avventura minime*, cit., p. 33.
- (181) *Ivi*, p. 36.
- (182) cfr. ad esempio *Campo d'azione*, in *Quaderni aperti*, ora in *Avventure minime*, cit., p. 24..
- (183) A. Broggi, *Daily planet*, in *Servizio di realtà*, ora in *Avventure minime*, cit., p. 74.

PAESAGGI CON SPETTATORI: ARCHITETTURA E MAPPE PER IL NUOVO MONDO

Una panorama della poesia italiana di oggi rischia di essere, oltre che inevitabilmente vasto e – se costretto in poco spazio – fatalmente incompleto e approssimativo, una sorta di paradossale mappa di mappe, o «paesaggio di paesaggi», perché attorno a questa parola chiave ruota buona parte del fare poetico e delle relative esperienze estetiche. È una parola che tanti anni fa con i compagni di strada di «Versodove» scegliemmo come linea guida per il progetto di rivista e come linea poetica, ed è una parola che, di nuovo, mi è capitato di appuntarmi a un recente convegno sulla poesia di ricerca per tentare di descrivere il tratto comune di scritture che avevano come dimensione operativa quella di scenografie con figure (più comparse che attori), complesse prospezioni architettoniche giocate tra le coordinate spaziali e quella della memoria; scritture che quindi, nella pratica, tendevano alla misura del poemetto più o meno lungo o a un andamento comunque poematico, mostrando a livello formale un orientamento alla descrizione e una tendenza alla reiterazione, all'accumulo, all'espansione attraverso uno sguardo inclusivo e metonimico, nonché la propensione a una soggettività magari non negata, ma resa neutra, ricettiva.

Significativamente questo «orientamento al paesaggio», sempre più delineato negli ultimi venti anni, è stato da poco rilevato con precisione anche Andrea Inglese, su *Alfabeta 32* (*Per una poesia irricognoscibile*, poi ripreso in *Nazione Indiana*), allorché parla di uno specializzarsi di certe scritture poetiche nella «configurazione di *paesaggi* più o meno disastriati e discontinui», formati da flussi testuali residuali e inerti, «che tendono a fondersi con l'inesauribile e insignificante materialità del mondo», privilegiando «nella costruzione del paesaggio tutto ciò che *non è umano*, viaggiando attraverso salti di scala che oscillano tra il micro e il macro, e discontinuità temporali che giustappongono cronologie individuali e collettive, di specie e planetarie». Senza con ciò voler appunto proporre un «azzeramento del soggetto», poiché a questo resta il compito di comporre, provvisoriamente, il paesaggio in cui è incluso: «è una sorta di agente rivelatore, che con cura lascia emergere quanto le narrazioni individuali e collettive della società attuale lasciano nell'ombra, sorta di universo residuale, estraneo ai piani ordinari di soddisfacimento o sfruttamento dell'esistente».

Cosa significa, dunque, tale orientamento? Soprattutto, direi, l'attenzione a una modalità di rappresentazione orizzontale, che dà grande rilievo agli oggetti, e una riduzione dell'aspetto simbolico/metaforico a favore dell'espansione metonimica. Se dunque si può parlare di una «poetica degli oggetti», va subito precisato che ciò non va inteso nel senso di un realismo *tout-cout*, poiché è proprio anche rispetto al dato stesso che entra in gioco il rapporto metonimico: ed è lo stesso rapporto che, per il primitivo, il dente animale intrattiene rispetto all'animale intero, o, in un percorso di riconoscimento intuitivo delle forme, che la macchia sul muro nella pittura rupestre stabilisce rispetto all'esperienza dell'animale. Similmente ora, tornando al materiale linguistico, avviene in esso la ricerca e il riconoscimento d'immagini che rimandino a esperienze del mondo, secondo quella che è in sostanza la logica della mappa: sintomo, questo, della necessità di risemantizzare il mondo, esattamente come avveniva nella ricerca di contiguità dell'arte primitiva all'interno di quella che, con Uexküll, chiamerei la «bolla percettiva» dell'essere umano.

Queste mappe, nella poesia contemporanea, si costituiscono ancora una volta non a partire da sondaggi su reperti preziosi e su «vedute» selettive e qualitativamente speciali, ma al contrario proprio dall'equivalente di denti e frammenti di osso o macchie sulle pareti, ossia da materiali eterogenei e anche «poveri»: dai detriti linguistici generati dalle frizioni dei metalinguaggi e delle grandi narrazioni (la storia, il discorso ininterrotto del consumo-produzione capitalistico) sulle individualità, dalla sovraesposizione al caos multimediale e dal suo riverbero sui magmi dell'interiorità psichica, fino alle sabbie incoerenti e al pulviscolo in cui è disgregata la comunicazione letteraria e quotidiana, ricompattate però al fine di formare un solido terreno d'incontro. Ed è proprio l'assemblaggio, il collegamento a restituire a questi materiali degradati la capacità di essere strumenti semiotici e conoscitivi.

Una ventina di anni fa uno dei portati del Gruppo 93, fortemente rivendicato per esempio da Lello Voce in un'intervista rilasciata a «Versodove», fu l'aver compiuto il passaggio – decisivo – dalla tecnica del *collage* avanguardistico e neovanguardistico a un più sofisticato *montaggio*. Non è il luogo questo per discutere della verità storica di tale affermazione: la prendo per buona, per osservare poi come a oggi siano stati compiuti significativi passi avanti in questa direzione, e come si sia proceduto coinvolgendo (rispetto all'intertestualità tradizionale) una più accentuata intermedialità. Lo testimoniano da un lato il recupero di materiali «eterodossi», come i reperti giornalistici del *Coffee-table book* di Broggi, o addirittura desunti da altre arti e ricondotti a dimensione testuale (Guatterri, Renda, Marzaioli), ma dall'altro, soprattutto, l'assunzione, l'appropriazione delle tecniche di costruzione di altre discipline adattate all'assemblaggio del testo, intuizione che consente di sviluppare inedite modalità di narrazione o esposizione.

Né soluzioni di questo tipo si trovano solo in chi sceglie un esplicito percorso di ricerca militante o sperimentale, poiché ritorna in varie misure anche nelle più disparate esperienze di scrittura, le migliori delle quali si distinguono proprio per un «eclettismo» a mio avviso tanto più necessario quanto più la pressione della sfera comunicativa circostante tende a essere etichettante ed esclusiva. Ad esempio D'Agostino, con i *Versi dell'abitare* e i *Canti di un luogo abbandonato*, parte dal monologo teatrale, rivelando già a livello di approccio una contaminazione mediale. Ma la presenza di un'organizzazione complessa della spazialità convoca immediatamente altri scenari e così nei *Canti* per esempio emerge una struttura compositiva chiaramente ispirata a soluzioni musicali, non già per il richiamo a una tradizione melica: anzi, la lirica monodica cui di solito fa riferimento la tradizione è qui riversata in un'orchestrazione sinfonica, dove i temi accennati vengono man mano sviluppati in un'espansione testuale che si sviluppa a partire dallo stesso andamento prosodico, dall'estendersi dei versi col progredire del poema. E questa dinamica è sottolineata in parallelo, nelle pagine che affrontano il testo, da un motivo grafico (dove abbiamo al contrario l'ampliarsi del bianco sulla pagina). Abbiamo la mappa, sì, del «nuovo mondo», che al tempo stesso però ne è anche la sinfonia: e in questo modo anche una sorta di racconto... Anticipo così uno dei temi fondamentali della mia breve carrellata: la descrizione può avere anche una capacità di racconto, benché peculiare, ed è ciò che caratterizza esperimenti poematici come quello appena visto, o come quelli di Renda, Riviello o anche Ostuni, o il peculiare «raccontare metrico» epico-parodico di Scaramuccia e Simonelli, che alle risorse della tradizione associa melismi, *refrain* e strutture strofiche molto *pop*.

Un dato che ha forse qualche valenza statistica è il grande numero di poetesse che, uscite dalle riserve della «poesia di genere», caratterizzano con scritture pienamente convincenti questa tendenza poematica: di nuovo, possono essere diverse le dosi di epos, impegno, sperimentalismo a livello individuale, ma tutte si distinguono comunque per una forte capacità di «presa sul reale», anche attraverso immagini semplici e metriche frante, come nel caso di Canaroli (*Femminimondo*, ma anche *Animalier*), partendo dalla lacerazione del tessuto linguistico quotidiano, colta nella misura dell'oltraggio, della ferita della violenza di genere. Ed è la stessa Canaroli a richiamare al proposito la semplicità proprio dello stilema primitivo, suggerendo che la poesia possa essere come la figura nella grotta di Lascaux. Punto di partenza sono anche in questo caso materiali poveri: il trafiletto di giornale, in cui la tragedia è ridotta a cronaca, permette di confrontarsi con lo strato *pop* del nostro essere raccontati (come fanno anche, a modo loro, Fianco e Davoglio), mai con autocompiacimento *pulp*, piuttosto, puntando alla materialità corporea, con il piacere masochista quindi di staccare, grattando, le croste della ferita, di riaprirla ancora: una poetica quindi, più che dello scavo, dello «scrosto», come la chiama l'autrice. È una sperimentazione particolare, estranea forse a percorsi consolidati, a «linee» e «scuole» riconosciute, ma estremamente interessante e a mio avviso significativa, perché miscela una lingua bassa, zeppa di colloquialismi, regionalismi e voci dialettali, quindi popolare e volgare fino alla povertà, declinata sulle serie più umili e basse della corporeità nei suoi aspetti materiali; questa lingua viene tuttavia disposta secondo lo stilema del versicolo ungarettiano (all'occhio, almeno, perché la tramatura ritmica è ben più complessa, e la brevità non è mai autocompiaciuta, ma tende ad allungarsi con continue impulsioni a esplodere),

ossia quello stilema ascrivito dal Novecento a «iperlirico», quale oggi è largamente usato dalla poesia cosiddetta «irriflessa», ma che in questo suo impiego particolare risulta totalmente straniato. Tanto più che lo sguardo si rivolge appunto in maniera «realistica» alla cronaca, ai traumi del corpo sociale e individuale. Se si ricollega questa formula alla suddetta dichiarazione di poetica, non può che tornare alla mente il dantesco «ma nondimen, rimossa ogni menzogna, / tutta tua vision fa manifesta; / e lascia pur grattar dov'è la rogna»: quindi un rimando alto alla linea più antipetrarchesca e antilirica della tradizione. «Padre» Dante è declinato al femminile, in un modo radicalmente diverso però rispetto, ad esempio, a Rosaria lo Russo, senza cioè citazione formale, imitazione (non c'è la terzina di endecasillabi, per intenderci, né alcun segno di trecentismo), ma piuttosto riprendendo appunto come metodologia di costruzione la continiana «funzione Dante», nel senso di: sguardo rivolto alla materialità, uso delle strutture del «poetico» a propria disposizione in chiave straniante (replicando l'attrito dantesco con la teoria dei generi coeva), precisa strategia di intervento sulle prassi comunicative e attenzione al corpo sociale (rilevante è soprattutto, in clima di dibattito su postmodernismo e *new realism*, il coesistere di una posizione antiautoritaria sul linguaggio – è una poesia fortemente antipoetica, oltre che antilirica – e di una forte assertività dell'enunciato, che appunto si orienta all'esplicito impegno civile).

Trovo questa ripresa della «funzione Dante» esemplificativa di come oggi, in un modo o nell'altro, la poesia italiana, agendo su quello che fra l'altro dovrebbe essere sempre il suo cardine centrale, lo *stile* (benché il Novecento, da Ungaretti in poi, abbia teso a nascondere), ponga l'accento sulle tecniche e sul valore della costruzione e formalizzazione, dimostrando quanto sia necessario, in un'epoca detta infatti «della complessità», accanto alle risorse tradizionali mettere in campo molte altre, e non solo dall'ambito letterario: dall'arrangiamento all'orchestrazione musicale, con allusioni o con la realizzazione diretta di narrazioni musicali nello stile dei *concept album* (gli esempi più evidenti in Schiavone, Padua, Orecchini), dalla messa in scena (abbondano oggi i riferimenti a teatro, cinema, sceneggiatura: Cava, Marmo, Morresi) fino alla costruzione e sviluppo di intrecci (o simulazioni) e polifonie che apparirebbero alla sfera del romanzo (di vario genere: ma *in primis* le sperimentazioni di tipo prosastico, fino al *sought text*, ma anche, nell'ultimissimo Frasca di *Rimi*, le proiezioni del sé nei quaranta diversi tipi di *io* lirico che sviluppano la narrazione, uno per ogni singola composizione). E tutto questo, come si diceva, non necessariamente in maniera selettiva, esclusiva, ma con una vocazione eclettica (come nella *Divisione della gioia* di Testa, dove cooperano le strategie dei Joy Division, quindi la stratigrafia situazionista di dimensioni metropolitano-industriali, e le soluzioni compositive di Hopper): al punto di coinvolgere in questa dinamica – appunto *architettonica* – anche le forme chiuse, le quali entrano (il caso più eclatante è la versificazione) in questa logica di costruzione e quindi non si fermano all'autocompiacimento esibitivo, ma tendono a un superamento, un travalicamento di loro stesse. L'esempio più evidente è dato dalla frequenza dell'endecasillabo, a volte mescolato al settenario (o in strutture più complesse) spesso dissimulato per iscrizione in dinamiche prosodiche e di sviluppo del testo più ampie, non necessariamente versuali (Ostuni, Socci, Morresi, Davoglio), a volte per scelta precisa a volte per affioramento inconsapevole, altrettanto significativo. Personalmente, tendo a dare molta importanza alla metrica, al ritmo, al battito, a partire, come da tempo suggerisce Gabriele Frasca, dall'onnipresente sottofondo aurale (*soundtrack* e *soundscape* quotidiano) che costituisce una delle più rilevanti esperienze condivise, e perciò rappresenta una primaria benché più o meno inconsapevole tecnica di agglutinazione, di costruzione, di orchestrazione e di architettura.

Questa ricchezza di risorse (che Giovenale ha chiamato la «raggiera degli stili»), ottenuta mediante l'integrazione di codici diversi, indica quale importanza sia data alla *costruzione*, più ancora che al *progetto* (perché molto diverso e vario è il ruolo che i singoli scriventi assegnano alla poetica). Alla teoresi astratta, anche perché sono assenti grandi narrazioni di sfondo alle quali fare riferimento, si preferisce la verifica *in re*. Il *costruire* rimanda alla centralità dell'atto pratico, della *poiesis*, ma inevitabilmente coinvolge il ricorso a una logica di strutturazione complessa: un effetto di ri-produzione (simulazione) della complessità del reale, che al tempo stesso esibisce la propria natura sussidiaria, la propria artificiosità, e non punta a saturare i sensi con l'illusione di potersi

sostituire a esso, né si crogiola nemmeno nell'autocompiacimento testuale (come accadeva nel cosiddetto postmodernismo «neobarocco»). È qualcosa di freddo e povero, rispetto al surriscaldamento *hot* postmodernista, direi di *funzionale*. A Rieti sono stati citati al proposito esempi sempre tratti dall'intermedialità: Socci ha richiamato brillantemente il teatro povero di Grotowski e il dogma di Von Trier; nel commentare la scrittura di Riviello ho fatto riferimento all'*anti-corpo* (che è anche *contro-figura*) come demistificazione del feticismo degli oggetti, mentre Cava ha proposto situazioni sceniche finalizzate alla sistematica eliminazione del pathos. Per non parlare poi di quelle procedure di costruzione testuale che depotenziano sistematicamente l'enunciazione autoriale e quindi ogni narcisismo, richiedendo l'intervento del lettore per il riempimento semantico (Zaffarano, Giovenale) o della poesia «ikea» di Annovi.

Secondo me, quindi, la poesia si propone oggi all'insegna di una strutturazione «forte» che al tempo stesso si palesa consapevolmente precaria e provvisoria: non tanto «debole», quanto piuttosto conscia della difficoltà del suo darsi e della difficoltà di rappresentare. A esemplificare di questa situazione Pugno ha fatto chiamato in causa, in modo per me molto efficace, la meccanica quantistica e la sua ambivalenza rispetto alla dinamica lineare di quella classica. La fluttuazione obbliga a una costante verifica, volta per volta, *in re*: verifica che si appoggia al bisogno di un intervento del lettore sia per il completamento semantico, come si è detto, sia per l'adempimento di spunti di narratività potenziale (Renda, Cava). E da questo punto di vista mi pare particolarmente esemplare l'opera di Nadiani (quasi condensata per epitome nell'ultimo *Il brusio delle cose*), che propone davvero *quanti* di poesia fluttuanti fra lingua, lingue altre e dialetto, fra poesia e prosa, fra teatro e musica: mai «minimali» però, anzi tendenti sempre, grazie a una sommatoria degli stili che spazia dall'arrangiamento alla sceneggiatura, dai modi del romanzesco a quelli poetici (fino all'*haiku* e alle retoriche intraverbali) in un grande *metissage* che racconta di un orizzonte in cui stanno accanto l'«invenzione della tradizione» e Photoshop.

È questo a modificare la posizione del soggetto, che entra in tale logica di costruzione fortemente relativizzato, come uno degli elementi della costruzione stessa e non il centro regolatore, aprendosi quindi alla possibilità di occupare posizioni diverse, oblique e ironiche (fino a bachtiniani rovesciamenti comici), o alla sua iscrizione entro dinamiche testuali più ampie, come nel romanzo (alla maniera appunto già ricordata di Frasca): si delinea quindi in modo polifunzionale e richiede a propria volta il riempimento dell'*io* del lettore, include il *tu*, il *noi*. La stessa propensione alla registrazione di voci che si trova in moltissimi (Morresi, che le mette in scena con didascalia, Annovi, che le drammatizza, Policastro, come parte di un'intertestualità allargata) lo sottolinea, come anche l'inclinare della descrizione verso il racconto di altri *io*, o *noi*, nelle «storie» (plurali) di Renda e Fusco. Non le chiamo volutamente «epica» per evitare ciò che da un lato è già stato logorato come etichetta commerciale e che dall'altro lato potrebbe dare luogo a equivoci. Giacché l'ampliamento alla pluralità del soggetto avviene non come passaggio a una comunità cui si cerca di dare voce, ma dilatandolo nel fascio di relazioni da cui è composto: per esempio mediante le già citate *controfigure*, le comparse senza volto. A essere provvisoria è infatti proprio la comunità (ciò che un tempo costituiva l'orizzonte del testo, come condizione di condivisione), ed è questa che il costruirsi del testo tenta di costruire, nello spazio del proprio possibile ascolto, insieme ovviamente alle condizioni e regole stesse del proprio ascolto.

Laddove dunque il discorso capitalista nega spazio pubblico al fatto letterario – non costituendo esso, se non in minima misura e solo per alcuni tratti (quelli destinato al consumo), valore economico – rimuovendolo o confinandolo ai margini del visibile sociale, questo è chiamato a riconfigurare il proprio spazio, ridefinire l'utilità della propria prassi, ricostruire la comunità su un altro piano, con altri mezzi: anche in termini di provvisorietà e aleatorietà, adattandosi cioè ai linguaggi effimeri della nostra condivisione quotidiana. Si può richiamare al proposito quanto scrisse qualche tempo fa Cortellessa attorno a un testo di Ottonieri: la specificità di queste scritture è quella di costruire una *narrazione-territorio*, attraverso la quale cioè il linguaggio non si limita a tentare di descrivere il reale, ma lo inventa, lo ricostruisce sul piano virtuale di una *simulazione* che «strania e, insieme, misteriosamente convalida» la realtà. E quindi tenta a suo modo una «presa» su

questa realtà. Alla base di questo atteggiamento, quindi, è sempre un tentativo di leggere il mondo, in continuità con ciò che è stato proprio del modernismo, ma a condizioni e con categorie diverse. E sempre a esso è ricollegabile l'abbondanza della dimensione spaziale (le case e stanze di D'Agostino, Morresi, Marmo, Giovenale, Cava; i luoghi/paesaggi di Schiavone, Pugno e Davoglio), rispetto alla quale sono strumentali la stessa metrica, intesa (seguendo una suggestione di Rosselli che oggi pare destinata ad avere finalmente ascolto e fortuna) come mezzo per segmentare e definire spazi, nonché la descrizione, impiegata appunto come costruzione (o ri-costruzione: quindi come «mappa cognitiva» jamesoniana) di spazi. Non esercizio di variazioni alla Perec, insomma, ma prassi radicata in un bisogno: quello di luoghi potenzialmente *comuni*, nel senso di *comunicabili*, quindi luoghi praticabili e condivisibili. Si è parlato, a proposito di questa poesia di ricerca, di una «connettività compulsiva»: è proprio questo il senso del costruire, del montaggio o assemblaggio o arrangiamento, declinato in tutti i diversi modi che ho cercato di passare in rassegna, nonché dell'orientamento più metonimico che metaforico che da più parti ormai viene identificato come caratterizzante: la costruzione di territori non come zone di identità, ma di connettività e condivisione (Marzaioli).

Infine, come sembra ribadire la stessa attenzione di moltissimi degli autori citati alla lingua come fatto evolutivo dell'uomo, il linguaggio è una delle modalità dello «stare assieme» umano: fatto per nulla scontato in una società che riduce la comunicazione, secondo *clichés* persuasivo-sloganistici, a mera funzione iussiva... È evidente insomma come la cifra sperimentale comune in diverse misure a questi vari modi del «costruire» poetico non è mai assolutamente autoreferenziale: accetta certamente il confronto serrato, il corpo a corpo con la materia del proprio fare, quindi il conflitto con le forme (tanto della tradizione quanto della «controtradizione» delle avanguardie), ma non si esaurisce mai in una metapoesia, ossia una poesia che riflette unicamente su di sé, sulle circostanze del proprio darsi, ma al contrario tenta attraverso l'enunciazione di arrivare a una presa di contatto con questo proprio orizzonte temporale. Evitando di introdurre un concetto complesso come quello di *reale*, che obbligherebbe a una digressione troppo lunga per queste pagine, mi limito a sottolineare che la capacità più scottante di questo tipo di poesia è saper declinare una ricerca sperimentale, al di là delle dinamiche del testo, in uno strumento per parlare nella e della contemporaneità, a usare il testo come chiave per stabilire un dialogo con il lettore sui temi e sulle risorse dell'ambiente in cui sono immersi entrambi gli interlocutori: in particolare sulla scabrosità di una storia che si fatica a percepire come tale (sommersa com'è dall'incoerenza del *massage* mediale). Ben lungi quindi dal restare dentro il mestiere letterario, queste scritture possono forse restituire a un'intera generazione (o forse più d'una, ormai), costretta a sentirsi raccontata da altri, il diritto alla memoria, allo sguardo, alla parola.

Vincenzo Bagnoli

[Questo testo riprende, ampliandolo e rielaborandolo, il mio intervento al dibattito conclusivo di *Poesia 13* (Rieti, 19 maggio 2013).]

IN DIALOGO

IN DIALOGO CON FRANCO BUFFONI

L'ULISSE. Siamo qui con Franco Buffoni, che ci ha gentilmente concesso questa intervista, la quale si iscrive nel quadro tematico – *Mappe del nuovo mondo: linee e ordini del giorno nella poesia italiana contemporanea* – di questo numero de *L'Ulisse*.

Pochi strumenti come i *Quaderni di poesia contemporanea* hanno offerto, ad ogni uscita successiva, la possibilità di radiografare – sotto diversi rispetti – lo stato dell'arte della scrittura in versi in Italia, restituendo spaccati generazionali sempre ulteriori e presentando regolarmente per la prima volta autori che si sarebbero poi definitivamente confermati ed “affermati”. Franco Buffoni è stato ed è ideatore, curatore e principale coordinatore del comitato di lettura dei *Quaderni*. La prima domanda che ci siamo posti, è com'è cambiato secondo lui il panorama della poesia italiana da quando ha deciso di avviare quest'impresa ad oggi.

FRANCO BUFFONI. L'avventura dei *Quaderni* inizia nel 1990. Ventiquattro anni fa, riflettendo sullo status della poesia italiana avevo elaborato uno specchietto che prevedeva sei grandi filoni, o aree attive, che trovate rappresentate equamente nei *Quaderni*.

Un gruppo “Neo-orfico” e/o “Neo-ermetico” che faceva capo a riviste come “Niebo” (milanese), “Scarto minimo” (padovana) “Braci” e “Prato pagano” (romane); ambito da una cui costola scaturì in seguito il mito-modernismo di Giuseppe Conte. È evidente che mentre parlo di “Niebo” penso a Milo De Angelis e a una serie di autori a lui legati, per “Scarto minimo” a Stefano Dal Bianco, presente nel *Primo Quaderno*, e per “Braci” e “Prato pagano” a tutto il gruppo romano, di cui non sto a fare i nomi perché li conoscete meglio di me.

Un secondo ambito, con tutta l'ingenuità di allora, lo definivo “Post-neoavanguardia”. Già si affacciava infatti sulla scena il Gruppo 93, sostenuto da Renato Barilli. Sotto questa categoria mi appuntavo allora i nomi di Lello Voce, Biagio Cepollaro, Gabriele Frasca e di un maestro come Giancarlo Majorino (ovviamente il nome di Andrea Zanzotto non lo faccio, né per questo ambito né altrove, perché mi pare esterno a queste classificazioni, comprendendole in qualche modo tutte).

Una terza area l'avevo battezzata “Eredi di linea lombarda e Meridionalismo”, una categorizzazione più tardi accolta e approfondita da Flavio Santi, un poeta che scelsi per uno dei primi *Quaderni*. La linea lombarda (tra i cui eredi ponevo Raboni, Cucchi, Buffoni, Pusterla e Riccardi, quest'ultimo presente nel *Primo Quaderno*) è infatti decodificata come tale perché c'è stato un filosofo dell'estetica del peso di Luciano Anceschi che l'ha inquadrata e conformata; una simile figura è invece mancata alla linea appenninico-meridionalistica (De Libero, Cattafi, Maticotta, Bodini, Calogero), che come la linea lombarda affonda le proprie radici nell'ermetismo e nel simbolismo francese. Surrealismo appenninico barocco, cromatismo: erano questi i tratti che rinvenivo in questo secondo gruppo di autori.

Una quarta categoria era quella dei poeti dialettali, essendo allora ancora vivi Baldini e Pierro. Santi l'avevo presentato proprio come poeta dialettale, così come Zuccato, presente nel *Quarto Quaderno*, poeti allora sconosciuti, suo quali poi il mondo poetico mi ha in qualche modo dato ragione.

Una quinta categoria la definivo già allora come “Poesia civile”, con antesignani Carducci e Pasolini, area dentro cui mettevo Gianni D'Elia, e in anni più recenti annovererei Davide Nota (poeta che non è nell'ultimo *Quaderno*, anche se idealmente ci stava, semplicemente perché è uscito da poco con l'opera omnia per la propria casa editrice; stessa ragione, meramente tecnica, per cui non ho sentito più urgente includere un'autrice meritevole come Franca Mancinelli, appena uscita con una prefazione di Milo De Angelis in una delle collane di poesia oggi più prestigiose). Nella poesia civile metterei sicuramente anche molte zone della mia scrittura in versi.

Il sesto ambito che nei primi anni Novanta identificavo era quello dei “Manierismi”: un contenitore in cui prevedevo allora tre sottogruppi. Il primo era quello della “Metrica chiusa”, in cui mettevo Aldo Nove, che conobbi quando ancora faceva il ginnasio, traduceva Virgilio in modo impeccabile e – anche prima di Patrizia Valduga, altro esponente di questa “corrente” – si affidava a

una metrica ferrea. Un altro era Federico Condello, che come Aldo Nove ha poi figurato nei *Quaderni*. Il secondo sottogruppo dell'area manierista era nei miei appunti quello facente capo in primis a Vivian Lamarque, da cui vedevo discendere tra gli altri, ciascuno con le proprie differenze, Giselda Pontesilli, Claudio Damiani e Luigi Socci, poeti che ho poi incluso nei *Quaderni*. Una terza diramazione dei manieristi l'avevo definita del "Nitore post-montaliano". Il capofila era Valerio Magrelli, autore che ha molto segnato i percorsi delle generazioni successive.

Questo era insomma il quadro che avevo presente quando iniziai l'avventura dei *Quaderni*.

L'ULISSE. All'interno di questa tua ricognizione di partenza, di questo campo di forze e di equilibri – se non all'esterno, con l'emersione di altre tendenze o filoni che ne abbiano comportato aggiustamenti o ibridazioni – hai poi osservato degli spostamenti, qualitativi o quantitativi? Finora, per così dire, ci hai dato il quadro statico di partenza: qual è stato invece il quadro dinamico seguente?

FRANCO BUFFONI. Rileggendo per questa intervista il quadro di venti-venticinque anni fa che vi ho ora esposto, devo dire che l'ho trovato molto più vicino alla realtà di quanto non pensassi. Tutto sommato si adatta ancora anche all'oggi. Il fenomeno dell'ibridazione e della mescolazione di cui parlate è chiaramente molto più presente di allora: vedo meno compartimenti stagni. Oggi, aggiornando il lessico, menzionerei quindi di nuovo queste famiglie, tenendo però conto di una maggiore disinvoltura da parte dei poeti giovani nel trarre linfa da aree diverse. Come non si sente più un'appartenenza morale e politica, non la si sente nemmeno rispetto alle scuole poetiche, e si passa da un maestro all'altro senza farsi tanti scrupoli. Quanto al qualitativo, un'osservazione di ordine generale mi sembra di poterla fare. Per ogni *Quaderno* arrivano mediamente circa duecento dattiloscritti, il che significa in tutto un paio di migliaia di aspiranti. In effetti, la mia sensazione, è che vi sia un miglioramento medio qualitativo indubitabile. Rispetto al dibattito concentrato sulle riviste cartacee di venticinque anni fa, il confronto costante oggi è molto facilitato dalla rete. A ciò non corrisponde però un'originalità del dettato. A volte mi sorprendo a pensare: "Ma guarda come sono tutti bravini e inquadratini come pianisti giapponesi: non vedi errori, svarioni o ingenuità, ma il tasso di originalità è minore". Questa è la ragione per cui nell'ultimo *Quaderno* abbiamo deciso di inserire un giovanissimo, Samir Galal Mohamed, nato in provincia di Pesaro-Urbino da madre italiana e da padre egiziano, un giovane poeta che ci ha fatto ritrovare l'ebbrezza dell'ingenuità mista all'originalità. Una sua poesia sul padre è strepitosa. Forse è proprio da questo genere di persone, che a casa sentono altri sapori, altri odori, altre lingue, ma poi a scuola studiano come noi Lucrezio, Tasso e Leopardi, che ci si potrà aspettare quelle sprezzature di originalità che ora sento un po' venire meno negli autori italiani.

L'ULISSE. Oltre a questo fenomeno di livellamento, hai notato, per quanto riguarda gli effetti quantitativi, una distribuzione diversa delle voci all'interno delle categorie che hai identificato nel tempo? Rispetto al numero di manoscritti che ricevi, ci sono stati degli spostamenti osservabili (se pure al netto delle ibridazioni di cui parlavvi)?

FRANCO BUFFONI. Lo spostamento più palese è la caduta libera della poesia dialettale. Qualcosa è rimasto in ambito veneto, ma direi poco o nulla, specie tra i giovani. Ed è un peccato, una perdita di grande ricchezza. Questa è la categoria che oggi vedo qualitativamente più sgarnita.

L'ULISSE. Com'è cambiato il tipo di lavoro che sta dietro a ciascuno dei dodici *Quaderni* finora pubblicati? Quali dinamiche successive hai/avete attraversato, proprio nel merito della selezione (anche in termini di criteri di inclusione ecc.)?

FRANCO BUFFONI. Bene o male sono rimasto sempre la stessa persona. Forse, solamente, nell'arco di questi venticinque anni sono diventato un po' più "politico". Il fatto che un *Quaderno*

debba rispettare certi equilibri – di genere, di provenienza geografica, ecc. – per essere il più rappresentativo possibile è un tipo di considerazione che oggi faccio più di quanto non facessi vent'anni fa. È chiaro, allora ero un quarantenne e oggi sono un sessantenne, con tutto il bene e il male che ciò può comportare.

Inoltre sono cambiate le persone. All'inizio i *Quaderni* erano legati alla rivista *Testo a fronte* che, grazie alla menzione da parte di Umberto Eco in una sua "Bustina di Minerva" dedicata alla traduzione, fece quattrocento abbonamenti, permettendo così l'apertura, come sua costola, di una collana di poesia e appunto della serie dei *Quaderni*. Allora ero da solo, affiancato soltanto da Giuliano Donati, che lavorava da Guerini Associati e mi era vicino anche sul piano personale. Poi, nel 1996-1997, con il *Quinto Quaderno* passai a Crocetti e, dal 1998, a partire dal *Sesto Quaderno* (siamo ora giunti al *Dodicesimo* volume) definitivamente a Marcos y Marcos. Da allora si è creato e poi cristallizzato un comitato di lettura, che oltre a me comprende i due poeti pubblicati dall'editore, Fabio Pusterla e Umberto Fiori, che essendo anche già amici sono stato ben contento di accogliere nel Comitato, nonché il direttore editoriale Claudia Tarolo e l'editore Marco Zapparoli. L'impronta è rimasta la stessa, ma certamente le responsabilità si sono così meglio distribuite. Un'impronta, se posso fare una considerazione a margine, che ho cercato di tenere il più lontano possibile dalle esperienze negative di alcuni poeti miei coetanei, che hanno preferito limitarsi a promuovere editorialmente o su rivista i propri epigoni, i quali a loro volta li imitano, li gratificano e li recensiscono. Al contrario, quando un poeta mi piace e mi è stilisticamente e contenutisticamente affine, sono sempre in allarme, perché preferisco cercare chi è diverso da me. Devo dire che in questo il mio maestro è stato Luciano Erba, il quale mi diceva: "A me piace Sanguineti, perché è completamente diverso da me"; ecco, io cerco sempre di mettere nei *Quaderni* non chi mi piace, ma chi è oggettivamente bravo. È evidente che un criterio oggettivo come tale non esiste, però il mio obiettivo è di avvicinarmi il più possibile ad esso. In ogni caso, e per chiudere l'argomento, ho comunque sempre tratto preziosi consigli dagli autori già pubblicati nei *Quaderni* precedenti a quello a cui di volta in volta sto lavorando, pareri da cui capisco anche come si sta trasformando lo stile e la poetica di chi mi ha fatto la segnalazione.

L'ULISSE. Evidentemente questo carattere non "di scuola" dei *Quaderni* è ciò che ha dato autorevolezza a questa pubblicazione. Ecco, questo elemento di autorevolezza, sempre più consolidatosi nel tempo, per cui i *Quaderni* sono l'unico stabile punto di riferimento per quanto riguarda una ricognizione sistematica della poesia italiana, che tipo di dinamiche ha innescato nella ricezione, e nel vostro lavoro?

FRANCO BUFFONI. Devo dire che questo è l'unico modo di lavorare che io conosca, l'ho messo in atto come ricercatore – e tale mi sono sentito e mi sento anche dopo essere diventato professore associato e poi ordinario – perché è il mio modo di lavorare: un metodo molto empirico, pragmatico, scientifico, che ho usato come anglista, come comparatista, come giornalista culturale della carta stampata e della radio, e anche come saggista e come narratore. I dodici *Quaderni* li ho sempre concepiti e realizzati in questo modo, puntando alla ricerca, con un metodo rigoroso, "scientifico".

Che cosa mi ha sorpreso? Che in questi venticinque anni altri hanno fatto dei tentativi simili, però il più delle volte del tutto velleitari; anche con sigle di tutto rispetto, come i quaderni collettivi della Bianca Einaudi, una serie nella quale fatico a trovare un criterio di ricerca, o un senso. E ci sono state esperienze anche più velleitarie e saltuarie...

L'unica esperienza che mi sento invece di mettere in parallelo alla mia è quella che condusse Raboni, con Cucchi redattore, nella vecchia *Fenice* di Guanda, una serie nella quale esordirono tra gli altri Lamarque, Pontiggia, Magrelli, Mussapi e il sottoscritto. Fu quella un'impresa più ristretta nel tempo – con introduzioni critiche più ridotte e un arco temporale limitato agli anni Settanta – che però rappresentò per me l'esempio da seguire.

L'ULISSE. Essendo molte volte la scrittura poetica anche una questione di esemplarità, ci chiedevamo se c'è qualcuno dei *Quaderni* su cui vorresti per qualche ragione soffermarti in particolare, a titolo di esempio? Che ti sta più a cuore o parlando del quale pensi di poter dire qualcosa di particolarmente significativo (per esempio quello che meglio esemplifica degli aspetti a te cari, o altro)?

FRANCO BUFFONI. Non c'è in realtà un *Quaderno* che possa preferire ad altri per una ragione specifica, anche perché spesso un nome “si travasa” da un *Quaderno* all'altro. A volte cioè si fa anche un ragionamento di questo genere: questo poeta o entra in questo *Quaderno* oppure per ragioni di età non potrà più essere incluso, per quest'altro possiamo invece aspettare ancora il prossimo *Quaderno* ecc. Ecco, ci sono come delle faglie che si intersecano tra un *Quaderno* e l'altro, per cui mi risulta a volte difficile ricordare la fisionomia di un *Quaderno* singolo per i sette autori che ci sono dentro. Vado piuttosto a zone: quel dato autore l'ho per esempio iniziato a leggere nel 2000 e poi è finito nei *Quaderni* nel 2005, e così via. Questo discorso, legato all'età anagrafica dei poeti scelti, si coniuga con il discorso sugli equilibri interni ad ogni *Quaderno* che facevo prima.

Non c'è insomma un *Quaderno* a cui sono più affezionato: sono tutti figli miei. Mi vengono piuttosto in mente tanti episodi, tante piccole felicità e tanti piccoli sbagli, di inclusione e di esclusione, alcuni anche clamorosi; questo ci tengo a dirlo, degli errori mi sento sempre responsabile. Forse il *Primo*, o i primi *Quattro*, sono quelli a cui sono più affezionato, perché avevo vent'anni meno di oggi [sorride]...

In ogni caso, ogni *Quaderno* ha le sue punte e le sue cadute, e tutto sommato mi sento di difenderli tutti in modo equanime.

Molto spesso la mia scommessa è sul talento... dopo di che ti accorgi che quell'autore diventa Emanuele Trevi, che opta per la critica o fa il narratore. Ma anche in quel caso non mi sento di aver sbagliato: semplicemente l'autore ha indirizzato il proprio talento in un'altra direzione.

Il *Secondo Quaderno*, a parte la presenza di Alessandro Fo, era per lo più di scuola romana, con Damiani, Del Colle, Deidier: col criterio di oggi non l'avrei fatto, non perché non siano bravi quegli autori ma, come dicevo prima, perché mi sembra ora essenziale garantire una migliore rappresentatività nazionale (ed anche favorire la circolazione della pubblicazione in tutta la penisola). Il *Dodicesimo Quaderno*, per esempio, è venuto molto diversificato, con solo due autori su sette nati negli anni '70 e gli altri tutti più giovani; nonché una grande varietà rispetto alla provenienza geografica: Lorenzo Carlucci e Alessandro De Santis sono entrambi romani; Diego Conticello, un tipico prodotto della linea “meridionalista” di cui parlavo prima (il suo autore di riferimento è Lucio Piccolo), pur abitando nel comasco è invece nato a Catania e si è formato in Sicilia; poi abbiamo Maddalena Bergamin, padovana che vive a Parigi (un altro dato significativo è proprio la crescita del numero di poeti che vivono all'estero); Maria Borio, nata a Perugia ma editorialmente attiva a Milano; Marco Corsi toscano però spesso a Milano; e Samir Gala Mohamed, che citavo prima nel discorso sull'etnicità, egizio-marchigiano anche lui trasferito a Milano.

L'ULISSE: Vagliare nel corso degli anni migliaia di autori ti ha offerto il polso della scrittura poetica “media” in Italia. A partire da questo osservatorio, che idea ti sei fatto della posizione e del mutamento dello *status* attuale della scrittura poetica in rapporto ad altri generi di scrittura, all'interno del campo letterario e sociale italiano? C'è crisi o tenuta della poesia nell'arco di questi tre decenni? Che tipo di interesse hanno i giovani verso di essa?

BUFFONI: È straordinario l'appel di cui il genere letterario poesia continua ancora a godere tra i giovani, malgrado i vari sbertucciamenti che prende da tutte le parti. Fino a Montale e a Luzi i senatori a vita venivano scelti anche tra i poeti. Oggi è ormai impensabile: dopo che Fernanda Pivano ha dichiarato che i veri poeti sono De André e Jovanotti, è evidente che i mass-media stanno seguendo quella linea. Negletta è quindi la poesia dei ragazzi che scrivono oggi per i *Quaderni* rispetto ai tempi miei, che già erano negletti rispetto ai tempi precedenti. Non c'è stata diminuzione

qualitativa, ci tengo a ripeterlo: c'è stata invece una crescita della disattenzione, anche da parte della classe media, di quei notai e quei dentisti che fino a qualche generazione fa credevano di dover conoscere i nomi di almeno due, tre poeti viventi, e che oggi li ignorano bellamente a vantaggio dei cantautori.

Pur essendo diventata la poesia sempre più un fenomeno autoreferenziale e di nicchia, è però straordinaria la pervicacia dei giovani nel continuare a praticarla, e a vedere nell'immagine di sé come poeta una forma di realizzazione o almeno di definizione. Poeta, o poetessa, naturalmente: tengo a sottolineare che la qualità media della scrittura femminile è enormemente aumentata. Tanto che, mentre vent'anni fa la scrittura femminile era riconoscibile, oggi questo non è quasi più vero, anche perché esiste ormai una scrittura maschile fortemente "genderata", che assomiglia alla scrittura tradizionalmente considerata "femminile". Passando dai generi nel senso del *gender* ai generi letterari, devo dire che mentre ne parlavate rivedevo me stesso. In questi venticinque anni tante cose sono cambiate anche per me, nel mio rapporto con la scrittura. Venticinque anni fa scrivevo solo poesia e saggistica, e al massimo facevo un po' di giornalismo. Oggi faccio anche narrativa, e questa mi è nata proprio dalla poesia: *Più luce, padre* viene infatti da una costola di *Guerra*; *Zamel* da una costola di *Noi e loro*. La poesia mi ha insufflato la narrativa; e non è che il fatto di scrivere narrativa abbia diminuito il mio desiderio di scrivere poesia: se possibile lo ha accresciuto. Mi interessa anche molto constatare come nei *Quaderni* siano transitati autori come Andrea Raos, Andrea Inglese e Alessandro Broggi, che nei loro libri tendono a tenere insieme prosa e poesia. Io invece tendo a scrivere – magari parallelamente – due diversi libri, uno in prosa e uno in poesia.

L'UISSE. Prima – nella tua mappatura dei filoni poetici – parlavamo di "ibridazione" tra diverse categorie e tendenze. Volendo lo stesso termine lo si può riprendere nel discorso sull'ibridazione *cross-gender*, dove i generi, che in una certa misura continuano ad esistere, si trasformano nella loro tensione reciproca.

Cambiando argomento, e pensando ora non tanto agli ultimi *Quaderni* ma ai primi: guardando all'evoluzione e alla maturazione nel tempo degli autori che hai accolto, hai notato se alcuni di loro sono in qualche modo diventati "maestri" per i più giovani, oppure la pluralizzazione del campo letterario determina oggi una situazione in cui l'autorevolezza del maestro, la sua esemplarità, e quindi le filiazioni di scuola, tendono a sparire, o in cui diventa difficile individuare un numero limitato di esperienze esemplari?

BUFFONI. Usare il termine 'maestro' è forse un po' imbarazzante. Però alcuni autori che siano diventati punti di riferimento mi pare si possano trovare. Per non fare torti cito tre donne e tre uomini. Poetesse quali Rosaria Lo Russo, Elisa Biagini e Maria Grazia Calandrone, pur nell'estrema diversità della loro scrittura, sono punti di riferimento per la poesia femminile e non solo. Stesso discorso se penso a figure come Stefano Dal Bianco, Claudio Damiani e Guido Mazzoni, autori diversissimi, che magari tra loro neanche si amano. Guido Mazzoni, che ho inserito nel *Terzo Quaderno* quando era ancora un ragazzino che frequentava la Normale a Pisa, mi pare sia un punto di riferimento per persone più giovani di lui e non solo come poeta. Ugualmente lo 'scartominismo' del Dal Bianco di vent'anni fa, pur con tutte le sue manchevolezze, e la poesia di Damiani, pur con le critiche che si è attirata, sono stati e sono un punto di riferimento per molti.

Sono casi in cui sono contento di averci visto giusto. È infatti evidente che quella dei *Quaderni* è una scommessa: la posta in gioco è tanto più alta quanto più l'autore inserito è giovane. Mettere nei *Quaderni* Guido Mazzoni a ventidue anni, Flavio Santi e Aldo nove a ventitré, Federico Condello o Edoardo Zuccato a ventiquattro è stato assolutamente più gratificante che non metterli a trentacinque anni. Naturalmente non sempre si possono conoscere gli autori quando sono così giovani, e allora diventa inevitabile, in quei casi, che entrino nei *Quaderni* in età più matura. Logicamente, in tal caso la posta della scommessa è più bassa. Lorenzo Carlucci e Alessandro De

Santis, ad esempio, li ho inseriti in quest'ultimo *Quaderno* perché il gioco della storia è andato così, ma è chiaro che sono figure già consolidate.

In tutto questo, come succede, ho commesso anche degli errori. Ad esempio con Gian Maria Annovi, che ho avuto giovanissimo in lettura e che il comitato di lettura valutò complessivamente come "dolorosamente acerbo". Ecco, se mi fossi fidato del mio solo fiuto, avrei messo Annovi nel *Nono Quaderno*. Oggi, che come età potrebbe ancora entrare nei *Quaderni*, nemmeno vado a chiederglielo. In altri casi, è stato il comitato di lettura a frenarmi dal commettere errori.

L'ULISSE. Da più parti si segnala l'emersione, non recente, in paesi europei ed extraeuropei, di voci e scritture nuove, che sembrano non ignare della tradizione novecentesca ma che allo stesso tempo si sganciano da debiti troppo stretti sia con i versanti di un certo realismo o lirismo, sia con un'"avanguardia" rivolta ancora a modelli metatestuali (Tel Quel) o di plurilinguismo e sperimentazione funambolica (gruppi 63 e 93). Si tratterebbe cioè di scritture che sembrano andare al di là di queste polarità. È forse questa la traccia di una qualche presa d'atto di un'"esaustione" di modelli e linee anche di secondo Novecento? Si individuano forse, perciò, strade differenti, che coniugano limpidezza e "sperimentazione"? Qual è il tuo parere a riguardo, non solo come regista dei *Quaderni*, ma anche come autore che vive nello stesso elemento che scandaglia?

BUFFONI. Quarantacinque anni fa, quando avevo vent'anni, mi sono giovato di un'educazione europea che mi ha dato delle opportunità allora non comuni. La conoscenza diretta dei poeti tedeschi, inglesi o francesi in originale, poterli tradurre, frequentare università straniere – tutte cose che oggi sono la norma – allora erano eccezioni. Da un altro punto di vista il fatto di aver trascorso un decennio per lo più all'estero all'inizio mi ha penalizzato, portandomi a un esordio a trent'anni, per certi versi tardivo rispetto a quello dei miei coetanei. Tuttavia questa mia educazione europea alla lunga è stata un vantaggio, anche perché ha permesso alla poesia di essere contornata dall'esperienza saggistica e da una serie di altre esperienze che hanno sicuramente irrobustito la mia figura. Alla lunga questo decennio appartato mi ha quindi dato una rendita di posizione.

Se però ancora all'inizio degli anni Novanta, quando ho avviato l'avventura dei *Quaderni*, aver sottomano il mondo anglo-ssassone, americano, tedesco e francese significava dominare il "mercato straniero", adesso non è più così. Per poter respirare oggi qualcosa che mi ricordi quell'esperienza devo pensare al mondo arabo, con tutte le profonde differenze che ci sono tra Maghreb e Arabia Saudita. Tempo fa sono stato *visiting professor* in Arabia Saudita per quindici giorni, e devo dire che insegnare Leopardi a gente che non ha idea di che cosa sia il Romanticismo, ma che ha una forte tradizione di poesia lirica, è stato insieme molto difficile e affascinante. Se fossi giovane oggi, per avere un respiro più ampio studierei bene l'arabo, il giapponese o il russo. Non che la conoscenza della letteratura inglese, francese e tedesca non sia importante, ma la do per scontata. Ad esempio mi interessa moltissimo cosa succede in ambito slavofono rispetto alla riflessione sulla metrica fissa. Stanno conoscendo ora un fenomeno che noi abbiamo vissuto tra Otto e Novecento: conosco personalmente poeti che tentano oggi di fare verso libero in arabo. Qui si apre tutto un mondo e devo dire che a questo riguardo non ho molte soddisfazioni dagli autori dei *Quaderni*. Qualcuno c'è che mi aiuta in questo lavoro: Adrea Raos, per fare un nome. Ma sono pochi. Mi interessa il confronto con lo stadio in cui altre civiltà si trovano nella loro evoluzione poetica. Ma nel panorama italiano vedo una grande pigrizia, anche tra i miei dottorandi all'università, gente che a fatica macina un po' di inglese. Vorrei qualcosa di più, ma forse pretendo troppo.

L'ULISSE. Come ritieni di collocarti rispetto a certe categorie consolidate del Novecento, e del secondo Novecento? Sebbene la tua scrittura abbia un legame con una certa linea lombarda, sembra difficilmente collocabile nella forbice, dominante in campo critico, tra poeti sperimentali e lirici. La nostra impressione, nel pensare a questo numero, è che questa faglia in un certo senso vada a smussarsi. In qualche misura, queste polarizzazioni erano legate a un panorama critico e poetico che

guardava soprattutto alla poesia francese, mentre se guardiamo alla poesia anglosassone, per non dire a quella russa o di altri paesi, tali categorie dicotomiche vengono di molto relativizzate.

BUFFONI. Parto dal fondo. C'è stato un momento in cui ho avuto l'offerta di diventare cattedratico a Sidney, e divenire quindi australiano e scrivere in inglese. Un'estate sono stato molto combattuto in proposito, e forse avrei fatto bene a prendere quella decisione. Mi trovo a invidiare chi scrive poesia in lingua inglese e può pubblicare poesia sulla prima pagina di un giornale. Tony Harrison, per citare un amico, per anni è stato sulle prime pagine dei quotidiani inglesi scrivendo sui fatti del giorno, ma in poesia. È evidente che noi, con un percorso storico che viene da Bembo, e con la lingua che ci troviamo, non possiamo permettercelo. Se, come Tony Harrison, dovessi fare il commento ai fatti del giorno in poesia in italiano, al massimo ne verrebbe fuori qualcosa alla Ottiero Ottieri, per cui è meglio lasciar perdere. Questa è la grande difficoltà del genere "poesia" in Italia, ed è forse la ragione per cui faccio certe cose in prosa: scrivo la mia poesia e la trasformo in un testo in prosa che potrebbe stare sulle pagine di un quotidiano.

Fatta questa premessa, c'è poi la prima questione che ponevate sul rapporto tra "sperimentali" e "lirici". Ho già citato prima poeti più vecchi di me di venti o trent'anni, come ad esempio Luciano Erba, che diceva di stimare Sanguineti anche se scriveva cose che lui non concepiva e non voleva scrivere.

Recentemente in un incontro a Roma con Mazzoni, Cortellessa, Ostuni, Ottonieri e Giovenale, si discuteva amabilmente della sparizione dell'io in poesia. E c'erano diversi giovani che ascoltavano assai attenti, molto interessati al tema. A tale proposito mi trovai a dire che il problema non è quello di sottolineare liricamente o cancellare sperimentalmente l'io in poesia: il problema è invece quello del soggetto, che cosa tu vuoi dire in poesia, dove e come ti "detta dentro". Malgrado tutto rimango un anceschiano: il concetto di progetto in poesia c'è ed è centrale. E devo dire che Ostuni, seduto accanto a me, annuiva. Ho scritto un libro, *Il profilo del Rosa*, con l'io lirico al massimo della sua possibilità di estrinsecazione. Eppure sono la stessa persona che cinque anni dopo ha pubblicato *Guerra*, dove l'io non c'è, se non per piccole smagliature che potrei persino togliere senza intaccare la raccolta nel suo insieme. Che cosa ha fatto sì che io, che sono lo stesso autore, abbia scritto un libro così "lirico", così fondato sull'io come *Il profilo del Rosa*, e un altro libro così "oggettivo", dove l'io non c'è? Il soggetto: è il soggetto – quello che "mi detta dentro" – a far sì che si possa scrivere in modi tanto diversi. Personalmente non sono né un fautore della sparizione dell'io perché ho scritto *Guerra*, né un fautore della presenza dell'io perché ho scritto *Il profilo del Rosa*. Che cosa è allora davvero importante? Non tanto l'esercitarsi a scrivere poesia con o senza l'io, ma decidere bene di che cosa vogliamo parlare, qual è il progetto che abbiamo in mente, che cosa – anceschianamente – vogliamo ottenere con un libro di poesia. Tutto il resto è ancillare, è orpello.

Stiamo tanto a parlare di un pronome, di qualche cosa che sta al posto di qualche altra cosa: ma non ce ne può importare di meno! A tale proposito mi viene in mente il caso – su cui ho scritto una poesia ancora inedita – di un giovane collega ricercatore, che insegna italiano in un corso per stranieri dove ha come studenti-tipo la sedicenne cinese che fa la barista, il muratore polacco e il maghrebino che non si capisce bene che lavoro faccia. Il nostro giovane intellettuale chiede: "Mi sapete dire che differenza c'è tra *lui* ed *egli*"? La barista cinese si consulta con il muratore polacco e con il maghrebino, e dopo un attimo si fa portavoce dei tre rispondendo: si dice "egli" quando "lui" è gay. Mi sembra un capolavoro [sorridente] – e non solo per l'uso dei pronomi – come tre culture così diverse, consultandosi, siano arrivate a dare questa spiegazione.

SAGGI E INCURSIONI

LA SOPRAVVIVENZA DEL COMICO: MATERIALI PER UNO STUDIO DELLA POESIA COMICA CONTEMPORANEA IN ITALIA

Un giorno Rabban Gamaliele, Rabbi Eleazar, Rabbi Yehoshua e Rabbi Aqiba erano in cammino. Udirono il clamore della città di Roma, del Campidoglio, a una distanza di centoventi miglia. Si misero a piangere, e Rabbi Aqiba a ridere. Domandarono: Perché ridi? Egli domandò loro: Perché piangete? Risposero: Quegli infami adoratori di falsi dèi e incensatori di idoli vivono in pace e assaporano la tranquillità, e la Casa di Nostro Signore è bruciata. Come potremmo non piangere? Disse loro: Per questo io rido. Coloro che si oppongono alla Sua volontà subiscono una simile sorte. Noi a maggior ragione.

1. Se l'utopia della poesia contemporanea è stata soprattutto quella éluardiana del «pouvoir tout dire», si capisce immediatamente come il canone tematico e formale infinitamente inclusivo della poesia modernista renda difficilissimo il compito, nello spazio dei possibili letterari, di realizzare da un lato e individuare dall'altro quelle pratiche di scrittura poetica che possano dirsi effettivamente comiche(1). Anche perché, se il comico in poesia è stato, per i secoli addietro, quasi solo un genere strutturalmente vicario, la cui funzione era anzitutto di contestazione del monopolio della legittimità letteraria e del potere di consacrazione dei produttori e dei prodotti da parte di appartenenti al campo letterario che esibivano un capitale simbolico alternativo a quello mainstream(2), la sfrangiatura delle regole deontologiche di redazione della testualità poetica avvenuta a partire da una certa data complica enormemente le cose.

Le stesse categorie di comico(3), poesia, contemporaneo, pongono problemi di definizione e delimitazione a modo proprio ineludibili, eppure privi di una soluzione soddisfacente e condivisa. Poiché è bene mettere da subito le carte in tavola, con il termine *poesia* ci si riferirà a tutti quei testi, in versi e in prosa, che non sono riconducibili ai generi di consumo della letteratura finzionale o al teatro: testi caratterizzati da una modalità espressivo-comunicativa in cui il problema del valore di verità del testo venga spostato sensibilmente dalla efficacia informativa a una forma riflessiva di coerenza macrotestuale e formale. Inoltre, con il termine *contemporaneo*, si intenderà un certo modo di trattare l'attualità come storia.

La storia, per l'appunto; anzi, l'origine. Una recente antologia ha tracciato un profilo definitivo della *Poesia comica del medioevo italiano*(4), inquadrando una costellazione transtestuale di testi poetici la cui unitarietà è «più dovuta al progressivo cristallizzarsi [...] di un canone che per effettiva lettura dei testi e delle intenzioni autoriali»(5). La definizione di sottogenere, per questa costellazione, è giustificata dal suo ruolo vicario, lungo il solco della poesia italiana, visto che il suo canone è individuabile su base oppositiva.

Per il XX secolo, le cose senz'altro si fanno più complicate. Secolo della fine della festa(6) (cui il comico, carnevalescamente, si lega), il Novecento è l'epoca dell'eclissi del tragico (Adorno, Steiner) e dell'illiceità del lirico (Adorno): un'epoca di rivoluzione dello spazio dei possibili letterari, ossia dei generi letterari con i loro confini tematici e pragmatici.

Adorno ha pure proclamato, all'interno dei *Minima moralia*, l'impossibilità dell'ironia(7): e, dato il legame evidente tra ironia e comico, se ne potrebbe desumere anche la morte della comicità. Tuttavia il comico pare prosperare, disincorporato rispetto ai normali tipi di ancoraggio testuale (commedia), agli stili richiesti, e agli effetti possibili (riso) all'interno dei generi di consumo, il che mostra forse il punto di intersezione tra una strategia culturale delle classi dominanti e una necessità etico-ideologica delle classi dominate.

La domanda è dunque: tenuto conto di così tante contraddizioni storiche e dialettiche, è possibile reperire tracce di comico nella poesia italiana contemporanea? O meglio, si possono

individuare esempi che mostrino la sopravvivenza della poesia comica, nelle esperienze di scrittura più vicine a noi?

2. Con l'aggettivo (all'occorrenza sostantivato**(8)**) *comico*, si rimanda a una compagine di pratiche testuali caratterizzate da una finalità parzialmente o integralmente ludica, che operano su un piano pragmatico, logico, etico, ideologico. Si tratta di un dispositivo testuale pragmatico volto a orientare la fruizione del testo: in altre parole, un predicato di carattere estetico**(9)**; e ciò anche quando ci si riferisca a un fenomeno extraletterario.

Se il funzionamento del comico al di fuori della letteratura dispone di un buon numero di modelli di descrizione e conseguenti unità di analisi**(10)**, differente è la situazione allorché si tratti di comico letterario: ciò perché si può supporre un certo grado di specificità del comico a seconda delle forme testuali in cui l'effetto si produce. Tra queste, particolarmente povera è la bibliografia sulla poesia comica dal punto di vista teorico; e quasi nulla riguardo alla poesia comica contemporanea. Semplificando, in ogni caso, si potrà dire che i modi, le figure e gli effetti del comico extraletterario si combinano con le diverse tipologie transtestuali ingenerando effetti ulteriori di tipo intertestuale. Si può allora pervenire a una definizione integrata che permetta di descrivere con simili unità ciò che accade nella realtà e ciò che accade nel testo letterario?

Freud scrive: «Il piacere dell'arguzia ci è parso derivare dal dispendio inibitorio risparmiato, il piacere della comicità dal dispendio rappresentativo (o di investimento risparmiato) e il piacere dell'umorismo dal dispendio emotivo risparmiato»**(11)**. Il comico attua una strategia inversa rispetto agli altri generi e registri della letteratura, in quanto basata su una strategia di disidentificazione, quando la poesia lirica, dal canto suo, produce invece forme di identificazione introiettiva (il lettore introietta istanze, vissuti ed elementi di situazione ontico-etica del simulacro dell'autore inglobato dal testo), e la tragedia produce forme di identificazione proiettiva (il lettore proietta sé stesso nel personaggio principale del testo). Questa forma di disidentificazione che determina il fenomeno comico avviene distribuendo i suoi effetti a livello logico, patemico, etico-ideologico; e poiché sono quegli stessi livelli su cui operano tragico e lirico, ne consegue che il registro comico è basato su pratiche di interruzione della circolazione del senso volte a bloccare determinati aspetti della fruizione estetica del testo. Sicché il comico sussiste quando è possibile rilevare una discrasia, se non una rottura, tra una o più postazioni etiche, logiche, patemiche, ideologiche espresse nel testo e taluni elementi di coerenza del messaggio.

Così descritto, il comico è una modalità di polarizzazione etico-ideologica del testo. Quanto detto si concilia con l'idea di comico come predicato estetico non appena si osservi che il campo dell'estetica è il campo della testualizzazione dell'ideologia: della traduzione dell'ideologia in forme oltre che contenuti.

Modalità di polarizzazione ideologica**(12)**: il comico è dunque un dispositivo pragmatico volto a suscitare effetti nel lettore; presuppone un'*intentio auctoris* apparentemente divergente dall'*intentio operis*, e pone un problema di credulità: non si può credere al testo comico se non da un punto di vista metatestuale; non bisogna prendere sul serio il testo comico, ma affidarsi alla comprensione di un metamessaggio il cui garante è l'autore. Lacan richiama ad esempio alla sempre incombente possibilità di confondere un enunciato psicotico con un *Witz***(13)**. Versione degradata dell'enigma e della dialettica, il comico è la reificazione della falsa coscienza**(14)**.

Come riconoscerlo, dunque, in poesia, in un'epoca che appunto è (come ogni epoca lo è) il regno della falsa coscienza? Anzitutto, la poesia comica sarà caratterizzata dalla volontà di esibizione di un capitale simbolico alternativo a quello canonico: il che si traduce nell'infrazione preordinata alle regole deontologiche di redazione della testualità lirica**(15)**. Inoltre, bisogna che intercorra nel lettore anche, come effetto pragmatico, un movimento di disidentificazione e depatemizzazione, una eteropatia, realizzata a livello logico, etico-ideologico, o patemico**(16)**. Se queste condizioni si verificano in un testo poetico, allora si può effettivamente parlare di poesia comica**(17)**.

A ciò si può aggiungere un'ulteriore modulazione: quella tra un comico di tipo satirico, e comico di tipo umoristico. Il comico satirico è un tipo di comico caratterizzato da intenti polemici, mentre il comico umoristico ne è l'opposto: un comico totalmente privo di intenzioni polemiche(18). Poiché la purezza, anche in letteratura, è impossibile, infinite saranno le gradazioni del comico all'interno di questi due poli, e si realizzeranno attraverso una serie spuria di strumenti e artefatti: figure discorsive, come l'invettiva, configurazioni intertestuali, come la parodia, figure retoriche, come l'ironia.

3. Nell'editoriale di un monografico della rivista «Humoresques» dedicato al tema della poesia comica, Michel Viegnes esordisce così: «La question des rapports entre poésie et comique semble a priori ne pas se poser, tant elle est aporétique»(19). Verissimo, eppure una tradizione della poesia comica, come si è visto, è esistita, con figure ampiamente canoniche, da Burchiello a Berni, da Ariosto a Porta, Belli o Giusti. Sicché, sulla scorta dei nomi appena fatti, e tenuto conto che in ogni epoca lo spazio dei possibili letterari è limitato, si direbbe che, nei secoli addietro, il comico in poesia abbia frequentato maggiormente questi tre modi del discorso poetico: la parodia (intertestualità), il *nonsense* (intratestualità), la satira (extratestualità).

La sopravvivenza di simili forme testuali, a partire dal secolo XX, sembrerebbe ostacolata da una situazione potentemente mutata, i cui prodromi sono il riso satanico di Baudelaire e l'*Incipit parodia* e il *gai saber* nicciano, fatti di tale evidenza da dettare, per il comico, uno stato di *coupure* epistemologica. Eppure, a ben guardare, ci si potrebbe sorprendere a riconoscere, in un testo come *E lasciatemi divertire*, una vera e propria sopravvivenza della frottole medioevale.

All'interno dell'introduzione di Berisso a *Poesia comica del medioevo italiano*, si può rinvenire un'oscillazione terminologica tra genere e registro comico. Ne può discendere una triplice unità d'analisi: effetti comici (figure retoriche e/o elementi comici isolati in testi dotati di una dominante a diversa tonalità affettiva: gli elementi discreti, cioè, del registro comico); registro comico (che può interessare vaste zone del testo o esplicarsi in isolate figure retoriche o testuali, ossia in singoli effetti); genere comico (si ha solo quando, con l'adozione del registro comico, un macrotesto esplica una finalità principalmente ludica).

Effetti comici isolati, normalmente in funzione contrappuntistica, se ne hanno con estrema frequenza all'interno della testualità lirica degli ultimi decenni. Ecco alcuni piccoli esempi. Patrizia Vicinelli scrive:

Il ragazzo PRESE IN MANO IL TELEFONO DEL
BAR PINO
e infilò i suoi tozzi ditoni nei buchetti bianco-grigi
dell'apparecchio
... continuò a pensare, mentre il ragazzo insisteva
a trovare e trovava la linea occupata, disse,
“QUANTI OMICIDI OGGI! È SEMPRE OCCUPATO
IL 113!”
Così che
TUTTI LA TROVARONO UNA BUONA BATTUTA
E RISERO INSIEME DI GUSTO
PER UN BEL PEZZO(20).

Nel frammento qui riportato è riconoscibile un effetto comico: tanto è vero che viene identificato addirittura con il termine *battuta*. Tuttavia, la porzione di testo in cui si inserisce, caratterizzata da una forte connotazione epico-narrativa, non ha in ultima analisi una finalità ludica, ma semmai lugubre-tragica: mentre non viene dissimulata, ma anzi accentuata, quasi a decretarne una sorta di isolamento o incorniciamento metatestuale, la natura interdiscorsiva, sia pure in un'ottica finzionale, del *Witz* inserito. Tutta una serie di strategie quindi fanno in modo di contenere l'effetto interruttivo del comico, che interverrebbe altrimenti ad agire sulla sospensione dell'incredulità.

Una situazione analoga (l'effetto comico è inquadrato entro divergenti tattiche testuali) si può riscontrare in questa poesia di Italo Testa dal titolo *Sbadatamente*:

Una bottiglia di plastica, tagliata
a metà, sul ripiano del lavabo
mi hai lasciato, quando te ne sei andata,
per innaffiare il nostro amore;

ma io mi dimentico, ed evado
le tue consegne, di giorno in giorno
la luce si ritira, io me ne vado
lasciando i nostri fiori in abbandono;

e così, sbadatamente, continuo
a camminare per le strade, solo,
a fuggire, allarmato, dal tuo bene,

per rincasare, affranto, a sera
scoprendo la felicità inattesa
delle tue piante ancora vive, e nuove(21).

Si può riconoscere una forma sottile di ironia nel quarto verso del testo, che esplica effettivamente quella funzione depattemizzante che Jean Cohen ascrive al comico: ma la dominante patemica che presiede al testo è senz'altro quella dell'elegia, e l'ultimo verso trasforma le piante in un'ipostatizzazione stessa dell'amore, rifunzionalizzando l'abbassamento ludico prima riscontrabile.

Ancora un altro caso:

faccio di feci strame e di letame
cesti in conserva, merda
si fa ciò che si mangia, e si tritura
in natura il potere, e dal sedere
torna in circolo tutto, con un rutto: (22)

In un macrotesto come *Annali*, di Marco Berisso, i testi integralmente comici, o caratterizzati da un registro comico carnevalesco – di solito attraverso richiamo intertestuale al canone della poesia comica italiana – valgono ad attrarre una testualità che recupera metri e figure della tradizione lirica a un *côté* antagonistico rispetto a esperimenti coevi e invece neoromantici; a qualificare come avanguardistico questo recupero: sicché il comico vale soprattutto a situare con precisione chirurgica nel campo letterario, dando poi la libertà di esperire in realtà attraverso una versificazione virtuosistica forme-contenuto come la poesia amorosa, la poesia erotica, persino l'elegia.

È infine interessante il caso di Aldo Nove: tutta una serie di poesie riconducibili alla dimensione del comico(23) non hanno, per ora, trovato ospitalità in una raccolta che sistematizzi il principio comico e lo elegga a finalità ultima del testo. Ciò è coerente con la sordina che Nove ha progressivamente adottato rispetto a quegli elementi comici che caratterizzavano più fortemente il complesso della sua opera fino ad alcuni anni fa, e che si nota particolarmente in un libro come *La vita oscena* (Torino, Einaudi, 2011).

Se è possibile che il registro comico si concretizzi in effetti isolati, in chiave contrappuntistica, interesseranno qui piuttosto quei casi in cui il registro comico dia vita a macrotesti interi caratterizzati da una finalità ludica, e le modalità con cui le tre forme tradizionali del comico in poesia abbiano potuto trovare una loro forma di sopravvivenza nella testualità contemporanea.

4. È stato Massimiliano Manganelli a tentare di tracciare l'unico – coraggioso – profilo della poesia comica del XX secolo e degli anni più recenti(24), nell'ambito dell'antologia *Parola plurale*, di cui figura come uno dei curatori. Manganelli avverte che è possibile riscontrare i segni del

comico in poesia solo all'inizio e alla fine del secolo: con Palazzeschi(25) ad un capo e il Gruppo 93 all'altro. Sintomaticamente, i due estremi cronologici proposti si situano fuori da quello che è stato definito *il secolo breve*: a dimostrare una sorta di inappartenenza del comico al grande solco del modernismo novecentista.

Ci si sarebbe aspettati che la neoavanguardia potesse essere un terreno fertile per un discorso di carattere comico in poesia; invece gli unici autori, come Manganelli puntualmente rileva, la cui testualità poetica dispieghi effetti di tipo comico con una certa sistematicità sono Pagliarani e Sanguineti(26). Nel caso di Sanguineti, c'è pure una testimonianza personale, contenuta in una lettera dell'autore a Fausto Curi: «*Triperuno* è la storia del momento tragico, il gruppo che va da *Wirrwar* a *Scartabello* quello elegiaco; con *Cataletto* (1981) si è aperto il momento comico»; Sanguineti avverte inoltre: «il momento prevalente (tragico, elegiaco, comico) è la sintesi dialettica degli altri due, e li sussume, dominandoli»(27). La classificazione *a posteriori* in tre momenti, tragico, elegiaco e comico, non può essere compresa al di fuori dalla teoria degli stili del *De vulgari eloquentia*. Ed è proprio nell'ambito di questa teoria che va colto e inquadrato il senso di un verso come: «oggi il mio stile è non avere stile», del resto scritto già a ridosso della fase comica della scrittura dell'autore. Questo verso rivela allora un carattere metapoetico molto più marcato, rispetto a una generica dichiarazione di poetica. Non avere uno stile significa, tra le tante cose, essere dotato di una scrittura poetica che mostra in pieno un'oscillazione tra *sermo humilis*, tipico dell'elegia, *sermo medianus*, tipico del comico, e il discorso aulico del tragico: in modo che stile elegiaco e comico producano chiari effetti di desublimazione(28).

La posizione di Sanguineti dialoga a sua volta con una analoga di Montale, il quale pure ha parlato espressamente, per *Satura*, di stile comico(29); anche se una simile definizione risulta marcata da un notevole grado di ironia metariflessiva, e quindi non va presa alla lettera.

È soprattutto a partire dagli anni 60 che si verificano nuovamente, dopo gli esordi di inizio secolo, le condizioni perché i tentativi di infrazione deliberata delle regole deontologiche di redazione della testualità lirica possano ottenere un minimo riconoscimento sociale: queste condizioni, che rendono possibile la formazione del gruppo 63, autorizzano anche una maggiore attenzione verso il comico. Fortini scriveva, nel 1955: «L'enorme falsità del presente rende possibile l'ironia, la satira, l'epigramma»(30). Così, in questi anni, è evidente la torsione verso il comico di poeti come Pasolini (*Poesia in forma di rosa* e *Trasumanar e organizzar* sono ricchi di effetti comici); mentre sintomatica è la realizzazione di una antologia come *Poesia satirica dell'Italia d'oggi* (a cura di Cesare Vivaldi, Parma, Guanda, 1964), o, qualche anno prima, di almanacchi letterari come *l'Almanacco del pesce d'oro*, e *l'Antipatico*, che sembrano mostrare l'esistenza di nuovi spazi di lettura, e a cui collaborano autori dotati, in poesia, di una autentica vena comica, come Flaiano, Gaio Fratini, Antonio Delfini.

Delle modalità (satira, parodia, *nonsense*) che hanno caratterizzato il comico in poesia fino alle soglie del XX secolo, il gruppo dei poeti del Molino di Bazzano, riuniti attorno alle figure di Corrado Costa e Adriano Spatola, recupera il *nonsense*, fornendone due versioni: il paradosso logico, per esempio in Costa, o il *nonsense* vero e proprio, per esempio in Giulia Niccolai(31) (non va dimenticato però che di questa forma si era già avvalso un autore come Scialoja, con cui certo sia Costa che Niccolai si confrontano). Si veda quanto Costa scrive, in una lettera aperta a «Tam Tam» del 1975: «Io credo che alla fine vedremo l'invisibile gatto dello Cheshire che si rotola su se stesso, cioè, il discorso sul gatto dello Cheshire che si rotola sulla superficie del suo stesso discorso. E poi dovrà pure arrivare lo Stanlio e Ollio della poesia»(32). Costa reclama insomma in modo autocosciente l'apertura di uno spazio per il comico in poesia.

Una simile attestazione è tanto più importante in quanto la prima fase dell'attività letteraria di Costa torce un cospicuo armamentario retorico e figurale verso la realizzazione di una testualità equamente spartita tra grottesco e tragico, particolarmente in *Pseudobaudelaire* e nei testi a questo coevi, come la pregevolissima *Colombella del Sud*. Il cambio di paradigma(33) è per molti versi visibile nelle poesie di *Le nostre posizioni* (nel cui titolo alligna anche un doppio senso carnevalizzante di carattere erotico) e di *The complete films*. Si veda la seguente *Vita di Lenin*:

Con assoluta fedeltà
 è rispettato il tempo
 naturale
 della vita di Lenin.
 Riprodotti con assoluta fedeltà
 i sogni e le insonnie
 di Lenin. Integrali le ore
 dell'infanzia, i giorni
 della scuola, ripetuto tutto, anche le conversazioni
 occasionali alla fermata del tram.
 Rispettati i silenzi. I lapsus.
 Il film dura 54 anni.
 Si dovrebbe almeno
 rivederlo due volte(34).

Basata sull'iperbole, ma costruita in modo che la figura retorica non venga colta, spingendo il lettore a una lettura letterale, la poesia, che forse allude sottilmente e per antifrasi a *Lenin vivo*, breve film di Joaquín Jordá e Gianni Toti del 1970, procede secondo un impianto sineddocico: la durata naturale allusa nel testo è evocata invece tramite una serie limitatissima di elementi discreti. *Fulmen in clausula*, il distico finale, esce dalla dimensione dell'assurdo per entrare in quella dell'impossibile, inquadrato da un *dovrebbe* in modalità deontica, che è proprio l'innescò dell'effetto comico, riposante sul contrasto tra ciò che si dovrebbe fare e ciò che è impossibile fare: un effetto che per di più risignifica, a livello pragmatico, la precedente parte del testo.

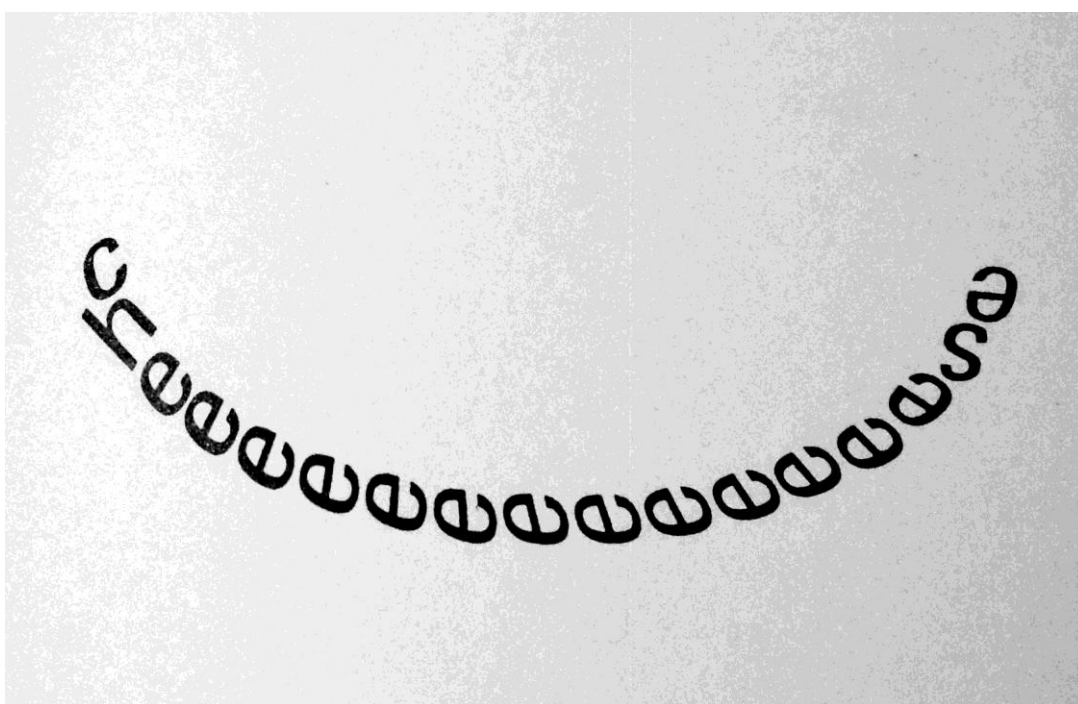
La natura paradossale del comico (di parola) di quest'ultimo distico ha certo a che vedere con la dinamica della disidentificazione di cui si è parlato a inizio del presente contributo; ma la disidentificazione è anche l'orizzonte dell'esperienza estetica di tutta la poesia. Infatti, se oggetto del testo è un personaggio cui corrisponde una specifica dimensione politica, nulla è possibile desumere o inferire sulla posizione soggettiva etico-ideologica dell'autore di *Vita di Lenin*. Così, se nel comico si attua talora una sospensione o interruzione della corrente affettiva che ci lega all'attante focalizzato dal testo in un determinato momento della sua fruizione – nel tentativo di adeguarsi alla postazione etica soggettiva dell'emittente comico –, qui, piuttosto, il lettore resta in dubbio se portare a termine il movimento di identificazione (normalmente attivo nella poesia lirica).

Questo movimento di identificazione è il presupposto necessario affinché la figuralità, la dimensione retorica del testo, venga letta coerentemente e decodificata correttamente. L'evidente insensatezza di tanta parte della figuralità poetica del XX secolo (la «balastrata di brezza» di Ungaretti) viene riscattata attraverso un trasferimento del valore di verità del testo su un altro piano del senso, un piano figurale. Il comico funziona quando c'è un'interruzione della dinamica dello spostamento verso l'alto del paradigma imposto dalla metafora: interruzione della metafora e intensificazione dei procedimenti metonimici e sineddocici(35). Qui, perché il testo possa essere compreso, è necessario cogliere il testo non su un piano figurale, ma letterale: la disidentificazione che segue, conduce il lettore a leggere in chiave comica il testo. Ora, proprio il fatto che sussista questo meccanismo per cui tutto ciò che è insensato viene immediatamente convertito in figurale per poter essere addomesticato alle catene del lirico, è il principale ostacolo a una pratica del comico in poesia. La metafora, insomma, soprattutto la metafora assoluta, è uno dei principali nemici del comico. La risposta di Costa a questa situazione, vivibile, in quegli anni, come una sorta di stallo, è quella di rinunciare pressoché totalmente alla dimensione della metafora, nei propri testi poetici, e di contestare attraverso il comico sia quella pratica di costruzione della verità testuale che è la lettura lirica del testo, sia più in generale il linguaggio inteso come strumento di cattura della verità.

Così ci si diverte, nei testi di Costa, attraverso la forma del paradosso logico: la poesia di Costa offre dei macrotesti lirici in cui il comico ha un ruolo funzionale centrale e non unicamente contrappuntistico. Ciò che cambia, rispetto agli usi passati del comico nella letteratura italiana, è che questo non viene impiegato esclusivamente a mo' di contestazione della vietezza degli istituti

della poesia lirica, ma piuttosto come strumento di interrogazione epistemologico-gnoseologica del reale (il nonsense viene così riscattato a una nuova e più funzionale dimensione che non quella unicamente contrastiva della tradizione che gli si poteva riconoscere prima). Anche per questo la poesia di Costa dismette una situatezza etico-patematica del poeta rispetto ai suoi versi. È una grande differenza anche rispetto alla poesia comica di primo Novecento, che certo non si poneva unicamente in chiave parodica rispetto al passato, ma associava la contestazione simbolica della poesia del passato a una ostensione della ferita (narcististica?) del poeta, in qualche modo giocando sull'esibizione dell'abreazione del patetico, che così in realtà non veniva mai eliminato completamente.

La lettera aperta a «Tam Tam» contiene un riferimento a quel poeta che più efficacemente ha lavorato nella direzione del comico di *nonsense*: «Giulia Niccolai ha scritto, o ha lasciato capire, che esiste l'Humpty Dumpty della poesia»(36). Le allusioni al gatto di Cheshire, in questo senso, non possono che rimandare espressamente a un testo che potrebbe essere, nella sua semplicità verbo-visiva, un manifesto programmatico del comico in poesia:



(37).

Anche in questo calligramma, il comico si basa su forme di disidentificazione, e depatematicizzazione, proprio mentre fa riferimento alla figura del sorriso. Anzitutto in quanto l'identificazione del (e nel) soggetto lirico del testo è preclusa, in assenza di patemi in cui identificarsi – dato il carattere verbovisivo e citazionistico del testo; in secondo luogo in quanto il gioco linguistico e intertestuale su cui si basa il calligramma producono una degradazione della forma topica dell'enigma, in indovinello(38): il che pone il problema del valore di verità del testo, che non può però essere garantito da alcuna chiara istanza enunciativa, da alcun chiaro portaparola. Nella sua natura calligrafica, è il testo stesso che autoannuncia la propria evidenza, fatto in cui consiste unicamente la sua verità.

Certo il calligramma allude al sorriso del gatto di Cheshire, alla pratica di dire *cheese* quando si sorride, al fatto che nel pronunciare questa parola durante uno scatto fotografico tendiamo a allungare a dismisura il tempo di pronuncia della *e*, alla paronomasia *cheshire / cheese*; ma le catene di senso che si attivano attraverso questo testo funzionano in primo luogo per mezzo dell'espunzione di quella base finzionale che presiede al testo lirico, risultando poggiata sulla situatezza della voce poetica; in secondo luogo trasferendo i sensi ulteriori del testo attraverso una modalità sintagmatica (attraverso quindi catene di tipo metonimico) e non paradigmatica (non,

quindi, attraverso catene di tipo metaforico) che sono sempre state quelle in uso nella poesia lirica. Non c'è quindi una assiologia del senso che dica che il vero valore del testo va situato su un piano figurale ulteriore, più alto: la poesia qui si sposta di lato, non verso l'alto, e comunica soprattutto attraverso la negazione dello spostamento verso l'alto: comunica attraverso un negativo che potrebbe avere solo due esiti, il tragico, o il comico.

Allo stesso modo, in un testo poetico come

Como è trieste venezia

a Charles Aznavour e Adriano Spatola

Igea travagliato
trento treviso e trieste
di disgrazia in disgrazia
fino pomezia
Como è trieste venezia(39)

il gioco è basato sul fatto che quella che all'apparenza sembrerebbe la scansione narrativa di un viaggio a tappe del soggetto lirico attraverso i suoi più tipici malesseri modernisti (la tristezza), in realtà è costruito su una serie di nomi di città, inanellati in una sequenza di per sé priva di senso. La polarizzazione patemica del testo è quindi sospesa non appena ci si accorga che l'ultimo verso non dice «come è triste Venezia» ma «Como è trieste venezia». Ne emerge un'ambiguità di fondo: se c'è un soggetto, dietro a questa combinatoria di nomi di città, ha voluto con humor alludere a una sua lirica tristezza, o semplicemente comunicare un gioco di parole? Si tratta di una voluta e praticata ambiguità etico-ideologica, non dissimile da quella mostrata da Costa in *Vita di Lenin*. Qual è la situazione etica e patemica dell'autore rispetto alle sue parole? Quale il suo grado di identificazione ideologica con quanto scrive? Il testo lirico, se può prescindere, finzionalmente, dalla verità, non può prescindere dalla sua versione morale, la sincerità. È questo un testo sincero? Si tratta ovviamente di una questione insieme non pertinente e indecidibile, data la natura combinatoria delle parole che lo costituiscono; ma il fatto di aver conservato la strutturazione tipografica di un testo lirico ci impone di porci queste domande senza risposta, che mostrano in particolare l'impossibilità di polarizzazione (logica, etica, patemica, ideologica) del discorso soggettivo di questo testo lirico.

Si può ascrivere a un comico di nonsense, che presenta modalità affini a quelle dei testi poetici già citati, anche il seguente testo:

È sempre imbarazzante per un tedesco chiedere
zwei dry martini
potrebbe chiedere
zwei martini dry
ma se chiede
zwei martini dry
gli danno i martini senza il gin.
È costretto a berseli?
No
perché lui e sua moglie
vogliono zwei dry martini
e NON zwei martini dry.
Potrebbe chiedere
zwei mahl dry martini
che tradotto in italiano diventa
due volte tre martini.
Allora gliene danno sei.
Sei un bevitore di dry martini?
Fanno diciotto.
Sei, sei dry martini?
Sei più sei dodici
sei per sei trentasei?

Non voglio né dodici né trentasei martini
 voglio del gin perché sono G.N.
 Giulia Niccolai.
 Des dry martini! Neuf!
 Pas des vieux bien sûr madame...
 Anche un americano che chiede
 nine dry martini
 corre il rischio di non riceverne neanche uno
 se il barman lo prende per un tedesco.
 Dix dix dry martini!
 Non je dis pas je dis pas je dis pas!(40)

Nonostante la firma, inclusa nel testo, con tanto di iniziali, che parrebbe alludere stavolta a una insistenza del soggetto lirico entro il testo, è la logica delle associazioni verbali tra lingue a produrre il comico, e quindi a disidentificare, più di quanto non lo faccia la rottura delle consuete regole deontologiche di composizione della testualità lirica. Così, è soprattutto l'insistenza sui numeri a risultare spuria rispetto a un'idea di lirica, anche novecentesca. Non c'è una verità lirica da comunicare, ma solo il tentativo di orchestrazione di un effetto pragmatico sul lettore: attraverso una serie di effetti comici determinati dall'estrema variabilità (ai limiti della rottura del piano di coerenza) della concatenazione discorsiva, si vuole interrompere la catena dell'identificazione lirica del lettore con la scena dell'enunciazione.

5. Se un vero e proprio comico di *nonsense*, in poesia, resta soprattutto legato al nome di Giulia Niccolai – quella stessa Giulia Niccolai, va forse precisato, che dopo la conversione al Buddhismo esperisce nuove vie di poesia basate sul comico, non più attraverso i *nonsense*, per mezzo dei *Frisbees*(41) – risulta più frequentata, nell'ambito di una linea comica della poesia, la satira in versi, nonostante il suo evidente declino rispetto all'ottocento(42). La satira rappresenta, per molti versi, un tipo di testualità che amalgama due dimensioni pragmatiche della parola, quella comica e quella polemica, mettendo la prima al servizio della seconda. Data questa particolare configurazione pragmatica della poesia, è lecito supporre che essa eserciti un legame certamente più forte del consueto con referenti del mondo reale.

Un esempio estremamente problematico, in questo senso, è quello costituito da un libro come *Mappe del genere umano*(43). Questo macrotesto presenta una larga parte iniziale, *Il ragazzo X*, che sviluppa, attraverso una serie di poemetti, la narrazione relativa a un attante finzionale, il quale è clone di Giacomo Leopardi. Questa situazione evidentemente fantastica, ma già come si vede volta a una problematizzazione dell'attualità, attraverso il duplice reagente dell'immaginazione tecnologica (la clonazione umana) e archeologica (la moralità prenovecentesca del Leopardi) dà vita a una poesia che Trevi si affretta, anche in forza della chiave marcatamente moralistica, tipica della satira, a definire «civile»(44), come di fatto è. Il clone in prima persona di Giacomo Leopardi è chiamato, con una sorta di ambigua diplopia, a rappresentare tutta una generazione imbelli e sconfitta – e sconfitta nelle contraddizioni del proprio tempo senza capacità di uscirne – e al contempo a rappresentarne l'istanza di critica morale. Proprio questo bifrontismo del ragazzo X incarna una caratteristica tipica della paradossale scissione ideologica del contemporaneo. Si tratta di un bifrontismo che emerge anche dagli autocommenti dell'autore, che si trova a usare, per definirlo, un'espressione come ragazzo-uomo: «questo ragazzo-uomo può impersonare bene le incertezze, le crisi e le aspettative dei giovani d'oggi»(45); un ragazzo-uomo la cui figura Santi circoscrive attraverso due atteggiamenti che vi designano una paradossale disarmonia dei contrari: è «cialtronesco», e in quanto tale «tragicamente probabile»(46). In *Canto notturno di un navigatore errante in perenne connessione*, l'autore scrive:

Vaghe stelle e solitarie notti da masturbare,
 e tu luna, che fai tu luna?
 Abbandonato, occulto
 tutta la notte con in mano il rasoio

del proprio cazzo e con l'altra a cercare
 buchi di talpa nella rete
 quando davanti non passa
 un concilio, un papa, un Pio benedicente

Poco oltre:

Scelgo una foto dal book di Nerina.
 O Nerina, Nerina mia.
 La prima della serie: gambe aperte.
 Le braccia conserte sui seni,
 niente ostensione ascellare.
 Nerina, hai la figa slabbrata
 ma io ti chiaverò di solo pensiero(47)

La particolare costruzione finzionale di *Il ragazzo X* fa ovviamente sì che l'elemento satirico si trovi commisto a frammenti di tipo parodico. Il tipo di satira adottato da Santi implica anche la derisione del linguaggio impiegato dall'oggetto polemico; ma questa forma di derisione comporta, fin da Aristotele – ed è forse questa la principale motivazione per cui il comico ha sempre sofferto di una fortissima diffidenza – la discesa agli inferi dell'immedesimazione con l'oggetto che si vuole criticare. Una tensione violenta all'identificazione con *Il ragazzo X* fa in modo che, tramite l'accostamento tra gli intertesti leopardiani e il linguaggio caratterizzato, come si vede, da violente discese nel disfemico, si attui il deturpamento vero e proprio di uno dei capisaldi del canone poetico italiano; ma si direbbe pure che Santi voglia suggerire che la temperie culturale e ideologica odierna sia ciò che conduce oggi Leopardi a non poter essere altro che una patetica caricatura di sé stesso.

Il problema del legame tra satira e parodia compare, in modo più labile e complesso, in uno dei libri a mio avviso tra i più belli dell'ultimo ventennio: *Elegia sanremese*, di Tommaso Ottonieri(48). Andrea Cortellessa, in un saggio esemplare dal titolo *Explicit parodia*, ha fatto di questo breve macrotesto un esempio di parodia di tipo elegiaco ambiguo. La chiave di lettura di *Elegia sanremese* sta forse in questo passaggio della lucida argomentazione di Cortellessa: «La cultura pop, il *trash*, si redime nella squisita distillazione metrico-retorica? Oppure sono i moduli alti, a contatto con questi materiali a svilirsi, a abbassarsi, a scoronarsi?»(49). Non solo, giacché Cortellessa definisce Ottonieri come il più «brillante operatore parodico a massimo tasso di ambiguità affettiva»(50). Basterebbe allora questo per poter ascrivere il libro di Ottonieri a una categoria che si potrebbe definire, ingenuamente, del comico ambiguo. A ben guardare, d'accordo con Genette, si potrebbe anche dire che *Elegia Sanremese* appartiene a un particolare tipo di operazione parodica, quello che Genette stesso chiama *pastiche* satirico: «Quest'ultima specie di parodia è chiaramente (per noi) il *pastiche* satirico, vale a dire un'imitazione stilistica con funzione critica (...) o ridicolizzante (...) che il più delle volte resta implicita, lasciando al lettore il compito di inferirla dall'aspetto caricaturale dell'imitazione»(51). L'ambiguità della postazione ideologica di Ottonieri, in effetti, non è tale da cancellare la dimensione caricaturale di questo testo che contamina cultura alta e kitsch(52): una dimensione caricaturale che tende a colpire entrambe le tradizioni espressive, quella della poesia, quella della canzone pop. Si vedano, per esempio, i seguenti versi, che appartengono all'incipit del testo:

Parlano d'amore tutti tulli-
 tulli-tulli-tulli-pan,
 in fiore:
 che ci cantano parole ci-ca ci-ca ci-ca
 lando, di rimando, dalla landa del fango
 del cuore, che nolo, che tango, che
 fuori che freddo ... (53)

Lo scontro di due linguaggi antitetici produce una testualità la cui densità retorica e figurale è approfondita, invece di venirne attenuata: le due diverse forme di figuratività, lungi dall'elidersi

vicendevolmente, si integrano. La concentrazione figurale, basata su figure e intertesti spesso molto facilmente riconoscibili, benché sia a tratti tale da ostacolare la piana comprensione del messaggio testuale, sottolinea l'aspetto non tanto patemico quanto letteralmente patetico del testo. Si veda questa breve quartina, stracarica di affettazione sentimentalistica:

nel peso assurdo di mie contraddizioni
quando la mente a salve mi martella
io mi ritrovo senza vocazioni
a fare del mio cuor la sentinella(54)

L'espressione dei sentimenti, la proiezione di un simulacro d'autore patemizzato è così iperbolica da risultare ovviamente parodica, proprio mentre satirizza certi eccessi dei linguaggi della poesia e della canzone. Ma è proprio l'iperbolizzazione della dimensione patemica a renderla improbabile, e quindi a depatetizzare il testo rendendolo comico. Tuttavia, questa struttura comica è – e ciò è tipico, come Jesi insegna, della parodia – inventata proprio perché l'inautentico mascheri, istericamente e manieristicamente, l'infinita nostalgia per le possibilità di espressione patemica qui largamente esperite e solo a un certo livello ridicolizzate.

La presenza del riferimento alla dimensione della cultura popolare induce a intravedere una residua evoluzione della satira, in questo testo. Ma la satira si risolve nel suo contrario: il cozzo di tradizione alta e cultura pop, cioè tra eterno ed effimero, vale a mostrare anzitutto che non esiste una frattura ontologica tra i due modi di esprimere un disagio etico. Resta che, al di là di tutto, il kitsch di Ottonieri presuppone una posizione di padronanza ironica dell'autore, che conosce perfettamente l'assiologia che struttura l'opposizione dialettica tra cultura alta e kitsch, e implicitamente, dato che si tratta di un libro di poesia, e non di un disco, si schiera dalla parte della cultura alta. Tuttavia, proiezioni del simulacro d'autore nel testo lasciano intuire una parziale identificazione confusionale con entrambe le istanze ideologiche ed etiche che formano, assieme al linguaggio, la scala dei valori con cui si misura la parola del testo. Una simile identificazione tra due istanze opposte è anche una identificazione di tipo ironico; e anzi, è tutto l'armamentario stilistico di Ottonieri che funziona secondo una particolare forma di manierismo ironico. Un manierismo che non dissimula un bisogno, all'interno della scissione identitaria, di ricostruire un'identità poetica in un'epoca di degradazione del capitale simbolico normalmente attribuito al poeta e alla poesia: un manierismo che è anche autopunitivo, e un comico che passa anche per l'autoironia.

Ottonieri può essere definito satirico perché muove i suoi esperimenti caricaturali contro una testualità che non ha un pieno unanime e condiviso riconoscimento estetico nel canone alto della letteratura, e anzi, accoglie nei suoi testi gli esempi più deteriori di questa letteratura di consumo che è la canzone di Sanremo. Ma questi esperimenti caricaturali mimano anche la volontà di restituire una forma di circolazione alla poesia. L'autore scrive: «La più vagheggiabile desiderabile Chimera, l'obiettivo ultimo seppur lontano e forse inaccessibile, sembra allora l'orizzonte diretto, estremo o forse (meglio) esagerato, di una poesia trash'endental; in cui la parola poetica possa annullarsi per quanto ha in sé di iniziatico e elitario, anche di (presunto) durabile, e possa offrirsi in qualche sua deperibilità esagitata, nella devastata casaulità in grado di trasferire di trascendere verso altra mondanità, quasi una plastica mentale, fino alla polpa più consumabile, alla consumazione del consumo»(55). È sintomatico che di fronte a questo tentativo di restituire una paradossale trascendenza alla poesia spogliandola della sua patetica finzione di sacertà, nella sua descrizione di come la poesia dovrebbe riacquistare una possibilità, Ottonieri, che poche righe sotto arriva a menzionare, assieme a un folto gruppo di poeti di carattere comico tra cui Gentiluomo, Nove, Caliceti, Serra e Benni, anche qualche «elegia canora, da Sanremo»(56), sembri formulare precisamente il programma di lavoro di *Elegia sanremese*. Un programma di lavoro in cui, «per vivere, questa parola poetica, sia in grado di deprezzarsi»(57): un programma insomma di degrado e deturpamento preordinato che dissimula nella parodia, e nel comico la nostalgia per la possibilità di capitalizzare simbolicamente la poesia. Ma come al solito nel comico sta insita un'ambiguità

ideologica, fruttuosa: nel caso di *Elegia sanremese* non si potrà dimenticare che il termine *elegia* fa in primo luogo pensare, in uno studioso come Ottonieri discepolo di Sanguineti, alla teoria degli stili auerbachiana, nella sua mutazione da Dante. Se l'elegia è lo stile degli infelici, dei miseri, in questo abbassamento del linguaggio si può anche vedere un potenziale politico: il comico in poesia può anche infatti fungere da elemento di democratizzazione della fruizione testuale.

6. Se c'è, in *Elegia sanremese*, un'oscillazione continua tra una dimensione satirica attenuata ma ancora in parte funzionale e una dimensione parodica, che ne fa un testo anche materialmente spartito da un'esigenza di democratizzazione della poesia e un'esigenza di nobilitazione/degradazione dei simulacri dell'autore ancora presenti e proiettati nel testo, differente è il caso di molti autori menzionati da Ottonieri in *La plastica della lingua*. Durante e Gentiluomo sono forse i casi più rilevanti di sopravvivenza della parodia poetica; tuttavia, tra i molteplici esempi di testualità parodica, mi piace ricordare la figura di Massimo Drago:

L'albero ove stendevi
bucato fatto a mano
il liso palandrano
dai bei bottoni d'or

Io calzino corto stingo
giunta è la mia ora
è il piede che mi fora
coll'alluce e il sudor

Tu sartina dalla pianta
varicosa e incallita
tu delle mie dita
il buco meni ancor

Son nella conca fredda
son nella conca negra
né il fil più si fa ragno
né ti rammenda amor(58).

Parodia poetica: il testo di Drago lascia perfettamente riconoscere, denunciandone didascalicamente in epigrafe l'autore, l'ipotesto da cui prende avvio la versificazione, in questo stravolgimento pornografico e carnevalizzante. Mi pare davvero rilevante il fatto che, in questa esemplare parodia, venga trascelto un testo poetico così noto e così canonico – il canone della scuola secondaria di primo grado, ovviamente – come *Pianto antico*. Evidentemente, la riconoscibilità dell'ipotesto è un elemento di primaria rilevanza nella costruzione di una parodia comica efficace; ma la parodia qui vorrà richiamare, attraverso l'allusione a Carducci, una contestazione, per sineddoche, del canone della poesia stessa. Quasi che nella parodia agisca un dialogo con un canone normativo e quindi anche una sorta di implicita intenzionalità didattica: mostrare ciò che un testo non dovrebbe fare. D'altro canto, il richiamo nella parodia a un nome d'autore e a un testo così fortemente autorializzato come quello di Carducci vale anche a depotenziare l'immagine dell'autore della parodia (in quanto si struttura vicariamente all'autore dell'ipotesto) e in generale a contestare la dimensione dell'autorialità, pratica tipica del Collettivo “Altri Luoghi” di cui Massimo Drago faceva parte.

La parodia può dunque essere relativa a un ipotesto di carattere poetico; ma anche sottomettere l'ipotesto a più trattamenti parodici, come nelle *violazioni grice* di Frixione, dove a una quartina di Marino viene applicata una serie di variazioni su tema (e già parodico è il titolo, che gioca sulla consonanza tra violazioni e variazioni) ispirate ad altrettante infrazioni delle massime conversazionali gricane, a dimostrazione che in questione non è, in questo caso, solo la tradizione, ma la funzionalità positiva del linguaggio poetico, non riducibile a quella del linguaggio meramente comunicativo. Questo il frammento iniziale:

0. tema

oggi là dove il destro fianco a ischia
rode il tirren col suo continuo picchio
vidi conca con conca e nicchio a nicchio
baciarsi e come a l'un l'altro si mischia(59)

Se questo è letteralmente l'ipotesto, le violazioni successive mostrano, attraverso Grice, che infrangere le sue massime conversazionali dà precisamente vita a effetti di tipo estetico, più che non costituire un ostacolo alla comprensione del testo:

1.2 *quantità* (non dire meno di quanto richiesto)

ad ischia erosa dal tirreno vidi
i baci di lascivi protostomi(60)

Dire meno di quanto richiesto: questa violazione è in realtà anche esteticamente decodificata attraverso una serie di figure del linguaggio, che spaziano dalla reticenza all'ellissi. Così la parodia parrebbe voler ancora una volta didascalicamente consegnare alcune verità estetiche di contrasto, attraverso la manipolazione di un artefatto poetico insieme canonico e poco conosciuto. Ma se il testo poetico si rifugia nel mondo del barocco secentesco, ciò deriva probabilmente da una volontà di (apparente) ambiguità ideologica, che è ovviamente tattico-strategica e posizionale. Il testo parodico rinuncia a mostrare un posizionamento ideologico positivo, esibendone solamente uno di tipo reattivo di fronte a un luogo o *topos* del canone attraverso cui non tanto contestare la poesia, quanto piuttosto trovare uno spazio d'espressione residuale per la propria stessa voce: uno spazio dove, tuttavia, la responsabilità dell'autore sia attenuata per mezzo di questa particolare forma di enunciazione cooperativa che è la parodia. Scegliendo per di più quasi sempre testi largamenti noti, normalmente prenovacenteschi: poiché l'anarchia dei tratti caratterizzanti la testualità modernista la rende spesso immune da una pratica parodica molto articolata. Tutto ciò mostra che il comico della parodia ha un'implicita valenza difensiva, oltre che didattica.

8. La problematica su cui si incardina la questione comica nella poesia degli ultimi anni, è anzitutto una questione del posizionamento etico-ideologico dell'autore rispetto ai suoi testi. Questione che si può vedere sotto due punti di vista: autenticità, *a parte subiecti*, credulità/incredulità da parte del fruitore del messaggio. Dove si trova l'autore, rispetto alla sua poesia? Dove pone la sua poesia rispetto alla letteratura in generale, e alla poesia degli altri autori in particolare? La risposta, nella maggior parte dei casi, ha mostrato uno statuto ambiguo del posizionamento ideologico dell'autore rispetto al suo messaggio. Si vorrebbe ora tentare di analizzare un altro esempio di comico in poesia, particolarmente problematico, con il quale cercare di chiudere questa rassegna.

Nel concludere la sua *Introduzione a Prosa in prosa*, Paolo Giovannetti formulava una serie cruciale di considerazioni:

Magari ridiscutendo tutto quanto ho appena dichiarato intorno alla silenziosità della prosa in prosa, e facendo anche violenza alle intenzioni degli autori, è davvero il caso di *discorrerle* un po', ad alta voce, queste poesie, di percorrerle saltando e saggiando qua e là alla ricerca di aforismi memorabili e incongrui, da recitare se del caso borbottando, bofonchiando, comunque cadenzando la voce. Sentenze e *agudezas* perfettamente inutili, reperti dell'idiozia quotidiana; gesti proverbiali chi si fanno subito grotteschi, *callidae iuncturae* saggistiche i cui risvolti eventualmente drammatici non ne nascondono mai la natura buffonesca e cialtrona. Scarti dementi *dentro la norma*, insomma, che ci ricordano la miseria dei nostri tic linguistici. E che per un attimo – nel ghigno se non nel riso – ce ne liberano(61).

Il riferimento al riso con cui si chiude questo testo, impone la domanda: c'è uno spazio residuale per il comico, all'interno dello "sperimentalismo freddo" del gruppo di autori che fa capo a *Prosa in prosa*? La risposta è tutt'altro che semplice e scontata. Si potrebbe dire anzitutto che già l'espressione «sperimentalismo freddo», se la si accetta, sembra dimostrare, se non una dimensione comica, una infinita disponibilità al comico. Disponibilità derivante dal carattere di depattemizzazione che possiamo associare al termine *freddo*, e dal carattere di contestazione della norma che inerisce alla prassi sperimentale. Inutile dire che, all'interno di *Prosa in prosa*, alcuni testi sembrano davvero costruiti con un'intenzionalità comica. Si prenda il *Prato* n° 34 di Andrea Inglese: «ma se sei liberata sessualmente devi saperlo, il tuo compagno, se gli dai il culo, è sicuro che s'innamora di te, è un po' come quando ti viene in bocca, allora sei certa che ti richiama, non smette più di telefonarti, vuole rivederti, ma è una questione anche d'amore, vuole venirti di nuovo in bocca, ed è così che comincia l'amore, con un'abitudine molto gustosa»(62). Non è forse necessario elencare gli elementi che producono il comico in questo testo: il cozzo di varietà diastratiche differenti (*liberata sessualmente ... dai il culo*), l'espressione eufemistica finale (*abitudine molto gustosa*), l'ingenua confusione tra pratiche sessuali ed effetti morali, che in qualche modo potrebbero strappare un sorriso al lettore; è piuttosto opportuno rilevare che, se di comico si tratta, sembrerebbe una sorta di comico naturale o involontario: se c'è anche una finzione di durata integrale e di riproduzione non mediata di testualità extraletterarie volutamente non addomesticate da tutte le risorse retoriche che solitamente accompagnano, ideologizzandolo, la finzionalizzazione dell'extraletterario, il comico involontario è solo uno degli aspetti di questa realtà che va riprodotta e non imitata (anche se, bisogna dire, alcuni fra i libri successivi di Inglese sembrano inclinare con maggiore sistematicità all'uso di effetti comici).

Può essere istruttivo seguire le tracce lasciate da un altro autore, Alessandro Broggi. In un piccolo esemplare libretto, *coffee-table book*(63), Broggi, in una sperimentazione che dialetticamente contesta anche la specificità ontologica dell'oggetto letterario (è sintomatico che Broggi scelga sempre, come titoli delle sezioni dei suoi libri, termini che rimandano a forme di testualità non letteraria), mostrando quanto poco si distingue da quello non letterario, inanella quartine composte attraverso il cut-up da titoli o espressioni desunte dalla più vieta e retriva prosa giornalistica o pubblicitaria, segnate da espressioni convenzionali di evidente lirismo senza referente:

tenera è la notte
tutto intorno all'opera
progettando in grande
tra sogno e realtà(64)

L'operazione è marcata senz'altro da una dimensione ironica (ironico è, anzitutto, il recupero della quartina), ma non si può ancora parlare di comico, in quanto il grado zero della retorica cui Broggi perviene semplicemente svuotando la parola stessa della capacità di denotare referenti, preludeva a una dimostrazione della dimensione radicalmente e ineluttabilmente ideologica del discorso. Così, Broggi svuota e depattemizza il proprio discorso, ma non per produrre una polarizzazione ideologica; piuttosto per mostrare l'ideologia come impalcatura vuota del linguaggio, e procedere a una anestetizzazione di questa ideologia. Non c'è spazio per il comico, ovviamente, perché Broggi si guarda bene dal lasciare intuire dei simulacri della soggettività autoriale nel testo – se non nella scelta della quartina, che però metonimicamente sembra semplicemente volta a ricordare che quella presente a testo è una parola che si ricollega a una storia della poesia, e, come abbiamo visto, non c'è comico letterario senza un rapporto con una figura soggettiva dell'autore che funga da garante della sua posizione ideologica: una posizione che deve divergere da quella espressa dal testo. Ma qui, l'apporto dell'autore sembra quasi limitarsi, cinicamente(65), a una dinamica documentaria di incorniciatura. Può essere comica una mostra di espressioni teratologiche, magari di foto di aberrazioni fisiche? Lo diventerebbe solo se l'autore apponesse alle

opere un certo tipo di titoli o di didascalie. Ecco, si potrebbe dire che Broggi non è comico in quanto non mette, e volutamente, le didascalie.

Differente in modo radicale mi pare la situazione di alcune opere di Michele Zaffarano, dove si resta in dubbio, lungamente, se la posizione dell'autore sia seria o comica(66). Si potrebbe partire con un breve testo dal titolo *Pseudomarx*(67): «Non si tratta di interpretare la scrittura, si tratta di cambiarla». Un pdf che riproduce una sequenza di cartelli scritti a mano e sostenuti dalle mani di Zaffarano mostra una frase che è una chiara ripresa parodica dell'ultima delle *Tesi su Feuerbach* di Marx: «I filosofi hanno soltanto *interpretato* il mondo in modi diversi; quel che conta è cambiarlo»(68). Ci si può chiedere, allora, se il *décalage* dal mondo alla scrittura – segnatamente, dal mondo inteso anche nel problema della sua sopravvivenza materiale alla poesia di ricerca, un genere letterario di cui si deve predicare, per quanto con rammarico, la minorità – non sia appunto un esempio di parodia non seria. Sembrerebbe di sì; si tratta di un *décalage* parodico, come dimostra il prefisso *pseudo* che incornicia il titolo, e che, per inciso, rimanda sottilmente allo *Pseudobaudelaire* di Corrado Costa: poeta di cui Zaffarano, assieme a Marco Giovenale, ha pure pubblicato testi, nella collana Benway series. In questo gioco, il testo pare progettato volutamente per risultare ambiguo – fermo restando che è un obiettivo autentico di Zaffarano quello di cambiare la scrittura – quanto alla sua dimensione comica; anzi, per essere contemporaneamente a certi livelli inteso come serio, a certi livelli inteso come parodico. La sua polarizzazione ideologica è insomma instabile. La scrittura cui si allude è del resto concetto difficile da delimitare, giacché si gioca sulla polisemia del termine *scrittura*, che volgarmente può anche stare a significare *grafia*; ed è innegabile che si tratta di un testo scritto a mano, dotato di una sua grafia. Semmai ciò che Zaffarano intende, parlando di scrittura, in un senso che è ormai quello vulgato barthesiano, è che è necessario cambiare le condizioni e la cornice pragmatica di ricezione di determinati testi, e quindi, più ancora della scrittura, il progetto è di cambiare l'orizzonte di attesa della testualità, e quindi le modalità di fruizione del testo, in poche parole la lettura.

Un'operazione analoga è anche quella che caratterizza un libro come *Cinque testi tra cui gli alberi (più uno)*(69). Fin dalla costruzione del titolo, il libro presenta una serie di fenomeni di interferenza (ideologica) volti a condizionarne la lettura, e a revocare in dubbio l'attendibilità dell'autore. Il termine *testi* che campeggia nel titolo, costituisce, come già in Broggi, una sorta di eufemismo del poetico cui comunque, come funzione e come cornice pragmatica di ricezione, bisogna ascrivere queste poesie. Ma è soprattutto il sintagma successivo, *Tra cui gli alberi*, a realizzare un inciampo metatestuale nell'interpretazione del testo: è pur vero che *Gli alberi* è il titolo della seconda delle poesie che compongono il libro, ma l'espressione, che pare intrattenere maggiore relazione con i paratesti pubblicitari di accompagnamento di un oggetto di consumo quale potrebbe essere una raccolta di grandi successi pop, mette in rilievo una poesia che in realtà non si distingue, a livello formale o qualitativo, rispetto alle altre. Anche il sintagma *(più uno)* ha notevole rilievo: benché questo piccolo aureo libretto abbia tutte le carte in regola per essere considerato un macrotesto poetico, naturalmente in un contesto di scrittura di ricerca, l'espressione inclusa in parentesi, così come il fatto di indicare il numero di testi, gioca semmai su un'idea di destituzione dell'unitarietà tematica del libro poetico, quasi a svilirne la costruzione architettonica.

Se il titolo parrebbe voler sottrarre a una fruizione di tipo poetico il macrotesto, in contraddizione con questo voluto abbassamento, è ancora un paratesto, e segnatamente il sottotitolo, in apertura di libro, a restituire alla cornice pragmatica della poesia, e di una poesia *engagée* per giunta, la raccolta: a designare infatti l'operazione Zaffarano usa l'espressione *Poesie civili*. Ora l'unico elemento che potrebbe intrinsecamente giustificare una simile dizione, è la premessa, dal titolo (*La cognizione del dolore*), in cui Zaffarano, si direbbe parodisticamente, anche in ragione del titolo mutuato, in modo indecifrabile, da Gadda, riprende temi e stilemi di un articolo di Gramsci, *Il consiglio di fabbrica*, da «L'Ordine Nuovo» del 5 giugno 1920. La ripresa è esplicita e alcuni passaggi sono calcati in modo pedissequo. Si veda infatti il seguente passaggio: «Nel periodo di predominio economico e politico della classe borghese, lo svolgimento reale del processo rivoluzionario avviene sotterraneamente, nell'oscurità della fabbrica e nell'oscurità della coscienza

delle moltitudini sterminate che il capitalismo assoggetta alle sue leggi»(70). Ecco il passaggio di Zaffarano:

Nel giugno del 1920
sull'Ordine Nuovo
Gramsci scrive
che quando in economia
quando in politica
è una classe
(è la classe borghese)
a decidere ogni cosa
il processo rivoluzionario
(concreto)
diventa realtà
soltanto in luoghi
che sono luoghi
sotterranei e oscuri
nell'oscurità delle fabbriche
(per esempio)
nell'oscurità delle coscienze
(per esempio)(71).

Il passaggio è certo ripreso pedissequamente ma una serie di elementi (emblematiche le parentesi) sembra inserita a bella posta per far dubitare il lettore che non si tratti di una sottile opera di parodizzazione. Del resto, anche le figure che accompagnano i cinque testi, quadrati bianchi dotati però di didascalia (gli alberi, la primavera, etc.), hanno l'effetto di indurre il lettore a domandarsi se vi sia la volontà, in simili espedienti, di realizzare effetti ludici, o se si tratti di qualcosa di pienamente serio.

Non diversamente, lo choc che produce la messa a testo di una serie di enunciati contrassegnati dalla dimensione dell'ovvio non solo in senso heideggeriano, induce a porsi la domanda se si tratti di una testualità che persegue effetti comici:

Esiste una parola
specificata
per definire un gruppo
di pochi alberi
raggruppati,
questa parola
che definisce un gruppo
di pochi alberi
raggruppati
è la parola *boschetto*(72).

Il tono pare quello di un sussidiario delle scuole elementari. Si direbbe si tratti di una classica operazione di straniamento: nel luogo della poesia, luogo che si basa sull'eversione programmatica e ragionata delle massime conversazionali griciane, come dimostra la già citata bellissima sequenza di Frixione, l'abolizione della figuralità, lo spegnimento patemico, la banale evidenza di quanto asserito, e la piatta linearità denotatività, insomma, la pura letteralità, possono costituire un ostacolo enorme alla comunicazione di tipo poetico, peggiore di qualsiasi rottura di coesione e coerenza; così che letteralità e letterarietà si escludono a vicenda: tanto che, in questa defunzionalizzazione della denotatività si potrebbe vedere un'ennesima modulazione/sopravvivenza della poesia di *nonsense*.

Depattemizzazione e contestazione delle regole deontologiche di confezione della testualità lirica: bastano questi due elementi a conferire a questa poesia lo statuto di poesia comica? Bisognerà aggiungere poi tutta la serie di elementi di interferenza e incoerenza formale registrati prima; e il fatto che Zaffarano inserisca dei testi rudemente denotativi nella cornice pragmatica della poesia per far supporre che si tratti di un esperimento comico. E proprio la dimensione comica, per

altro, aiuterebbe a recuperare alla dizione *Poesie civili* una sua funzionalità, tra parodica e critica(73), mostrando soprattutto l'intento di «cambiare la scrittura».

Ma, se di comico si tratta, si tratta di un comico ambiguo, che non vuole farsi scoprire pienamente tale. Non si deve essere perfettamente sicuri che ci sia del comico; ma non si può fare a meno di chiederselo. Di fronte a queste poesie, non si può smettere di interrogarsi circa il luogo in cui si situa l'autore: se cioè l'autore sia serio o scherzi.

In questo Zaffarano rappresenta forse la stazione più avanzata della configurazione del comico contemporaneo. Pasolini, in una recensione a Frassinetti, sottolineava come quest'autore tendesse a proiettare tratti di sé nei suoi personaggi comici, a fare un po' di confusione tra ideologia dell'autore e ideologia degli attanti: il che lo rendeva un umorista e autore comico *sui generis*(74). Uno dei problemi del comico contemporaneo è quello di situare l'autore rispetto alla lettera del testo.

Fenomeni simili, da Pasolini quindi situati fuori dalla prassi consueta del comico, sono tipici dei casi fin qui analizzati: il *nonsense* espelle la figura autoriale dal testo ma con questo non lascia intendere nulla riguardo al luogo della sua eticità; la parodia assieme ridicolizza e denuncia l'infinita nostalgia per l'oggetto messo in ridicolo; la satira condanna, assieme al malcostume altrui, anche il proprio, e la poesia stessa: una confusionalità tra posizione dell'autore e verità espressa, e insieme negata, dal comico.

Il comico in poesia non si esaurisce semplicemente nel comico più gli a capo. Scatta piuttosto quando un apparente contenuto di verità presentato si rivela, agli occhi del fruitore, grazie a una serie di segnali volontariamente inclusi nel messaggio da parte dell'autore, come in realtà fallace. Il comico è dunque un problema di credulità: a cosa bisogna credere? Alla lettera dell'enunciato, o alla sua dimensione figurale, allegorica? Al contenuto denotativo dell'enunciato o a tutti quegli elementi che mi lasciano intuire che questo contenuto va inteso in tutt'altro senso? L'unico garante, a fronte di questa scelta, è quel simulacro dell'autore che viene costruito attraverso tutti quegli elementi che mi sembra ne proiettino la posizione ideologica nel testo: ad esempio, le figure in bianco del libro di Zaffarano. Nel comico non si dovrebbero solitamente avere dubbi: se, come dice Paul Veyne, la verità è ideologia(75), nel comico l'autore, portatore di un'istanza di verità ulteriore rispetto alla lettera del testo, occupa il luogo del Grande Altro, mentre le forme del discorso sono contrassegnate da espedienti di tipo retorico volti a realizzare forme di polarizzazione ideologica.

Ora, Zaffarano riesce a inventare una nuova postazione ideologica: i suoi testi sono – e devono essere – insieme comici e non comici, cioè destare il dubbio sul proprio contenuto e programma di verità. Se credere, eventualmente anche a costellazioni di senso contraddittorie, e obbedire alle regole, anche di confezione del testo poetico, segnano un vero e proprio bisogno di costruzione dell'identità, a questo bisogno Zaffarano risponde con forme discontinue di disidentificazione comica. Il libro di Paul Veyne dal titolo *I greci hanno creduto ai loro miti?* mostra essere una caratteristica comune sia ai greci che a noi quella di credere a configurazioni ideologiche tra sé contraddittorie. Anche Žižek parla dell'ideologia contemporanea come di un qualcosa capace di coniugare configurazioni di verità tra loro contraddittorie, basandosi soprattutto sulla distinzione tra credere e sapere(76). Se è così, se davvero il modo in cui la verità si insidia nel discorso oggi prevede questa fusionalità tra soggetto e oggetti, e questa incapacità di districare credenze tra loro contraddittorie, allora la scrittura di Zaffarano, grazie a questa tattica molecolare, che consiste nel consegnare un messaggio ideologicamente ambivalente, riesce a dare una risposta formale efficace, all'altezza del proprio tempo, a una domanda di senso in realtà vecchia di millenni. In questo senso, e per questa peculiare capacità, si capisce in cosa sono civili, e in cosa siano comiche, le poesie di Zaffarano.

Note.

- (1) Sul tema del comico si è tenuto presente soprattutto il libro di Giulio Ferroni, *Il comico: forme e situazioni*, Catania, Edizioni del Prisma, 2012. Assieme a questo, ha contato nella riflessione anche il saggio di Gianni Celati, *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice*, in *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità, scrittura*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 53-110. La scarsità di studi sul comico in poesia nel Novecento mi pare dovuta alla doppia specificità, del comico letterario, in prima battuta, e del comico in poesia, in secondo luogo, che rende difficile il riconoscimento del fenomeno. Tuttavia, le poesie di questi anni abbondano di elementi comici. La difficoltà e l'abbondanza scuseranno una certa idiosincrasia nella scelta degli esempi. Per quanto riguarda infine Luigi Socci, uno degli esempi più interessanti e autocoscienti di una poesia che voglia definirsi comica, non risulta incluso nel presente testo perché chi scrive gli sta dedicando un saggio autonomo.
- (2) Le categorie di «monopolio della legittimità letteraria» e «potere di consacrazione» derivano, naturalmente, da Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Introduzione di Anna Boschetti, Traduzione di Anna Boschetti e Emanuele Bottaro, Milano, il Saggiatore, 2005, passim (ma vedasi, tra l'altro, pp. 298-322).
- (3) Per una volontà di semplificazione, si è teso ad abolire qui la distinzione tra comicità e umorismo, operando una *reductio ad unum*, e trasformando il termine di comico in un'etichetta *passe-partout*. Sulla base della considerazione che, per esempio, la distinzione operata da Pirandello, tra gli altri, è anzitutto una distinzione tra due effetti pragmatici lievemente differenti realizzati attraverso lo stesso tipo di meccanismo di innesco testuale (la donna anziana esageratamente truccata).
- (4) *Poesia comica del Medioevo italiano*, a cura di Marco Berisso, Milano, Rizzoli, 2011. Come si vede, Berisso opta per non distinguere, all'interno della congerie della poesia marcata da finalità ludiche del Medioevo, tra le varie tipologie testuali, anche per la considerazione che la poesia comica è «un oggetto che si definisce più per quello che non è [...] che per quello che è» (*Introduzione*, p. 10). Su questo problema Berisso si sofferma lungamente nell'introduzione (pp. 9-12).
- (5) Marco Berisso, *Introduzione*, in *Poesia comica del Medioevo italiano*, cit., p. 10.
- (6) Sulla questione della festa, si veda Furio Jesi, *Il tempo della festa*, a cura di Andrea Cavalletti, Roma, Nottetempo, 2013.
- (7) Theodor W. Adorno, *Minima moralia*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1995, pp. 253-256.
- (8) Sulla questione della sostantivazione di determinati tipi di predicati estetici, e in primo luogo dell'aggettivo Estetico stesso, si veda Fulvio Carmagnola, *Clinamen. Lo spazio estetico nell'immaginario contemporaneo*, Milano, Mimesis, 2012, pp. 12-21.
- (9) Si veda in proposito Gerard Genette, *Morts de rire*, in *Figures V*, Paris, Seuil, 2002, pp. 196-225.
- (10) Tra altri, è opportuno citare in particolare Salvatore Attardo, *Linguistic Theories of Humor*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1994.
- (11) Sigmund Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975, p. 258.
- (12) La relazione tra comico e ideologia è stata denunciata e studiata, tra gli altri, da Patrizia Violi, *Comico e Ideologia*, in «il verri», 3, novembre 1976, pp. 110-129 (si tratta di uno storico numero di «il verri» tutto dedicato al comico), e da Alenka Zupančič, *The Odd One In: on Comedy*, preface by Slavoj Žižek, Cambridge, MIT Press, 2007 (la studiosa, con il termine *comedy*, si riferisce più in generale al fenomeno del comico).
- (13) Al riguardo, si possono vedere le considerazioni di Lacan contenute in *Il seminario V. Le formazioni dell'inconscio*, a cura di Antonio Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2004, pp. 3-61 *passim*, e, soprattutto, p. 65.
- (14) Del riso come «(mauvaise) conscience de la poésie» parla Alain Vaillant, *Les Fleurs du mal, chef-d'oeuvre comique du XIX siècle*, in «Humoresques», *Poésie et comique*, 13, 2001, p. 66.
- (15) Tuttavia, ciò non è sufficiente ad ascrivere a un *côté* di poesia comica un testo: altrimenti tutta la testualità avanguardistica e neoavanguardistica sarebbero, di conseguenza, immediatamente comiche; e non è così, anche se è indubbio che c'è una parentela tra comico e sperimentazione avanguardistica, da un lato, e che le avanguardie novecentesche si sono sempre interessate alla dimensione del comico.
- (16) Traggo il concetto di depattemizzazione e di eteropatia da Jean Cohen, *Comique et poétique*, in «Poétique», 61, 1985, pp. 49-61: «Le poétique est objet pathétisé parce-que totalisé. Le comique est l'inverse. Il est l'objet dépathétisé parce-que détotalisé» (p. 58).
- (17) Si noterà che non si è fatto alcun accenno al problema del riso, ma, come bene ha illustrato Umberto Eco, il riso non è condizione né necessaria né sufficiente all'identificazione della dimensione comica della testualità: si veda in proposito Umberto Eco, *Il comico e la regola*, in «Alfabeta», 21, febbraio 1981, p. VI.

- (18) Questo tipo di distinzione si trova in Bohdan Dziemidok, *The comical. A philosophical analysys*, London, Kluwer academic publishers, 1993, pp. 93-94.
- (19) Michel Viegnes, *Blageurs nihilistes et poètes démiurges: quelques réflexions sur la poésie*, in «Humoresques», *Poésie et comique*, 13, 2001, p. 5.
- (20) Patrizia Vicinelli, *Non sempre ricordano. Poema epico*, in *Non sempre ricordano. Poesia prosa performance*, a cura di Cecilio Bello Minciaccchi, con un saggio di Niva Lorenzini e con un'antologia multimediale a cura di Daniela Rossi, Firenze, Le Lettere, 2009, pp. 54.
- (21) Italo Testa, *Sbadatamente*, in *La divisione della gioia*, Livorno, Transeuropa, 2010, p. 75.
- (22) Marco Berisso, *Materiali della Philosophie dans l'“Ubu Roi”*, in *Annali*, Postfazione di Andrea Cortellessa, Milano, Oèdipus, 2002, p. 114.
- (23) Tra alcuni esempi possibili, vale la pena di rimandare a due testi apparsi in rete: [Sognando aa Roma](#), e [Nord](#).
- (24) Massimiliano Manganelli, *Deformazioni. Comico, grottesco e altre vie*, in *Parola Plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a cura di Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciaccchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli, Paolo Zublena, Milano, Sossella, 2005, pp. 605-612.
- (25) Si segnala in particolare *Palazzeschi e i territori del comico*, a cura di Gino Tellini, Matilde Dillon Wanke, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2006.
- (26) Sul tema del comico presso la neoavanguardia interviene, con la consueta acutezza, Tommaso Pomilio, *Gazzarre Ilarità Travestimenti. Il comico nell'età delle neoavanguardie*, in *Il comico nella letteratura italiana. Teoria e poetiche*, a cura di Silvana Cirillo, Roma, Donzelli, 2005, pp. 479-489.
- (27) La lettera, che risale al 1982, è contenuta in Fausto Curi, *La poesia italiana d'avanguardia. Modi e tecniche*, con un'appendice di testi editi e inediti, Napoli, Liguori, 2001, p. 221.
- (28) Si veda in proposito Edoardo Sanguineti, *Sanguineti's songs. Conversazioni immorali*, a cura di Antonio Gnoli, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 169. Inutile dire che la depatemizzazione di Jean Cohen e la desublimazione (di marca auerbachiana) di cui qui si parla si incontrano perfettamente.
- (29) Al riguardo, è d'obbligo consultare Fausto Curi, *Satura. Ri-nascita dello stile comico*, in *Canone e anticanone. Studi di letteratura*, Bologna, Pendragon, 1997, pp. 97-106.
- (30) Franco Fortini, *Allegato: L'altezza della situazione o perché si scrivono poesie* [1955], in Gian Carlo Ferretti, «Officina». *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta. Saggio introduttivo, antologia della rivista, testi inediti e apparati*, Torino, Einaudi, 1975, p. 182.
- (31) Su questo si veda il bel saggio di Alessandro Giammei, *La bussola di Alice. Giulia Niccolai da Carroll a Stein (via Orgosolo) fino all'illuminazione*, in «il verri», n. 51, febbraio 2013 pp. 33-77.
- (32) Corrado Costa, *Lettera a Tam Tam (1975)*, in *The complete films. Poesia prosa performance*, a cura di Eugenio Gazzola, con un'antologia multimediale di Daniela Rossi, Prefazione di Nanni Balestrini, Firenze, Le Lettere, 2007, p. 159.
- (33) Questo cambio di paradigma è anche favorito da una serie di contingenze: l'incontro con i testi di Deleuze e in particolare *Logica del senso*, e una meditazione sul comico già interna al gruppo di «malebolge» o ai poeti di Geiger (con, per esempio, Giorgio Celli, da un lato, e Milli Graffi, dall'altro).
- (34) Corrado Costa, *Vita di Lenin*, in *The complete films (1983)*, in *The complete films. Poesia prosa performance*, cit., p. 172.
- (35) Della rilevanza delle catene metonimiche nella realizzazione di una battuta di spirito parla anche Jacques Lacan, Il seminario V, cit., pp. 3-43 passim. Interessante è in particolare il seguente passo: «Da un lato vi è la creazione di senso, il *familionario*, la quale implica uno scarto, qualcosa di rimosso. [...] Si tratta di qualcosa che si colloca, necessariamente, dalla parte di Heinrich Heine, e che si mette a girare [...] fra il codice e il messaggio. Dall'altro vi è la cosa metonomica con tutte quelle cadute di senso, scintille e gli schizzi che si producono intorno alla creazione della parola familionario fornendole uno scintillio e un peso, vale a dire tutto ciò che per noi costituisce il suo valore letterario» (p. 42).
- (36) Corrado Costa, *Lettera a Tam Tam (1975)*, cit., p. 159.
- (37) Giulia Niccolai, *Humpty Dumpty* (1969), in *Poemi & oggetti. Poesie complete*, a cura e con un'introduzione di Milli Graffi, Prefazione di Stefano Bartezzaghi, Firenze, Le Lettere, 2012, p. 65.
- (38) Curiosamente, una riflessione sul problema dell'enigma in letteratura, in cui viene menzionato anche l'indovinello, è dato da uno dei poeti attuali più interessanti, e cioè Marco Giovenale: *Cinque paragrafi su “enigma”*, [qui](#) consultabile.
- (39) Giulia Niccolai, *Como è trieste venezia*, in *Greenwich* (1985), in *Poemi & oggetti*, cit., p. 85.
- (40) Giulia Niccolai, *Harry's bar ballad*, in *Russky salad ballads*, in *Poemi & oggetti*, cit., pp. 159-160.

- (41) Il riferimento al comico in poesia è costante nella carriera letteraria di Giulia Niccolai anche negli ultimi anni. Recentemente, in una recensione apparsa su «il verri» 53, ottobre 2013, p. 165, ha scritto: «Così non mi restano che l'umorismo e l'ironia». Della natura difensiva di questo umorismo, Niccolai è per altro perfettamente conscia.
- (42) Sul tema della satira nella poesia contemporanea, e sulle motivazioni del declino della poesia satirica nel Novecento, si può consultare Timothy Steele, *Verse satire in the Twentieth Century*, in *A companion to Satyre*, edited by Ruben Quintero, Oxford, Blackwell, 2007, pp. 434-435.
- (43) Flavio Santi, *Mappe del genere umano*, Milano, Scheiwiller, 2012.
- (44) Emanuele Trevi, *Un clone di Giacomo Leopardi*, *Mappe del genere umano*, cit., p. 12-13.
- (45) Flavio Santi, *Note*, in *Mappe del genere umano*, cit., p. 168.
- (46) *Ibidem*.
- (47) Ivi, p. 67.
- (48) Tommaso Ottonieri, *Elegia Sanremese*, Prefazione di Manlio Sgalambro, Milano, Bompiani, 1998.
- (49) Andrea Cortellessa, Explicit parodia, in *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006, p. 56.
- (50) *Ibidem*.
- (51) Gerard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, p. 24.
- (52) Sulle implicazioni dell'uso del kitsch nell'arte contemporanea, si può consultare la voce Yve-Alain Bois, *Kitsch*, in *L'informe. Istruzioni per l'uso*, a cura di Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois, Milano, Bruno Mondadori, 2003, pp. 114-121.
- (53) Tommaso Ottonieri, (Intro) *Sanremo è Sanremo*, in *Elegia Sanremese*, cit., p. 3.
- (54) Tommaso Ottonieri, *A-side. Juke-box cuore di panna*, in *Elegia Sanremese*, cit., p. 49.
- (55) Tommaso Ottonieri, *La plastica della lingua. Stili in fuga lungo un'età postrema*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 135.
- (56) *Ibidem*.
- (57) *Ibidem*.
- (58) Massimo Drago, *Poesie di scena*, Postfazione del Collettivo di Pronto Intervento Poetico Altri Luoghi, Rapallo, Zona, 2010, p. 47.
- (59) Marcello Frixione, *violazioni grice*, in *Pena enlargement*, Napoli, d'if, 2010, p. 24.
- (60) Ivi, p. 26.
- (61) Paolo Giovannetti, *Dopo il sogno del ritmo. Installazioni prosastiche della poesia*, in Andrea Inglese, Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi, Marco Giovenale, Michele Zaffarano, Andrea Raos, *Prosa in prosa*, Introduzione di Paolo Giovannetti, Note di lettura di Antonio Loreto, Firenze, Le Lettere, p. 15.
- (62) Andrea Inglese, *Prati*, in *Prosa in prosa*, cit., pp. 23-24.
- (63) Alessandro Broggi, *coffee-table book*, Massa, Transeuropa, 2011.
- (64) Ivi, p. 5: si tratta della quartina incipitaria.
- (65) Antonio Loreto, in un'intelligente recensione a questo libro, ha appunto parlato del cinismo estetico di Broggi (Antonio Loreto, *Il cinismo estetico di Alessandro Broggi*, in «il verri», 48, 2012, pp. 158-160).
- (66) Alessandro Broggi, in un testo raccolto su «[punto critico](#)», si domanda appunto: «Queste poesie le dobbiamo leggere letteralmente? O la loro non è piuttosto una strategia retorica obliqua, indiretta? Forse ironica?». Se la domanda mostra l'urgenza della questione, relativamente a Zaffarano, la conclusione di Broggi è che l'ironia sia un «effetto ben conseguito ma in fondo secondario». In un intervento già edito, ma leggibile anch'esso su «[punto critico](#)» Bortolotti afferma: «Una delle questioni che più urgentemente pone il lavoro di Michele Zaffarano è certo quella della disgiunzione tra il senso del testo e l'intenzione dell'autore»; non si può non osservare che questa disgiunzione presiede a ogni effetto comico nel testo. Infine, Andrea Inglese, in un testo reperibile nella [stessa sede](#), scrive riguardo a *Bianca come la neve*: «In questa serie di testi particolarmente felici, l'ironia di fondo della scrittura di Zaffarano approda a dei risultati propriamente comici. La comicità emerge però, in questo caso, per vie del tutto diverse rispetto a quelle tipiche della tradizione poetica, legate al registro grottesco e basso-corporeo».
- (67) Il pdf, disponibile presso il sito [gamm.org](#), fa parte della collana kritik e si legge [qui](#).
- (68) Per comodità cito dalla bella edizione Karl Marx, *Antologia. Capitalismo, istruzioni per l'uso*, a cura di Enrico Donaggio e Peter Kammerer, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 44. Vale forse la pena di menzionare il fatto che un bel libro di Achille C. Varzi, *Parole, oggetti, eventi e altri argomenti di metafisica*, Roma, Carocci, 2009, compie un'analogo gioco: «Finora i filosofi si sono limitati a interpretare il linguaggio; adesso è venuto il momento di cambiarlo» (p. 29).
- (69) Michele Zaffarano, *Cinque testi tra cui gli alberi (più uno). Poesie civili*, Roma, Benway series, 2013.

(70) Antonio Gramsci, *Il consiglio di fabbrica*, in *Scritti scelti*, a cura di Marco Gervasoni, Milano, Rizzoli, 2007, pp. 224-225.

(71) Michele Zaffarano, (*La cognizione del dolore*), in *Cinque testi tra cui gli alberi (più uno)*, cit., p. 11.

(72) Michele Zaffarano, *Gli alberi*, in *Cinque testi tra cui gli alberi (più uno)*, cit., p. 18. Ci si può chiedere se il boschetto non voglia giocare anche un'allusione erotica.

(73) Molto bene dice Broggi nella già citata [nota](#): «Come John Cage, con la sua musica liberata dall'ego mirava a un'etica e a una politica dell'ascolto, così dunque le "poesie liberate" di *Cinque testi tra cui gli alberi (più uno)*, nella loro inaggirabile, paradossale letteralità mirerebbero a un'etica e a una politica della lettura. E in questo senso sarebbero, autenticamente, *poesie civili*, come recita il sottotitolo del libro».

(74) Scrive Pasolini, riguardo a Frassinetti: «Prima di tutto egli non è oggettivo nel senso che dicevo prima: egli, al contrario è soggettivo, lirico e autobiografico. Tracce di Frassinetti, di lui, del suo io, si vedono un po' dappertutto nel suo folle libriccino» (Pier Paolo Pasolini, rec. a *L'unghia dell'asino*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, II, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Cesare Segre, Cronologia a cura di Nico Naldini, Milano, Mondadori, p. 2311).

(75) «Se qualcosa merita il nome di ideologia, questo è proprio la verità»: Paul Veyne, *I greci hanno creduto ai loro miti?*, Bologna, il mulino, 2005, p. 195.

(76) Parlando di un movimento di immigrati giapponesi in Brasile che non accettava l'idea della sconfitta del Giappone nella II guerra mondiale, Žizek scrive: «Abbiamo qui la negazione feticistica portata all'estremo [...]. *Sapevano* che la loro negazione della sconfitta del Giappone era falsa, ma nondimeno si rifiutavano di credere alla resa del Giappone» (Slavoj Žižek, *Vivere alla fine dei tempi*, Milano, Ponte alle Grazie, 2011, p. 194 [corsivi dell'autore]).

FORME DEL PROSIMETRO NELLA LETTERATURA ITALIANA RECENTE

1. Teoria del prosimetro

Quando facevo il primo anno di Lettere Moderne all'Università di Pavia, nel 2008, mi capitò durante una lezione un fatto curioso. Poco prima della pausa natalizia un giovane assistente, nell'ambito di un corso di storia della lingua italiana, ci mostrava le funzioni e il modo d'uso della LIZ (Letteratura italiana Zanichelli)(1), risorsa su CD-ROM essenziale, come si sa, per trovare le concordanze sulla letteratura italiana dalle origini alle soglie del Novecento interrogando un *corpus* di testi amplissimo. L'assistente, che era persona brillante e molto preparata, ci sottopose una specie di indovinello. Prima mostrò il numero di testi in prosa catalogati dalla LIZ, poi con una breve ricerca diede il numero di quelli in poesia, e infine evidenziò, sempre basandosi sulla risorsa elettronica, il numero totale dei testi catalogati dal CD-ROM (le scritture teatrali, non riesco a ricordare perché, non furono incluse nel conteggio). La cosa singolare, da lui fatta subito notare e sfuggita all'attenzione dei presenti, era che la somma dei due membri non dava il totale. L'assistente rivolse dunque alla classe una domanda: perché la cifra delle prose sommata alla cifra delle poesie non corrispondeva al totale mostrato, bensì, secondo la LIZ, a una cifra inferiore, inspiegabile se la classe decideva di attenersi a una semplice addizione $x+y$?

La risposta semplice e diabolica la diede, senza pensarci troppo, uno studente distratto nelle retrovie. La soluzione stava nel fatto che un po' (non tantissimi) dei testi analizzati erano stati catalogati sia nella categoria della prosa che nella categoria della poesia, perché erano prosimetri. Dunque, a rigor di logica, strutture letterarie da considerare sia prose che versi.

L'aneddoto mi è rimasto nella mente per lungo tempo. Ho deciso di utilizzarlo per partire, proprio volendo sottolineare la specificità di una «forma di scrittura»(2) che ha la sua forza nella giustapposizione delle due macro-forme letterarie più adoperate nella storia letteraria italiana (ma sospetto che lo stesso si potrebbe dire di qualsiasi altra letteratura europea). Un'altra sotterranea forza di questa *extravagante* forma di scrittura risiede nella sua lateralità rispetto alla tradizione, nel suo essere una categoria eccentrica e pochissimo studiata, tanto quanto, in effetti, è stata praticata dalle origini della letteratura italiana ai giorni nostri. Per cercarne una definizione, infatti, bisogna rifarsi agli sparuti brani teorici che al prosimetro vengono dedicati in certi manuali e saggi critici sulla metrica (mentre, è da notare, nel GDLI di Salvatore Battaglia il termine è del tutto assente e nel GRADIT di Tullio De Mauro è appena menzionato)(3). Prendiamo una definizione ristretta di Beltrami:

componimento misto di prosa e versi, entrambi necessari alla sua struttura: per es. la *Vita Nuova* di Dante, l'*Ameto* di Boccaccio, l'*Arcadia* di Sannazaro.(4)

Già qui compare il nucleo imprescindibile della natura del prosimetro: è un componimento misto in cui i versi e la prosa sono presenti, ma senza mai confondersi: non c'è simultaneità né compenetrazione, ma alternanza e rimando(5). Le specificità strutturali (e, almeno in parte, discorsive) del discorso “andando a capo” e di quello “continuato” sono mantenute, in un equilibrio da ridiscutere di continuo, di caso in caso, in ossequio del resto a una forma di scrittura che all'apparenza può essere incasellata solo in definizioni di estrema genericità. L'imbarazzo classificatorio, d'altronde, è di vecchia data, se leggiamo quanto segue:

Il polimorfismo dei testi mediolatini e volgari che tradizionalmente si registrano nelle storie letterarie come prosimetri (la *Consolatio Philosophiae* di Boezio, il *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella, il *De mundi universi tate* di Bernardo Silvestre, il *De planctu naturae* di Alano di Lilla, la *Vita Nova* di Dante Alighieri) si specchia perfettamente nella laconicità delle definizioni del prosimetro offerte dalle *Artes dictandi*, le quali, distinta la prosa dalla poesia e collocato il prosimetro tra i *dictamina metrica* (accanto al *carmen* e al *rithmus*), lo descrivono *sic et simpliciter*, come “un misto di prosa e poesia”, ovvero come una “forma ibrida del discorso”, piuttosto che come un genere letterario, un tipo formalizzato di scrittura letteraria(6).

Prosa e poesia, o meglio, o prosa o poesia, entro lo stesso spazio, non se ne esce. Il criterio univoco per definire il prosimetro apparirebbe insomma quello della quantità: il numero delle prose deve essere vicino a quello delle poesie, anche se non è necessaria un'esatta corrispondenza. Sproporzioni troppo evidenti di un insieme sull'altro porterebbero da un lato a una narrazione con qualche minimo inserto poetico (e in tal caso dovremmo includere tre quarti della prosa dalle origini ai giorni nostri, dal *Principe* di Machiavelli in giù: meglio evitare), dall'altro a un discorso in versi con al suo interno sporadici inserti narrativi, che non alterano in maniera irriconoscibile la natura del libro di poesia(7) (dovrei includere anche, per dire, *La bufera e altro* di Montale e parecchia poesia italiana degli ultimi dieci anni). Il criterio visivo si rivela dunque necessario e forse pure sufficiente per identificare le forme del prosimetro: e preferisco indicarle al plurale, visto che ho finora usato, e continuerò a farlo sistematicamente a prezzo di una certa piattezza espositiva, le espressioni iper-generiche di "prosa" e "verso". Sostituirle con "narrazione" e "lirica", per dire, restringe già di parecchio il campo ed esclude in partenza alcune tipologie di scrittura che verranno analizzate nella seconda parte. Il prosimetro può raccontare una storia, ma anche essere adoperato per dare forza alle proprie argomentazioni, vale a dire, può avere funzione saggistico-argomentativa(8). Può inoltre servire a introdurre a mo' di cornice i propri versi, può utilizzare i medesimi per uno sguardo straniato sul discorso prosastico. Di converso, sebbene la poesia moderna abbia finito per identificarsi quasi esclusivamente con la poesia "lirica"(9), non tutti gli scrittori di cui si parlerà nel secondo capitolo utilizzano la poesia come espressione "diretta" e "autenticata" della propria interiorità, preferendo magari affidare ai versi un discorso di altro tipo, una narrazione magari; su un altro piano, non da tutti loro la quasi totale coincidenza di poesia e "lirica" è accettata pacificamente.

Il prosimetro dunque è una forma di coesistenza, in cui la dialettica verso-prosa non trova mai conciliazione in una qualche sintesi e non conosce, mi si scusi la disinvoltura nella terminologia filosofica, superamento: anzi, nel prosimetro una forma supplisce alle mancanze che si crede di trovare nell'altra, e l'altra viene adoperata per esprimere adeguatamente ciò che l'una non viene ritenuta idonea a veicolare, per intrinseche limitazioni, ma nessuna delle due ha prevalenza nitida. Attraverso un'operazione che a un primo sguardo può apparire semplicemente tipografica (si decide o meno di spezzare la continuità del discorso "saltando" al rigo successivo, in scarto con la prosa), chi rappresenta la difficile convivenza di quelle che potremmo chiamare le due macro-categorie dell'espressione letteraria (tolta la scrittura teatrale, che ha una sua fisionomia non affrontabile qui) sottopone al lettore un discorso più o meno esplicito sulla «funzione» particolare assunta dal suo testo. Lo ha chiarito, parlando della scrittura poetica, Lotman: «"essere versi", "essere prosa" non sono solo l'espressione materiale della costruzione strutturale di un certo testo, ma sono anche *una funzione del testo*, definita da tutto il tipo di cultura, che non può essere unilateralmente astratta dalla sua parte grafica fissata»(10). La dichiarazione di Lotman si può integrare con una formulazione recente di Guido Mazzoni, improntata a un maggiore storicismo:

Se chiamiamo spazio letterario l'insieme delle opere cui è ragionevole dedicarsi in una certa epoca, cioè l'estensione delle possibilità che gli autori hanno davanti, i generi sono le strutture trascendentali che ordinano questo spazio: sceglierne una invece di un'altra (comporre sonetti o canzoni, fare il poeta o il romanziere, scrivere un *novel* o un *romance*) significa adottare un'immagine del mondo e della vita, un rapporto col passato, una posizione dello spazio sociale, un pubblico. Dunque lo storico percepisce i nostri universali come forme simboliche, lo scrittore come strutture trascendentali: in entrambi i casi, da due punti di vista differenti, i generi cristallizzano la lunga durata in letteratura.(11)

L'affermazione di Mazzoni, nella sua chiara eco hegeliana (compresi cioè anche i grandi continuatori della teoria estetica del Tedesco, Lukàcs *in primis*), può costituire spunto indiretto di avvio per parlare della forma del prosimetro, saldamente legata a una prospettiva storica e connessa ad alcune occasioni della letteratura antica in modo tanto forte da sembrarvi inchiodata. Come chiarisce una breve ricognizione storico-linguistica, il prosimetro è di derivazione tardo antica e trova un suo sviluppo nel Medioevo latino(12). Ha forse un precedente confuso nella *satura*

menippea (per esempio, l'*Apokolokyntosis* attribuito a Seneca), tipologia di discorso scritto equivalente, per così dire, a un "umile" e talora disordinato contenitore di materiali eterogenei, ricompresi entro un discorso, per quanto riguarda la letteratura antica, non necessariamente così unitario: basterebbe menzionare Varrone. Ma la formazione di un discorso in prosa che serva da cornice e commento al discorso poetico non si spiega soltanto nei registri della comicità, sia pure nel senso "bachtiniano" di una commistione di alto e basso, di volgare (la prosa) e illustre (la poesia). La genealogia "satirica" del prosimetro non sembra sufficiente a spiegarne gli sviluppi più alti nella letteratura italiana, e in particolare non chiarisce la natura di un testo come la *Vita Nova*, che sopra ogni altro ha dettato la tradizione del prosimetro ed esercita la sua influenza, a distanza di sette secoli, pure su chi ha tentato questa forma nella letteratura contemporanea.

Benché sia vero che, nella letteratura medievale latina e ancor più nella letteratura italiana fino al Trecento, la prosa sembra realizzabile quasi solo come appendice e *ancilla* della poesia, sentita come unica forma illustre e quindi degnamente letteraria⁽¹³⁾, è altrettanto evidente che la prosa, intesa quale commento e giustificazione teorica alla poesia, acquista gradualmente peso nella letteratura romanza delle origini. Dapprima nella produzione dei poeti provenzali, verso i quali la letteratura italiana del Duecento, si sa, è in debito di contenuti almeno quanto di forme. Lo si è notato nel condurre le indagini sulla provenienza della *Vita Nova*, in cui c'è, come nei provenzali, una prosa che ha funzione di accompagnamento, spiegazione e contestualizzazione, attraverso il racconto delle circostanze concrete in cui le poesie sono state composte. Ha scritto Guglielmo Gorni:

Stretto è ritenuto il legame della *Vita Nova* con le *vidas* dei trovatori, brani in prosa contenuti in alcuni canzonieri occitanici: in questa tradizione, ben affermata in area italiana, si segnala particolarmente come autore Uc de Saint-Circ, esule in Italia a partire dal 1220 circa. Ma rispetto al dettato esplicitamente anagrafico delle *vidas*, più decisivo rilievo hanno invece le *razos* in prosa, ossia i motivi dichiarati, le occasioni addotte a illustrare il contenuto dei testi poetici, soprattutto perché esse organizzano in sequenza (prosimetrica) alcune produzioni illustri, come quelle di Bertran de Born e di Raimon de Miraval.⁽¹⁴⁾

Sussiste tuttavia una differenza enorme, che rende bene la singolarità di Dante e determina anche gli sviluppi successivi della forma del prosimetro. Lo esplicita Gorni:

Del «libello» Dante accredita, e vuole che si riconosca, la filiazione diretta dal libro della sua memoria. Libro quest'ultimo onnicomprensivo, ma (a quanto s'intuisce) sapientemente scandito da rubriche e ordinato in un sistema gerarchico di minori o «maggiori paragrafi»: preziosi paradigmi di una mente legislativa in sommo grado, rivelatori di come Dante legga e organizzi il reale in forma di volume. Questa antologia a tesi delle rime di se stesso giovane viene trascritta dall'autore – che si atteggia a copista, breviatore ed esegeta della propria opera (è essenziale che si tenga conto di queste tre funzioni) – con tenacia implacabile di autoanalisi («è mio intendimento d'asemplare»), quasi per un processo liberatorio d'affrancamento e definitiva professione di fede.⁽¹⁵⁾

Dante rielabora materiali pregressi e li riattualizza, investendoli di un significato ultimo che oltrepassa il momento contingente della composizione, e seguirà lo stesso principio nel comporre un testo di carattere dissertativo e non-narrativo quale il posteriore *Convivio*, incompleto: da un progetto non troppo lontano partono alcuni scrittori della contemporaneità trattati nella seconda parte, sia pure per negare la ricomposizione armonica nel prosimetro. Ma ancora più decisivo è il fatto che Dante decida di ricomporre prose e versi in un libro di nuova identità, e lo faccia da solo e in modo esemplare. Oltre le confuse definizioni del prosimetro in età antica (di cui s'è detto prima), riconducibili come s'è detto alla *satura menippea* e a un principio di pluristilismo comico, Dante impone l'esemplarità del suo libro e, senza volerlo, costruisce un modello di scrittura amorosa e filosofica cui molti dopo di lui si atterranno con più rigore di quello dimostrato (per quanto ne sappiamo) dalla letteratura classica⁽¹⁶⁾. Non è un caso che molti dei prosimetri che saranno esaminati siano imperniati su esperienze amorose, finite più o meno bene, e siano in alcuni casi dei veri e propri rifacimenti, fino a dare al lettore l'impressione di un certo manierismo intrinseco alla forma rara del prosimetro. Nella tradizione successiva a Dante fino al Settecento incluso, che qui

non affrontiamo(17), si riscontra da una parte la tendenza a ricalcare il paradigma della *Vita Nova* così come altri modelli più tardi(18), dall'altra la spinta altrettanto naturale a usare il prosimetro con la disinvoltura e la libertà espressiva che in fondo tale scrittura permette, a differenza che, nell'arco cronologico accennato, la prosa e la poesia, codificate invece entro schemi abbastanza rigidi fino alle soglie dell'Età Contemporanea:

Si tratterà semmai di tentar di fissare una griglia su cui classificare vari tipi di scrittura prosimetrica, se l'etichetta medievale *prosimetrum* o *dictamen prosimetricum* si applica a tutti i testi che realizzino qualsiasi tipo di connubio tra prosa e poesia, senza prestare attenzione agli equilibri e alla funzionalità delle due forme che concorrono a creare questo ibrido, già caro alla cultura tardo e medio-latina, ma probabilmente allargatosi a macchia d'olio a invadere i più eterogenei territori della scrittura letteraria volgare: quasi la carica al contempo eversiva e ibridizzante connessa alla remota esperienza della *satura menippea*, da cui molto probabilmente il prosimetro deriva, continuasse ad agire all'interno delle rigide notomizzazioni stilistiche e formali delle retoriche medievali.(19)

In generale, è mantenuta la natura eccentrica e polimorfa della forma del prosimetro, inteso come contenitore capace di assumere una particolare fisionomia a seconda delle intenzioni autoriali, e distinguibile in base ai criteri quantitativi di cui s'è accennato. Si è scritto: «la tendenza al prosimetro si riconosce in tutti gli episodi di strutturazioni di opere che nascono come raccoglitori aperti dell'intera produzione di un singolo autore, senza linee di demarcazione tra i generi»(20); in effetti, a ben guardare, cos'hanno in comune la *Vita Nova* di Dante e il *Misogallo* di Alfieri(21), l'*Arcadia* di Sannazaro e gli *Eroici furori* di Bruno? A partire dai testi di riferimento fino ai contenuti, non è possibile trovare linee di continuità. Chi adotta il prosimetro sembra dunque ricollegarsi a una tradizione non univoca, nella quale possono coesistere modelli tematici diversi e addirittura il rapporto fra prosa e versi può assumere connotazioni diverse o anche inedite a seconda di quale parte fa “da traino”, ha funzione portante.

Proprio di una simile eterogeneità di prove vorrei parlare, in rapporto alla produzione letteraria più recente: partirò da un testo del 1994, il che non implica assolutamente che esso abbia dettato una qualche tendenza sulla produzione successiva (anzi, alla pubblicazione passò sotto un silenzio quasi totale). Nella rapidissima ricognizione eseguita, si noterà la lacuna dell'Ottocento e del Novecento, secoli in cui, in effetti, le codificazioni dei generi vanno soggette a pesanti ridiscussioni, la natura della prosa e massimamente la natura del verso cambiano e sanciscono una nuova linea dei generi canonici. E dopo tutto, il prosimetro è pur sempre una forma sperimentale difficile da ravvivare e anche da padroneggiare: la prosa di commento rischia di togliere ossigeno e dignità poetica ai versi considerati nella loro autonomia estetica, i versi minano, ponendosi su un altro piano di ragione rispetto al discorso senza a-capo, la potenza argomentativa o narrativa della prosa. Indagini interessanti si potrebbero condurre su grandi testi della contemporaneità, insistendo proprio su questi aspetti e sottolineando le forzature, i paradossi, le elaborazioni personali: acquisterebbero una nuova luce *Ragazzo* di Jahier, i *Canti orfici* di Dino Campana o, avvicinandosi all'oggi, alcune opere del poeta e romanziere Paolo Volponi (*Le mosche del capitale*, e altro), alcune cose di Pasolini (su tutti *Petrolio*, oggetto sperimentale fino all'informe, e informe tanto da apparirci oggi, anche oltre le intenzioni di Pasolini, una perenne infrazione a qualsiasi convenzione letteraria). Per ora, li tralascio, se non per possibili, incerte influenze che possano aver esercitato sugli autori più recenti, oggetto d'analisi.

2. Autori e testi

È una costante critica prossima al luogo comune che la prosa e la poesia si intersechino nelle opere degli autori più recenti. Stando a quanto affermato nella prima parte a proposito dell'evoluzione concettuale di “poesia” e, di riflesso, di “prosa” dall'Ottocento in poi, non suscita nessuno stupore affermare che a tutt'oggi i confini fra prosa e verso sono estremamente permeabili, e in molti testi anche importanti si riscontrano delle interazioni profonde che determinano in modo decisivo la nostra fruizione del discorso spezzato o meno sul rigo(22). Nei casi più evidenti, si è

avuta una confusione fra i due macro-generi. Il verso si è allungato e distorto, la prosodia e la metrica sono state forzate a volte irrimediabilmente, fino a portare a oggetti poetici non più riconoscibili secondo una vecchia tradizione. È stato notato a ragione: «benché la maggior parte del suo territorio sia composta di opere in versi, la poesia moderna è arrivata a inglobare anche dei testi in prosa che si distinguono per i contenuti autobiografici o per la densità formale, i *poèmes en prose*»(23). Più di recente, da un versante quasi opposto, la “prosa in prosa” ha cercato di utilizzare l’espedito dell’“andare a capo” rendendolo accessibile allo strumentario della prosa e non solo della poesia, in un’operazione non di coesistenza delle forme, ma di rottura di ogni possibile equilibrio conservatore fra di esse(24).

È proprio un discorso opposto che si vuole tentare. Il prosimetro si definisce in quanto insieme di prosa e poesia, ben distinte fra di loro per caratteristiche formali, se non proprio contenutistiche. In un contesto nel quale si può fare, con la poesia, praticamente di tutto, fino a farla somigliare alla prosa, e in cui la prosa viene forzata dall’interno fino ad avvicinarla alla poesia, il prosimetro è una scelta inattuale fin nella radice: un’operazione di scrittura che si pone contro l’idea della modernità in cui le forme si confondono. Prosa e poesia vanno valorizzate nelle loro singolarità, adottando una separazione tipografica che appare in tutta la sua rilevanza una scelta di campo: una via di forzare, dall’esterno, il proprio lavoro, che denota una forte disposizione allo sperimentalismo formale (definizione generica che si adatta però, credo, a tutti gli autori vagliati) e una voglia di non accontentarsi di una nicchia editoriale, di un pubblico predefinito. Non meno importante, traspare in questi scrittori la voglia di cercare altre strade del dicibile. Nella panoramica che segue, c’è un romanziere (Walter Siti), uno scrittore di racconti (Giulio Mozzi), quattro poeti (Giovanna Frene, Tommaso Ottonieri, Mario Benedetti e Andrea Inglese) e uno scrittore di prose brevi, epigrammi e poesie, per brevità un “paesologo” (Franco Arminio). Tali ruoli sono però lo specchio dell’identità pubblica con cui questi scrittori sono percepiti dal mercato editoriale, quando al contrario essi hanno tutti, come punto in comune, una forte tensione a forzare il loro “genere di appartenenza” (per Arminio il discorso è leggermente diverso, si vedrà perché), nell’intuizione che ci sono cose che non possono essere dette in prosa e che solo in prosa si possono dire. Mescolare verso e prosa adottando il prosimetro, sulla scia dantesca, significherà perciò anche un tentativo di estendere il potere delle proprie parole, di dire tutto e più di quanto è possibile in partenza. Seguirò un ordine cronologico sulla base della prima edizione dei testi.

La storia contemporanea di una forma di scrittura eterodossa rispetto alla tradizione comincia, per me, con un testo decisamente anomalo. *Scuola di nudo* (1994) di Walter Siti, opera prima del suo autore, uscì nel silenzio quasi generale, per una serie di ragioni. La più banale e concreta era che questa curiosa *autobiographie honteuse*(25) è soprattutto una confessione “dal sottosuolo” di un critico letterario sul mondo dell’accademia, e una sua critica impietosa. Personaggi reali dell’ateneo pisano, celati sotto una cortina di finzione e nascosti da nomi fasulli e identità parzialmente romanzesche, popolano una scrittura insieme autobiografica e fittizia, sì da far pensare, come Siti ha tenuto a precisare in seguito “intellettualizzando” la sua prima produzione, alla categoria francese dell’*autofiction*, con la quale si intende un componimento in prosa in cui un autore scrive quella che in apparenza è la propria autobiografia, ma nel contempo dichiara, attraverso strategie paratestuali, testuali, disposizioni della materia narrata o suoi contenuti, che la materia della storia che si racconta è da interpretarsi come *falsa*. L’anomalia di *Scuola di nudo* investe la struttura stessa dell’opera. Un lettore è indeciso anche sul nome da assegnarle: se il risvolto di copertina della prima edizione (1994) parla insistentemente di “romanzo”(26) e orienta così la lettura (probabilmente anche per cautelarsi da eventuali rimostanze delle persone implicate nel libro e dalle ripercussioni legali), Siti piega la materia testuale nella direzione di una confessione “scandalosa” di marca rousseauiana, inclina il discorso verso l’autobiografia e non verso il romanzo d’invenzione. La compresenza delle due tipologie, apparentemente inconciliabili nella postura di verità verso l’oggetto narrato, diventa pertanto un’ambiguità radicale che arriva a mettere in discussione l’ontologia stessa dell’autore, del narratore, del personaggio (accomunati dallo stesso nome di Walter, ma in rapporto complesso e fantasmatico l’uno con l’altro). Ambiguità raddoppiata

dalla presenza, schiacciante per buona parte di *Scuola di nudo*, di poesie dell'autore a intervallare la narrazione.

L'inserzione di un buon numero di versi si spiega in parte dalla struttura stessa di *Scuola di nudo*, che incamera disinvoltamente la confessione autobiografica e l'episodio romanzesco, ma anche il saggio filosofico (deviato sull'oggetto del "nudo maschile") e il dialogo satirico (per registrare frammenti di vita accademica, con intento satirico: ricorda parecchio certo Arbasino). Una sorta di opera "totale" in cui confluiscono molti tipi di discorso non immediatamente "narrativo"(27), e dove il più riconoscibile, nella sua diversità, è quello poetico, che pure ha attirato meno attenzione degli altri. Che ruolo ha la poesia nel libro? La sua prima comparsa si ha a p. 9, con quattro poesie brevi intitolate (tutte le altre poesie nel libro sono senza titolo) *Poesie d'amore per un catalogo*, nelle quali si affronta il ricordo dell'erotismo giovanile dell'autore in Emilia («Quindici anni fa scrivevo versi e collezionavo contadini emiliani», commenta Siti nella prosa che segue, p. 10), con versi che richiamano da vicino l'erotismo mentale ed estatico di Sandro Penna, impreziosito da alcune immagini vagamente surreali («è pomeriggio, fuori il cane / addenta il palombaro», p. 9)(28). Le *Poesie d'amore per un catalogo*, composte prevalentemente di settenari ed endecasillabi più o meno allungati e distorti entro una disposizione libera, seguono un atto di voyeurismo: il protagonista sta osservando il suo diretto superiore in Università (chiamato nei primi capitoli, con esibito complesso edipico, il Padre) masturbarsi dopo essersi lavato in una tinozza. L'osservazione, e la riflessione che ne consegue, è il propellente per i versi, anche se il rapporto fra prosa e poesia rimane inspiegato. Beninteso, è questa una delle differenze più vistose fra il prosimetro classico, pertinente a una tradizione pre-ottocentesca, e il prosimetro in età contemporanea. La prosa non funge da spiegazione diretta della poesia, non la introduce o la commenta *ex-post*, né la poesia, adottata sovente per garantirsi una zona di oscurità o di discorso spostato dalla sfera dell'argomentazione razionale e ordinata, può svolgere funzioni chiarificatrici rispetto alla prosa. Il rapporto fra le due macro-forme appare indiretto, la motivazione del verseggiare è quasi solo allusa, non si dà mai una volta per tutte ma assume sempre un'accezione singolare a seconda del tipo di discorso compiuto dal singolo autore. Nel caso specifico, potremmo pensare a un intreccio di confessione e canzoniere, o meglio, libro di poesia che si pone al crocevia del percorso autoriale, sul modello di Dante, che spiegherebbe d'altronde il prosimetro: «Come se dovessi presentare le credenziali, il tòpos dell'alba. Al compimento del trentacinquesimo anno (una settimana fa, il 20 maggio 1985) guardo il sentiero universitario che mi sta alle spalle e ho l'esigenza di fare il punto della situazione» (p. 4). In effetti, la tentazione della poesia in Siti è di vecchia data, se si presta fede alle dichiarazioni *ex post* dell'autore, che rivelano una sua vocazione fallita di poeta(29), cui è seguito il tentativo inusuale dello zibaldone. I versi rientrano dalla porta di servizio, nel quadro di un libro-*monstre*, vuoi per le dimensioni vuoi per la figura "scandalosa" costruita dall'autore su di sé, in cui confluiscono materiali di ogni tipo, sotto forma di ipotesi di autenticità rinnegata:

(...) quei versi sono la flagranza d'ingenuità, il sintomo in cui la passione del protagonista si mostra indifesa. Se il romanzo è una macchina per smascherare l'inautenticità, i versi sono il momento dell'autenticità creduta; se fossi un poeta, sarebbero bastati a se stessi. Non essendolo, devo attraversarli e rinnegarli. (30)

Il *Capitolo terzo* si apre *ex abrupto* con due terzine a rime bacciate (AA-BB-CC), su un incontro con un oggetto d'amore non meglio precisato («A riquadri azzurri, hai cura / nel vestire, con l'abbronzatura / giusta, puoi fare "la stagione"», p. 50) ma da ricondurre verosimilmente agli incontri narrati in prosa con Bruno. Non c'è comunque certezza dell'occasione: i versi di Siti in *Scuola di nudo*, forse anche a causa della lunghissima gestazione del libro (14 anni, dal 1982 al 1994), appaiono troppo carichi di significati contingenti che sembrano sfuggire al lettore, troppo legati a occasioni precise per essere davvero condivisibili(31), esasperando la tendenza dei *Mottetti* di Montale (poeta affrontato da Siti in un saggio critico proprio su *Iride*, la poesia più "a chiave" della *Bufera e altro*; alcuni versi del poeta ligure compaiono in *Scuola di nudo* in criptocitazioni).

In generale, la poesia intervalla con discreta regolarità la prosa, sia tramite separazioni tipografiche che nel *continuum* della prosa, annunciata da una parentesi e dalle virgolette basse («Quando dici disteso sul letto / “di uno così mi innamorerai” / guardandoti allo specchio», p. 56). Il tono è sospeso fra il lirismo erotico e la meditazione scherzosa dai tratti epigrammatici, senza trascurare la forma del “breve racconto d’occasione”, e spesso il poeta si rivolge a una seconda persona non meglio specificata: è il discrimine sostanziale con la prosa, connotata invece da un incessante rimuginare iper-colto che vede al suo centro la figura dell’io, incapace di rivolgersi ad altri che a se stesso e a un imprecisato pubblico a metà fra una platea di spettatori da scioccare e una corte di tribunale da cui ricevere giusta condanna (da qui, le non rarissime apostrofi lungo *Scuola di nudo*). A volte la poesia supera la brevità e diventa vero e proprio racconto in versi, parallelo e distante da quello in prosa, oscuro nei contenuti. Per esempio:

Ritorno alla spiaggia, come
se lui fosse lì, scrivo «aiutami»
e accanto il suo nome, cancello
la verità cancellando la rena.
Questa mattina il giovane babbo
ride scavando le gallerie: bello
da deglutire. Insetti stercorari
lasciano segni grafici a forchetta
per tutto il campo visivo: steli
secchi, e sopra ditte di cielo.(32)

Di cosa sta parlando esattamente Siti? La poesia (che continua per altri diciotto versi in terzine) segue il resoconto di un incontro sessuale alla stazione, ma non pare lo stesso di cui si parla in questi versi. Il tacere l’occasione comporta un’oscurità sostanziale di parecchi dei versi di *Scuola di nudo*. Sul piano formale, le scelte metriche di Siti riecheggiano, a quel che mi sembra, soprattutto le sue scelte di critico a quell’altezza cronologica. Vedendo l’uso abbastanza insistito della terzina detta per comodità “dantesca” (altri esempi lampanti a p. 75 e pp. 104-105), non si può non pensare agli studi dell’autore sull’endecasillabo di Pasolini, il primo a utilizzare un endecasillabo sistematicamente violato nel contesto della terzina (filtrata attraverso l’esempio di Pascoli)(33). Da Siti, l’endecasillabo di memoria “pasoliniana” viene integrato con versi più cantabili e “umili”, al fine di mimare il discorso diretto o adottare un’intonazione scherzosa che vira spesso al grottesco e alla crudeltà, quasi al falsetto, circa il proprio dettato: si tratti del settenario («”Sto lì col cazzo in mano / muovo appena le dita:/ mi soddisfo la vita/ nel vespasiano», p. 129) o di altri metri («Non vi invidio, costretti / a risalire la china:/ dichiaro la dolcezza di avere / una sorella pazza / e una scure in cantina», p. 199). Molto più di rado, il discorso in poesia si innalza a cantare l’amore in maniera maggiormente diretta, diventa poesia di lode o dichiarazione di sentimenti autentici, provocando l’effetto curioso, vista la costante attitudine “menzognera” del narratore, di un’inautenticità raddoppiata proprio laddove il discorso di finzione vorrebbe riscattarsi. Compare quindi, caso unico, la filastrocca infantile, irrimediabilmente manierista nell’espressione, riservata all’unico personaggio per il quale Siti dichiara amore spontaneo:

Ruggero piccolo orso.
Freccia, sbarra, percorso.
Ruggero visto di sbieco:
ruvidezza, strofinio cieco.
Istrice che non ama il mare
Ruggero tutto da scopare.
Contadino di palle quadre.
Maschio, fratello, padre.
Cresciuto in un brutto nido:
leprotto fugace, mi fido.(34)

Da qui, la prosa prende quasi del tutto il sopravvento sulla poesia. Il prosimetro, più insistito fino al *Capitolo nono* (cioè fino all'incontro con Ruggero), scompare per riapparire in un passaggio di grande *pathos*, s'incasta come apparizione da incubo in un momento di massima tensione del protagonista. Ruggero ha appena tentato il suicidio, Walter sta correndo all'ospedale dove avrà notizie sullo stato di salute del compagno:

In ogni caso non sono io a decidere, il taxi sterza nel vialetto del reparto. Corro a perdifiato, frati, la tromba delle scale
 ... mentre sospetto (gonfia
 di gelosia, dietro gli occhi
 assetati, d'improvviso
 non il fantasma
 di mia madre, ma lei
 Mammona stessa, che
 certo m'avrebbe urlato
 assassino) che il gatto
 in fondo al buio dell'ascensore
 si chiamasse Bafometto ...
 volo per i corridoi contando a ritroso i numeri delle stanze, trentasette trentacinque trentuno.(35)

Dopo la morte di Ruggero, la poesia non è più alternanza della prosa e sua irrinunciabile compagna, acquista toni scherzosi e si relega in una dimensione di funebre gioco («ingozzo cielo fino / a scoppiare. Burp. / Morto d'indigestione / fantastico di un fiat», pp. 478-479), diventa frammento dall'impressione accentuata di irrelatezza:

Sale

e scende senza soggezione ormai
 per le scale del giusto e dell'ingiusto
 come un criceto, testa su testa giù
 mio perno unico ...(36)

È difficile valutare con esattezza il ruolo e la posizione della poesia rispetto alla prosa in *Scuola di nudo*. Se la presenza ripetuta dei versi non può che far pensare al prosimetro, è pur vero che l'oscurità dei versi e la mancanza frequente di una motivazione esplicita agli stessi non aiutano la comprensione del lettore. Nell'*Avvertenza* mistificante posta a chiusura del volume («Ogni riferimento a fatti accaduti o a persone esistenti è da considerarsi puramente casuale; la coincidenza delle mie generalità con quelle del protagonista non è che una sconcertante omonimia», p. 597), prosa e versi si alternano e aprono su un finale insoluto.

Di gente a cui piace comandare ce ne sarà sempre abbastanza da garantirci contro l'anarchia. Pisa è una città che non conosco.

Un tututùm così fragile, un trailer
 di telefonata, ma la Sua.
 E subito lavandini in fiamme
 barbieri-ponte da abbracciare.
 La verità con le suole di fiele
 s'inchina alla maestà dello Scorrere:
 ai gemelli giganti di cui non voglio
 sapere il nome per rossa
 prudenza. O Nemici
 se foste qui, tre umidi minuti
 (non durerà di più la rustica
 galanteria del bassetto radioso)
 basterebbero a farvi ammutolire
 per le prossime guerre.

(Appare in lontananza una tigre col manto coperto di numeri, gli anni in cui non ci sarò. Le guardie di Eltsin, senza maglietta, esibiscono un fisico possente).(37)

L'oscurità per eccesso di pensieri e sottotesti raggiunge il suo apice in un finale che di fatto "non conclude". L'immaginazione dell'autore, dopo i "chiarimenti" a rovescio sul lungo racconto appena fatto, riserva un'ultima fiammata con una poesia dai riferimenti decisamente impervi (chi sono i vari personaggi allegorici presentati?), il dubbio su un futuro vuoto e terrificante (in cui l'autore «non ci sarà») è problematizzato, non riappacificato, dall'ultima visione del nudo maschile, vero fantasma del volume.

Un dolore normale (1999) presenta una decisa virata verso il prosimetro, dovuta, paradossalmente, all'adozione di una scrittura meno originale rispetto a *Scuola di nudo*. Il modello ripreso con più forza è quello stilnovista, contestato attraverso l'ironia e un sofisticato gioco metatestuale, non lontano da certi esempi francesi(38): il protagonista Walter riscrive un libro d'amore destinato al suo giovane compagno Mimmo sotto forma di risentita e ritrattante dichiarazione d'odio; così, il nuovo libro con le aggiunte (che è quello letto da noi, capaci di distinguere le diverse stesure grazie a un espediente tipografico) provoca la morte di Mimmo e lascia il protagonista alla sua solitudine compiaciuta. Se ne evince che l'identità di partenza di *Un dolore normale* è quella di un "libro d'amore" vero e proprio, per quanto rinnegato con rabbia disperata in nome delle ragioni della letteratura (percepita in antitesi alla vita vera, al legame stabile e "normale" con un altro uomo). C'è un testo di partenza, intitolato *Rettifica d'amore*, al quale Siti applica le sue, appunto, rettifiche d'odio verso Mimmo, nella speranza di farsi lasciare: in esso i versi intervallano con una certa regolarità la prosa. In base a ciò, non stupisce che il riferimento ideale e ribassato sia, oltre che la cacciata dall'Eden di memoria biblica(39), la *Vita Nova* dantesca, dalla quale si trae l'ispirazione per un prosimetro integrale, contenente versi meno oscuri, meno aggrovigliati e distanti. La poesia è quasi soltanto rivolta a un destinatario, Mimmo, e si configura di volta in volta come lirica amorosa («Mi sforzo di non legarlo ai ricatti // del simbolo: ma se fosse vero / che Dio non lo vuole / sarei con te, anche contro il paradiso», p. 31), tenero lacerto della vita a due non senza frequenti inserti dialogici («[...] sventoli evviva, sfide / la nostra stella a cadere dall'albero - / mi gridi felice: «topastro ... », p. 43), epigramma di bonaria ironia, disinvolto e ammiccante fin nel linguaggio, a sottolineare l'intimità («Le imprese della notte semplificano / i bivii del giorno: sei il mio meccanico / ma anche la mia spider, il mio coupé», p. 56). A prescindere dall'aspetto dei versi, che sul piano metrico-formale non presentano significative innovazioni rispetto a *Scuola di nudo*, se si eccettua la dismissione della terzina "pasoliniana" a favore di strofe più libere e lunghe, è in *Un dolore normale* che il prosimetro pare recuperare alcune delle sue antiche funzioni: la singola poesia si accompagna da vicino al narrato, e nel momento in cui Siti racconta un episodio, sente anche il bisogno di corredarlo con dei versi, di porre sotto luce diversa il narrato. La nobilitazione dell'amore con Mimmo, affidato ai versi, è negato appunto dalle rettifiche negative del narratore, poste a un secondo livello di scrittura ed evidenziate dal loro diverso carattere tipografico: né è casuale che siano tutte rettifiche in prosa. Già nel testo indicato come *Rettifica d'amore* si formano alcune crepe, e la poesia può ospitare una mezza ritrattazione della scelta erotica compiuta a scapito della fascinazione verso i culturisti e i "nudi maschili" («(...) Non un taccuino / m'hai lasciato portare ... Entro // nel braccio, che posso fare? / Ma meritavo un altro carceriere», p. 75: la perentorietà dell'osservazione sottolineata dall'endecasillabo regolare). Si tratta di una ritirata a metà, subito rintuzzata dalla decisione di essere fedele e scrivere versi per un destinatario. Le poesie di *Un dolore normale* svolgono perciò una funzione abbastanza piana rispetto a quella in *Scuola di nudo*, anche per via del ruolo che, per il personaggio Walter, esse hanno all'interno del rapporto con Mimmo. Infatti, i versi che corredano *Rettifica d'amore* non sono del tutto "privati", ma vengono mostrati a Mimmo. Lo sottolinea Walter dopo aver raccontato di un violento litigio col compagno:

Sono contento di poter scrivere dei versi senza la limitazione di doverteli mostrare.

Sei stato un pretesto. Una salma
che ho spolpato: appeso alla vetrina
col ridicolo cuore
ancora fra le mani, proteso
(...) non mi servi più. Disinnescato. Posso
finalmente odiarti, con calma. (40)

E, quando il dattiloscritto di *Rettifica d'amore* si interrompe privo di conclusione, tocca al commento in prosa "cattivo" di Siti riscrittore di se stesso chiudere il testo corretto da presentare a Mimmo. In queste pagine compare l'ultima poesia, di meditato rifiuto per la scelta di continuare la relazione:

(...)
se ami qualcuno o qualcosa, non lo perdi
mai – continui a tremare
anche se brucia, se ti tratta male.
Perché insisti? Così, perché una volta
- in quelle sciocche sere
miracolose – t'ha portato via:
costringendo il tuo nulla a faticare.
(Ah, l'amore del nulla per il mare!) (41)

Le pagine che seguono la conclusione amarissima di *Rettifica d'amore*, e costituiscono il finale dell'opera, raccontano cosa avviene dopo la lettura del nuovo dattiloscritto "corretto" da parte di Mimmo. La poesia è assente anche per questo: non sono pagine rivolte a un destinatario, ma alla generica comunità dei lettori di qualsiasi romanzo moderno. Ma l'assenza della poesia si spiega anche con la catastrofe originata da *Rettifica d'amore*: dopo la lettura, Mimmo cade inspiegabilmente dal balcone di un hotel, lasciando pensare a un suicidio. Si profila così l'immagine, ripresa dalla grande tradizione del romanzo (*Madame Bovary*, *Don Chisciotte* ...) e amplificata in una chiave letterale, di un "libro-che-uccide". Visto che il libro contenuto in *Un dolore normale* ha provocato la morte della persona amata, un po' al contrario di quanto succedeva nella *Vita Nova*, che serviva invece a riscattare Beatrice dalla sua morte terrena, la forma del prosimetro d'amore non può essere più adottata. In fondo, il romanzo testimonia fra le altre cose una presa d'atto da parte di Siti, una scelta di campo dichiarata a favore delle proprie personali ossessioni e della vocazione di romanziere. Il finale di *Un dolore normale* ha pertanto un forte sapore di congedo, e insieme di attaccamento alle idiosincrasie della propria scrittura («Non m'importa niente nemmeno dei ricordi – anche adesso, anche in queste righe, *parlo di me e non di lui* →», p. 210). La strada successiva di Siti, intrapresa con *La magnifica merce*, si volgerà alle interazioni fra prosa e fotografie (con un unico inserto in versi, affidato all'*alter ego* di finzione Saverio Occhipinti), e con *Troppi paradisi* la scelta della poesia è avvertita probabilmente come troppo alta e legata al passato, venendo del tutto meno (42). L'ultima poesia affidata a un dialogo fra Walter e il fantasma di Mimmo rimane strozzata, esemplare per questo discorso:

-Me la dici, l'ultima poesia?
-È brutta, l'ultima è proprio brutta.
-Per me no. Dimmela.
-«Se non le vuole nessuno / queste parole d'amore / ce le teniamo per noi ... »
- Scusami, devo scappare, mi chiamano, scusa scusa, me la finisci un'altra volta.
-Non credo. Ciao.
-Arrivederci amore mio. (43)

Apparentemente, pochi narratori odierni sono tanto lontani da Siti quanto lo è il padovano Giulio Mozzi. Dopo aver esordito nel 1993 con una raccolta di racconti (*Questo è il giardino*), Mozzi ha consolidato la propria scrittura nel perimetro estensibile della prosa breve. Al di sotto di una definizione tanto generica, sta in realtà la fisionomia di uno dei narratori più inclini alla

sperimentazione formale, alla commistione degli stili e alla rottura dall'interno di alcune convenzioni acclamate dei "macro-generi" (romanzo, racconto, saggio, poesia), della nostra letteratura recente. Ha scritto Gianni Turchetta partendo dalla terza raccolta di racconti di Mozzi, *Il male naturale*:

Le scelte linguistiche di Mozzi discendono, in prima istanza, dall'esplicita opzione a favore di una poetica della "comunicazione", programmaticamente opposta a una poetica dell'"espressione". Ma questa poetica dipende a sua volta, più in profondo, da un'etica "forte", di non celate ascendenze religiose. Per Mozzi le parole devono essere al servizio della verità e delle "cose": cose non solo da rappresentare, ma da "fare". Sbaglierebbe di grosso perciò chi volesse accostare a una qualche forma di "minimalismo" la sua programmatica povertà stilistica, così come la sua minuziosa attenzione ai gesti e ai fatti minimi della quotidianità. Procedendo per slogan, Mozzi è piuttosto un narratore "massimalista", forse anche il più massimalista fra i nostri giovani narratori.(44)

In effetti, a paragone con altri narratori degli anni Novanta, Mozzi sembra davvero minimalista: niente cannibali, niente fantascienza, né compaiono elementi *extra*-ordinari connessi a mondi di finzioni distanti dal panorama di realtà del lettore. Mozzi per lo più parla di storie quotidiane, spesso con se stesso protagonista (o con un suo *alter ego* dai caratteri un po' diversi dai suoi), in altri casi con persone comuni al centro di vicende a loro volta tutt'altro che eccezionali: andare in pizzeria, fare una passeggiata, amare, commettere violenze, a volte semplicemente pensare. Eppure, nella filigrana di questi pensieri e azioni germina una scrittura tesa a una instancabile e ansiosa interrogazione metafisica, per quanto espressa con una lingua al primo sguardo piana, media e "conservativa", in spregio a qualunque tipo di espressionismo o manierismo. I personaggi di Mozzi, e dietro di loro l'autore-personaggio che compare in alcuni libri, appaiono permeati da una coscienza acutissima del male dell'uomo, connesso inscindibilmente all'esistenza corporea e bisognoso di salvezza. Da tale prospettiva, l'atto della scrittura è una ricerca mai paga di una costruzione di senso collocata al di fuori delle parole, un'esigenza di redenzione e riscatto della miseria umana (Mozzi è cristiano). Nel racconto autobiografico *Super nivem*, il narratore fa un'affermazione che vale anche per l'autore:

Io l'ho sempre detto, che la letteratura non vale niente, ma naturalmente l'ho sempre detto per facciata, intendendo dire l'esatto contrario: la letteratura non vale niente, intendevo dire, *in quanto letteratura*, in quanto arte, in quanto oggetto di commercio da parte dell'industria editoriale, e così via; la letteratura vale come cosa umana, intendevo dire, il raccontare storie vale per la sua capacità di redimere le persone e le cose, di raccattare ciò che è stato buttato sul margine della strada, di trasformare in testata d'angolo la persona più miserabile. Purtroppo, ho constatato, la letteratura non serve a salvare *me*.(45)

L'insoddisfazione verso la letteratura come fine fa sì che per Mozzi sia essenziale, invece, la letteratura come strumento, da piegare o forzare, incarnata in singole forme storiche, a seconda dei casi. Non è inesatto affermare che la peculiarità di Mozzi stia proprio nella sua tensione a sperimentare le forme, a cercare di sfondare il piano del discorso con strategie discorsive sempre nuove. Prendiamo *Il male naturale*. È una raccolta di 13 pezzi (tutti datati, nella conclusione) edita nel 1998: perché uso il termine generico? A volte, non è a un racconto nel senso in cui lo intendiamo in generale che si pensa: a parte il *Finale*, nota al testo necessaria per una comprensione soddisfacente del *Male naturale*, nel racconto *Splatter*, ad esempio, non accade nulla, e lo spazio è occupato dalle elucubrazioni intorno alla morte e all'amore di un narratore in prima persona che sembra coincidere con l'autore (di metà del lungo *Super nivem* si potrebbe dire la stessa cosa, di tutto *Coro* idem). In altri casi, del racconto manca un dato che nella *vulgata* riteniamo basilare: la prosa. Nel *Male naturale* si contano tre racconti in versi: *Bella*, *Apertura* e il conclusivo *Lascio*.

Di prosimetro, a rigor di logica, non si può parlare, perché la raccolta è costruita componendo insieme pezzi di diversa natura: è logico che la prosa di un racconto non spieghi la poesia di quello che lo segue, in quanto ogni pezzo può essere letto autonomamente, non è collocato in una griglia rigida. Tuttavia, la poesia viene adottata per far parlare in prima persona un personaggio in tutto diverso dall'autore, come nel caso di *Bella*, dove una giovane ragazza semiparalizzata e afasica

parla di sé al lettore, indicando un “Giulio” non meglio specificato come l’interprete e trascrittore dei suoi messaggi non-verbali, e come l’oggetto di un suo eros impossibile. Se si prendono alcuni versi, si nota subito la distanza da Siti. La poesia non significa qui, per Mozzi, uno scarto da una norma linguistica, anzi il verso si carica quasi di un *surplus* comunicativo, la lingua si fa chiara e desiderosa di spiegare ogni ambiguità, appianare ogni deformazione, fino a risultare didascalica:

io mi chiamo Dalia e sono molto bella
 ho ventiquattro anni e ho la pelle bianca
 quando prendo il sole la mia pelle poi diventa come un’albicocca
 queste sono le parole che mi suggerisce Giulio(46)

Considerazioni sul metro, sulla punteggiatura o sullo specifico del linguaggio poetico sarebbero improprie. Si potrebbe obiettare che, nel racconto *Bella*, la poesia vuole rendere mimeticamente la stenografia degli affannosi messaggi non-verbali affidati a Giulio da Dalia, e che questo giustifica la spezzatura del rigo senza bisogno di scomodare la scrittura in versi. Ma i modelli di Mozzi sono anche poetici, e dichiarati, se si guarda al racconto in versi *Apertura*, incentrato sull’ossessione di una ragazza, Lorenza, per le ferite, medicate inserendo tamponi invasivi in ogni piega sfregiata del corpo (il racconto richiama per certi versi la sensibilità dei narratori “cannibali” di quegli anni). Qui, il verso adottato è quello lungo della Neoavanguardia(47), capace di aderire mimeticamente ai movimenti della protagonista:

quando Lorenza si arrampica le
 scaffalature ondeggiano e
 se cadessero tra-
 volgerebbero tutto
 il
 mondo scom-
 parirebbe se
 cadessero le
 scaffalature(48)

Infine, il discorso in versi è affidato all’ultima sequenza del libro (escluso il *Finale* che ha funzione di nota al testo). È un ringraziamento in versi posto a sintesi dell’esperienza umana di Mozzi fino al 1998, intitolato *Lascio* («Questa è l’eredità: / vi lascio i miei amici. / Ciò che so fare, / è lasciarveli.», p. 173), di metrica varia: il verso si adatta al periodo, si spezza in proposizioni o comunque in segmenti dotati di senso autonomo, e spesso la sua fine coincide con un punto fermo. L’*enjambement* è assente, e sarebbe vano cercare gli artifici propri del linguaggio poetico che un poeta italiano corrispondente all’altezza degli anni ’90 (mettiamo, per restare a un poeta che Mozzi conosce bene, Stefano Dal Bianco) conosce e adopera con mestiere. Nel discorso della prosa, la poesia si inserisce entro un contesto di “sincerità” e *naïveté*, mantiene un *quid* di efficacia rematica per il fatto stesso di essere in versi, sottratta all’incessante rimescolamento della prosa, al suo rischio della confusione. Senza trascurare il fatto che il discorso poetico, “spezzabile” due volte (di verso in verso, di strofa in strofa) e non così bisognoso di stringenti connessioni argomentative, permette una disinvoltura narrativa che Mozzi sente non appartenere completamente alla prosa. Lo chiarisce lui stesso in un’intervista sul *Culto dei morti nell’Italia contemporanea* (2000), raccolta di poemetti:

La composizione in versi ha risorse retoriche in più e in meno, rispetto alla composizione in prosa. Permette “cambi di scena” velocissimi; passaggi non motivati da un contenuto a un altro; produzione di specifici significati per mezzo di rime, assonanze, ripetizioni; produzione di altri significati per mezzo di richiami a forme tradizionali o desuete (*lais*, *danse macabre*, canzonetta...); suddivisione del testo in unità anche molto piccole (libro / sezione / componimento / strofa / verso / parola isolata / fonema); esplicitazione di una certa natura “teatrale” del tutto; e così via. (49)

In *Fantasmî e fughe. Un libro di storie* (1999) la tendenza al prosimetro diviene più forte, e s’inscrive nel quadro di una struttura molto elaborata che intreccia *reportage* di viaggio e

narrazione-meditazione autobiografica (sulla scorta di *Super nivem*, per rendere l'idea). Non si tratta neanche qui di una storia vera e propria: l'unico filo connettore è quello di uno scrittore che viaggia, nell'estate del 1999, attraverso l'Italia. Ciò nonostante, è proprio la poesia a ricucire con le sue continuità tematiche e formali le alterne vicende di *Fantasmî e fughe*. *Fantasmî e fughe* è diviso in otto sequenze, o, come le chiama l'autore, «otto passi dietro al toro», raccontati in versi che però, veniamo a scoprire nella *Nota* finale, non sono dell'autore («Gli "otto passi verso il toro" sono sforbiciature/collage con piccoli interventi da *Camminare* di H. D. Thoreau», p. 206, *pun intended*). Al loro interno, le sequenze presentano due prose brevi, sulla falsariga del *reportage* o del racconto breve autofittizio, e si chiudono con una poesia dichiaratamente d'occasione («poesia d'amore per una balena scritta guardando il mare», «poesia sulla poesia scritta in mancanza di meglio vicino a Porto Recanati», e così via) per offrire un controcanto, o semplicemente spostare l'attenzione rispetto alla materia narrata in prosa, presentare un ricordo. Rispetto a *Il male naturale*, i versi sembrano avvicinarsi a essere degli esercizi di stile, cercano di imitare linguaggi poetici discrepanti: così in «poesia d'amore per una balena scritta guardando il mare» si sente l'ode romantica, mentre nelle due successive poesie «quasi d'amore» il linguaggio amoroso più basso e gergale viene evidenziato, paradossalmente, dall'anafora e da altre figure retoriche della ripetizione, o ancora, nella «poesia sulla poesia scritta in mancanza di meglio vicino a Porto Recanati» si presenta una serie potenzialmente infinita di interrogativi ingenui e forse senza costrutto, di sicuro senza risposte («È meglio una poesia dove si capisce tutto? / È meglio una poesia con gli uccellini e il vento? / È meglio una poesia lunga quattrocento pagine?», p. 113). Mozzi riserva ai versi uno spazio calcolato, ma la forma «spontanea» del *Male naturale* viene meno e lascia il campo a una serie di tentativi ad alto tasso ludico, quasi che il verso dovesse sondare le possibilità del discorso e allargarle entro la trama dei discorsi possibili. È un'operazione che riecheggia abbastanza da vicino il Calvino post-Strutturalismo, autore da tenere presente leggendo *Fantasmî e fughe*(50), e che può spiegare in parte l'architettura cerebrale di *Fantasmî e fughe*. L'effetto complessivo è senz'altro molto vicino a quel che si intende come prosimetro, e lo diventa ancor più verso la fine dell'opera, quando un incontro del protagonista con un ex-professore pervertito spinge il viaggiatore Mozzi a scrivere cinque poesie che reinventano la vita di questo *idiot savant* incontrato lungo il viaggio. Anche qui Mozzi racconta le vicende altrui, senza assumerne la voce in prima persona, ma restando legato alla propria identità autobiografica. I versi si allungano e si fanno narrativi, la materia poetica diventa meno gratuita e divertita, sembra perdere il carattere di pretesto che in maggioranza le composizioni di *Fantasmî e fughe* hanno (e che rendono il libro, a mio parere, un po' velleitario). Difatti, le sei «poesie del professore» sono le uniche a essere giustificate e introdotte dal narratore in prosa («Mi sognai del professore. Il mattino dopo, come in *trance*, scrissi cinque poesie su di lui», p. 178).

Le successive ricerche di Mozzi tendono a divaricare la frattura fra verso e prosa, come si è accennato nel richiamo a *Il culto dei morti nell'Italia contemporanea* (2000), ma si potrebbe citare anche la più recente raccolta su commissione *Dall'archivio* (2013); è pur vero che, come ha riconosciuto lo stesso autore, la parabola di Mozzi come narratore ha avuto col nuovo secolo una robusta sterzata. Mozzi ha preferito dedicarsi per lo più a iniziative di *scouting* in campo editoriale, nelle quali è attivissimo, alla ripubblicazione e riscrittura parziale dei suoi primi libri e alla scrittura *online*, da cui ha tratto un volume di prose brevi autofittizie col nome *Sono l'ultimo a scendere* (2009). Fanno parziale eccezione due volumi. Il primo, *Tennis*, pubblicato nel 2001, è stato scritto con Laura Pugno ed è generalmente indicato nel panorama editoriale come un prosimetro. In realtà, è vero che esso contiene prose e poesie di Mozzi e Pugno, né serve a molto la notazione, già fatta a proposito della *Vita Nova*, che un prosimetro è tale anche se si tratta di una ricombinazione di materiale già scritto da parte dello stesso autore entro una struttura più grande, poiché l'insieme acquisisce un significato sovra-testuale almeno in parte nuovo. Qualora mi attenessi solo a questo criterio, il capitolo *Piatto forte* non comporterebbe un'esclusione dalla categoria perché composto di poesie di Laura Pugno già uscite su rivista. Ho tuttavia indicato all'inizio anche il criterio quantitativo: perché un prosimetro sia tale, deve esserci un rapporto non troppo squilibrato fra la quantità di versi e la quantità di prose, sicché il dato visivo diventa determinante per una

valutazione corretta. Le prose di *Tennis*, affidate tutte alla voce di Giulio (*Tra le sei e le otto di mattina del 10 aprile 2000*, *Amicizia*, *Persone*, *Unità*), non creano una narrazione e non paiono nemmeno in un'alternanza abbastanza stringente con i versi di Laura, preponderanti. Sarebbe quindi più corretto parlare di un libro di poesie, oppure di un dialogo di due voci diverse condotto prevalentemente in poesia, e pochissimo in prosa(51), nel quale i due generi dialogano fra loro ma a grande distanza, come fossero, per l'appunto, dall'una e dall'altra parte di un invalicabile rete in un campo di tennis.

Solo di recente, Mozzi si è avvicinato alla forma del prosimetro in maniera evidente. Il breve *La stanza degli animali* (2010) è un racconto di aspetto autobiografico (per non dire un *autofiction*)(52) al cui centro sta la figura di un padre collezionista di animali in formalina (conservati nella stanza del titolo), eccentrico e uxoricida. Il breve testo si snoda secondo una linea "musicale": *Recitativo* (poesia), *Preludio* (prosa), *Concerto* (prosa), *Cantato* (poesia), *Fuga* (prosa), *Canone* (prosa), *Minuetto* (prosa), *Sequenza* (poesia), *Contrasto* (prosa), *Rondò* (poesia). Le sequenze richiamano soprattutto la musica del Barocco, che in quanto influenza culturale sembra indirizzare a un livello profondo *La stanza degli animali*. Lo suggerisce la citazione in esergo di Tommaso Stigliani(53), il richiamo sotterraneo alla *Wunderkammer*(54) e altri elementi: la stanza degli animali come spaventoso catalogo creaturale in disfacimento e il senso generale e mortifero di *vanitas*, di cui è emblema la rosa introdotta nel finale, richiamo alla fragile, sconfinata bellezza terrestre e in tal senso *tòpos* per eccellenza della poesia barocca(55). Nel passare dalla poesia alla prosa e viceversa, Mozzi scava fra due piani temporali, uno dispiegato al passato prossimo e al tempo presente, collocato dopo l'omicidio della madre del protagonista e l'incarcerazione del padre, e narrato in prosa, e un altro svolto al passato remoto, quando il protagonista ricorda la genesi della «stanza degli animali», l'accumulo dei ricordi zoologici del padre al suo interno e il suo comportamento dopo l'assassinio della madre e l'arresto del padre. Questo secondo tipo di racconto è affidato a un verso lungo e prosastico, volutamente sciatto e "impoetico" perché non sembra iscriversi in una corrente poetica legata alle tendenze contemporanee. Anche la spezzatura, a volte, di singole parole isolate in un verso sembra riconducibile più a esigenze tipografiche che a istanze espressive riconoscibili, il primo criterio rimanendo la chiarezza e la sinteticità dell'esposizione:

Le pinne ai piedi, la muta, le bombole e il
boccaglio ,
la maschera, i pesi alla cintura. Mio padre
bardato
per le immersioni (ci mostrò più volte, in
salotto, ...)(56)

Similmente alle precedenti prove poetiche di Mozzi, il *medium* poetico veicola un messaggio semplice e narrativo mentre alla prosa viene affidata una funzione meditativa, espressiva, soliloquiale, intessuta di richiami, ripetizioni e contrappunti (che richiamano Bernhard e il più vicino Vitaliano Trevisan, che Mozzi conosce bene) apparentemente più vicini al linguaggio della poesia:

La sorpresa potrebbe essere un preludio. Di solito non lo è. Però potrebbe. Allora la sorpresa avviene, ed è una cosa che avviene, che sembra stia per interrompere l'attesa, e poi invece no, l'attesa continua, perché non si sa se la sorpresa è un preludio o no. La vera sorpresa non è un preludio. La vera sorpresa è un evento, che avviene, e non è conseguenza né preludio. Come i miei piedi. Erano i miei piedi o non erano i miei piedi, quelli che ho visti quando è entrata un po' di luce, qui, qualche tempo fa? Un po' di luce è entrata, e due piedi sono apparsi, due piedi molto simili ai miei. Per un momento ho pensato: ecco i miei piedi! Poi li ho guardati meglio, e piano piano ho capito che non potevano essere i miei piedi.(57)

L'uso del prosimetro in Mozzi, per concludere, è rovesciato rispetto a quello di Siti, meno, per così dire, intuitivo secondo i parametri di ciò cui oggi si pensa parlando di poesia. Il verso non è il luogo della concentrazione semantica, dell'oscurità per eccesso del dicibile e del rischio

dell'incomunicabile, bensì un luogo di chiarezza espositiva e racconto. Non stupisce dunque che Mozzi dichiarare una forte avversione per l'idea invalsa della coincidenza perfetta fra poesia e lirica, confusione riscontrata con acume critico dal Mazzoni di *Sulla poesia moderna* di cui parlavo all'inizio(58): «Poi: credo veramente che bisognerebbe, oggigiorno, piantarla con questa confusione tra "poesia" e "lirica". E bisognerebbe anche piantarla col voler leggere tutta la "poesia" come se fosse "lirica". O siamo tutti dei crociani di ritorno?»(59).

Finora ho trattato di prosatori, con una buona formazione poetica ma non esordienti e poi rafforzatisi sulla scrittura in versi. La tentazione del prosimetro ha riguardato anche dei poeti veri e propri, cioè scrittori pubblicati prevalentemente per i versi. Nel caso di Giovanna Frene, la scelta della prosa si è compiuta a prezzo di un mascheramento, che raddoppia idealmente quello di partenza (Giovanna Frene è uno pseudonimo per il vero nome di Sandra Bortolazzo). Dopo i libri di versi *Immagine di voce* (1999) e *Spostamento – Poemetto per la memoria* (2000)(60), Frene ha tentato una scrittura mista, optando per un camuffamento tramite un cosiddetto "effetto di apocrifo"(61). Il libro *Orfeo è morto. Lettere intorno un'amica uguale (1997-2001)* (2003) presenta in copertina come autrice una misteriosa Federica Marte(62), dalla quale Frene dichiara di aver ricevuto un fascio di lettere manoscritte riguardanti un amore omosessuale senza possibilità di realizzazione. Così, all'autrice immaginaria (Federica Marte) si attribuisce la paternità di questo breve romanzo epistolare. Il recupero fortunoso fa il paio con la natura impetuosa del testo, che pare scritto quasi di getto, senza rileggere e senza molta attenzione alla forma, in una calcolata trasandatezza che mira a raddoppiare l'effetto di apocrifo. Prendiamo la conclusione, in cui Frene riprende la parola su di sé come curatrice:

Mantengo in originale, purtroppo a malincuore, il solo titolo di una lettera meravigliosa di un solo foglio che avevo letto e che ho perduto non so dove – destino? – senza essere in grado di compierne prima la trascrizione al computer. Il foglio era datato 30 novembre, come l'e-mail che qui di seguito riproduco dall'originale (in verità piuttosto enigmatica), e che presumo sia stata spedita il giorno stesso, appena prima o appena dopo la stesura della lettera in questione (...)(63)

Il testo gioca su un acuto gioco di rimandi e allusioni a un originale perduto. L'ansia dell'autenticità perduta, di una dimensione di pienezza che non si vede a nessun prezzo raggiungibile, fa pensare a un platonismo esasperato ed esasperante(64). Con equilibrismo ammirevole, Frene inscena la scrittura erotica di Federica Marte secondo modalità classiche del discorso amoroso eppure rinnovate dall'interno, come un sottotesto di frammenti in cui l'oggetto d'amore (chiamato con una sigla «D.») quanto la dichiarazione d'amore piena e soddisfacente non sono possibili. Né potrebbero esserlo per un amore omosessuale che, per citare la frase celeberrima di Oscar Wilde, è per antonomasia l'amore che non osa pronunciare il proprio nome – in *Orfeo è morto*, appunto, alla lettera. Se dunque il canto d'amore sarà affidato ai versi, essi non potranno che essere lacerti, incastonati in una prosa tormentata e strozzata che vorrebbe risolversi nell'appagamento erotico e tuttavia non può:

non ho dubbi a darti il mio cuore anche se io non posso godere di te come chiunque altro può farlo chiunque che tu voglia è questa la vita da cui vuoi tenermi estranea sarebbe più sopportabile se anch'io potessi averti scusa per la franchezza la chiarezza è perché non so più nascondere che ti amo è perché un po' di gelosia è umana e io sono molto-molto umana mi spavento al solo pensiero di dover io abbracciare chiunque (è questo dunque che mi aspetta?)

con te sola nel cuore
con te sola sulle labbra
come l'unica parola
che vorrei pronunciare
prima di morire -"

Il dettato poetico è lirico al massimo grado ed esprime quanto la prosa non può comunicare se non attraverso giri di parole, circonvoluzioni e preterizioni. Ne consegue la preferenza per termini

semplici, “vaghi e indefiniti” per così dire, a mimare una pronuncia vertiginosa che, in virtù anche dell’effetto di apocrifo, sembra provenire da un’altra dimensione e proprio da ciò trae la sua forza, oltre che dall’aspetto diaristico-occasionale delle lettere, volto a drammatizzare l’insieme:

Jeudi, 16.IV.1998
notte
(nel sonno)

*con un piede nell’eternità
attraverso il mondo
riflesso tra i riflessi*

*come un angelo dal becchino
esiliato dall’intero
insidiato dal vero(65)*

Possiamo vedere che il prosimetro in *Orfeo è morto* si manifesta in una scrittura apparentemente “privata” (lo confermano le citazioni da poesie e opere altrui, da Dickinson a Celan), improntata a una dizione abissale. La dialettica fra prosa e poesia nel libro si manifesta come un’alternanza di spasimi e interrogazioni filosofico-amorose (prosa) e di dizione in versi rimandante a una dimensione di “canto” spontanea e trascinante. L’alternanza disperata fra le due forme si presenta dal principio priva di qualsiasi sbocco («*Con te mi sento perduta, inesorabilmente perduta*», p. 41) e non può che condurre al silenzio della rinuncia. Dopo questa prova, a quanto so, Frene non esprimerà più la forma del prosimetro.

Ormai del tutto sbilanciati sul versante della poesia, cioè di una scrittura che parte dai versi e soprattutto da una disposizione dichiaratamente anti-narrativa e anti-romanzesca del proprio argomento, sono alcuni autori che fanno uscire negli stessi anni di *Orfeo è morto* testi contigui alla tradizione del prosimetro. Alcuni lo fanno in un’accezione più esteriore, ad esempio nel caso di Tommaso Ottonieri. Il suo libro *Contatto* (2002) è di fatto un’autoantologia di versi e prose brevi disposte secondo un criterio non cronologico ma, forse, tematico. Non aiuta la comprensione dell’insieme, a ben vedere, la difficoltà di marca neoavanguardistica del dettato, impreziosita su un versante da una lingua aulica e manierista, preziosa fino all’algidità («nel cantando sopra ‘l tuon minore / a mors vincitora, a vita importuna, / aria non han di creder lor fortuna, / e lor canson confonde il novilunio»(66)) e da una lingua pasticciata, esplicitamente remixata e orale sul versante speculare («Io se grundie, vivriò ne le groenlundie. / Lò deciso. Lì al meno è glasso, lì si spunta cavol da’fiorde»(67)). Resta comunque la sostanza di un libro-*compilation* in cui l’abilità compositiva di Ottonieri si dispiega in pienezza e ripresenta un discorso frantumato e proliferante che forse porta a una totale assenza di sensi univoci. Spiegare le interazioni fra prosa e verso, in questo caso, significherebbe compiere una riflessione più ampia sulle motivazioni che spingono Ottonieri di volta in volta a spezzare il discorso in una metrica regolare (di preferenza la quartina o il distico a rima libera, ma non mancano le altre forme della tradizione) o per converso in una forma esplosa memore del Sanguineti di *Triperuno*, oppure a scegliere di non andare a capo pur mantenendo un’espressività e un ritmo più propri del verseggiare (come evidente sin da *Dalle memorie di un piccolo ipertrofico*, 1979): da qui si potrebbero trarre valutazioni sull’effettivo significato delle scelte di Ottonieri. Purtroppo, il rapporto prosimetrico interno a *Contatto* non risulta ricco di spunti raggiungibili dall’intelletto di chi scrive queste pagine, e mi sento quindi di ripetere, senza trovare nient’altro di costruttivo da aggiungere, la definizione che di *Contatto* si dà in quarta di copertina del volume (di pugno, a giudicare dallo stile, di Ottonieri stesso):

E se il fugato di temi e ossessioni (il corpo e la merce su tutti, e il loro contatto in ciascuno di noi, e sulla punta stessa della lingua) agisce da intreccio e tramatura del libro, lo fa allora in un montaggio metastabile da “canzoniere”, vivo per l’appunto e sempre in apparenza in attesa dell’ennesima riscrittura, da tenere fluida fra l’ambra della risonante regolarità del verso e il magma onnivoro e formulaico cui ci ha abituato la vertiginosa prosa, narrativa e non, di Ottonieri. Eppure, questo prosimetro (e in quanto tale, secondo tradizione, “macchina di lirica narrabile”), aperto come appare e in espansione, non resta in attesa di un’ennesima mano autoriale ma di chi vi ritrovi la storia “sottotraccia” da borbottare

(o rimasticare), nella traiettoria di merci e materia che sta a ciascuno di noi (se non vogliamo fingere di vivere altrove) imparare a raccontarci.(68)

A criteri di auto-antologizzazione si volge un altro poeta lontano sotto molti aspetti da Ottonieri, cioè Mario Benedetti con *Materiali di un'identità* (2010), libro composito di escursioni saggistiche, prevalentemente a tema letterario e filosofico (cap. *La lacerazione del vertice*), brevi narrazioni in prosa che vanno ricondotte alla formula del *petit poème en prose* e si pongono in effetti nel solco dei pezzi ospitati dal libro di versi *Umana gloria* (i capitoli di studiata specularità *Ti ricordi?* e *Mi Ricordi?*) senza integrarsi per questo in un racconto organico o dotato di “funzione portante” rispetto alle poesie, e appunto poesie. Queste ultime svolgono due funzioni, a seconda della loro collocazione – e va da sé che è siffatta funzione mobile e dinamica propria dei versi a farmi pensare a buon diritto al prosimetro. In *La lacerazione del vertice*, il pezzo più lungo del libro (ne occupa circa metà) e diviso in capitoli, la poesia serve da complemento a quanto Benedetti sta raccontando, come qui:

Lì dentro, io. Guardo in dissolvenza ciò che ricordo. Un viso che mi guardava a Saragozza, estate, decenni fa. Sta lì, con me. Faccio un film della mia vita, lo so. Macchina in soggettiva, portatile, che trema. Vado avanti?

VII

Dalla nuvola si schiarisce una figura
(non c'è)
Da vicino io rido nella sua bocca
(non c'è)
Strade e visi uno dentro l'altro
(non ci sono)
Ed è tutta la mia vita(69)

La poesia allarga il campo e garantisce profondità – una funzione più chiara in altri passaggi del libro, che vedremo. L'operazione di montaggio è fondamentale nel discorso prosimetrico di Benedetti (lo ribadisce il passaggio sul «film della mia vita») e pure in quello poetico che, lo sanno i lettori dei suoi versi, è fatto spesso di scene accostate, apparizioni improvvise che si caricano di un nuovo senso abissale proprio in virtù di un'inedita, inspiegata posizione all'interno del mondo, salti di campo, panoramiche spezzate (è opportuno, e già notato da lungo tempo dalla critica, l'accostamento alle poesie di Milo De Angelis). A volte, il “materiale” che compone questa frammentaria identità di poeta torna da scritti altrui o del poeta stesso, già noti e sottoposti a un commento originale in prosa(70). Altre volte, le poesie si affiancano alle sequenze di prose brevi in capitoli separati, e sembrano richiamare, come capita spesso nei prosimetri, una dimensione superiore rispetto al commento a se stesso, all'auscultazione pur attenta di momenti dell'esperienza o al dialogo (*Maggio 2009 (intervista con Claudia Crocco)*). Nello scegliere il verso Benedetti implicitamente “alza la testa”, e anche il tono si fa meno dubitativo, più “totale” («Prato come nessun bacio o come tanti / visi che non raccontano», «Parole dal suo viso, parole fiato parole / fiato. –Ti amo, ti sento, sono felice. / E io, questo non essere io, amato.»(71)). Nel complesso si dà un trasporto che, frenato dalla razionalità argomentativa tutto sommato ancora connessa alla sua idea di prosa, eleva il discorso a una sfera superiore, anche se non per forza di pienezza trascendente. Credo sia da interpretare così il fatto che i due capitoli che ospitano le poesie s'intitolino *A metà sulla terra, a metà nel cielo* e *Biosfere*. L'impressione di occasionalità tradisce un disegno invero studiato e ambizioso. Esso non nega la fisionomia di libro per certi versi aperto, mini-zibaldone organico fatto di elementi che paiono pericolanti, come sottolinea Anedda nella prefazione: «Così, le parti saggistiche sono dichiarate, segnalate esplicitamente come reperti, le note sono spesso pagine che salgono come maree, le poesie e le prose come in *Pitture nere* ci parlano per scatti, grumi, colori lividi, bruciori, ire»(72). Eppure ribadisce, al di là della gratuità e di brani che «sembrano strappati da un diario»(73), una fiducia ascendente nella parola, la segnalazione indiretta di un'apertura del dire, forse a qualcosa di grande come la possibilità del bene, o semplicemente a

qualcosa di oscuro, il che spiega d'altro canto la natura volutamente imperfetta del volumetto: «Non chiudere, interrompersi è dare una possibilità, gettare un futuro»(74).

Il versante del saggio è approfondito e rivolto in una direzione diversa in un libro del poeta e saggista Andrea Inglese, *Commiato da Andromeda* (2011), e che, a rigore, non è nemmeno un libro autonomo, ma si pone nell'ottica di un pezzo per un libro più grande, ancora da scrivere, sulla città di Parigi (dove Inglese vive da anni). Lo chiarisce il risvolto di copertina («inedito che l'autore offre ai lettori come preludio di un'opera a venire, ma già compiuto in sé»), la prefazione autoriale e la *Nota finale* di Paolo Maccari: il *Commiato da Andromeda* è un frammento a sua volta composto, per così dire, di frammenti in prosa e in versi privi di titolo (la cosa accentua il desiderio di non imporre un ordine immediatamente limpido, e forse introvabile, al testo), altrettanti tentativi di circondare la materia in questione, cioè la brusca fine di una lunga storia d'amore, e di un periodo della propria vita. L'opera, da intendere dunque dotata di una sua dignità autonoma, è un insieme di tentativi di avvicinamento e insieme di distanziamento critico rispetto al vissuto, posto sotto la lente analitica della letteratura, come chiarisce Inglese nella prefazione:

Se la letteratura, o un suo semblante, esiste, scendere in quel caos, in quel prodigio, significa passare dall'altra parte dello specchio: vedere strazi e peripezie personali come un dramma, da fuori scena, con i personaggi che vanno e vengono nella zona luminosa(75)

Si verifica nel testo un doppio movimento. In un primo momento, abbiamo l'analisi distanziata e ingannevolmente "oggettiva" del proprio vissuto, anche attraverso l'espedito antico dell'ἔκφρασις (descrizione e digressione intorno a un dipinto di argomento mitologico) e una sua riattualizzazione sulla base di una cultura in larga parte strutturalista, di chiara impronta francese, e filosofica (anche qui, molto Deleuze, Guattari, Derrida, eccetera). Dopotutto, "commiato" significa soprattutto prendere le distanze da qualcosa, sancirne la fine senza ritorno. In un secondo, la compartecipazione nel ricordo si realizza per lo più grazie alla forma dell'interrogazione a posteriori; Inglese ripercorre i suoi ricordi come se cercasse di spremere ulteriori significati non immediatamente percepibili. Non vuole trarne impressioni o concetti pre-razionali, ma interroga il passato con un piglio argomentativo pacato ma deciso, senza trovare un criterio valutativo di base e col solo risultato di offrire le sue interrogazioni al lettore («nonostante il profumo delle dalie bianche / nel nuovo vaso, nulla / è stato abbastanza reale / per fermarsi, per fare / un credibile fondo», p. 59). Da questi pochi accenni si potrebbe dedurre, sulla base dei discorsi fatti per molti di coloro che hanno tentato il prosimetro affrontati nelle precedenti pagine, che prosa e verso si applichino a due diversi momenti del discorso per Inglese; per dire, alla poesia il compito dell'interrogazione accorata e netta e alla prosa il compito dell'analisi. In realtà, ciò che determina un fascino precipuo di *Commiato da Andromeda* e ne rende la lettura non così lineare è, in primo luogo, la mancanza di linee-guida, cioè di titoli, apparati, collegamenti causali espliciti fra una sequenza e l'altra. Secondariamente, affascina la confusione apparente fra le funzioni assunte da prosa e verso, il che dovrebbe squalificare a priori l'assunzione di *Commiato da Andromeda* nella categoria del prosimetro, nella quale le due macro-forme in teoria dovrebbero assumere ruoli definiti(76). Il primo testo è una lunga e cerebrale dissertazione sul quadro del *Commiato da Andromeda* di Piero di Cosimo (1510 circa), tesa a sviscerare le meccaniche interne fra i protagonisti del dipinto, Perseo (cui Inglese si paragona), Andromeda (accostata alla donna amata), il mostro (riconducibile a più di un personaggio e di una situazione nella vicenda amorosa privata del poeta, inafferrabile da etichette univoche). La poesia posposta alla digressione artistica è a tutti gli effetti una considerazione ironica di fulmineità epigrammatica che ribalta il saggismo insistito e manierista della prima sequenza:

Ma cosa sono tutte queste consecuzioni?
È forse un'assemblea di condominio? Una sindacale
riunione sull'ekphrasis, un simposio
sulla caduta, il trascinarsi, l'epistassi?
Stiamo forse dicendolo – si avesse il bel dire,

almeno, di dirlo – tutto il malore,
il vapore di amare?(77)

E, di seguito, la poesia si assume il compito di negare la teoria che la prosa presenta a sua difesa, a giustificazione del vissuto. Il compito dei versi, di primo acchito, sembra essere quello abbastanza generico di sparigliare le carte in tavola («Tutto l'errore teorico è stato questo, averla / la teoria», p. 22), e l'autore nel successivo discorso in prosa pare averlo capito («pare che nessuno [...] davvero sappia, e io con essi [tutti essendo mutuamente all'oscuro], quanto basti all'amore per esserci, per essere vero, se la dose sia sufficiente all'esistere», p. 25), ribadendo implicitamente che un rapporto dialogico esiste fra le due forme di scrittura, sebbene non scandito da univoco principio una volta per tutte. Il racconto filtrato e intellettualizzato dell'esperienza (si ricordi, per dire, che la donna amata si maschera sotto il nome di Andromeda) passa per i versi, con modalità magari più descrittive e in senso lato "liriche" («Lei era fissile, traversata da fessura, / o semplice taglio, come obliqua faglia, / dentro il volume pieno / del marmo, quasi una statua», p. 23), come per la prosa, in una pronuncia più distesa e meno serrata ed evocativa («Andromeda sta ferma a Parigi, fissa la sua disperazione, cerca di trovare una via d'uscita, un'immagine per risalire l'angoscia, ma l'angoscia è a sua volta un'immagine, un'immagine ripida, difficile da risalire», p. 29). Dove la prosa taglia, crea confini, appunta ipotesi nette e definisce, in un'ansia critica a contenere il risvolto minaccioso dell'inspiegabilità di ogni mai-più anche non lampante quanto la morte fisica, la poesia serve da contrappunto, e contiene la spinta indagatrice della prosa. Dopo un secondo *excursus* interpretativo condotto sulle proprie esperienze biografiche stavolta, e mascherato da un discorso in terza persona comprendente le figure di Perseo e Andromeda, di nuovo la poesia "gela" l'argomentazione appena fatta:

Io non posso stabilire niente, se non l'oblio,
se io sono così bravo, se la mia scienza
pur essendo imperfetta, anzi,
pur non essendo scienza, ma ombra, favola improvvisata (...) (78)

Più che di un'alternanza comportante una separazione sostanziale, io parlerei qui di un prosimetro in cui prosa e verso divengono permeabili l'uno all'altro. Non c'è un vero e proprio divario stilistico-formale, né, in fondo, una distanza di obiettivi comunicativi fra le due forme. Non è un caso che la poesia abbia dei giri sintattici simili per certi versi a quelli dei brani in prosa, che la costruzione del periodo sia elaborata e ipotattica, a volte addirittura più nella poesia che nella prosa, col risultato di un effetto stranante a chi legge: che rapporto cerca Inglese con le sue forme? E gli interessa davvero distinguerle in profondità? Forse, per Inglese più che per tutti gli altri scrittori finora vagliati, non c'è una cesura forte fra i confini, e prosa e verso sono due modi di dire quasi la stessa cosa. Interessante, a tale proposito, notare la metrica e la prosodia molto libere del verso in *Commiato da Andromeda*, nell'accezione di una poesia argomentativa e filosofica incapace di eccedere in qualunque direzione, tesa a un equilibrio illuministico di chiarezza e profondità concettuale, mai risolta però nella trasparenza comunicativa (di Mozzi, per dire). Più interessante ancora è una presenza singolare nei versi di quest'opera rispetto ai precedenti testi affrontati: c'è la punteggiatura, di solito non presente nella poesia contemporanea (nemmeno in quella interna ai prosimetri) se non in forme ridotte o al contrario esasperate e non funzionali. Poesia e prosa sono accomunate da una punteggiatura non espressiva né sperimentale (al modo della Neoavanguardia, insomma) ma grammaticale, che aiuta a conferire il piglio argomentativo e insieme, *e contrario*, dubitativo e distruttivo del libro.

Anche per Franco Arminio, scrittore irpino, la permeabilità fra verso e prosa sembra una condizione di base della scrittura (Arminio ha esordito come poeta nel 1985, per poi affermarsi nell'ultimo decennio soprattutto come prosatore breve ed etnologo dei piccoli paesi italiani, "paesologo", dice lui). Il fenomeno si nota soprattutto in tre esempi di originale "saggismo narrativo", nei quali Arminio gira per i paesini dell'entroterra del Meridione e ne trae informazioni

e reperti, interroga i luoghi mettendoli in rapporto con un oppressivo senso di morte che devasta l'autore dall'interno, sotto forma di un'ipocondria paralizzante. Guardando all'attenzione fisica di Arminio verso l'esistente, e anche al suo ricondurre con un'originale sintesi di nevrosi e paranoia le ragioni del mondo alla propria salute corporale, si potrebbe definire la sua poesia come una sorta di esigenza immediata, un'escrescenza che decide di manifestarsi imprevista. Per il suo carattere urgente, dunque, essa non viene di solito sottoposta a una revisione formale né limata in alcun modo. I versi di Arminio conservano un fondo di (più o meno studiata) emergenza occasionale, di rado superano la breve misura, si congelano a volte nella forma aforistiche e altre volte nella registrazione compassionevole dello sfacelo mortuario cui vanno incontro i paesi, delle piccole sacche disordinate di sopravvissuti fra i suoi abitanti, vane minuscole resistenze a una morte complessiva, che nel panorama dell'Italia è anche morte civile. La poesia risulta entro la narrazione in prosa una fiammata improvvisa dall'aspetto quasi casuale, ruolo assunto in un momento dove, in ossequio a un imbarbarimento collettivo da Consumismo allo stadio terminale, la poesia non interessa più a nessuno, drogata dai nuovi *media* di massa:

La poesia al tempo dell'autismo corale è destinata a circolare senza suscitare domande (...) La poesia boccheggia come un pesciolino perché immersa nei detersivi pubblicitari, nel risciacquo continuo che ognuno fa del proprio io dentro la rete e fuori, in una sorta di perenne colluttorio della psiche che ognuno sputa in faccia agli altri. (79)

Contrariamente a Inglese, la poesia di Arminio sceglie una direzione decisamente più "classica" e in sintonia anche con le forme del prosimetro affrontate fin qui: essa significa anzitutto intensità, concisione espressiva e gratuità. All'interno degli "esercizi di paesologia" distribuiti lungo *Vento forte tra Lacedonia e Candela* (2008), *Nevica e ho le prove* (2009) e *Terracarne* (2011), la poesia accompagna il racconto dei viaggi di Arminio, ne costituisce spesso la *pointe* espressiva, arrivando a toccare sfere di senso che la prosa può essere insufficiente a trattare: è un'ipotesi da non applicare pedissequamente, visto che spesso la pagina di prosa di Arminio richiama molto da vicino l'idea di una poesia scritta senza andare a capo, e di riflesso i versi appaiono in modo abbastanza stringente come brevi pensieri fatti andando a capo (il che non implica che Arminio trascuri totalmente i valori ritmico-melodici dei suoi componimenti). La poesia nelle prose di Arminio svolge una funzione di avvio, spesso si pone in esergo ai capitoli serrati di cui constano i suoi libri di "paesologia" e rappresenta un'apertura, un tentativo di parentesi («Non restare tutta la vita / con le unghie conficcate / nella tua anima o in quella degli altri- / Porta il tuo paese in testa come si porta / l'immagine dell'amata»(80)), oppure una notazione asciutta, su cui Arminio decide poi di riflettere in prosa:

Stamattina c'era il buio che sta qui
da tre mesi, ma nei bar e nelle case
non c'era nessuna luce accesa:
bar Vitale, e l'Antica Caffetteria
Zichella, Ziccardi, Di Geronimo
Agorà, Seven Stars, e uno senza nome.
Tane del buio dov'erano acquattati
un po' di vecchi taciturni e secchi
e qualche mesto giovane spaiato
L'ultima volta che ho scritto di Lacedonia mi sono usciti questi versi. (81)

Il protagonista di queste prose si racconta viaggiare e si vede scrivere poesie, le inserisce in corso d'opera nel momento stesso in cui se le appunta, sospendendo la narrazione fra la "paesologia" (che in fondo è anche se non soprattutto una registrazione immediata di alcuni sguardi, un rendiconto "a caldo" di un tentativo improprio di ambientarsi, con energia disperata, in un paese estraneo) e il taccuino di bordo, se non il diario, come qui:

Qui si è vissuto per secoli con pastorizia e agricoltura. Segale, patate e fieno erano i prodotti principali ricavati dal lavoro della terra. Qualcos'altro veniva ricavato dalla lavorazione del latte e dall'ingrasso dei vitelli. *All'inizio della*

valle / vecchie vigne verticali. / Per fare il vino / ci volevano le ali. Allora era un nutrimento essenziale. Adesso è un prodotto di fama, si chiama Ramie e appartiene a pieno titolo alla fabbrica delle etichette in cui si sta trasformando tutto, comprese le cose del passato. Ovunque messa sotto vetro / la civiltà contadina. / Anche qui c'è qualcuno che spiega / al cittadino che sa fingersi stupito / di quanto enorme fosse la fatica / in quella civiltà di stagno / in cui solo pochissimi correivano / i rischi del guadagno.(82)

È un brano illuminante (tanti altri se ne potrebbero prendere) per illustrare le dinamiche prosa-poesia in Arminio, a cominciare dall'aspetto elaborato in una strofa contesta di settenari, ottonari, novenari, endecasillabi, che negherebbe da sola la totale "elementarità" dei componimenti di Arminio. Poi, le righe succitate illustrano la tessitura quasi senza soluzioni di continuità (fuorché una soluzione tipografica) del prosimetro: la poesia va a capo solo se posta nell'*incipit* o nella coda, altrimenti si piega alla prosa e ad essa si mischia, pur mantenendo intatte le sue caratteristiche. Versi dichiarati con orgoglio ricercato «approssimativi»(83) si chiariscono dunque se si considera la scrittura di Arminio una forma "porosa" e cangiante, in cui il discrimine fra le due forme di scrittura è labilissimo e dato solo da una maggiore "necessità", da una purezza di sguardo e da un'urgenza che la poesia rivendica per sé. Perciò condivido la considerazione di Cortellessa, noto estimatore d'altronde delle "forme ibride" e della prosa non romanzesca, quando di Arminio scrive:

Ecco: quella di Arminio è una scrittura-intervallo. Ovviamente anche per la sua incollocabilità fra i generi letterari e i generi del discorso (per questo non mi ha mai convinto neppure la sua ossessione di essere riconosciuto quale "poeta": quando è proprio la sua incodificabilità la sua forza).(84)

È una costante effettiva che attraversa le sue prose di "paesologia"(85) e lo inserisce a buon diritto nella panoramica effettuata.

3. Mappature eventuali

Quali valutazioni complessive si possono trarre dalla lettura di una serie di testi tanto difformi? Un elenco senza la minima pretesa di esaustività (quanti prosimetri mi saranno sfuggiti, stampati in un centinaio di copie, non distribuiti nelle librerie, privi di codice ISBN o solo editi *online*?), che vuole registrare una forma di scrittura, il prosimetro, priva di parametri di definizione a parte il rapporto quantitativo fra versi e prose contenuti all'interno del singolo volume. Da una premessa così non sarebbe onesto indicare linee di tendenza, sotto-gruppi o possibili direzioni future del prosimetro oggi (sulla sua genealogia, cioè sulle strutture miste del secondo dopoguerra fino agli anni '80, sarebbe invece proficuo indagare). Da Siti ad Arminio, da Mozzi a Frene, da Benedetti a Inglese, ognuno ha un suo modello ideale di scrittura prosimetrica, o semplicemente una via autonoma per piegare il prosimetro alle proprie finalità espressive, in un quadro ancora saldamente legato alla tradizione del Novecento (la lettera erotica, il gioco metanarrativo alla *Calvino*, il palinsesto comico di scritture pregresse, la tendenza all'auto-antologizzazione all'interno di uno schema ri-significante). Il lettore dei suddetti testi potrà trovarne i risultati diseguali, trascurando spesso la ricezione complessa che il prosimetro richiede in virtù della coesistenza critica fra prosa e poesia, anche a causa della rarità di tale forma di scrittura entro il nostro panorama letterario. Non si sa letteralmente, spesso, definire cosa un prosimetro sia, in base a cosa distinguerne i caratteri sulla base della tradizione letteraria, ed è un rischio da affrontare a ciascuna nuova lettura.

Stando a quanto registrato criticamente finora, si possono soltanto fare un paio di ipotesi ragionevoli. Di certo, l'eterogenea scelta del prosimetro esposta nel precedente capitolo oscilla fra: 1) uno *spontaneismo* che ripudia la bella forma e alterna slanci lirico-espressivi e versi liberi, quando non del tutto impoetici nel metro e nel lessico, a una poesia ingenuamente sciatta che con la prosa potrebbe confondersi, salvo il divario dato dalla spezzatura del rigo, e 2) un manierismo della forma molto accentuato, dove i testi appaiono simili a calchi, parodie e giochi sperimentali, e il prosimetro serve più che altro a complicare i piani del discorso, intessendo di rimandi e giochi di specchi. Mi sembra che un simile bivio della "poesia-più-la-prosa" (diversa dunque dalla più canonica "poesia verso la prosa" di cui ha parlato, fra gli altri, *Berardinelli*), pur nel suo

compromesso traballante e perennemente ridiscusso, rifletta l'atteggiamento bifido di molta della poesia italiana di questi ultimi decenni. Siamo cioè di fronte a una manifestazione minoritaria del doppio movimento di «mito delle origini» e «nevrosi della fine», di cui parla Simonetti in un recente saggio:

Vediamo all'opera da un lato uno sforzo di limatura delle parti consunte del gergo della lirica - verso quella "poesia senza letteratura", e quasi senza stile, di cui abbiamo parlato in precedenza; dall'altro si profila un ritrovato interesse per la retorica, i ferri del mestiere, le marche letterarie di generi non poetici e non monologici - alla ricerca di una rassicurante "riconoscibilità" della versificazione (Raboni), di una coerenza e di una organizzazione formali letterarie ma non incriminate. Apparentemente contrapposte, queste due tendenze sembrano incontrarsi in un punto decisivo: il tentato recupero di meccanismi di comunicazione e di interazione chiara con il pubblico. **(86)**

In aggiunta, però, nel prosimetro trapela una rinnovata fiducia nelle capacità espressive del mezzo poetico, fiducia che non sembra essere bloccata dalla perdita di rilevanza pubblica o di mandato sociale dello scrivere versi, e che forse riecheggia le spinte più rilevanti di molta poesia lirica, o post-lirica **(87)**. Nel momento in cui a una scrittura in prosa si accosta, con un risalto dato dallo stacco grafico, la poesia, si ribadisce l'intrinseca specificità di quest'ultima, se ne rivendica lo *specimen* dichiarando di non potervi rinunciare e di non voler superare l'*impasse* ricorrendo a modalità sintetiche decisamente ibride (la prosa in prosa, per esempio). Nell'optare per tale forma risiede una fiducia antica e, se si vuole, classica come la stessa forma del prosimetro lo è, circa la possibilità di discernere prosa e versi. Quindi può avere ancora un senso dare a ciascuno di essi un valore individuato tanto più la distinzione si fa difficile alla lettura, con la crescente fortuna di un verso sempre meno "poetico" e una prosa tessuta di versi **(88)**. L'alternanza è avvertita in qualche caso con una certa *naïveté* esibita anche nello spontaneismo dei contenuti, e non per questo scevra di profondità: alcuni degli scrittori analizzati non sono anzitutto poeti, né aspirano a esserlo, e il loro approccio vira di conseguenza, il rapporto con la scrittura in versi si fa meno pacificato (mi sembra il caso di Siti, Mozzi e anche, meno, di Arminio). I "poeti di formazione", invece, optano per un approccio più reciso e disinvolto alla commistione di versi e prosa, sembrano preoccuparsi meno della tenuta narrativa, di creare una storia e di giustificare i pezzi con un autocommento o con un'adeguata cornice narrativa (forse per i poeti la poesia si giustifica da sé, e può sussistere anche da sola, senza imbarazzi?).

Ripercorrendo quanto ho scritto, invece che il bieco ordine cronologico avrei in effetti potuto ripartire la mia lista incompleta fra prosatori di partenza e poeti di partenza. Ho preferito non farlo per non dare nemmeno il sospetto di un panorama artificiale che non ha alcun corrispondente preciso, e dunque nessuna verità. La sensazione complessiva è che ogni autore qui preso abbia fatto parte per se stesso, che non ci siano state reciproche influenze e tangenze di nessun tipo. Eppure, penso che questa panoramica sia un campo di segnali sparsi in giro: non è detto che, osservandoli da una certa distanza, il lettore non possa decifrare i segnali per farne, magari, una possibile carta di un territorio in larga parte a me ignoto, individuando possibili incroci e biforcazioni. O, almeno, che si possa imparare qualcosa sulle destinazioni del verso e della prosa oggi: due macro-forme destinate a un futuro ambiguo, mutevole e ben più arduo di qualunque "coesistenza" un prosimetro possa proporre.

Lorenzo Marchese

[Ringrazio Alessandro Giammei per le preziose indicazioni di lavoro, e Marco Giovenale, Giulio Mozzi e Laura Pugno per i consigli e le precisazioni essenziali in merito alle loro opere.

Il "giovane assistente" dell'aneddoto iniziale, in seguito divenuto ricercatore, è Mirko Volpi. All'Università di Pavia e alla memoria di Cesare Segre, con grande distanza e rispetto, dedico queste pagine.]

Note.

- (1) LIZ, *Letteratura italiana Zanichelli*, a cura di Pasquale Stoppelli ed Eugenio Picchi, 1993 (1° edizione).
- (2) Mi rifaccio alla definizione di Stefano Carrai: «Più che un vero e proprio genere letterario, il prosimetro costituisce una forma di scrittura, le cui coordinate risiedono, a seconda del punto di vista, nella necessità di sospendere a tratti la narrazione per dar luogo ad effusioni liriche, ovvero nel superamento dell'empiria connaturata al testo lirico inglobandolo in una cornice narrativa che ne corrobora la tenuta e gli conferisce una dimensione prospettica. Tali esigenze, in verità, si compenetrano l'una con l'altra», *Prefazione a Il prosimetro nella letteratura italiana*, atti del Convegno di Trento 11-13 dicembre 1997, a cura di Andrea Comboni e Alessandra Di Ricco, Università degli Studi di Trento, Trento 2000, p. 7.
- (3) Rispettivamente le sigle stanno per: Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Utet, Torino 1961; Tullio De Mauro, *Grande dizionario italiano dell'uso*, Utet, Torino 1999.
- (4) Piero G. Beltrami, *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna 1991, p. 350.
- (5) Si potrebbe affiancare a Beltrami la definizione altrettanto valida di Menichetti: «Nella nostra prospettiva non fa invece problema il “prosimetro”, cioè l'opera in cui parti in prosa alternano con parti in verso (a stretto rigore di termine dovrebbe trattarsi di «metra» quantitativi), senza peraltro che le due zone si confondano.», Aldo Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993, pp. 9-10, cap. *Nozioni preliminari*.
- (6) Lucia Battaglia Ricci, *Tendenze prosimetriche nella letteratura del Trecento in Il prosimetro nella letteratura italiana*, cit., p. 57.
- (7) Penso alla forma del *canzoniere* ma soprattutto, come è alluso, al «libro di poesia» nell'accezione moderna e “lirica” del termine. V. in particolare Enrico Testa, *Il libro di poesia*, il Melangolo, Genova 1983, e Niccolò Scaffai, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Le Monnier, Firenze 2005.
- (8) «La tradizione italiana sceglierà di volta in volta per l'una o per l'altra via, con una preferenza per quella narrativa (a partire dalla *Commedia delle ninfe fiorentine* di Boccaccio per arrivare all'*Arcadia* di Sannazaro e agli *Asolani* di Bembo) che non è però esclusiva (alla struttura del *Convivio*, in cui cioè la prosa ha la funzione di chiarire e illustrare le potenzialità filosofiche e teoretiche degli inserti versificati, rimandano ad esempio gli *Eroici furori* di Giordano Bruno)», Giorgio Bertone, *Breve dizionario di metrica italiana*, Einaudi, Torino 1999, p. 151.
- (9) È una delle tesi di fondo di Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, su cui più avanti.
- (10) Jurij M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano 1976, p. 127.
- (11) Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna 2005, p. 35.
- (12) «(lat. *Prosimetrum* “prosa e versi”). Opera letteraria in cui la prosa è alternata, in misura maggiore o minore, ai versi. Esempi di **p** sono già nella letteratura latina classica (ad esempio gli esametri inseriti nel *Satyricon* di Petronio), ma è nel Medioevo che la forma si impone con la *Consolatio Philosophiae* di Boezio e con le opere dei poeti-filosofi della scuola di Chartres (Alano di Lilla, Bernardo Silvestre)», Giorgio Bertone, *Breve dizionario di metrica italiana*, cit., p. 151.
- (13) Ancora Lotman scrive: «La storia testimonia che il linguaggio in versi (come anche la cantilena, la canzone) fu inizialmente l'unico linguaggio possibile dell'*arte* della parola. Con questo veniva ottenuta “la disposizione della lingua”, la sua separazione dal linguaggio comune. E solo in seguito cominciò “l'assimilazione”: dalla “dissimilazione”, cioè da un materiale già fortemente “diverso”, si creava il quadro della realtà», Jurij Lotman, *op. cit.*, p. 120. Utile anche vedere Gian Luigi Beccaria, *Ritmo e melodia nella prosa italiana*, Olschki, Firenze 1964.
- (14) Guglielmo Gorni, *Introduzione a Vita Nova* in Dante Alighieri, *Opere* vol. I, Edizione diretta da Marco Santagata, a cura di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni, Mirko Tavoni, Mondadori, Milano 2011, pp. 774-775.
- (15) Ivi, p. 748.
- (16) «Nella coscienza letteraria moderna, invece, il prosimetro deve essere sentito come un tipo di scrittura dotato di un assetto formale in qualche modo definito e dotato di contorni precisi», Lucia Battaglia Ricci, *art. cit.*, pp. 57-58.
- (17) Né essa pare granché affrontata dalla critica, stando a quanto affermava Stefano Carrai quindici anni fa: «(...) una tipologia testuale che ebbe ingente fortuna in Italia tra Medioevo e Rinascimento e poi, dopo una flessione secentesca, ancora per tutto il Settecento. Una riflessione su tale filone di testi misti di prosa e poesia, analoga a quella condotta nel settore mediolatino da Bernard Pabst, non è mai stata tentata se non per sottoinsiemi, come in un articolo di Maria Pia Mussini Sacchi su alcuni prosimetri quattrocenteschi. Si trattava dunque di accrescere intanto le conoscenze, chiamando a raccolta testi ignorati o poco frequentati, e

di avviare l'analisi delle strutture formali in relazione anche alla materia specifica cui esse si applicavano (...)), Stefano Carrai, *Prefazione a Il prosimetro*, cit., p. 7. Nelle mie ricerche, non ho incontrato studi in volume o in rivista risalenti agli ultimi dieci anni sul prosimetro.

(18) Uno su tutti: l'*Arcadia* di Iacopo Sannazaro ha dato il via nel Cinquecento a un altissimo numero di imitatori sia del modello tematico che della forma prosimetro.

(19) Lucia Battaglia Ricci, *art. cit.*, pp. 62-63.

(20) Carlo Vecce, *Il prosimetro nella Napoli del Rinascimento in Il prosimetro*, cit., p. 227.

(21) Del quale Carrai nota l'elemento di modernità: «Si trattava, in verità, di un prosimetro di nuovo conio: poesia e prosa erano non più solo complementari, ma alternativi, svincolati da istanze propriamente narrative, legati invece ad esigenze espressive più moderne», Stefano Carrai, *Prefazione a Il prosimetro*, cit., p. 12. Eppure, le «istanze narrative» tornano in testi recentissimi, talvolta proprio svincolati da esigenze espressive «liriche» in senso stretto: semplice ricapitolazione manierista di un'idea medievale della lirica, o spia di altro?

(22) Lo testimonia un libro come *La poesia verso la prosa* di Alfonso Berardinelli, Bollati Boringhieri, Torino 1994. Per una ricognizione più incentrata sull'attualità, rimando al fascicolo in rete: *Dopo la prosa: poesia e prosa nelle scritture contemporanee* in «L'Ulisse», 13, 2010, http://www.lietocolle.info/upload/1_ulisse_13.pdf.

(23) Guido Mazzoni, *op. cit.*, p. 37.

(24) L'espressione «prosa in prosa» è stata coniata di recente da Jean-Marie Gleize, e adottata da una serie di autori italiani e francesi negli ultimi dieci anni, con risultati molto interessanti ma fuori dal mio argomento per ragioni di struttura. Per l'Italia, si può citare il volume a più mani *Prosa in prosa* a cura di Paolo Giovannetti (note di lettura di Antonio Loreto), Le Lettere (collana Fuoriformato), Firenze 2009, con testi di Andrea Inglese, Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi, Marco Giovenale, Michele Zaffarano, Andrea Raos. Utile anche un rimando sitografico al contiguo GAMMM: <http://gamm.org/>. Si veda anche il numero 13 di «L'Ulisse», *Dopo la prosa. Poesia e prosa nelle scritture contemporanee*, in particolare la sezione *Al di là dei generi*: http://www.lietocolle.info/upload/1_ulisse_13.pdf. Per tali ragioni ho escluso testi come *Il segno meno. Parte di prosimetro (1998-2003)* di Marco Giovenale (Manni, Lecce 2003) che, nonostante il titolo, non corrispondono al criterio quantitativo che mi sono dato, né a forme «di coesistenza» apparentabili agli altri testi in esame.

(25) Uso una categoria di Gérard Genette, *Fiction et diction*, Éditions du Seuil, Parigi 1991, pp. 85-87, part. nota a testo 2 di p. 86

(26) «Romanzo della vita in autentica, dove nessuna speranza è possibile proprio perché viene annullata la disperazione; romanzo di deformazione (o di malformazione) dove le cose brillano con più evidenza degli individui (...) Romanzo paradossalmente politico», *Scuola di nudo*, Einaudi, Torino 1994, risolto di copertina.

(27) Si veda la definizione sintetica di Ferroni: «Una sorta di autobiografia deviata, vera e falsa nello stesso tempo, potenziata e dilatata da un incastro di istanze narrative che si smentiscono e rovesciano a vicenda; unite in un io onnipotente che pretenderebbe di divorare il mondo, di schiacciarlo con il proprio impietoso risentimento. È la ripetizione infinita di una recita in cui la vita riconosce la propria ragione e la propria mancanza di senso, in cui tutta la cultura dell'autore si brucia e si svuota come per eccesso, si affida allo splendore effimero dei volumi e delle superfici corporee, alle estasi del sesso: ma con un angoscioso senso di morte, di asfissia, come in un referto estremo della fine di una cultura e di un modo di essere intellettuale», Giulio Ferroni, *Letteratura italiana contemporanea 1945-2007*, Mondadori Università, Milano 2007, p. 299.

(28) Come chiarisce lo stesso Siti, nella sua scrittura: «C'è una visionarietà mia, emiliana (...) Quando le cose ti paiono manifestarsi in queste forme surreali, il linguaggio della lirica può essere più utile di quello della prosa», *Un realismo d'emergenza. Conversazione con Walter Siti* (a cura di Gianluigi Simonetti) in «Contemporanea», 1, 2003, p. 165.

(29) Se ne parla, fra i tanti luoghi, in questa lunga e bella intervista condotta da Vittorio Castelnovo nel 2010 per la promozione di *Autopsia dell'ossessione* (2010): <http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-420d1911-44be-4c78-875e-a2f92b0cf3c1.html>.

(30) *Un realismo d'emergenza*, *art. cit.*, p. 165.

(31) Anche in ciò, la poesia di Siti sembra rifarsi agli stilemi danteschi (e più in generale della poesia del Duecento) e alla sua «oscurità» data dal carattere di occasione, sia pure elevatissima. V. in proposito Claudio Giunta, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, il Mulino, Bologna 2002.

(32) *Scuola di nudo*, cit., p. 72.

- (33) Nel suo saggio del 1972, Siti parla di un: «atteggiamento che si può riassumere in breve come un *desiderio di violazione*, il che evidentemente non esclude una attrazione costante e non eliminabile verso l'oggetto da violare; così come è necessaria una presenza continua della norma perché possa prendere forma un desiderio di trasgressione.», e ancora: «L'endecasillabo puro, nelle *Ceneri*, è una misura accettata con convinzione e con affetto, ma la più profonda ragione del suo essere consiste nell'essere turbata», Walter Siti, *Saggio sull'endecasillabo di Pasolini*, in «Paragone», 270, 1972, p. 39.
- (34) *Scuola di nudo*, cit., p. 235.
- (35) *Scuola di nudo*, cit., p. 416.
- (36) *Scuola di nudo*, cit., p. 519.
- (37) *Scuola di nudo*, cit., pp. 597-598.
- (38) L'utilizzo della categoria dell'*autofiction*, di marca francese, mi porta a notare alcuni punti di contatto di *Un dolore normale* con un libro di Serge Doubrovsky (che ha coniato il termine *autofiction* nel 1977): *Le Livre brisé* (1989). La lascio come suggestione e non voglio dimostrare alcunché.
- (39) «La miniaturizzazione ti consente di partire da un mito (in *Un dolore normale* quello di Adamo ed Eva [...]) per rimpicciolirlo in frasi e situazioni quotidiane: un poco dell'energia mitica entra nella storia e la rinforza», *Un realismo d'emergenza*, cit., p. 166.
- (40) Walter Siti, *Un dolore normale*, Einaudi, Torino 1999, p. 132-133.
- (41) *Un dolore normale*, cit., p. 200.
- (42) Non trascurerei nemmeno motivazioni più concrete, come per esempio lo scarsissimo successo di *Scuola di nudo* prima (anche per via dei contenuti potenzialmente diffamatori in esso presenti) e l'ancor più scarso successo di *Un dolore normale* (che non è stato nemmeno riscoperto, come successo per *Scuola di nudo*): fattori che possono aver contribuito a dismettere la forma del prosimetro. In effetti, *Un dolore normale* è meno felice nei risultati di *Troppi paradisi*, ma non credo si possa per questo liquidare una scrittura di qualità ancora molto alta.
- (43) *Un dolore normale*, cit., p. 211.
- (44) Gianni Turchetta, *Recensione a Il male naturale*, «L'Indice», 6, 1998.
- (45) Giulio Mozzi, *Super nivem* in *Il male naturale* [1998], Laurana, Milano 2011, p. 126. Sarebbe facile prendere un'intervista all'autore (ce ne sono alcune su Internet) o una sua dichiarazione in tal senso dal suo bollettino personale online *Vibrisse* (<http://vibrisse.wordpress.com/>), al quale rimando; non lo faccio per non appesantire le note.
- (46) *Il male naturale*, cit., p. 39.
- (47) La data apposta alla fine reca sotto la dicitura «con rispetto, a Elio Pagliarani», p. 136.
- (48) *Il male naturale*, cit., p. 134.
- (49) *Viaggio nell'Italia dei morti. Intervista a Giulio Mozzi su "Il culto dei morti nell'Italia contemporanea"* (a cura di Italo Testa), «punto critico», <http://puncocritico.eu/?p=6081>, 2001.
- (50) La quarta di copertina recita, proprio: «E così città, paesi, stanze, bar, corridoi di treno diventano lo sfondo di una ricerca di sé, cui Mozzi si dedica con il candore e l'ostinazione di un piccolo Palomar ambulante», *Fantasmî e fughe*, Einaudi, Torino 1999.
- (51) A quanto pare, sono in corso di pubblicazione due testi di Laura Pugno che apparterrebbero a miglior diritto alla forma del prosimetro. Il primo è *Jake*, che uscirà in primavera nel volume collettivo *Nell'occhio di chi guarda. Scrittori e registi di fronte all'immagine* a cura di Massimo Fusillo, Clotilde Bertoni e Gianluigi Simonetti per Donzelli; il secondo, dal titolo *S.*, sarà pubblicato a maggio sulla rivista «Or Not».
- (52) «Tutte queste sono storie di molti anni fa. Sono storie inventate. Sono vere nella mia mente. La stanza degli animali è nella mia mente. La stanza degli animali è la mia m e n te. La stanza degli animali, quando c'erano gli animali, era la mente di mio padre. La stanza degli animali, ora che non ci sono più gli animali, è la mia mente», *La stanza degli animali*, :duepunti edizioni, Palermo 2010, p. 55.
- (53) «... e ne lo specchio ancor l'ombra de l'ombra», *La stanza degli animali*, cit., p. 5.
- (54) «Camera delle meraviglie» in tedesco. Con questo termine si indica un ambiente, riconducibile all'Età Moderna (dal Cinquecento al Settecento), in cui collezionisti ed esperti d'arte raccoglievano *mirabilia* (oggetti meravigliosi e strani) provenienti dal mondo della natura (*naturalia*) o afferenti all'archeologia o all'oggettistica esotica.
- (55) «C'era e non c'è la rosa», disse. «Da qualche settimana dice solo quella frase», mi disse il medico mentre sistemava delle carte sul tavolo», *La stanza degli animali*, cit., p. 48 (si sta parlando del padre in carcere, capace di ripetere solo «C'era e non c'è la rosa», probabilmente impazzito). La frase è ripresa dal narratore autobiografico nella poesia che chiude il volume per una considerazione più generale e dolente:

«C'era e non c'è la rosa: / ci resta della vita / questa memoria vana, / frana rovinosa. // C'era e non c'è la rosa: / cade nell'infinita / fine ogni cosa umana, / cade precipitosa», *La stanza degli animali*, cit., p. 61.

(56) *La stanza degli animali*, cit., p. 21.

(57) *La stanza degli animali*, cit., p. 33.

(58) «Una buona sintesi nel passaggio seguente: Oggi il predominio dei testi brevi e soggettivi è così innegabile da fissarsi nella lingua. Non a caso, l'insieme di testi che chiamiamo poesia viene tenuto insieme da due criteri tassonomici difformi: è "poesia" ogni testo scritto in versi, a prescindere dal suo contenuto; ma è "poesia" anche ogni prosa breve dall'andamento lirico, secondo un uso linguistico che considera scontata un'idea tutt'altro che scontata, cioè che la distanza fra un romanzo in versi e un romanzo in prosa sia più grande della distanza fra un'epica in versi e una raccolta di *poèmes en prose* – un'idea inconcepibile prima che la crisi del sistema letterario classicistico distruggesse la poesia didascalica, prima che lo sviluppo del romanzo moderno facesse della prosa il *medium* naturale della narrazione e prima che la lirica conquistasse l'egemonia sulla scrittura in versi. In certe tradizioni critiche, poi, la centralità della poesia soggettiva è ritenuta così tautologica da produrre antonomasia, come dimostra l'abitudine di impiegare i termini "prosa" e "poesia" come sinonimi di "narrativa" e "lirica", o l'abitudine di sovrapporre i concetti di poesia moderna e di lirica moderna secondo un uso che Hugo Friedrich ha cercato di legittimare in un libro tanto famoso quanto discutibile», Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, cit., p. 39.

(59) *Viaggio nell'Italia dei morti. Intervista a Giulio Mozzi su "Il culto dei morti nell'Italia contemporanea"* (a cura di Italo Testa), cit.

(60) Traggo le informazioni dalla scheda dell'autrice sul sito dell'iniziativa culturale *Pordenonelegge*, qui: <http://www.pordenonelegge.it/it/edizione/2012/a/1527/Giovanna-Frene>.

(61) Mutuo l'espressione di Carla Benedetti in *L'ombra lunga dell'autore*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 89 e segg.

(62) Una sintetica notizia bibliografica in coda al volume riporta: «Ha compiuto studi classici nel locale liceo e si è laureata in Filosofia alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Venezia, con una tesi sulla *Fenomenologia dello Spirito* di Hegel. I suoi testi poetici sono inediti. Attualmente vive all'estero, in una parte imprecisata dell'Europa», Federica Marte, *Orfeo è morto* (a cura di Giovanna Frene), Lietocolle libri, Faloppio 2003 (tiratura limitata in 99 copie), p. 51.

(63) *Orfeo è morto*, cit., p. 43.

(64) Rimandano a questa sfera, forse, le poesie di una "platonica" quale è Emily Dickinson, poste in esergo e in chiusura del volume? Ha qualche relazione con l'orizzonte filosofico sotteso al libro il fatto che Federica Marte si sia laureata a Venezia con una tesi sulla *Fenomenologia dello spirito* di Hegel quando invece, dai suoi scritti, Hegel, avverso a ogni tipo di dualismo, sembra il filosofo da lei più distante in assoluto? Ne ha qualcuna col fatto che, riporta la "curatrice" Frene, Federica Marte si sia ritirata «in una comunità buddista estera» (p. 5) alla ricerca dell'illuminazione?

(65) *Orfeo è morto*, cit., p. 24.

(66) Tommaso Ottonieri, *Aux fêtes* in *Contatto*, Cronopio, Napoli 2002, p. 85, vv. 5-8.

(67) Ivi, *Ipertrofica In Explicit*, cit., p. 111.

(68) Tommaso Ottonieri, *Contatto*, cit., quarta di copertina.

(69) Mario Benedetti, *Materiali di un'identità*, Transeuropa, Massa 2010, p. 39.

(70) Si veda il capitolo VI di *La lacerazione del vertice*, pp. 30-34, dove compare una lirica di *Tersa morte* («Questa è una nuova poesia che inserisco alla fine del penultimo capitolo del mio nuovo libro di versi. Per me importante», p. 31, seguono una contestualizzazione e una spiegazione della poesia).

(71) Mario Benedetti, *Materiali di un'identità*, cit., p. 50 vv. 1-2, p. 51 vv. 5-7.

(72) Antonella Anedda, *Mappe, perturbazioni. Le stringhe temporali di Mario Benedetti*, prefazione a *Materiali di un'identità*, cit., p. 6.

(73) Ivi, p. 7.

(74) Ivi, p. 8.

(75) Andrea Inglese, *Commiato da Andromeda*, Valigie Rosse, Livorno 2011.

(76) Fa bene, in tal senso, Paolo Maccari a rilevare: «non siamo di fronte a una serie di racconti o a racconti alternati a poesie, né a prose liriche o a poesie stese in prosa: e anche la definizione di prosimetro descrive una categoria puramente tipologica», *Commiato da Andromeda*, cit., p. 61.

(77) *Commiato da Andromeda*, cit., p. 20.

(78) *Commiato da Andromeda*, cit., p. 38.

(79) Franco Arminio, *Sull'epoca che ha detto addio alla poesia* in *Oratorio bizantino*, Ediesse, Roma 2011, pp. 28, 29.

- (80) Franco Arminio, *Vento forte tra Lacedonia e Candela. Esercizi di paesologia*, Laterza, Roma-Bari 2008, p. 5 (a presentazione del capitolo *Anatomia dei dintorni*).
- (81) *Vento forte tra Lacedonia e Candela*, cit., p. 38.
- (82) *Vento forte tra Lacedonia e Candela*, cit., p. 84.
- (83) *Vento forte tra Lacedonia e Candela*, cit., p. 144.
- (84) Andrea Cortellessa (a cura di), *Narratori degli Anni Zero* in «L'illuminista», 31-32-33, Ponte Sisto, Roma 2011, p. 289.
- (85) Non ho affrontato direttamente *Nevica e ho le prove. Cronache dal paese della cicuta e Terracarne. Viaggio nei paesi invisibili e nei paesi giganti del Sud Italia*, perché avrei dovuto ripetere quanto detto per *Vento forte tra Lacedonia e Candela*, per quanto, in effetti, la forma del prosimetro sia tentata con più insistenza ed evidenza proprio in quest'ultimo volume.
- (86) Gianluigi Simonetti, *Mito delle origini, nevrosi della fine* nel fascicolo *La poesia lirica nel XXI secolo: tensioni, metamorfosi, ridefinizioni*, «L'Ulisse», 11, 2008, http://www.lietocolle.info/upload/ulisse_11.pdf, p. 55.
- (87) «Dopo la programmatica e antiletteraria contaminazione della neoavanguardia, i commerci con l'ordine prosastico del discorso intrattenuti da Montale e Pasolini, la fruttuosa relazione con i generi del dramma e del racconto, attiva in tanti libri degli anni Sessanta, ora la poesia tende a riacquistare una sua specificità, una pronuncia ben distinta dalle altre forme della lingua. L'espressione più evidente di questa tendenza è la reviviscenza delle forme chiuse e dei metri tradizionali.», Enrico Testa, *Introduzione a Dopo la lirica*, Einaudi, Torino 2005, p. XXIII.
- (88) Si potrebbe prendere, con una dovuta contestualizzazione, quanto scrive Lotman citando Hrabak: «Hrabak risolve il problema del confine tra la prosa e la poesia sulla base di ciò: notando che nella coscienza dell'autore e del lettore le strutture della poesia sono fortemente divise, egli scrive: "Nei casi in cui l'autore sottolinea nella prosa gli elementi tipici del verso, il confine non è eliminato ma, al contrario, assume una maggiore attualizzazione". Perciò: "Quanto minore è nella forma in versi il numero degli elementi che distinguono i versi dalla prosa, tanto più chiaramente bisogna distinguere se si tratta non di prosa, ma di versi. D'altra parte, nelle opere scritte in versi liberi alcuni singoli versi, isolati e tolti dal contesto, possono essere percepiti come prosa". Proprio in conseguenza di questo, il confine tra un simile verso libero e la prosa deve essere nettamente distinguibile, e proprio per questo il verso libero richiede una particolare disposizione grafica, per essere compreso come forma del discorso in versi.», Jurij Lotman, op. cit., p. 129. I brani citati da Lotman vengono da: Joseph Hrabak, *Remarques sur les correlations entre le vers et la prose, surtout les soi-disant formes de transition*, in «Poetics», vol. I, pp. 241, 245. Sottolineature mie.

«COME UNA PIOGGIA OBLIQUA D'ESTATE».
NOTE DI LETTURA SU TRE AUTORI IN PROSA

1. Nei famigerati anni Settanta il tema dei rapporti tra poesia e prosa (intese nell'accezione più vasta), delle interazioni e differenze e delle varie forme in cui essi si concretizzavano, si poneva all'interno di un vasto dibattito che vedeva in campo impostazioni critiche in dialogo/conflitto: da una parte un orizzonte di pensiero che aveva in Hegel il progenitore e che da Marx si prolungava fino a Lukács e Goldmann (per citare i nomi più influenti), dall'altra la linea che dai formalisti giungeva agli strutturalisti, coniugando il lascito delle avanguardie con le ricerche di linguisti e semiologi, da Sklovskij e Tynianov fino a Todorov e Lotman. Entro questo dibattito, tanto variegato quanto aperto alle contaminazioni, una posizione decisiva fu occupata poi da Bachtin, in particolare per i saggi inclusi in *Estetica e romanzo* (tradotto nel '79) che insieme agli studi su Dostoevskij e Rabelais aprirono nuovi fronti d'indagine tramite i concetti di "romanizzazione", "polifonia", "dialogismo" (com'è noto, a introdurre, chiosare e applicare il pensiero critico del geniale studioso russo, da noi, fu in primo luogo Cesare Segre): si trattò di una stagione feconda, tale da fornire strumenti preziosi per l'interpretazione di autori di primo piano, allora in piena attività e tra loro diversissimi, come – per stare al ricco panorama italiano, e alla poesia – Sereni, Giudici, Bertolucci, Raboni, Caproni. Non a caso, si ricorderà, nell'*Introduzione a Poeti italiani del Novecento*, che è del 1978, Pier Vincenzo Mengaldo osservava che «uno dei piani di ricerca più suggestivi per storici della letteratura moderna aperti a interessi semiologico-formali» consisteva nella «ricerca di come la lirica, anche in rapporto al decadimento delle tradizionali forme di narrazioni in versi [...] abbia via via assorbito istanze e modalità narrative e in generale prosastiche, con le relative crisi e assestamenti formali» (p. xxiii-iv).

Più di trent'anni sono passati da allora, e del dibattito e degli orizzonti di ricerca di cui si è sommariamente detto (e bisognerebbe almeno citare anche Szondi, Heller, Fry) non è facile ravvisare una traccia precisa, non episodica, nel quadro odierno. Anzi sembra che l'assenza di discussione, lo stato depressivo degli studi letterari e il trionfo dei microspecialismi siano oggi un fatto scontato, da parte degli "addetti ai lavori", e c'è chi lascia intendere che tutto quel lavoro teorico e critico non era altro che il sottoprodotto di mode e ideologie del "secolo breve". Passata l'alta marea, antiche consuetudini e vecchie incrostazioni sono riemerse; e insomma, in tanto ben occultato squallore c'è una certa insofferenza per la teoria, mera zavorra per l'industria culturale che di tutt'altro ha bisogno (personaggi "spendibili" sullo schermo, polemiche stagionali e mitologie di facile spaccio), mentre è per l'appunto della vera critica che non si ha alcun bisogno. Eppure, a chi chiedesse se e quanto gli strumenti elaborati in quegli anni abbiano effettivamente modificato l'interpretazione della poesia italiana della seconda metà del Novecento, occorrerebbe rispondere senza troppe esitazioni che essi seppero render conto, a veder bene, non solo di quella «novità di dizione» instauratasi, secondo lo stesso Mengaldo, tra il Montale delle *Occasioni* e «il Luzi e il Sereni del dopoguerra» (p. xxxv), ma anche di molto altro, incluse le produzioni, riuscite o meno ma stimolanti, della galassia di autori appartenenti alla cosiddetta "neoavanguardia", nonché di meno reclamizzati autori senza etichette e persino di alcuni tra i "dialettali" maggiori (come Franco Loi). L'ampliamento della lingua poetica, la sua porosità e duttilità trovarono, a farla breve, un contesto critico e concettuale che prima non avevano; ma è un discorso, questo, che richiederebbe ampio spazio, e se ho richiamato uno sfondo che mi è familiare per motivi generazionali, non è per il solito lamento sui tempi andati o sulle occasioni mancate; semplicemente, mi viene naturale domandarmi se nella pratica di chi "produce" poesia oggi sono possibili agganci con spunti critici emersi in passato, o se invece lo stesso tema dei rapporti poesia/prosa, nelle configurazioni accreditate storicamente, ha ormai perso di senso, e allora a quali orizzonti e riferimenti si può ricondurre quella pratica (visto che le contaminazioni sussistono): non in astratto, ma in riferimento a singole esperienze, tra loro diverse, incontrate lungo il cammino da un lettore erratico e umorale come il sottoscritto.

2. Tra i pochi di mia conoscenza che i temi ora accennati ha saputo porre in prospettiva, con aperture teoriche e insieme interrogando il presente, è Paolo Giovannetti, che nel 2009 ha scritto una sollecitante introduzione al volume antologico intitolato *Prosa in prosa*, prezioso punto d'appoggio per i nostri argomenti. Nell'antologia figurano testi di autori che da allora si sono imposti all'attenzione e in seguito han confermato il loro valore (Andrea Inglese, Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi, Marco Giovenale, Michele Zaffarano, Andrea Raos); e nell'introduzione (*Dopo il sogno del ritmo. Installazioni prosastiche della poesia*) a far da ponte tra le esperienze canoniche del *poème en prose* e le sperimentazioni presentate è Todorov (*I generi del discorso*, 1978), mentre sul piano della contemporaneità sono citati soprattutto Jean-Marie Gleize e Christophe Hanna. Mi soffermo su quest'ultimo, della cui posizione Giovannetti riporta in *Dopo il ritmo* una «estrema sintesi»: «è sua [di H.] opinione che oggi sia necessario prendere atto della vera e propria confusione epistemologica che attraversa le forme della scrittura, non importa se letteraria o non letteraria, per lavorare [...] politicamente al loro interno e produrre effetti che lui definisce “virali” o “spin”.» Come si vede, l'impianto teorico non distingue il campo della poesia da quello della prosa (si parla infatti di «scrittura» *tout court*), e questo è un primo punto, di valenza generale, di cui prendere atto; ma la principale novità consiste, secondo Giovanetti, nell'accento posto sulla tendenza «mimetica» e «camaleontica» per Hanna costitutiva della scrittura: «lo statuto ormai indecidibile di ogni tipo di testo, la sospensione generalizzata della referenza, la possibilità di estetizzare qualsiasi discorso, costringono il poeta ad assecondare i codici esistenti per cercare di introdurvi momenti di destabilizzazione.» (p. 10) In questo quadro, è da sottolineare come Hanna fin dall'inizio (anzi dal titolo stesso) del suo saggio *Poesia azione diretta* si ponga in una dimensione pragmatica coerente con l'intenzione *politica* di fondo: dove a destabilizzare il lettore dei nostri anni è per l'appunto tale intenzione, che si dava per morta e sepolta. Un passaggio eloquente: «quando leggo – scrive Hanna - gli studi interessati alla produzione poetica moderna, sono costretto a constatare che, incapaci di pensare seriamente la relazione fra i procedimenti descritti e le intenzioni pratiche che ne sono la causa, questi studi (si) fondano (sul)l'idea che le opere altro non siano che collezioni di gingilli sonori staccati da ogni realtà politica e proposti alla nostra lettura senza altra strategia se non quella di renderci sensibili ai loro sistemi di eco.» (pp. 6/7)

Mi pare questa una descrizione adeguata di buona parte della critica letteraria (non solo di stampo accademico) che è dato di leggere ai nostri giorni. Ma non meno interessante, ai miei occhi, è che ai fini del suo discorso Hanna recuperi un noto testo di Roman Jakobson, *Che cosa è la poesia?*, pubblicato in Russia agli inizi degli anni Trenta: testo che in Italia fu tradotto molto dopo i *Saggi di linguistica generale* (1966), punto di riferimento fondamentale per linguisti e teorici della comunicazione. Ora, in Hanna il richiamo a Jakobson va insieme alla sottolineatura della dimensione sociale della poesia, appunto nel senso pragmatico già rilevato, per cui la poesia (la citazione è direttamente dal linguista russo) «ci protegge contro l'automatizzazione, contro la ruggine che minaccia le formulazioni che costruiamo riguardo l'amore e l'odio, la rivolta e la riconciliazione, la fede e la negazione» (p. 10). Infatti osserva Hanna che «la formalizzazione jakobsoniana ricopre un qualche interesse solo se si accetta subito che questa poesia possieda un ruolo sociale e degli effetti perlocutori *del tipo* di quelli esaminati da Jakobson, e quindi: scongiurare l'automatizzazione delle parole e riorganizzare le ideologie, come effetto della dispersione mimetica delle formule poetiche.» (p. 15) Ebbene, quanto hanno a che fare posizioni come queste con specifiche elaborazioni, o meglio lavori in corso?

3. Sul piano delle poesie “che si fanno”, l'elemento performativo posto in rilievo da Hanna ben si addice, tra quelli antologizzati in *Prosa in prosa*, ai lavori di Alessandro Broggi e Gherardo Bortolotti; in particolare Broggi, nei più recenti esiti attestati da *Coffee-table book* e *Avventure minime*, va annoverato tra gli autori che con maggior sicurezza svolgono oggi un discorso autonomo rispetto alla produzione *mainstream* che occupa gli spazi più in vista dell'industria culturale. Negli enunciati proposti in quei libri, quasi esempi di un catalogo virtualmente infinito di

«situazioni» che vanno da lacerti di storie individuali e descrizioni protocollari a elenchi di parole ed espressioni di uso corrente («toy boys, biografemi, partitamente, me la giostro, finca, nabis, sarong, lespedeza»), allineati sulla pagina come in una vetrina e declinabili in quartine («salire sul treno di harry potter / il sorriso stampato sulla faccia / un'esperienza sensoriale unica / su sfondi illimitati e sfuggenti») così come in paragrafi prosastici, l'aspetto antiletterario, antilirico e generalmente antiespressivo viene fuso e superato nel gesto che, come in molta arte contemporanea, spiazza chi legge/ascolta proponendogli un universo seriale, frantumato e rimontato a partire dal materiale più ordinario, inflazionato o frusto (si starebbe per dire: compulsivo), che non distingue tra colto e incolto, alto e basso, dismesso e *cool*; e dico "ascolta" proprio perché la dominante del presente fa pensare ad una esecuzione orale, una recita *in progress* attenta al suono sinistro dei "luoghi comuni", per meglio dire al *déjà vu* che nel mondo globalizzato ha trovato il suo alveo trionfale, la sede elettiva del *bricolage* universale. Avrei dei dubbi, nondimeno, sia a confinare i testi di Broggi nell'ambito di una nozione riduzionistica della poesia - o soltanto di una sua pratica per via di negazione, tendenziale "grado zero" del momento estetico -, sia a riportarli integralmente al livello performativo per ribadire l'intenzione destabilizzante nei termini esposti da Hanna sulla scia di Jakobson.

Un breve *excursus* per giustificare i dubbi, e una proposta (altrettanto corsiva). Affermazioni analoghe a quelle di Jakobson in *Che cos'è la poesia?* si leggono in Sklovskij e negli altri formalisti, ma senza qui entrare nella lunga disputa sul concetto di "straniamento" si può almeno rammentare che a partire dai saggi più propriamente linguistici dello studioso russo e dei suoi seguaci, quanto ne è passato non solo nel discorso critico, ma in quello ben più ampio della "comunicazione", è l'impianto d'impronta positivista che presiede allo schema delle varie funzioni del linguaggio (tra cui quella poetica): schema che, non di rado banalizzato, distorto e mescolato a una psicologia behavioristica, è stato assimilato – e proprio per il suo aspetto "sociale" – dal mondo industriale e (in stretta correlazione con esso) da quello dei *media*, tanto da essere insegnato nei corsi dei pubblicitari e finanche di *management*, ovvero a scopo di manipolazione della "massa"; quindi esattamente per scopi opposti a quelli che proponeva Jakobson, correligionario delle avanguardie storiche e come tale portatore di istanze "eversive" che già all'altezza di *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti*, del 1930 (l'anno del suicidio di Majakovskij, del quale *Una generazione* era l'appassionato necrologio), erano in via di dismissione da parte del regime sovietico. La parabola, non è vero?, la dice lunga: le avanguardie non invecchiano, vengono invece assoldate dagli *spin doctors* della reazione. Eppure ci sarà sempre qualcuno che non sta al gioco, che rilancia; ed una nuova generazione che avanza nella prosa del mondo. Dunque con un bel salto di quelli che piacciono ai romanzieri, si pensi agli ultimi ventitrent'anni italiani: ricordiamo, mentre Vladimir ci guarda da una foto di Rodčenko, gli anni ruggenti della Compiuta (ancorché cialtronesca: ma *nobody's perfect*, si sa) Modernizzazione Italiana, i tempi gloriosi in cui la cosa più "di sinistra" da fare (e insegnare alle legioni dei precarizzati, come quintessenza della creatività), era confezionare uno *spot* autoironico o parodie del *kitsch* più vieto; celebrare l'individualismo come frontiera della Libertà e quest'ultima con l'Impresa; e via di seguito colonizzando, con assai larghe intese sulla sostanza della democrazia, fino all'oggi. Ecco, così si potrà meglio intendere il senso (specifico, storico) delle "performances" di Broggi, la significazione seconda ed il silenzio inquieto che circonda una scrittura il cui mimetismo ha una tonalità fredda, distante da ogni complicità con l'universo linguistico e culturale ricreato come in un *rendering*. Una sorprendente sensibilità prensile verso il mondo reificato guida questo autore nella selva delle parole e dei sintagmi di cui siamo fatti: il «fascino enigmatico dell'anodino» (l'indicazione è di Andrea Inglese) evoca il rimosso sociale più efficacemente di una sua rappresentazione, sempre velleitaria e al di sotto della capillarità invasiva delle ideologie correnti; svela il surreale nel reale irreversibile e *soi-disant* eterno. Paradossalmente, siamo di fronte ad un'opera di *fantasia* che risponde con l'arte del montaggio all'inculcata equivalenza di passato, presente e futuro.

4. «Proteggerci contro la ruggine che minaccia le formulazioni che costruiamo riguardo l'amore e l'odio», così Jakobson. È una metafora che sembra fatta apposta per alcuni dei testi più convincenti (e appassionanti) di Andrea Inglese. Va aggiunto, però, che le strade percorse da questo autore sono molteplici e si muovono lungo direttrici che contemplano un continuo sconfinamento dei mezzi espressivi (verso l'oralità, la musica, l'arte e l'universo multimediale, Rete inclusa), e sono pertanto irriducibili ad una pratica della scrittura in senso tradizionale; e lo stesso vale per temi e ambiti discorsivi del suo lavoro intellettuale, a tutto campo e con premesse ed esiti a cui i confini nazionali vanno senz'altro stretti. Ma citando Jakobson, è soprattutto a *Commiato da Andromeda* che penso, insieme a *La grande anitra* tra le sue riuscite più certe.

Nella premessa al testo, edito nel 2011 dalle "Valigie rosse", Inglese parla del *Commiato* come di «un progetto di scrittura» teso a «verificare se la letteratura, o qualcosa di somigliante all'idea che me ne sono fatto, esista.» Scheggia di un più ampio progetto imperniato su Parigi, in *Commiato* c'è quindi un intento propriamente sperimentale, e l'esperimento è di natura radicale: non riguarda attribuzioni o ipotesi collaterali, categorie specifiche del discorso poetico o romanzesco o d'altro tipo; in gioco è la letteratura stessa (s'intende, secondo un'accezione personale e non astratta), come qualcosa di non dato ma da raggiungere. Questo elemento insieme radicale e sperimentale mi pare sia la cifra di fondo di Inglese, e proprio per questo prima usavo il termine *lavoro* (del resto, si vedrà che è lui stesso a usarlo) per definirne i lineamenti. Non si tratta, insomma, soltanto della consapevolezza o meglio autocoscienza di ordine estetico-formale, più o meno stremata ed esibita, insita nella poiesi di tanti, troppi "post-moderni" (che appunto di quella consapevolezza ed estenuazione fanno il tema del proprio operare), bensì di un procedere per saggi e frammenti, ogni volta *tentatively*, che chiama in causa l'esistenza stessa del fatto letterario, lo mette alla prova («verifica», si noti, non per caso ha risonanze fortiniane). Si spiega così, almeno ad un primo livello, il muoversi dell'organismo testuale contemporaneamente nell'ambito sia della prosa sia dei versi, come esemplarmente avviene in *Commiato*. Ma fin qui, siamo nell'ordine del generico, ancorché l'orizzonte saggistico apra un varco per intendere l'ironia tutta particolare, di smagliante densità, che è di certi testi (come *La grande anitra*).

Il tema è quello, si diceva, amoroso: *Commiato da Andromeda* si propone come tentativo di «sormontare una voragine amorosa» (p. 5). Così ci viene presentata la sua genesi: «Tutta l'agitazione, l'angoscia, l'appannamento che hanno foggato l'intimità, dando all'io giorno per giorno il suo colore emotivo, sono sperimentati, ad un tratto, come i segni ambientali di una zona remota, d'un periferico universo da decifrare ed erigere, pezzo dopo pezzo, nuovamente, con assoluto arbitrio, con fedeltà disarmante, con audacia di baro. In tal modo, quel che fu dentro e mio fuoriesce, diventa altro, materia di meditazione, propaggine da esplorare, ma soprattutto forma e ritmo, articolazione di fasi, consistenza.» Importano meno, qui, gli ossimori con cui è definita l'esplorazione/ricostruzione (l'azzardo e la fedeltà, il baro e il testimone, finzione e verità: da sempre questi opposti convivono nell'arte), quanto l'accento sulla *forma* che l'impresa assume, oggettivandosi l'io e diventando parte di un tutto sconosciuto ma conoscibile (in questi paraggi il giovane Lukács si sarebbe sentito *chez soi*). Una dialettica di pieno/vuoto, interno/esterno si affaccia subito all'attenzione del lettore, ancor più sollecitata da quel che segue, mettendo a fuoco il processo creativo: «La voragine dell'amore non si rischiarà, forse, né diventa più intellegibile, ma cessa di essere un puro vento, un fantasma, un'omertosa trafittura, di cui nulla si può dire, se non poche frasi di un'allusività così estenuata, da non rimandare a null'altro che alla loro vuota eco. La voragine amorosa, invece, esiste: contamina, in fasi più o meno lunghe dell'esistenza, ogni nostra fibra: ne siamo innervati, devastati. È su questa figura concava, assente, che ho cominciato a lavorare, affinché la sua profondità informe si rovesciasse in qualcosa di convesso, popolato di rilievi, curve, agglomerati.» (pp. 5-6)

Tra il «puro vento» ed il «fantasma», l'eco che riverbera un'assenza, di Inglese e la «ruggine» di cui parlava Jakobson, anche se ciò farà storcere il naso agli storicisti, c'è un rapporto: il linguaggio reificato non può accogliere l'esperienza, vi si sottrae per definizione; e la ruggine, si rammenti, *distrugge*. I rapporti sociali essendo dominati da stereotipi, e avendo la falsità nidificato

ovunque, la posta in gioco è in realtà altissima: richiede, nel laboratorio rappresentato dal rapporto a due, la mobilitazione di ogni istanza culturale, sicché in tal genere d'impresa la "lirica" non basta, ma nemmeno il "romanzo", che nei suoi sviluppi conformistici sembra aver abbandonato la sfida conoscitiva affidatagli dai grandi Moderni. Pertanto se un'ironia si accompagna all'aspetto autoriflessivo della scrittura, non è per un gioco complice ma l'esito di una ferita aperta; e proprio per questo l'investimento nella forma dev'essere tangibile e diretto, mostrarsi, rompere gli argini così come fa il soggetto con sé stesso, nella ricerca dei limiti e nel loro superamento. Il nucleo portante dell'oltranza discorsiva e raziocinante della sfida affiora forse, *en passant*, in una parentesi di *Commiato*: «(quando poi ogni remota, intima oscurità s'innesca, e prende forma il corteggiamento, e si confondono tattica e strategia, e il predatore diventa preda [...], quando questo, in simultanea cospirazione, accade, è nella forma tagliente della rottura, non solamente politica e sociale, ma metafisica, perché la società di ieri appare, oggi, per quello che in definitiva è: un sistema antico, chiuso, conformato, dove i prelati sempre bisbigliano in silenzio, annuiscono, e rendono gli addottrinati adulti una docile comparsa, affinché la cerimonia nasconda l'orrendo lavoro di ognuno, malpagato, tossico, demente, in solitudine: quelle migliaia di ore negli uffici, nelle cucine, nei cantieri: se uno lo è davvero, nello zoppicamento vertiginoso dell'amore, non tiene più il passo, viaggia fuori pista, asociale, avanguardia sbandata di un disordine gaudente, improvvisato)» (p. 46).

La pittura di Piero di Cosimo che offre lo spunto d'avvio al testo (*Perseo e Andromeda*), al di là dell'allegoria di cui gli storici dell'arte han variamente discusso, è per l'appunto l'arte di un asociale («salvatico», dice Vasari), e se l'io di *Commiato* afferma di essere lui il «mostro» raffigurato nella tela (che attinge al repertorio delle *Metamorfosi*), c'è da credergli: per disperdere le ruggini e i codici del «sistema» che sequestra l'esperienza, occorre attingere a strati indocili e irregolari, non sottomessi; per questo, anche, sono interrogati non solo i ricordi ma i sogni, e così la vecchia canzone del futuro che non è stato torna a visitare le pagine del «discreto ribelle» (p. 43). È un polo della dialettica che percorre tutto il libretto e ne fa un corpo vivente, il lampo della «rottura» che in alcuni versi – quelli appunto che iniziano *Sono un discreto ribelle...*, non facilmente dimenticabili – non teme di citare, lungo il percorso della ri-costruzione, l'innominabile, scandalosa «rivoluzione». Che Inglese la nomini qui, in questa specie di sua *Vita nova* a rovescio («La vita nuova che mi è concessa / si edifica cancellando punto dopo punto / la vicenda passata»), proprio sul terreno più abusato ed esposto, sull'orlo della «voragine amorosa» che riempie di sé il *Commiato* e che, con il suo appello ad una totalità possibile, «esiste» (esiste oggi, come nei romantici, con tutti i loro *Abschiede*), è un tratto che appartiene alla radicalità della sua ricerca e rivela un istinto utopico non sedato né risolto in generica protesta. A quella dialettica risalgono finalmente la figura processuale e il carattere non-finito dell'esperimento: un *tour de force* che carica l'andamento argomentativo ed il ripullulare di notazioni memoriali e ambientali di una forza eccedente, alcunché di non domato e impetuoso che scavalca la lettera. L'eredità della linea dell'essai romanzesco che da Proust porta a Beckett e Ponge (Raboni se n'è fatto interprete, a tratti, con una vena raggelata che gli veniva da uno sfondo ambrosiano-secentesco), è rivitalizzata e rimescolata agli echi della contemporaneità, aprendo nuovi *dossier* sul mondo in cui siamo immersi, e che non vogliamo veramente conoscere.

5. Nel primo libro di Paolo Maccari, *Ospiti*, del 2000, tra le composizioni in versi s'insinuavano due brevi prose: *Un colpo di reni*, *La bambina*. Fenomeno tutt'altro che inconsueto, di per sé, dato che se ne possono citare esempi sin dagli albori della poesia novecentesca (e la più illustre), ma proprio in quei testi l'occhio infallibile di Luigi Baldacci poté subito scorgere i «sintomi inequivocabili» (*Prefazione*, p. 9) della vocazione stessa dell'autore. Ne sottolineava, Baldacci, la «crudele lucidità»: che è poi il connotato distintivo della scrittura di Maccari, dall'esordio a *Fuoco amico* (2009), al recente *Contromosse* (2013). Nel caso, era l'ambiente in cui si muoveva l'io di *Ospiti*, un ricovero per anziani, a creare lo sfondo per la presa d'atto di una realtà d'intollerabile durezza, dove la morte fa da padrona di casa e l'esistenza è puntualmente umiliata;

ma non si trattava di ripristinare modalità realistiche, quanto di appuntare lo sguardo sui meccanismi della rimozione, ed è qui che emergeva il singolarissimo connubio, tipico di Maccari, di introspezione e di capacità di fissare gli aspetti più ostili e inquietanti dell'*ora e qui*, emergenti nella quotidianità e per questo soggetti all'azione abrasiva dei comportamenti sociali, collettivi. A suo modo, la "natura morta" (tra Francis Bacon e Lucian Freud) del vecchio imprigionato nel suo letto di degente, senza più vita ed eretto dopo un ultimo slancio, solitario e trascurato da tutti, era un'epifania, e i versi conclusivi di *Un colpo di reni* ne certificavano il senso ribaltando in affermazione la squallida protervia della negazione assoluta (il pensiero, allora, va a certo Cattafi, studiato a fondo da Maccari): «Qualcuno è morto seduto / è morto seduto senza nessuno / nello sforzo nel sudore nell'acre / odore della fine del massacro. / Avrei voluto esserci per capire / come si può riuscire a morire / issati nella schiumante sera / come la più vivace invincibile / bandiera.»

Lo stile narrativo dei pezzi di *Ospiti* è secco e referenziale, ordinato in sequenze paratattiche («La nipotina all'ospizio s'annoia. Ha sette anni, un cranio grazioso e mani antipatiche, grassocce. Porta un bel vestitino grigio e calze spesse, rosa. Ha conosciuto la nonna sempre all'ospizio. Per lei, la nonna è l'ospizio», *La bambina*) in cui ogni aggettivo o verbo è calibrato per stabilire un preciso rapporto tra l'osservatore e i comportamenti dei visitatori, impietosamente colti nei raggiri e nelle manovre di auto-assoluzione rispetto all'annichilimento di vite relegate in uno spazio terminale, senza più passato né futuro (ne ha parlato da par suo Norbert Elias in *La solitudine del morente*). La prosa, dunque, è davvero prosa e si attiene con gelida determinazione al compito prescritto, tanto più efficacemente in quanto lo smascheramento avviene in virtù dei fatti, quasi *motu proprio*, secondo il rituale inscenato nell'ospizio: ma di certo lì si toccava qualcosa che andava ben oltre quelle mura. Un analogo meccanismo, tuttavia, è presente (e questo c'interessa) non solo nei versi che trattano il medesimo scenario (come il sonetto *I Cari*), ma in quelli che riguardano l'io, talora rincarando la dose con un tasso di corrusco manierismo che si affila nella brevità dell'epigrafe (le bellissime *Due terzine d'autoritratto*). Ebbene, un esordio del genere, che si potrebbe collocare sotto l'alto patronato di Baudelaire («Débris d'humanité pour l'éternité mûrs!»: *Les petites vieilles*), impegnava l'autore in una sfida che riguardava la tradizione lirica, presa per così dire a contropelo; ma tutto ciò, anche (e proprio per questo), poteva scontare un limite nella contemplazione del negativo eletta a sistema, cui la stessa padronanza dei mezzi espressivi conferisse un carattere feticistico, tradendo l'intima essenza del «massacro» (parola-chiave in Maccari) che accomuna lo spazio soggettivo e quello pubblico. Ma ecco che in *Contromosse* una intensa *suite* di prose intitolata *Pensieri in piazza* riprende il discorso di *Ospiti*: qui lo sguardo si porta all'aperto, ma non ha perso affatto la sua penetrazione; la lucidità segnalata da Baldacci è integra, anzi estende il suo campo d'azione, simultaneamente, in più direzioni: verso l'esterno, dove personaggi *standard* dell'ambiente urbano, cose e animali sono trapiantati da un io insieme vigile e assorto, e verso l'interno, dove la rassegna riguarda senza indulgenze (o a volte con velato sarcasmo) il sé, lo spazio interiore, il luogo dello *spleen* e della malattia, dei terrori che come le «ustioni dei pensieri» lasciano cicatrici dolenti. Ne viene un concerto che riesce a strumentare, perfettamente, le istanze dell'interiorità e le dissonanze che l'esterno cela nel suo guscio, in apparenza compatto e perfino impenetrabile nel sicuro sigillo del conformismo e del solipsismo: una partitura tacitamente allegorica che ha i suoi punti più tesi nei testi in prosa intercalati, prima della *suite*, tra le poesie. Qui è agli animali (*Cigni, I modi della volpe, Un banchetto*) che, per contrappasso, spetta un ruolo preminente, tale che il nesso di ferocia/innocenza illumina strati profondi del subconscio collettivo: siamo, occorre ricordarlo?, nell'epoca del "darwinismo sociale".

«Ficcare i denti in un cuore in tumulto: è questa la droga dei nostri tempi grami. // Rifarsi in pochi balzi dei digiuni.» (*I modi della volpe*). E questo Maccari insegna al lettore: non distogliere lo sguardo, guardare in faccia il nostro tempo.

6. «Lo *spin*, nella sua definizione originale, è un effetto retorico, o meglio, un protocollo d'azione mediatico-politico, capace d'intossicare in maniera globale il sistema d'informazione e d'organizzare un contesto favorevole alla ricezione (e alla azione perlocutoria) di un discorso di

propaganda: giustificazione di interventi energici, interpretazioni tendenziose dello "stato delle cose", e, soprattutto, profezie a prima vista appartenenti al campo della più fervida fantasia, ecc.» Il brano del saggio di Hanna che sintetizza il carattere manipolatorio dell'azione dei media e dei suoi addetti e mandanti descrive un paesaggio che ormai ci è familiare, imm modificabile come una formazione geologica millenaria. Chi, anni fa, aveva parlato della Ideologia come dell'«apparenza socialmente necessaria» non aveva sbagliato poi di molto, senza forse presagire quanto a fondo l'intossicazione potesse penetrare nell'ambito soggettivo, e quanto la perdita di futuro, a livello sociale, dovesse tradursi in un rancore tanto più velenoso quanto inarticolato. È in questo paesaggio ferocemente irrigidito, dietro il *glamour* del consumo, che un percepibile senso di esilio promana dagli scritti di chi ha scavato più a fondo nella condizione presente.

In Italia i poeti hanno da sempre i sensori più ricettivi e attenti al cambiamento, e gli sconfinamenti di cui qui si è parlato van visti come una risposta decisa, non rassegnata, a quanto fa ostacolo, emargina e minaccia il libero affermarsi delle potenzialità positive dell'individuo e della collettività. "Sociologismo"? Non importa. Gli scrittori che ci sono cari han saputo farsi carico di tutto questo, anche quando parlavano di olmi o di magnolie. Essi ripetono ancora una volta i versi di Majakovskij: «Voglio essere capito dal mio paese, / ma se non sarò capito, che fare? / Attraverserò il paese natale in disparte / come una pioggia obliqua d'estate.»

Luca Lenzini

Opere citate

1. Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978¹;
2. Andrea Inglese, Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi, Marco Giovenale, Michele Zaffarano, *Poesia in prosa con 504 illustrazioni in bianco e nero nel testo*, introduzione di Paolo Giovanetti, note di lettura di Antonio Loreto, Firenze, Le lettere, 2009; Christophe Hanna, *Poesia azione diretta. Contro una poetica del gingillo*, KRITIK 02 © HGH 2008: <http://gamm.org/wp-content/uploads/2008/02/hanna-christophe-poesia-azione-diretta.pdf>; Roman Jakobson, *Che cos'è la poesia?*, in Id., *Poetica e poesia*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 42-55 (cfr. R. Jakobson, *What is poetry?* [1933/1934], in *Selected writings*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1971-1990, t. III, *Poetry of grammar and Grammar of Poetry*, 1981, pp. 740-750);
3. Alessandro Broggi, *Coffee-table book*, Massa, Transeuropa, 2011; Id., *Avventure minime*, Massa, Transeuropa, 2014; R. Jakobson, *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti*, Milano, SE, 2004; Andrea Inglese, *Su "Coffee-table book" di Alessandro Broggi*: <http://www.nazioneindiana.com/2012/01/17/su-coffe-table-book-di-alessandro-broggi/>
4. Andrea Inglese, *Commiato da Andromeda*, con una nota di Paolo Maccari, Livorno, Valigie Rosse, 2011; Id., *La grande anitra*, postfazione di Cecilia Bello Minciocchi, Salerno/Milano, Oedipus, 2013.
5. Paolo Maccari, *Ospiti*, prefazione di Luigi Baldacci, Lecce, Piero Manni, 2000; Id., *Contromosse*, Monghidoro, con-fine edizioni, 2013.

RACCONTARE LA GUERRA: LA COMUNICAZIONE ETICA NELLA POESIA ITALIANA CONTEMPORANEA (FRANCO FORTINI, ANTONELLA ANEDDA, FRANCO BUFFONI, MASSIMO GEZZI, ITALO TESTA)

1. Il rapporto tra la poesia italiana contemporanea e la comunicazione etica indica un percorso in cui, a partire dalla seconda metà del Novecento, la poesia ha mostrato una consapevolezza altalenante del proprio ruolo storico e della fiducia nella propria funzione lirica, soprattutto dagli anni Settanta quando, anche per il progressivo affievolirsi delle ideologie, i contenuti soggettivistici hanno iniziato ad essere predominanti. In particolare, con l'uscita di *Satura* di Montale, con gli epigoni della Neoavanguardia e con l'emergere dell'estetica postmoderna, il rapporto tra l'io e la profondità storica è stato generalmente, per alcuni anni, livellato su uno stato di psicologismo e di corporalismo esibiti. Non si vuole, tuttavia, affrontare il tema della comunicazione etica come riflusso di una logica idealistica che potrebbe far pensare una storia della letteratura impostata secondo il modello di De Sanctis, caratteristico della tradizione italiana, i cui cardini sono costituiti proprio dalla portata etica delle opere. La mia analisi intende, piuttosto, far uso della comunicazione etica come strumento induttivo per individuare i legami tra l'estetica della lirica e la storia, tra la poesia e i contenuti che non riguardino esclusivamente la sfera del soggetto, ma senza voler imporre giudizi di valore discriminanti e settari.

È un fatto che, oltre alla poesia in cui il senso etico è esplicito, anche forme come quelle dell'Ermetismo - ad esempio - che fanno ricorso ad aspetti alogici per trasmettere indirettamente messaggi storici trasversali e nascosti, non sembrano più vitali dopo il Sessantotto. Inoltre, la comunicazione etica diventa, a mano a mano, una realtà che non può più essere affrontata come situazione a tutti gli effetti interdipendente tra l'io e la collettività. Infatti, quando la comunicazione etica si manifesta nella poesia contemporanea è affrontata soprattutto da una prospettiva esistenziale che prova a mostrare la responsabilità artistica dell'io in qualità di individuo soggettivo privo di legami sociali organici, prospettiva che può far osservare la maturazione della struttura stessa della lirica, in particolare tra gli anni Novanta del Novecento e i cosiddetti Anni Zero.

In questo breve saggio cercherò, quindi, di illustrare come siano cambiate le rappresentazioni che la poesia italiana ha dato a esperienze di violenza e di guerra nel corso degli ultimi vent'anni, partendo dalle raccolte *Composita solvantur* di Franco Fortini (1994)(1), *Notti di pace occidentale* di Antonella Anedda (1999)(2) e *Guerra* di Franco Buffoni (2005)(3). In base al modo in cui questi libri affrontano i casi di violenza e di conflitto, possiamo cercare di capire almeno due aspetti ulteriori. 1) Il primo riguarda l'attuale situazione della lirica italiana nei confronti di un principio di comunicazione etica dei contenuti, aggregante significativo per la migliore poesia contemporanea che sembra lo abbia recuperato dopo la generale espettorazione irrazionalistica centrata sull'individuo degli anni Settanta e la diffusa retorica postmoderna degli anni Ottanta. Non ne viene fatto, però, un uso politico - come poteva avvenire nella scrittura del Neorealismo o della Neoavanguardia: l'impiego avviene piuttosto, come si diceva, secondo una caratura esistenziale, in cui il privato cerca di dirigersi verso il pubblico soprattutto nei luoghi dove l'impianto lirico trascende il particolare o si dispone in forme metapoetiche. 2) Il secondo aspetto affronta il problema del cosiddetto Nuovo Realismo e del concetto di Postmoderno. Negli ultimi anni, infatti, si è discusso molto di 'ritorno alla realtà' (dalle formulazioni, in parte discutibili, di Wu Ming con il *New Italian Epic* apparso in Italia nel 2008(4) fino ad alcuni saggi più recenti come quello di Maurizio Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, del 2012(5)). Si è tentato anche di definire i connotati di un'attualità storica che sembra essersi lasciata alle spalle il postmodernismo (Remo Ceserani si è concentrato sulla definizione di Zygmunt Baumann di 'modernità liquida'(6), Raffaele Donnarumma ha parlato di 'ipermodernità' come congedo dal postmoderno(7)). Non è mia intenzione, però, soffermarmi su definizioni teoriche né formulare categorie a partire dalla poesia italiana contemporanea. Tuttavia, dall'analisi che svilupperò si potrà osservare come nella lirica degli ultimi vent'anni ci siano esempi che riescono a rappresentare, con un forte valore icastico, il recupero della dimensione etica della parola in quella che può essere definita una transizione dal

politico all'esistenziale, e i legami tra postmoderno, nuovo realismo e massmedia. Tali aspetti sono accompagnati da una ricerca formale che, progressivamente, non si è più ancorata a categorie di 'grande stile'(8) per legittimare la propria organicità e la propria efficacia comunicativa, quest'ultime sembrano essere orientate invece da un assunto responsabile del soggetto lirico, che si pone in dialogo aperto, e non più gerarchico, con la tradizione.

2. Dalla prospettiva degli autori e dei lettori occidentali la guerra assume una significativa posizione di 'frontiera' in termini di spazialità, di temporalità e di cultura. Una prima accezione di 'frontiera' è, dunque, geografico-culturale: in base ad essa, le esperienze di violenza e di guerra caratterizzano l'Occidente come un attore-spettatore, un'entità separata dai luoghi del conflitto, che assiste attraverso un diaframma da una posizione di intangibilità. La guerra del Golfo, ad esempio, a cui si riferiscono i libri di Fortini e dell'Anedda, non è mai un evento effettivamente tangibile, non ha nulla di realistico per il cittadino occidentale che ne viene a contatto solo attraverso i mass media, come un fatto televisivo. Nella poesia di Fortini e di Antonella Anedda la tragedia della guerra non sta solo nella violenza in sé, ma nel fatto che di fronte ad essa l'uomo occidentale sia impotente, passivo, in una condizione di estraneità: la guerra è stata rimossa dall'ontologia occidentale, ma sussiste come rappresentazione, immagine, mimesi, come fatto estetico a cui attingere attraverso le riproduzioni massmediatiche che offrono un contatto virtuale, apparentemente immediate ma straniante, con l'evento(9). Alla frontiera geografico-culturale si affianca una frontiera temporale, segnata dall'attacco alle Twin Towers dell'11 settembre 2001. Questa data simbolica non produce nell'immediato cambiamenti decisivi per l'atteggiamento con cui l'uomo occidentale si rapporta alla situazione catastrofica: basti pensare che gli stessi testimoni dell'attentato riescono a comprendere l'accaduto solo tramite la mediazione delle televisioni, attraverso la trasposizione verisimile e spettacolare. Tuttavia, a partire da questa data assistiamo anche a un graduale mutamento nelle forme letterarie: la letteratura, infatti, e insieme ad essa parte della produzione cinematografica, inizia a produrre spinte che tentano di riappropriarsi concretamente del reale e usano il documento, la testimonianza riportata come scheggia di realtà viva, per costruire opere in cui l'autore tenta di riscattarsi da un ruolo passivo. Si assiste a un recupero della funzione critica dell'immaginazione per porre un freno alla visione aleatoria trasmessa dai media, sfruttando spesso gli stessi media come tracce documentarie, prove funzionali.

3. Per illustrare questo percorso ho scelto tre poesie: *Gli imperatori...* di Franco Fortini da *Composita solvantur* (parte della sezione *Sette canzonette del Golfo*), *Correva verso un rifugio...* di Antonella Anedda da *Notti di pace occidentale* e *Di noi accosti alla siepe sui flutti allontanati...* di Franco Buffoni da *Guerra*. Riporto di seguito le prime due, come nucleo di partenza, per osservare poi come agisca su di esse quella che ho chiamato frontiera geografico-culturale:

Gli imperatori dei sanguigni regni
guardali come varcano le nubi
cinte di lampi, sui notturni lumi
dell'orbe assorti in empi o rei disegni!

Già fulminati tra fetori e fumi
irte scagliano schiere di congegni:
vedi femori e cerebri e nei segni
impressi umani arsi rappresi grumi.

5

A noi gli dèi posero pace. Ai nostri
giorni occidui si avvivavano i vigneti
e i seminati e di fortuna un riso.

10

Noi bea, lieti di poco, un breve riso,
un'aperta veduta e i chiusi inchiostri
che gloria certa serbano ai poeti.

(Franco Fortini, *Composita solvantur*, 1994)

*

Correva verso un rifugio, si proteggeva la testa.
Apparteneva a un'immagine stanca
non diversa da una donna qualsiasi
che la pioggia sorprende.

Non volevo dire della guerra	5
ma della tregua	
meditare sullo spazio e dunque sui dettagli	
la mano che saggia il muro, la candela per un attimo accesa	
e – fuori – le fulgide foglie.	
Ancora un recinto con spine confuse ad altre spine	10
spine di terra che bruciano i talloni.	

Ciò che si stende tra il peso del prima	
e il precipitare del poi:	
questo io chiamo tregua	
misura che rende misura lo spavento	15
metro che non protegge.	

Vicino a tregua è transito	
da un luogo andare a un altro luogo	
senza una vera meta	
senza che nulla di quel moto possa chiamarsi viaggio	20
distrazione di volti	
mentre batte la pioggia.	

Alla tregua come al treno occorre la pianura	
un sogno di orizzonte	
con alberi levati verso il cielo	25
uniche lance, sentinelle sole.	

(Antonella Anedda, *Notti di pace occidentale*, 1999)

Ad una prima lettura contrastiva, l'elemento che balza agli occhi è la compattezza strutturale del sonetto di Fortini in opposizione al ritmo giocato sul doppio registro visionario-prosastico del testo dell'Anedda. Fortini adotta in falsetto i modi del 'grande stile' con un profondo ancoraggio alla tradizione, così come in molti altri testi di *Composita solvantur*: oltre alle rigide strutture metriche delle canzonette, che spesso suonano fortemente innaturali e addirittura posticce, si hanno le elegie brevi dell'omonima sezione e alcuni abili riusi di stilemi classici come nelle poesie della sezione *L'animale* dove si può notare anche un impianto metrico manzoniano. Il neometricismo, la cui ironia - che per certi aspetti potrebbe far pensare anche al Montale di *Satura* - è uno strumento di denuncia acuto, liberato dal gusto estetico manierista tipico dell'uso postmoderno delle pratiche neometriche, isola la tragedia della guerra riproducendo lo straniamento dello spettatore occidentale che assiste impotente alla violenza attraverso lo schermo televisivo. Concentriamoci sulle quartine: il gioco delle parafrasi («gli imperatori dei sanguigni regni», «scagliano schiere di congegni»), i sostantivi di marca aulica accompagnati da aggettivi in posizione antifrastica («notturni lumi», «empi o rei disegni», «irte scagliano schiere») insieme all'esortativo del v. 2 («guardali») creano una descrizione straniante della realtà. La visione («vedi femori e cerebri e nei segni / impressi umani arsi rappresi grumi») è percepita con un effetto di distanza (in un'altra canzonetta della serie, *Lontano lontano...*, si legge un distico con una forte tonalità di recitativo cadenzato: «Non posso giovare, non posso parlare, / non posso patire per cielo e per mare», vv. 5-6). È una visione televisiva, la cui carica emozionale scioccante viene denunciata attraverso l'impianto ironico del

falsetto. Il contrasto dato dall'ordine della forma che prova a contenere il disordine dello shock della violenza è cruciale nelle *Sette canzonette del Golfo*, e riflette l'architettura complessiva di tutta la raccolta dove le canzonette formano un nucleo centrale che esercita una trazione formale centripeta e contenitiva sui modi delle altre sezioni, come *L'animale* e *Appendice di light verses e imitazioni*.

Anche la poesia di Antonella Anedda si basa sulla visione televisiva di un'immagine di guerra (in una lettura pubblica l'autrice ha parlato, a proposito, di un programma sul conflitto nei Balcani). È persa tuttavia la volontà contenitiva dello stile, sciolto in scatti tra visione e riflessione, tradotti anche nel gioco tra i versi di misura lunga e breve che danno una struttura molto elastica ai cinque movimenti in cui è suddiviso il testo. In apertura si fa riferimento ad un filmato che immortalava una donna che scappa, di cui è resa la tragicità dell'effetto di anonimato («un'immagine stanca», «una donna qualsiasi») a cuasa del potere dei media di neutralizzare la realtà fisica del dramma. Si passa, quindi, a un tentativo di riflessione soggettiva sui dettagli per recuperare un nucleo di verità e di coscienza storica rispetto all'effimera riproduzione dei media. È così inquadrata la condizione dell'uomo occidentale e identificata con una tregua straniente, come evoca il titolo emblematico del libro. La tregua è simbolo di un Occidente smarrito all'interno di una terra atterrita: la tregua di fronte all'immagine televisiva è controparte, inversa e paradossalmente speculare, della condizione di chi vive la guerra nella realtà. Questo stato viene rappresentato alla perfezione dal primo verso del quarto movimento («Vicino a tregua è transito»), un verso secco, incentrato su due sostantivi assoluti, senza articolo, che descrivono la condizione di chi *sta nella tregua*, nella tragedia della passività e dello smarrimento integrale, descritto poi in chiusura («Alla tregua come al treno occorre la pianura / un sogno di orizzonte / con alberi levati verso il cielo / uniche lance, sentinelle sole», vv. 23-26).

La scrittura di *Notti di pace occidentale* è tutta tesa tra visione e contingenza, memore della dizione di Mandel'stam, della Cvetaeva, di Celan, di Beckett. La tensione, quasi elettrica, tra un polo che recupera i dettagli della realtà di superficie e un polo che spinge verso una sorgente profonda e originaria di significato, sviluppa un messaggio etico attraverso una coscienza storica rielaborata nel contrasto tra i dati di realtà immediati – l'immagine televisiva, la sua estetica straniente – e il processo associativo che, superando il limite imposto dalla superficie mediatica, mette in contatto lo stato paralizzante e paralizzato dello spettatore con il dramma reale della guerra. Il processo associativo infrange lo straniamento, ma appare comunque in maniera trasversale rispetto alla realtà della guerra, come ponte tra uno stato di tregua e uno stato di violenza, specularmente inversi e tragicamente corrispondenti. Con *Guerra*, invece, Franco Buffoni racconta la storia in modo diretto attraverso la testimonianza dei documenti: i fatti sono presenti non più come realtà virtuale proiettata, ma come qualcosa di cui non si può più eludere la verità e, dunque, la responsabilità. Il libro unisce diverse esperienze: la guerra combattuta dal padre dell'autore, gli episodi delle Guerre Mondiali, delle guerre in Medio Oriente e nei Balcani, fino a includere una riflessione sulla violenza che riguarda l'umanità in generale e che è estesa anche al mondo animale. La sezione *Sulla pelliccia bianca della neve* contiene testi che si riferiscono alla guerra partigiana, come quello che segue:

Di noi accosti alla siepe sui flutti allontanati
Dal piccolo gorgo della sponda
Che divide ogni luce che si accende sull'altra riva
Dal nostro borbottio.

Una tosse di ottobre nata ieri	5
Tra le macerie aguzze dell'estate,	
Non è la mano che porti sulle labbra	
È il flusso indietro della nuca	
Il cupo chiedere a ogni colpo	10
Di passare la ferita il sottoscala il semicerchio	

Col rosso cupo dilatato tra i rivoli più chiari.
 Ferita e bende, e proprio lì il gattino
 Che se chiamavi tu veniva
 E lo prendevi in braccio 15
 Sfiorandolo sul muso.
 Per me nel sottoscala di chi sta per uscire
 Con le sue fasciature al posto giusto
 Spigoli spine vento avverso chissà
 I punti dati male. Rosso cupo. 20
 Da risvegliarsi nella stalla
 Ai dieci sottozero del mattino
 Per risalire a meno tre sul buio
 Mezzogiorno. Col sole che riapparve
 Il sei febbraio 25
 Alla punta campanile,
 Sparito da novembre dietro il tondo
 Di due canne da fucile.

(Franco Buffoni, *Guerra*, 2005)

Le poesie di *Guerra* partono spesso da un dato circostanziale, di solito indicato come esergo del testo pur facendone effettivamente parte, a mo' di traccia documentaria con cui si mette in luce l'intento di testimonianza. L'incipit della poesia consente al lettore di calarsi in un quadro storico preciso, simile a una netta inquadratura cinematografica che ricrea l'impressione di un «mosaico di frammenti percettivi e riflessivi il cui senso si rivela spesso soltanto alla fine, nella chiusa, generando una forma di suspense che avvince il lettore e stilizza i materiali inglobati»⁽¹⁰⁾. La forma-mosaico, presente sia nei testi con esergo sia nei testi privi di esergo, si riflette sulla struttura complessiva di *Guerra*, simile a un «montaggio»⁽¹¹⁾ di episodi e di riflessioni, scanditi da strutture stilistiche e metriche regolari che formano un'impalcatura contenitiva per quelle irregolari. Il mosaico, il montaggio e le strutture regolari - in maniera ben diversa rispetto agli usi di tradizione delle *Canzonette del Golfo* di Fortini - hanno l'effetto di focalizzare l'attenzione sull'«imperativo etico»⁽¹²⁾ del libro, sulla tenace osservazione della violenza in presa diretta, unendo uno sguardo filosofico illuminista sulla storia a uno cosmologico di tipo leopardiano, che non vengono mai calati a priori sulle situazioni descritte, ma muovono dai versi come scaglie liriche di documenti reali. Per questo è importante sottolineare la «funzione documentaria»⁽¹³⁾ di *Guerra*, per la quale la raccolta propone una interessantissima forma di *poesia-saggio* che dà luogo ad un'acuta sintesi tra i frammenti di realtà, la prospettiva filosofico-interpretativa e il sistema formale. La comunicazione etica che ne deriva è spinta al massimo grado e instaura un rapporto aperto con la tradizione, superando quel senso di gerarchia ancora cristallizzato nelle *Canzonette del Golfo*.

La poesia-saggio di Buffoni è una delle prove migliori che, nel primo decennio degli anni Duemila, ha saputo proporre organicamente un linguaggio etico nella lirica senza risultare retrò o di maniera. Ha rielaborato la tradizione del Novecento, soprattutto quella della poesia oggettiva di 'area lombarda', in modo che potesse liberarsi sia dal dogma della forma sia dal dogma ideologico della politica, frequentemente associato alla funzione etica. *Guerra* riesce a trasmettere il senso di una responsabilità etica per la scrittura e di una responsabilità etica avvertita a livello esistenziale dall'individuo. Dopo la straordinaria capacità visionaria di *Notti di pace occidentale* dell'Anedda - che infrange ogni straniamento imposto dalla rete massmediatica, spingendosi verso un nucleo tragico, originario e universale di significato -, con *Guerra* il documento entra in poesia senza apparire referto sterile, ma viva parte testimoniale della storia, capace di tenere insieme il sentimento e la riflessione, e di liberare il piano esistenziale dell'io dai paludamenti egocentrici, narcisistici, esibizionistici o di moda, con un decisivo balzo in avanti rispetto alla retorica postmoderna.

4. Nelle teorie più recenti sulla condizione presente della letteratura, è stato sostenuto che il postmoderno sarebbe stato superato da un Nuovo Realismo o da un'Ipermodernità basati sull'attendibilità della testimonianza, sul valore attribuito alla realtà rappresentata nella sua incontestabile evidenza. Per quanto riguarda la narrativa, ad esempio, si pensi a lavori come *Gomorra* di Roberto Saviano(14) e, spingendoci fuori dai nostri confini nazionali, a romanzi come *Le benevole* di Jonathan Littell(15) o *HhHH* di Laurent Binet(16). In queste opere, l'immaginazione, pur restando il collante della trama, cerca di basare la fiction su dati testimoniali, su documenti. E si pensi, in parallelo, anche al fenomeno del cinema-documentario che si sta diffondendo con notevole successo.

Sarebbe tuttavia un azzardo usare le definizioni di Nuovo Realismo o di Ipermodernità anche per *Guerra* di Buffoni. In ogni caso, credo che lo spettro dell'argomentazione che ho proposto attraverso l'analisi delle poesie di *Composita solvantur*, *Notti di pace occidentale* e *Guerra* possa mostrare come anche nella poesia italiana sia maturata una coscienza storica che riscopre l'importanza della comunicazione etica, muovendo da un piano esistenziale teso alla socialità non per via ideologica, ma per una necessità intrinseca alla scrittura lirica, come campo di maturazione dell'io in qualità di soggetto artistico e di individuo storico. Ciò si verifica anche sotto forma di una riflessione sul linguaggio: non una riflessione sperimentalista, ma un'indagine sul rapporto tra la parola e la storia, tra la creazione lirica e l'evidenza dei fatti. Così, ad esempio, fa Mario Benedetti in *Tersa morte*(17), con l'unione del problema dell'identità e del linguaggio, il piano psicologico, ontologico e metaletterario, mostrando un atto di resistenza alla perdita di dicibilità della lingua quale tramite della storia personale che può essere estesa a un piano universale.

5. Se la lirica degli ultimi anni ha sviluppato, nei casi migliori, una consapevolezza di poter unire l'espressività del singolo alla maturazione di una coscienza storica ed etica, ciò si è verificato in dialogo - o in contrasto - soprattutto con le forme postmoderne e con il sistema di comunicazione dei massmedia. Ho l'impressione che la parabola di superamento del 'grande stile' e dei modelli classici, iniziata a partire soprattutto dagli anni Settanta, si stia evolvendo verso la ricerca di una scrittura come messaggio credibile e testimoniale. La testimonianza può usare il documento o svilupparsi in modo più introflesso, può ricorrere a tonalità ironiche o drammatiche, può riguardare la storia, l'etica o uno stato soggettivo e personalissimo, ma si presenta in ogni caso come una verità 'naturale' che porta avanti, essenzialmente, un fondo di lirismo tragico. E in tale parabola è avvenuto anche uno scollamento dalle griglie gerarchiche della tradizione, a cui non si guarda più in modo filiale e 'novecentesco', ma in modo creativo, immaginativo, nella misura in cui ogni eventuale riuso o citazione tende ad assumere una funzione attiva e totalmente rivitalizzata dall'autore che li impiega. Anche per questo, le definizioni di 'scuola' o di 'corrente' appaiono ormai impraticabili e svuotate di significato: non tanto perché sia debole la teorizzazione critica intorno alla poesia, fatto comunque incontestabile, ma perché sono nate 'aree di rapporti' tra i vari autori molto più dinamiche e versatili rispetto alle possibili classificazioni del passato.

Dopo aver generato una crisi nel campo della lirica, i massmedia sembrano aver costituito quel polo di informazioni e di notizie senza profondità storica a cui la poesia reagisce per riappropriarsi dei fatti come luoghi di verità. Il modo in cui i media hanno trattato gli eventi di violenza e di guerra, a partire dall'attentato alla Twin Towers, ha sconvolto l'immaginario di molti autori: il livello globalizzante di superficie spettacolare che assorbe e annulla il dramma, la spersonalizzazione del *broadcasting* e l'integrazione acritica in un unico orizzonte di virtualità hanno raggiunto un grado tale per cui anche la riproduzione postmoderna perde il suo status di autonomia e finisce con l'essere risucchiata nella catena del trasmesso. Di fronte a tutto ciò, anche gli autori più giovani, nati negli anni Settanta, scelgono una comunicazione etica, quasi per proteggersi da una dispersione informativa così forte da non poter essere dominata nemmeno dalle soggettività liriche più mature, accentratrici o narcisiste. Nel 2006, ad esempio, esce la raccolta *L'attimo dopo* di Massimo Gezzi(18) in cui si legge un interessante testo sulle violenze della guerra in Iraq e sulle torture di Abu Graib:

Marco Polo, 32 anni dopo

Le linee verticali della grata,
 le linee orizzontali della tenda
 di alluminio: tutta qui
 la cornice di una cronaca
 che porta non so dove, nel fiume 5
 della storia o nelle secche
 dei sogni. Calvino scriveva
 che la sfida al labirinto è un lavoro
 da cartografi – io mi trovo qui:
 è tutto quel che vedo,
 nel baratro di un tempo 10
 che gioca con la carne e pone a zero
 la dignità delle persone, barattando
 torture per decapitazioni –
 non credere a nessuno: il fatto
 è che l'orrore è il solo prezzo 15
 quotidiano da pagare perché il mondo
 continui. Il bene è annidato
 in isole invisibili – ma se scavi e riscavi
 non trovi che altro inferno: niente
 sotto il niente quadrato dello scacco. 20

(Massimo Gezzi, *L'attimo dopo*, 2006)

L'io assiste alle violenze di guerra attraverso una proiezione mediatica straniante: la situazione descritta è simile a quella che abbiamo incontrato nei testi di Fortini e dell'Anedda. Non c'è tuttavia la denuncia di *Composita solvantur* trattenuta dentro schemi fortemente novecenteschi, nè la riflessione associativa di *Notti di pace occidentale* e lo spaesamento visionario della tregua, nemmeno il rigore testimoniale del documento di *Guerra*: incontriamo piuttosto un mettere a nudo se stessi e la propria coscienza di fronte a ciò che si vede, osservato sia come immagine sia come fatto storico incontrovertibile («io mi trovo qui: / è tutto quel che vedo, / nel baratro di un tempo / che gioca con la carne e pone a zero / la dignità delle persone, barattando / torture per decapitazioni», vv. 8-13). Questo mettersi a nudo porta a un'esposizione del sé che transita da un essere esistenziale a un essere storico, come se l'io potesse sbattere contro la verità dell'evento prima di poterlo transcendere. In tal senso, il riferimento al Calvino delle *Città invisibili* (pubblicate esattamente 32 anni prima), quello alla *Sfida del labirinto*(19), e l'eco pessimista leopardiana del finale («Il bene è annidato / in isole invisibili – ma se scavi e riscavi / non trovi altro che inferno: niente / sotto il niente quadrato dello scacco», vv. 17-20) diventano propaggini di una coscienza scaraventata sull'orlo della verità. La verità dell'io è posta a confronto con la verità dei fatti, il piano esistenziale viene schiacciato su di essi e perde ogni protezione, così come i fatti perdono la patina estetica mediatica straniante. Con il suo linguaggio medio, la retorica lineare e un'alta densità di immagini che trasmettono una scandita corposità metafisica (es. «le linee verticali della grata, / le linee orizzontali della tenda / di alluminio», vv. 1-3), la poesia testimonia un contatto aperto. Lo stesso contatto è cercato, in forme più sperimentali, nei *sarajevo tapes* di Italo Testa, parte della raccolta *Canti ostili* del 2007(20). I *sarajevo tapes*, rievocando una modalità interartistica tra la scrittura, la musica e il video-documentario, parlano di un viaggio dall'Italia ai Balcani dove compaiono resti della guerra come icone epifaniche di una violenza cicatrizzata. Ogni poesia presenta un titolo che indica con esattezza il numero del testo nell'ordinamento seriale, un luogo e un orario, richiamando la tradizione del diario di guerra in una chiave contemporanea di reportage. Di seguito l'ottavo componimento della serie:

VIII [kanton-sarajevo: h. 19]

quando la valle si apre, tra file di discariche
 e in mezzo, più verde del verde, il fiume
 e i molti bagnanti nell'acqua, come insabbiati
 nel verde: le reti, gli attrezzi da pesca ad asciugare
 sui ponti, lindi, nuovi, tra le lapidi agili e bianche, 5
 come i minareti dritti nell'azzurro, acuminati.
 poi il verde s'infittisce di chioschi, la stella
 rossa dell'heineken campeggia sulla conca
 del kanton-sarajevo, ovunque meno rocce
 e nessun animale disperso sui prati 10
 ad ogni istante si crede di vedere un gregge
 e ci si sorprende invece a contare i fori, sulle facciate,
 e già si vorrebbe scendere, a toccare col dito
 a mettere mano a ciò che manca

(Italo Testa, *Canti ostili*, 2007)

Con i *sarajevo tapes* siamo, dunque, all'interno della dimensione affine a quella del documentario: non esiste più una frontiera mediatica tra la zona-tregua occidentale e la zona del conflitto. Il documentario crea un contatto realistico, articolato in aperture formali estremamente libere, dalle colate di versi a movimento unico, come quella della poesia numero VIII, a testi composti attraverso dislocazioni grafiche di versi sulla pagina. Rispetto alla poesia-saggio di Buffoni, organica e strutturante, questa poesia-documentario è un flusso imperfetto e diretto, che scopre dettagli di verità e rinviene quel filo rosso che lega il momento presente alla profondità storica portata attraverso quei dettagli. La comunicazione etica avviene in questo contatto, mostrato nei nomi pronunciati con schiettezza («heineken», «kanton-sarajevo») e cristallizzato in radure epifaniche, come quella della chiusa della poesia: «ad ogni istante si crede di vedere un gregge / e ci si sorprende invece a contare i fori, sulle facciate, / e già si vorrebbe scendere, a toccare col dito / a mettere mano a ciò che manca» (vv. 11-14).

La comunicazione etica dà vita a varie *forme di contatto* come luoghi di testimonianza: tra il piano esistenziale e il piano storico in *Marco Polo, 32 anni dopo*; entrando dentro la struttura dei media, fino ad aprirla e rielaborarla in scrittura, nella poesia-documentario dei *sarajevo tapes*. Per questi autori nati negli anni Settanta - che sembrano generalmente proiettati verso una referenzialità esistenzialista cosciente dello stato di liquidità, di scambio, di interrelazioni continue consentite da internet e dal mondo globalizzato, per i quali la ricerca estetica, da applicazione o elaborazione di formule, diventa una ricerca variegata di equilibri - il manierismo e la torsione ironica straniente postmoderna appaiono un retroterra storico depositato alle spalle. Sembra che la lirica stia maturando quello stato esistenzialista che negli ultimi decenni del Novecento ha parlato soprattutto attraverso le isole della psiche e della fisicità corporea? Nell'ambito teorico di un Nuovo Realismo o di un'Ipermodernità si auspica, in ogni caso, che la scrittura riesca a mostrarsi fondamento di una comunicazione responsabile.

Maria Borio

Note.

- (1) Cfr. Franco Fortini, *Composita solvantur*, Torino, Einaudi, 1994.
- (2) Cfr. Antonella Anedda, *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999.
- (3) Cfr. Franco Buffoni, *Guerra*, Milano, Mondadori, 2005.
- (4) Cfr. Wu Ming 1, *New Italian Epic. Memorandum 1993-2008: narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, pubblicato in rete il 23 aprile 2008: <http://www.carmillaonline.com/2008/04/23/new-italian-epic/>.
- (5) Cfr. Maurizio Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, Bari, Laterza, 2012.

- (6) Cfr. Remo Ceserani, *Qualche considerazione sulla modernità liquida*, in «La modernità letteraria», 3, 2010, pp. 11-26; Id., *La letteratura nell'età globale* (con Giuliana Benvenuti), Bologna, Il Mulino, 2012. Si veda, inoltre, Zygmunt Baumann, *Modernità liquida*, Bari, Laterza, 2003.
- (7) Cfr. Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmodernismo*, «Allegoria», 64, XXIII, luglio-dicembre 2011, pp. 15-50.
- (8) Cfr. Gianluigi Beccaria, «*Grande stile*» e poesia del Novecento, Milano, Serra e Riva Edizioni, 1986, p. 8. Si veda anche Id., «*Grande stile*» e poesia del Novecento, in Id., *Le forme della lontananza*, Milano, Garzanti, 1989, pp. 19-34.
- (9) Cfr. Andrea Inglese, *Scrivere di Guerra: Fortini e Buffoni*, «Qui. Appunti dal presente», 9, primavera 2004.
- (10) Guido Mazzoni, recensione a Franco Buffoni, *Guerra*, Milano, Mondadori, 2005, in *Almanacco dello Specchio*, Milano, Mondadori, 2006.
- (11) *Ibidem*.
- (12) Massimo Gezzi, Introduzione a Franco Buffoni, *Poesie 1975-2012*, Milano, Mondadori, 2012, p. XXII.
- (13) Fabio Zinelli, recensione a Franco Buffoni, *Guerra*, Milano, Mondadori, 2005, «Semicerchio», XXXIV, 2006, p. 73.
- (14) Cfr. Roberto Saviano, *Gomorra*, Milano, Mondadori, 2008.
- (15) Cfr. Jonathan Littell, *Le benevole*, trad. it. di M. Botto, Torino, Einaudi, 2007.
- (16) Cfr. Laurent Binet, *HhHH. Il cervello di Himmler si chiama Heydrich*, trad. it. di M. Botto, Torino, Einaudi, 2011.
- (17) Cfr. Mario Benedetti, *Tersa morte*, Milano, Mondadori, 2013.
- (18) Cfr. Massimo Gezzi, *L'attimo dopo*, Roma, Sossella, 2006.
- (19) Cfr. Fabio Pusterla, *Dal nulla al troppo. I rischi del dire e quelli del tacere*, in *L'autocommento nella poesia del Novecento: Italia e Svizzera italiana*, a cura di Massimo Gezzi e Thomas Stein, Pisa, Pacini, 2010, p. 124.
- (20) Cfr. Italo Testa, *Canti ostili*, Como, Lietocolle, 2007.

FLUSSO DI AUTOMI

Per cominciare a dare una prima, generale definizione del panorama poetico contemporaneo, provo a farmi accompagnare da un testo che ho recentemente letto e molto apprezzato: “*i camminatori*”. Questo libro di Italo Testa, vincitore del *Premio Ciampi “Valige Rosse” 2013*, assomiglia per davvero a una lunga passeggiata. Intanto, per l'andamento evolutivo della riflessione che propone, e poi ovviamente per i protagonisti stessi che lo animano: si tratta infatti di instancabili, assidui camminatori, che percorrono in lungo e in largo la città, apparentemente senza una meta ben precisa.

È la folla, dunque: la grande folla che fu in altro tempo baudelairiana ad aggirarsi oggi per i vicoli e gli stradoni di una modernità sempre più catatonica e alienante. È la folla dei gesti e dei movimenti, così languidamente atona, volutamente deprivata del pensiero e dell'occasione.

Già che un libro di poesia evidenzia con tanta preponderanza la figura forte di uno (o più) protagonisti, che li caratterizzi così maliziosamente, che li renda tanto fragili e (dis)umanati quanto eterei e pressoché robotici, è un'operazione forte, consistente, direi quasi politica.

Quella che propone qui Italo Testa, infatti, mi sembra per lo più una continua narrazione, un insieme convulso eppure ordinatissimo di fotogrammi testuali, che lascia intravedere una moltitudine di trame fitte, di storie e sottostorie parallele, privatissime, possibili, imperscrutabili.

L'occhio dell'autore, e quindi la sua scrittura, sembra non riuscire veramente mai a entrarvi in contatto, come in questo caso:

*

ho provato a guardarli
fissandoli
parandomi di fronte
meccanici gli occhi
si scansano
come di fronte
a un ostacolo
un muro imprevisto
aggiustano
la loro traiettoria
ti affiancano
senza mai dire nulla
e rigidi
in linea retta
ti passano

*

Testa ci parla dunque di un mondo alieno, o forse piuttosto da un mondo alieno?

Sono i camminatori gli esseri realmente inavvicinabili, o non è per caso l'autore stesso a sentirsi completamente in controtendenza rispetto a una società invece tutta standardizzata, omologata, pressurizzata e decontratta poi, senza che si tenti al contempo la benché minima armonizzazione? Cos'è che stona, infondo, in questa austera e illogica dicotomia del paesaggio umano?

Ad esempio, più avanti, ecco la folla cambiare vistosamente habitus:

*

ho provato a fermarli
 digrignano
 i denti con ferocia
 e scalciano
 sollevando i pugni
 nell'aria
 come in preda a uno spasimo
 scuotendosi
 convulsamente
 sino a divincolarsi
 e liberi
 con un colpo di reni
 si drizzano
 tornati in assetto
 si voltano
 dall'altra parte
 e subito
 lasciandoti alle spalle
 attonito
 come se niente fosse
 ripartono

*

Vediamo allora come i pretesi automi hanno sì del sangue vivo che fa scintille e pulsa loro nelle viscere: hanno istinti primordiali e incontenibili, fuggono, si divincolano; come guidati da una cieca rabbia e da una sorda ostinazione, vogliono a tutti i costi continuare la rotta del loro cammino, trascolante e misterioso. Non appaiono più come organi asfittici, deprivati di qualsiasi rigore di logica e sentimento, bensì si svelano quali creature fisicamente prepotenti, avidi di vita, orgogliose di virtù.

E questo cambiamento repentino è generato da una semplice opposizione, così come con una altrettanto semplice opposizione si svela, infine, il significato ultimo dell'intero testo: finché l'uomo si limita a osservare la folla, essa continua a scorrere indistintamente e senza spasimi; non appena l'uomo tenta di ribellarsi al flusso indomito degli alieni quasi morituri, usurpatori del suolo urbano, essi s'incarnano nel prototipo vitalissimo del più molesto dei viandanti.

Allo stesso modo, potremmo estendere il senso di questa scrittura al senso corrente dell'atto stesso della scrittura: fino a quando il poeta si limita ad assecondare ciò che gli si para sotto gli occhi, pretendendo di classificare la realtà (o quello che a lui sembra essere la realtà) secondo i suoi schemi particolari, appresi e digeriti dalla classicità all'età moderna, egli non potrà che sentirsi imprigionato in una morsa ibrida di oltraggiosa diversità.

Gli sembrerà di non riuscire ad entrare in contatto con i suoi simili, che percepirà appunto come estranei, come mostri inviccinabili provenienti da una dimensione quasi parallela, onirica, forse stantia o forse addirittura troppo preda delle nuovissime sovrastrutture tecnologiche e industriali.

Mi pare infatti di poter riconoscere chiaramente, nella passeggiata di Italo Testa, luoghi virtuali oltre che squisitamente cittadini: il modo che hanno i camminatori di arrestarsi solo per un attimo, di fermarsi su una soglia, per scomparire dietro un pertugio e poi riapparire dopo pochi istanti fulminei, è anche il modo con cui oggi ci si relaziona, pericolosamente o meno, con i meandri di internet, della rete, del flusso repentino e inarrestabile di informazioni e disinformazioni confuse e sempre, imperscrutabilmente bombardanti.

Ed è proprio qui che si avverte, sottocutanea, la necessità imperante di un drastico cambiamento delle prospettive: il poeta sceglie finalmente di prendere in mano la sua materia d'analisi, vuole plasmarla, renderla consimile, soddisfacente, vuole che la scrittura si pieghi e asseconi i propri bisogni più intimi e discreti, vuole impartire alla parola delle direttive sempre più stringenti, ossute, razionali.

Il poeta, in fin dei conti, vuole principalmente pacificarsi in questo procedimento con se stesso e con la sua opera. Pensa di riuscirci, forse s'illude, inizialmente, di governare andamento e lessico, sintagmi e metrica, ritmo e colore dei suoi versi: fino a quando, però, inevitabilmente, è la materia stessa, quella che pure s'era impegnato ormai a padroneggiare così bene, a ribellarsi a lui, sfuggendogli completamente dalle mani.

Non a caso, i soggetti di quest'opera poetica di Testa non hanno un nome proprio, ma si definiscono, per l'appunto: camminatori. Ciò che li contraddistingue, che conferisce loro linfa vitale e dignità autonoma di esistenza è appunto solo l'atto in sé del camminare, lo spostamento, il movimento continuo e inarrestabile.

Allo stesso modo, ancora, potremmo considerare il flusso della folla come il flusso preponderante della lingua e della scrittura, che si fa materia oggettivata e assurge quindi ad esemplare topos stilistico solo ed esclusivamente in virtù del suo interno e inalienabile andamento ritmico.

All'inizio parlavo di una struttura testuale quasi narrativa, nonostante la brachilogia dei versi, la martellante spezzatura aggettivale, la spazialità estesa della pagina bianca, affiancata dalle vivide illustrazioni notturne di una metropoli futuribile e al contempo quasi nostalgica.

Il motivo è presto detto: nei *camminatori* di Italo Testa emerge nettamente un punto di orgogliosa rottura con una certa concezione della poesia contemporanea, che già pure in nuce m'era parso di rintracciare nel suo libro precedente, *La divisione della gioia*.

Lo stesso sentimento dirompente, e non a caso, possiamo ritrovarlo, pur con strategie interpretative e modus operandi giustamente personali e differenti, nella poetica oppositiva di Alessandro Broggi (ad esempio, penso al *Nuovo Paesaggio Italiano*, o al *Coffee-Table Book*) e certamente in Gherardo Bortolotti (nella saga di *bgmole* e, seppure in modi diversi, in *Senza Paragone*)

Se Broggi propone in sincrono un coacervo di voci senza volto, con espressioni disarticolate e spesso paralizzanti per la loro lucidissima intensità, oltre che per il gusto giocosamente ironico dell'affastellamento mediatico imperante, Bortolotti fa parlare per tutto il libro una voce unica, che però declina sotto numerose sfaccettature attimi minuziosi e situazioni tipologiche, che si definiscono via via non direttamente, ma appunto in virtù della somiglianza e della differenza di prospettive e di punti di vista.

Leggiamo allora Alessandro Broggi, direttamente dal suo ultimo lavoro, *Avventure minime*:

*

III.

Persone e cose si muoveranno in tutte le direzioni.

Acquisterai le capacità relazionali di base, l'interesse per il mondo. Entrerai e uscirai dallo spazio interpersonale e comincerai a strutturare il tuo universo sociale.

Inizierai a fare nette distinzioni e imparerai ad affrontare le situazioni più svariate. La gente ti apparirà diversa e provocherà in te reazioni differenti.

La padronanza di queste nuove competenze aumenterà il tuo senso di abilità e indipendenza.

IV.

Non appena scoprirai che un nome o una frase possono stare al posto di qualcos'altro, sarai padrone della chiave del linguaggio.

Ogni parola appresa rappresenterà una scoperta emozionante, strapperà qualcosa di nuovo al flusso non verbale. Questa fase di trionfo si prolungherà per mesi: ti schiuderà prospettive infinite.

*

È chiaro, dunque, come l'interesse per la formulazione stessa del gesto artistico e della parola fattasi comunicazione, si manifesti come l'oggetto principe dello studio e dell'approfondimento di questa vivace ricerca poetica, sempre ontologicamente in divenire.

Altro peculiare esempio del processo logico che soggiace al farsi poetico, come dicevamo, è quello di Gherardo Bortolotti, di cui riporto un estratto da *Senza Paragone*:

*

05. diverso dai piccoli segni di un passato recente, dalle cose lasciate fuori posto, dagli scontrini, dalle considerazioni di poco conto che non riesci a scordare e, mentre esci di casa, come chi ha un progetto di medio e lungo termine, che costringe le ombre del mondo, i passanti, il mercato globale ad essere veri e, quindi, ideali.

06. come tutto quello che non capisci, e non ti interessa, e pensi sia tuo preciso compito ignorare mentre procedi conto terzi nel supermercato, verso l'ottusità del domani, in preda a una ridotta capacità d'acquisto, alle versioni sempre meno chiare

*

In entrambi i casi, pure diversissimi, è lo specchio del mondo in divenire a fungere da contraltare, da compagno di viaggio, direi quasi da cartolina poetica: sono tutti messaggi, quelli che leggiamo, che gli autori sembrano lasciare sulla carta da un paesaggio spesso brusco e disarmante, e che essi tentano con la loro lingua e col loro metro stilistico di ricomprendere in oggettivazioni descrittive, sinestetiche, grazie a questo particolare metodo, diremmo ancora una volta pressoché narrative.

Caliamoci ancora nell'analisi dubitativa del cambiamento delle strutture mondane, sia sociali che geografiche e areali, e soprattutto continuiamo ad indagare la più attuale percezione dell'ei fu "io lirico", che sia questa strettamente fisiologica o che ribadisca la ricerca di una più ampia e valida armonizzazione del procedimento scrittorio.

Un altro esempio molto interessante in tal senso mi pare arrivi da una raccolta poetica edita nel 2009, dal disarmante titolo: *Fiaschi*.

Si tratta dell'opera prima di un giovane Francesco Targhetta, che di lì a qualche anno ha poi sgranato e riportato all'attenzione, con un imprinting notevole, la stagione tutta contemporanea del cosiddetto romanzo in versi, grazie al suo *Perciò veniamo bene nelle fotografie*.

Già dunque ben decisa si svela la spinta allo stravolgimento delle strutture semantiche e di senso, feroce è la critica all'ottica merceologica del riconoscimento di uno status sociale, che sia simbolico, prima ancora che effettivo, civile, remunerativo; i *Fiaschi* mescolano una vivida compenetrazione col paesaggio circostante, urbano e naturale, al bisogno esasperato di una crescita personalissima, che sia punto di fuga esiziale, dal quale osservare le stagioni dilaniate della vita moderna.

Ecco dunque due diverse declinazioni dello stesso, dolorante esempio:

*

La fuga

La fuga dai pestaggi neofascisti
per rovesciarci nelle metropoli
febrili, lavarci ogni mattina
nello scialo di sogno scovato
nei biscotti e in fermate del tram,
e nei rimpianti in videoteca
la voglia di lei, con le facce di amici,
e dei capiufficio, a dirci come rane
dove vogliamo scappare (scappare,
poi, scappare perché?), e poi
ci schiacciano le sere
come bottiglie di plastica.
La fuga dalle ronde notturne
e dai gestori della telefonia, dai conoscenti
in panne parcheggiati male,
dalle bugie appese ai muri
come le facce ignare dei morti:
con le bandiere nei cassetti
ci siamo addormentati
nei letti che illumina una luna
di nylon e, non dire
niente contro i telegiornali
e i sindacati perduti tra i ricatti
e il caffè, con la notte che ci lascia
come i cani in autostrada,
e i contenitori in plexiglas nei bar,
e i matti nei parchi, fuori città.
La fuga dalle province autonome
e dalla speranza di sfondare nel punk,
dai mucchi di curricula in fiamme
dal bruciare come sacchi di umido,
coi sabati sera elargiti come cibo
per i gatti selvaggi, e il paraurti riflette
il viso distorto, ma ogni idea
nel nostro caso nasce e muore
come aborto, le madri in pensiero
nei supermercati, tutti gli amori
buttati, mentre in Francia
ti chiamano e tu non rispondi
o gli dici con in gola le polveri sottili:
perché siete scappati?
perché siete scappati?
Vili.

*

Dopo aver fatto saltare ogni plausibile raccordo metrico, l'automa di Targhetta va a scontrarsi con le piccole e grandi costruzioni ("di poco conto"?) del vivere quotidiano, e qui, con un'ironia tagliente e determinata, quasi incuneandosi in una già ben digerita eco crepuscolare, indugia molto nella descrizione dei dettagli più comuni, quali: pacchi di biscotti, materiali in plexiglas, polveri sottili.

Questo procedimento gli permette di sottolineare con ulteriore credito l'evidente stato di impotenza e di estraneità autoriale, sia rispetto al preteso imborghesimento rituale, sia, tanto meglio, nei confronti di una certa icasticità canonizzata, data dalle immagini definite "liriche" per eccellenza.

Fortissima la claustrofobia che trasuda ogni singolo verso, anche in questo secondo componimento:

*

Integrazione

Sta a Bologna, contratto co.co.co.,
 appartamento condiviso con quattro
 studenti, trecentosettantacinque
 più bollette, letto e scrivania
 acquistati all'Ikea: mi dice che ogni
 sveglia delle sette fa rinascere l'idea
 di andarsene da lì. Alla Coop
 di via Mazzini compriamo le Macine
 per domani a colazione: confessa
 che forse la tessera del supermarket
 gli converrebbe farla davvero, che
 sono queste le piccole stronzate
 che ti aiutano a prenderla meglio,
 anche se poi alla cassa mi parla dell'ex
 che spunta ogni tanto dall'angolo
 con via Zamboni, e usciamo
 sulla strada che già è umida la sera.
 «Con tutti 'sti biscotti, se avevo la tessera,
 avrei già preso la caffettiera.»

*

Misurato da un lessico colloquiale e dai fulminanti rimandi interpersonali, anche in Targhetta, come abbiamo già avuto modo di esperire dalle parole spiazzanti di Bortolotti, è subito riconoscibile uno dei grandi topoi del nostro paesaggio contemporaneo: il supermercato.

È forse superfluo soffermarsi sulle varie e pure profondissime sfaccettature di senso che questa sorta di universo parallelo si porta dietro: l'uomo è già patentemente industrializzato e mercificato, così come lo è diventato di conseguenza la scrittura stessa, ormai completamente inglobata nel sistema editoriale fagocitante eppure preoccupantemente anoressico; non ultima vittima, la fruibilità e la spendibilità, anche in termini economici, della sua vena più viscerale, ossia la parola poetica.

Chiaramente, la ricerca di un proprio posto nel mondo, portata alla luce così bene nell'intero testo, non può scindersi nettamente dalla brulicante e burrascosa sfera lavorativa.

Non si può, però, io credo, nominare il pernicioso tema dell'integrazione professionale, senza far riferimento ad un altro complesso e interessante lavoro poetico, di ben più recente pubblicazione. Parlo delle *Lettere alla reinserzione culturale del disoccupato* di Andrea Inglese.

Il libro in questione si presenta subito bipartito: c'è una prima tranche, scritta in forma di epistolario meditativo e surreale, in cui l'autore immagina di rivolgersi a questa grande entità senza corpo né anima, che rappresenterebbe appunto il mostro spettrale dell'universo lavorativo; e poi una seconda serie, dal titolo massimamente imponente: *Le circostanze della frase*.

È qui che Inglese si scrolla lievemente di dosso l'andamento più giocoso e martellante delle presunte missive iniziali, e arriva dritto al nocciolo della questione, diremmo così, ontologica e comunicativa insieme, riproponendo su carta il sentore vivo di un imminente, benché già paradossalmente storicizzato, panico della paralisi; il tono poetico, sebbene visceralmente dedito allo spaesamento, si mantiene però lucidissimo, acuto e corposamente sobrio.

Capiamolo meglio dalle sue dirette parole:

*

NON STA SUCCEDENDO PIU' NIENTE, non succede niente, non è mai successo niente, da miliardi di anni non succede, nella mia testa assolutamente niente, non potrà mai succedere, che sia dentro o fuori la mia testa, che sia sulla mia testa, come corona di polline, nube, monito immane, oppure intorno, sotto la mia testa, tra i piedi, come rametto, addome di vespa, tappo graffiato, neppure sotto i piedi succede niente, negli ossari, nelle falde, nel buio minerale, niente di cui si possa dire è successo, è successa una cosa, una stupidissima cosa, un b, un b piccolo, anche la metà, anche niente, per errore, fosse pure per errore, non succederà mai, nei giornali, ogni giorno, lo ammettono, dentro e fuori le righe, nei laboratori lo confermano, nel mezzo del massacro, se ti chini su quello, proprio riverso, affumicato in faccia, a cui stai per cavare il cuore, lui pure te lo sibila, nonostante la nostra professionale distruzione, dice, neanche sotto le bombe, nelle macerie, accade molto più di niente.

*

Il sentimento angosciante della stasi sistemica di cui si fa egregio portatore Andrea Inglese, come si legge, è certamente assimilabile, per l'efficacia delle immagini oltre che per la sostanziale bipolarità della voce poetante, all'iniziale percorso intrapreso macchinalmente dai temibili camminatori di Italo Testa.

La pulsione atavica al movimento, l'incontrollabile fluire delle esistenze e le resistenze stesse che gli autori mettono in atto contro gli ormai obsoleti stilemi poetici, altro non diventano, sulla pagina, che tentativi spasmodici di rifuggire il vuoto delle strade, il silenzio della voce, l'atroce incertezza del futuro.

Temi delicatissimi quali l'algida spersonalizzazione e la preoccupazione di una più sana sussistenza, dunque, s'intrecciano di prepotenza con le strutture che soggiacciono alla stesura e prima ancora alla limpida e seria ideazione del processo scrittoria stesso. Temi che, per una volta, esulano dalla drammaticità del sentimento amoroso, e dal patetismo usurpatore delle subalterne viscere corporali. Restano molti altri aspetti da approfondire, così come tanti ancora sarebbero gli esempi da citare. Penso subito ad una piccola nonché inquietante raccolta di Gian Maria Annovi, *La scelta*, in cui l'autore tenta una sorta di dialogo, che si svela in realtà pressoché un sordo monologo, tra una donna benestante molto anziana e la sua giovanissima badante immigrata.

Anche qui, come si evince, a farla da padrone è il tema dell'incomunicabilità, della ossessionante diversità dei piani di pensiero e dei retroterra, sia sociali che più culturali in senso stretto, che si pretendono asfittici e idiosincratici.

Leggiamo:

*

LA SIGNORA #6

*sento la voce di Dante
quando ascolto che parla
lingua la sua che s'innova e che
scalcia*

che s'esalta tra i denti

*che scalza dal nostro domani
questo paralizzato italiano*

LA SCOLTA #8

io sono la stessa di
Signora.

lei vuole morire
con rigore.

io stare.

solo questo lei
vuole.

*

Fortissimo, dunque, il dramma dell'integrazione, ancora una volta debordante il senso della paralisi, triviale la spersonalizzazione di un io trasposto sempre a lettere minuscole, ma soprattutto in primo piano forte si sviscera la ricerca, continua e inesauribile, di e su un linguaggio comune, che sia poetico in primis, ma altrettanto segnatamente empatico e quotidiano.

In conclusione, dunque, mi sembra che una tendenza molto interessante della poetica odierna si stia articolando, per così dire, seguendo una triplice declinazione: innanzi tutto, c'è l'osservazione meticolosa dell'essere umano e delle sue compenetrazioni (e/o deviazioni) con l'ambiente circostante, che sia sociale, metropolitano, antropologico, mediatico o più specificatamente poetico; poi c'è una vivace e decisa spinta alla narrazione, al frammento impresso e quasi imposto per immagini, alla rappresentazione pressoché oggettivata delle incongruenze sociali e dei paradossi intimi e più comuni della nostra vita quotidiana; e da ultimo, a fungere in realtà da macro-insieme, che tutto ingloba e da cui probabilmente tutto si genera (e si genererà, ancora) c'è il procedimento oppositivo, la dicotomia, l'accentuazione dell'interferenza, la ricerca della rottura espressiva, stilistica, quanto più visceralmente umana(ta).

Francesca Fiorletta

ALLEGORIA COME EPISTEMOLOGIA NELLA SCRITTURA DELLA RICOSTRUZIONE: POESIA DELLA TESTIMONIANZA E POESIA DISABITATA

Avvertenza

Questo scritto è una risposta temporanea e insufficientissima all'unica questione che, a mio avviso, vale la pena di affrontare: quella del senso delle cose - essendo questa alla base di ogni altra questione, incluso il senso di queste stesse pagine.

In esse sono raccolti, in un modo che spero risulti non troppo disordinato, numerosi appunti presi durante gli ultimi anni e le ultime letture, attraverso cui cerco di dar corpo a quella che per il momento ha l'aspetto di una semplice intuizione - che altri, prima di me, avranno sicuramente già sviluppato meglio e più chiaramente di quanto io sia riuscito a fare.

Tutte le opere cui farò riferimento sono solo alcune (poche) tra quelle (molte) che maggiormente hanno suscitato il mio interesse, nella misura in cui, pur se in modi diversissimi, esse rappresentano per me una possibile e valida soluzione formale alla impasse del pensiero alla base di questo scritto. Gli autori - che una volta pubblicata un'opera ne mantengono i diritti ma non la proprietà - non me ne vogliano se il risultato ermeneutico della mia lettura non dovesse corrispondere con le loro intenzioni o i loro desideri.

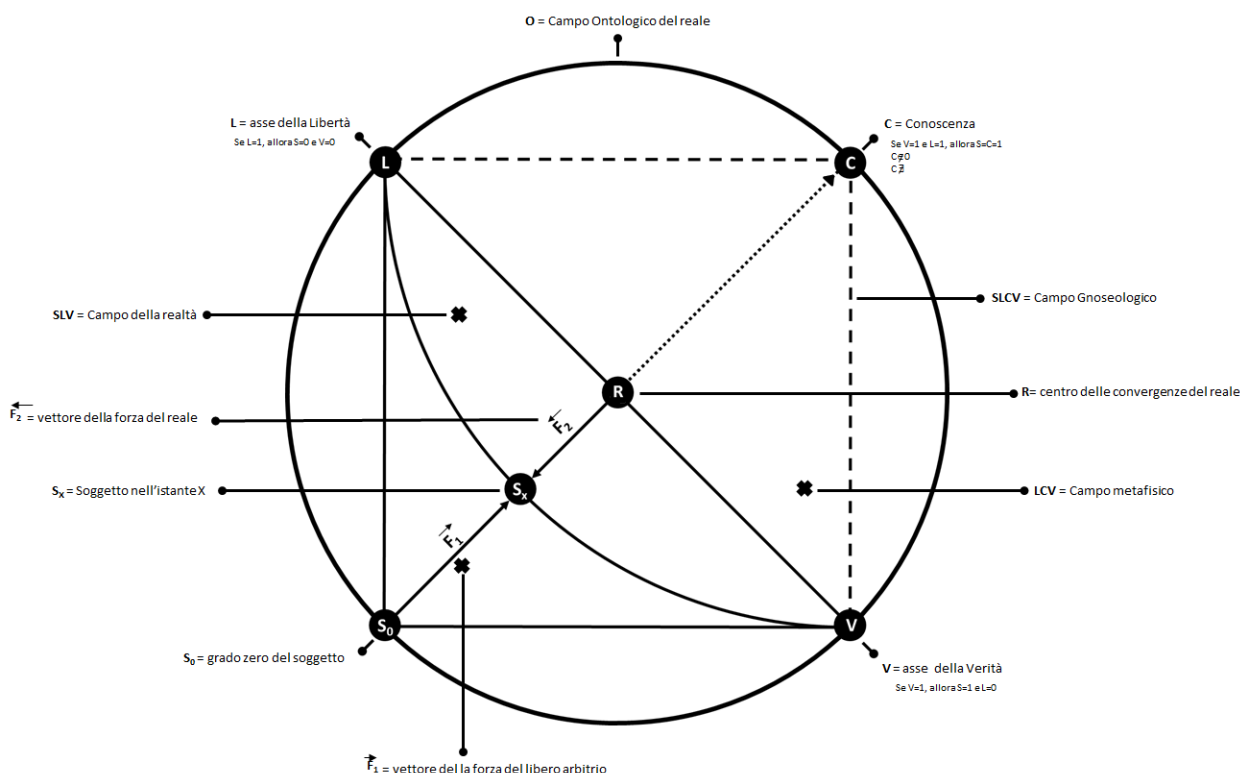
Introduzione

Offrire una sintesi del panorama poetico italiano degli anni Duemila, identificando le tendenze e le proposte più significative, vuol dire essere chiamati a confrontarsi con un discorso la cui portata è evidentemente superiore alle forze della singolarità di qualunque individuo: è impresa ardua, e il suo enorme livello di complessità è direttamente proporzionale alla responsabilità delle sue implicazioni. In altre parole: quel poco che si vuole e si riesce a dire, bisogna che lo si dica chiaro e bene.

Di conseguenza, cominciare delineando i confini dell'impianto teorico alla base della cartografia del contemporaneo poetico che si vuole proporre mi sembra il minimo che si possa fare in termini di chiarezza. Saranno dunque necessarie alcune indispensabili premesse prima di addentrarsi nel discorso critico che passerà in rassegna alcuni autori.

Alcune indispensabili premesse

$$S = \int F_1(dL) dV$$



1. Si consideri la circonferenza O come il confine che delimita il campo ontologico del reale R , ovvero quel luogo caratterizzato dall'assenza di qualunque tratto peculiare o registro etico all'interno del quale un sapere privo di memoria, cioè non narrativo, agisce senza modelli e al di fuori di ogni ordine accessibile, concretizzandosi in una immanenza che possiede la forma dei fatti.
Si tratta di un sapere senza coscienza, il cui divenire possiede l'innocenza di ciò che accade senza un perché, ovvero prima della legge, essendo privo di quella «costanza del mutamento nella necessità del suo corso»⁽¹⁾ che configura l'orizzonte entro il quale i fatti si manifestano con chiarezza come i fatti che sono.
In tal senso, del reale non si può dire nulla oltre il fatto che esso è poiché accade, e accadendo ci convoca sul piano dell'essere, incarnandoci al di là di ogni ragionevole motivo.
2. Della circonferenza O si tracci il diametro LV , dove L sta per libertà e V sta per verità.
La libertà si articola come la successione dei movimenti del divenire⁽²⁾ all'interno di un campo di possibilità - è, cioè, una natura.
La verità è il prodotto della libertà e si configura come una durata che possiede la necessità dei fatti e la biologica inemendabilità delle cose - è, cioè, una storia.
3. Libertà e verità sono termini antitetici poiché indicano una condizione di non coesistenza nel medesimo istante di tempo t . La verità, infatti, è il registro della traccia della sua libertà sotto forma di memoria; la libertà, invece, è il vuoto di una possibilità prima di essere abitato dalla verità di un fatto.

4. La libertà è lo stato del soggetto, cioè la sua natura, che si manifesta attraverso il desiderio - che è il desiderio di se stesso, cioè della sua libertà. In tal senso, il soggetto è il soggetto della libertà: esso rappresenta la proiezione in potenza di una verità ancora da stabilire e si configura come un momento del giudizio, quello immediatamente precedente alla sua formulazione che trasforma il desiderio in una intenzione che assume la forma di una volontà(3).
5. In quanto soggetto della libertà, il soggetto rappresenta il depositario di quel sapere privo di memoria che, agendo senza alcuna necessità, si concretizza nei fatti che nel loro stesso accadere trovano il fondamento della loro immanenza. In altre parole, il soggetto - che è il soggetto della libertà - è allo stesso tempo attore e spettatore, e il testimone vivo e diretto dell'accadere delle cose. Questo è il motivo per il quale esso non può mai essere oggetto di conoscenza, e in ciò consiste la sua solitudine, la sua alienazione(4).
6. Ciò che noi, in qualità di esseri umani, esperiamo quando il movimento della libertà si incarna nella durata di un gesto non è la soggettività, bensì la sua coscienza. La coscienza è la coscienza del soggetto, la registrazione del ricordo della sua libertà, la reminiscenza di ciò che è già accaduto, cioè: la sua memoria - la memoria della sua libertà. Nel momento in cui una condizione di libertà diventa una verità incarnata nella forma di un fatto - cioè quando il desiderio si canalizza nella formulazione di un giudizio producendo un comportamento la cui durata possiede i caratteri di un fatto - del soggetto non resta che la traccia della sua libertà, il suo ricordo, la sua memoria - cioè la sua coscienza.
7. Il diametro LV è l'asse che delimita l'area all'interno della quale si muove il soggetto S dal suo grado S_0 al suo grado S_x in un determinato istante di tempo t . Se $L=1$, allora $V=0$: la condizione è di libertà assoluta, possibile solo se nessuna cosa è mai stata compiuta, cioè nel nulla che è l'origine di tutte le possibilità del divenire. Se $V=1$, allora $L=0$: la condizione è di verità assoluta, possibile solo se tutto è stato compiuto, cioè nella irreversibilità del suo adempimento, nella morte, poiché una verità è tale solo in quanto è compiuta, finita.
8. La condizione se $L=1$, allora $V=1$ non può mai verificarsi fintanto che niente - tranne il nulla, che resta irrimediabilmente escluso dall'ambito dell'esperienza - può essere ad un tempo assolutamente libero ($L=1$ =nulla, non esistenza) e assolutamente vero ($V=1$ =morte, assoluto compimento).
9. Nascere è abbandonare la condizione $L=1$ (libertà assoluta) propria della non esistenza, poiché una porzione del vuoto di tale condizione viene occupato dalla verità dell'evento. A partire da questo momento, ogni istante della esistenza occupa con la verità di un fatto un vuoto della sua libertà, riducendone la portata nella misura in cui nessun atto di libertà è in grado di impedire che si avveri la condizione $V=1$ (assoluto compimento, morte). In tal senso libertà e verità non possono mai essere una proprietà; esse sono invece sempre una condizione(5).
10. Ogni pensiero che elevi a rango di valore - cioè di proprietà - una condizione è destinato al

fallimento.

Se si riconducono tali valori alla loro dimensione di stati all'interno di un percorso temporale - cioè finito - allora la libertà diventa liberazione e la verità diventa autoaffermazione.

11. Il profilarsi del soggetto ad ogni suo movimento nel campo d'azione LSV in un istante di tempo t iscrive nello spazio un punto che marca una durata. L'insieme di tali punti disegna una curva che è al tempo stesso la sua traccia ed il suo percorso.
12. La distanza dei punti della curva di S dalla retta LV , cioè la sua eccentricità, rappresenta il grado di autoaffermazione raggiunto dalla coscienza del soggetto, ovvero il suo grado di penetrazione del reale. Ciò dipende dall'efficacia dell'azione liberatoria del vettore F_1 del libero arbitrio(6) che si oppone al vettore F_2 della libertà del reale che si configura come campo delle necessità(7).
13. In tal modo, dunque, il soggetto S è definibile come un lavoro prodotto dalla forza $F_1 d(L)$ per lo spostamento sull'asse V . Detto in altre parole, il soggetto è l'esercizio di una libertà all'interno di un campo di necessità che genera una verità. Esso è, cioè, uno stile.

Stile e senso

14. Lo stile, in quanto manifestazione fenotipica del soggetto - cioè delle sue caratteristiche osservabili - rappresenta un prodotto estetico e, per accumulazione, un prodotto etico - cioè un giudizio che, attraverso la formulazione di una scelta, produce un comportamento.
15. In tal senso, lo stile diventa il luogo in cui la natura (del reale) incontra la storia (del senso) attraverso il processo di autoaffermazione del soggetto che, polarizzando il movimento della sua pulsione, lo cristallizza in una durata che si manifesta come un modo, cioè nella verità di una forma. Adottare uno stile, allora, significa formulare una promessa di senso.
16. Lungi dall'essere il risultato dell'applicazione di una metodologia della conoscenza - che per entrare in possesso dell'oggetto sconosciuto lo rende intelligibile dandolo in pasto al significato - la formulazione di una promessa di senso rappresenta la via attraverso la quale un gesto perde il privilegio della sua arbitrarietà, costituendosi come necessario, realmente giustificato, quindi degno.
17. Tale promessa di senso possiede struttura narrativa e la sua natura appartiene all'ordine del linguaggio, nella misura in cui un segno rappresenta un modo di fermare in una durata intelligibile e dotata di senso l'incessante movimento dell'arbitrarietà del reale. Solo attraverso la narrazione, che si erige di fronte al caos del reale, è possibile introdurre all'interno dell'esperienza umana un principio di causalità in grado di configurare una matrice di senso altrimenti impossibile.

Linguaggio e seduzione

18. Qualunque tipo di linguaggio esiste per il bisogno di ogni coscienza di riscattare il reale dal giogo della sua arbitrarietà, del suo non senso. Il riscatto avviene attraverso la pronuncia:

cioè attraverso il deposito di una durata senza la quale non sarebbe possibile la storia(8). In tal senso, parafrasando Marcel Mauss, il linguaggio si configura come un fatto sociale totale nella misura in cui esso rappresenta uno sforzo atto ad evitare che le cose - tutte le cose - accadano invano. Spesso tale sforzo produce una cacofonia in mancanza della parola che tarda ad arrivare. Tale cacofonia è il linguaggio secolarizzato, cioè: la lingua.

19. La lingua è un oggetto sociale che si configura come un luogo senza scelta all'interno del quale la storia parla attraverso la familiarità delle soluzioni formali che la determinano come tale, definendo l'orizzonte linguistico entro cui si muove chi parla e chi scrive.
20. tale orizzonte linguistico - sotto la spinta dell'ansia illuminista del divenire contemporaneo - ha prodotto un discorso che, abolendo con oggettività scientifica qualunque garanzia di senso, si è reso autonomo rispetto ai bisogni dell'uomo, lasciando l'esperienza quotidiana in balia della arbitrarietà del reale. Così, la lingua è diventata un meccanismo che gira a vuoto, acquisendo una orizzontalità priva di termine referente che dalla prosodia cerca di ricavare una verità.
21. L'olocausto simbolico sfociato nel postmoderno si manifesta così in un discorso che «avendo smesso di essere falso non può più essere smascherato»(9). La realtà contemporanea allora, impegnata com'è nel riprodurre tautologicamente se stessa, diventa il luogo della indifferenziazione dove non è più possibile nessuna differenza tra i fatti e la loro enunciazione, chiudendosi in un circolo vizioso di perenne simulazione che pretende di riempire il nulla con il nulla.
22. Il discorso della simulazione nasce con l'uccisione del senso e si regge sull'occultamento del suo cadavere, in assenza del quale ogni nuovo ordine di simulacri si sostiene sull'alibi dell'ordine anteriore e si sviluppa nel trionfo della logica dell'oblio delle origini che cerca di riprodurre la storia nella forma vuota della sua rappresentazione.
23. Quando, come in questo caso che è il nostro, «tutte le poste in gioco sono state ritirate» ciò che resta è la seduzione: «la forma che resta al linguaggio quando non ha più niente da dire»(10) che fonda le basi della debordiana società dello spettacolo.

Linguaggio e Capitale

24. Il vuoto lasciato dall'assenza di ogni referente ultimo e la sua nostalgia sono stati puntualmente capitalizzati da un mercato che, nel silenzio di ogni *epos*, si è costituito come ultimo ed unico garante dello scambio tra segno e senso trasferendo su tale relazione i meccanismi propri della mercificazione.
25. Durante l'epoca del capitalismo produttivo, la trasformazione dell'artefatto in feticcio - cioè in una metonimia come parte visibile di un tutto occulto (ovvero dei processi produttivi) - ha introdotto il simbolo all'interno di un impianto retorico che, resosi autonomo rispetto al reale, ha cominciato a produrre senso per partenogenesi. Tale autonomia, trasferita per osmosi ai singoli elementi del discorso, ha trasformato ciascun oggetto linguistico in un intero sprofondata nella sua verticalità monolitica la cui stratificazione dei significati ha

formato per accumulazione una geologia di tutti i suoi sensi possibili.

26. Successivamente, la metafora è venuta a rappresentare la naturale evoluzione della funzione del simbolo all'interno del discorso del capitalismo di consumo: per evitare il suo collasso, la sovrapproduzione - tanto del capitalismo produttivo, come dell'ipertrofia del senso - hanno avuto bisogno di un sistema circolare capace di giustificare l'abbondanza consumandola senza frustrare la compulsione a produrre. In tal modo è venuta a costituirsi una tautologia che giustifica la produzione con il consumo che la alimenta ed il simbolo con le metafore in un vortice di infinite analogie che hanno finito con il far coincidere il fine con i mezzi ed il senso con i suoi processi di creazione.
27. Un senso (o un prodotto) consumato - che, cioè, non vale la pena conservare - è un senso che - privato del suo valore d'uso e, dunque, della sua immanenza - vive esclusivamente nella contingenza della sua verifica, e non potendo essere oggetto del sapere scomparire con l'esaurirsi del suo valore di scambio. La bellezza, invece, è tale in quanto manifestazione formale di un valore d'uso la cui immanenza è oggetto del sapere, cioè degno di essere conosciuto.
28. «L'oggetto della critica filosofica è dimostrare che la funzione della forma artistica è proprio questa: trasformare in contenuto di verità filosofica la fatticità storica dei contenuti che si trovano alla base di ogni opera significativa»(11). Però, in una epoca in cui ogni ordine simbolico, ogni universo mitologico è rimasto allo scoperto come nulla di più che una costruzione del linguaggio incapace di trasmettere un senso pieno, compiuto, l'assenza di referente smaschera la natura di simulacro della verità e la ragione non può più essere lo strumento per il raggiungimento della felicità. In tale contesto, ogni dialettica culmina in un sofisma altamente manipolativo che, impedendo di individuare le istanze di potere, si dissolve in un circolo infinito in cui tutto sfugge.
29. se è vero, come credo, che ogni rivoluzione è sempre una rivoluzione epistemologica(12), è necessario trovare un nuovo modo di convivere con il «sentimento continuo del nulla verissimo e certissimo delle cose»(13) senza la necessità di rifugiarsi nella seduzione del mercato o nella redenzione del simbolo.
30. ciò è possibile solo se si rispetta l'impenetrabilità del quotidiano, il suo carattere enigmatico, quello cioè di ciò che «è utile alla espressione del suo proprio significato ed alla rappresentazione emblematica del suo senso che resta irrimediabilmente separata dalla sua realizzazione storica»(14).
31. Tale rispetto dell'impenetrabilità del quotidiano e del suo carattere enigmatico può avvenire solo se, reintroducendo la dimensione della temporalità nell'architettura retorica del linguaggio, si riporta il discorso all'interno di un'ottica dialettica, nello specifico quella «in stato di quiete propria dell'allegoria»(15).

Allegoria e simbolo

32. Lo stato di quiete che secondo Benjamin caratterizzerebbe l'allegoria corrisponde alla noia

leopardiana, cioè al «desiderio di felicità lasciato allo stato puro»(16) che, se posto al di fuori della dimensione filosofica della coscienza della verità - cioè del nulla verissimo e certissimo delle cose - rappresenta la sola condizione di vita ragionevolmente ammissibile.

33. A differenza dello sguardo simbolico, la cui misura temporale è quella dell'istante(17), lo sguardo allegorico è uno sguardo malinconico che non si illude sul recupero della totalità. È uno sguardo consapevole della caducità di tutte le cose e capace di cogliere il loro futile divenire, cioè la loro dimensione temporale, e perciò in grado di osservare un oggetto senza cercare di trattenerlo ma «lasciando scorrere la vita via da esso». In tal modo, «l'oggetto rimane come morto, ma assicurato in eterno» e svuotato viene «affidato alle mani dell'allegorista, nella buona e nella cattiva sorte»(18).
34. Così, a differenza del simbolo che, lavorando per accumulazione e sovrapposizione di significati, genera una ambiguità prodotta artificialmente dalle nebbie delle sue suggestioni e dalle malie delle sue seduzioni, l'allegoria resta strettamente legata a ciò che è reale, mostrando la «*facies hippocratica*»(19) della nuda cosa, rispettandone l'enigmaticità nella misura in cui nella allegoria ogni oggetto, in qualità di realtà autosufficiente assunta nella sua totalità, conserva la sua immanenza - cioè il suo valore d'uso - in quanto contiene in sé tutto il suo sapere, essendo un segno allo stesso tempo intelligibile e indecifrabile la cui causalità non smette mai di essere intrisa di innocente arbitrarietà.
35. L'allegoria rappresenta così l'unico luogo in cui, nell'abbandono di tutti gli espedienti, può vivere l'uomo che «ha tradito il mondo per amore della conoscenza»(20). In tal senso, essa denuncia l'illusione nel momento stesso in cui la genera e per questo si configura come strumento adatto per convivere con la verità del nulla delle cose senza la necessità dell'illusione di un riparo.

Allegoria come epistemologia

36. Dopo la riscoperta del nulla del primo pensiero greco senza, però, i ripari del platonismo delle idee, nessun senso è più possibile ed ogni metafisica si dissolve in un cinico scetticismo che, negando uno dei termini dell'opposizione, abolisce ogni dialettica eludendo il problema e diventando negazione regolata dai rapporti di produ-seduzione(21). Il mercato si impone così come ultimo garante dei fini umani, spettacolarizzandone i gesti per poi museificarli, assolvendo al compito di ricostruire le basi di un mito sotto forma di passato visibile che ci rassicuri sui nostri fini e li garantisca(22).
37. In tale contesto, il linguaggio come verbalizzazione del trauma della verità, cioè della nullità delle cose, rappresenta l'unico campo d'azione possibile per ogni uomo che voglia continuare a vivere senza soccombere alla ineludibile prigionia della sua condizione. In tal senso il linguaggio, che accade come qualunque altro fatto del reale, diventa una fenomenologia che custodisce l'immanenza della coscienza che lo pronuncia, rispondendo alla sua necessità di giustificazione(23).
38. Il bisogno dell'uomo di giustificare la propria presenza nel mondo è una necessità a cui o si risponde o si soccombe. Riconoscere una necessità, però, non significa mettersi al suo

servizio. La seduzione del simbolo consola occultando la verità della nullità delle cose con gli artifici delle sue illusioni ed invenzioni per servirci dei quali, oggi «ci mancano le forze»(24). L'allegoria, invece, è il gesto che fa la conoscenza e che, nel suo manifestarsi come verità autoevidente, trova la forza di opporsi alla nullità delle cose che cerca di annichilire l'uomo.

39. Messa in questi termini, la differenza principale tra simbolo e allegoria è che il primo è un segno con una storia intorno, la seconda un segno con una storia dentro - storia che non è quella biografica di chi scrive e nemmeno quella proiettiva di chi legge ma quella narrata dall'orizzonte utopico che si schiude nella sua allegoria. In tal senso, l'allegoria è il prodotto dialettico di una intelligenza in opposizione ad una realtà che la supera e in ciò consiste la sua bellezza - cioè la sua immanenza, il suo valore d'uso che la rende degna di essere oggetto di conoscenza.
40. Poiché l'allegoria non mira a porre rimedio alla nullità delle cose, essa rappresenta allo stesso tempo il suo fenomeno e la sua descrizione. Perciò, nell'impossibilità di «giudicare le cose avanti le cose e conoscerle al di là del puro fatto reale»(25), attraverso l'allegoria è possibile un recupero della storia come mitologia del senso nella misura in cui, legando tra loro i fatti, essa è in grado di introdurre nel mondo una nuova volontà di configurazione del tempo come senso capace di restituire l'uomo al suo perduto orizzonte utopico.
41. Un uso della dimensione temporale nell'ordinamento di un possibile senso fa sì che il linguaggio non rappresenti più uno strumento di riscatto delle cose dal nulla (come nel caso del simbolo) ma sia piuttosto un riconoscimento della loro condizione, un «meccanismo che accumula ed esalta i frutti della terra prima di consegnarli alla morte»(26).
42. Ora, in un contesto in cui la dimensione temporale dell'allegoria fonda una nuova epistemologia del senso, cioè una nuova disposizione dello sguardo sul mondo che non sfugge alla crudeltà della sua visione, «i giudizi di valore vengono sostituiti dai giudizi di fatto»(27) e tanto il linguaggio come l'esperienza estetica e l'esperienza in generale non sono più solo una questione di qualità ma di quantità, poiché non si tratta più di spiegare ma di vivere.

Allegoria e scrittura della ricostruzione: poesia della testimonianza e poesia disabitata

Cercare di esprimere un giudizio sul contemporaneo è un po' come osservare scrupolosamente un quadro dipinto con la tecnica del *pointillisme* a dieci centimetri dalla tela: è necessario che l'occhio si trovi alla giusta distanza per evitare di confondere il dettaglio con il risultato. Ciò nonostante, se volessi provare ad esprimermi sulla nostra epoca, direi che a tratti si respira un'aria di Rinascimento, mossa da un vento revisionista che sta sottoponendo a verifica tutti i valori (quelli in caduta libera e quelli ancora saldi e in piedi) che proprio dal nostro Rinascimento ebbero origine. Anche se in maniera non troppo evidente né immediata, mi sembra sia in atto un radicale processo di messa in discussione dello *status quo* che, attraverso l'introduzione di elementi di rottura a tutti i livelli, sta minando la eredità di una visione del mondo e dell'uomo ormai logora dei suoi stessi errori e fallimenti.

Se è vero che si tratta ormai solo di vivere perché non è più possibile spiegare, significa che ci troviamo dinanzi alla resa della ragione così come l'abbiamo sempre conosciuta. Vivere evitando di

rimanere sepolti dalle macerie del postmodernismo è un'impresa quasi eroica, soprattutto se il deporre delle armi della ragione dinanzi ai suoi stessi limiti diventa un buon motivo per cominciare a farne a meno.

È in quest'ottica che, restringendo il campo di indagine a quello della scrittura poetica, intravedo una certa ansia di ricostruzione attraverso un rinnovato uso del linguaggio che, trasformando le macerie in rovine, si offre come cornice storica in grado di restituire l'uomo al suo perduto orizzonte utopico del senso.

Tale proposta si manifesta, a mio avviso, attraverso due macromodalità che prevedono entrambe un importante recupero dell'uso dell'allegoria come dispositivo retorico in grado di suggerire i tratti di ciò che verrà nel riverbero dell'eco del presente: poesia della testimonianza e poesia disabitata.

Poesia della testimonianza

La poesia della testimonianza è una poesia che, consapevole dell'impossibilità di giudicare le cose avanti le cose, fa un uso retorico del dispositivo allegorico con il fine di restituire un reale esperito che, lungi dall'essere l'espressione di un giudizio, rappresenta la descrizione della nuda cosa spogliata di ogni simbolismo culturalmente determinato e determinabile. Il risultato è, dunque, una realtà riconoscibile ed autosufficiente che, libera dalla zavorra di ogni cifratura, può allargare l'orizzonte dell'utopia del senso oltre i confini della sua letterarietà e letteralità.

La forza di questa tipologia di poesia sta nella potenza delle sue soluzioni formali che, se ben riuscite, possono suggerire nuovi modi di esistere e di stare nel mondo. La sua debolezza, invece, risiede nel rischio che ha una soluzione formale potente di passare dall'essere un mezzo all'essere un fine, trasformandosi in un simulacro di stampo mistico-dogmatico in grado di occultare le ragioni che l'hanno determinata - e cioè il nulla certissimo e verissimo di tutte le cose.

Biagio Cepollaro

Il corpo de *Le qualità* di Biagio Cepollaro(28) (La camera verde, 2012), oltre ad essere tra le prove di poesia a mio avviso più riuscite degli ultimi anni, è l'esempio più lampante di ciò che intendo per poesia della testimonianza.

un'altra volta forse si prenderà
le mosse da un punto più
alto
fin qui è stato risalire a colpi
d'orgoglio confuso con l'idea
da proporre
quella volta non ci sarà bisogno
di voltarsi indietro e nemmeno
di guardare troppo avanti

ciò che ci sarà - la cura
nel fare, l'intuizione
del propizio, l'abbraccio
o la parola secca - basteranno

e basterà la pioggia se pioverà
e il sole se farà caldo
la strada deserta o il rombo

della gomma sull'asfalto

I componimenti de *Le qualità* sono tutti caratterizzati da una estrema lucidità, frutto di un'operazione di svuotamento e liberazione del linguaggio dalla carica idiolettica della sua simbologia che, riducendo al grado zero il lavoro interpretativo e di cifratura, fa finalmente spazio alla fruizione del senso come esperienza vissuta piuttosto che come significato trasmesso.

il corpo attende di prendere contatto: a pezzi
 continua a vorticare nello spazio proprio
 quando gli arti hanno perso l'originario schema
 e la testa funziona come indipendente
 dal corpo senza avere più una storia
 per questo occorre riprendere contatto
 cominciando dalla base dal sentire la terra
 del parco sotto i piedi come un elastico appoggio

Nonostante la estrema familiarità del linguaggio e delle situazioni, la storia narrata di questo corpo e del suo «piccolo destino che si aggiunge a quello della || specie» non smette mai di sorprendere per l'intensità con la quale si accede ad una sempre rinnovata esperienza del senso ad ogni sua lettura.

il corpo fa fatica a stare fermo già brulica di immagini
 al minimo stimolo che raggiunge la sua pulsante fantasia
 e per questo si dice di stare in silenzio ad ascoltare
 e non sovrapporsi col desiderio al fondale scuro delle cose
 e quel che arriva da decifrare non è un senso ma uno spasmo

Ne *Le qualità* il corpo diventa «la cosa che basta la cosa stessa», il depositario di un sapere consapevole del divenire e della finitudine di tutte le cose, la cui natura oltrepassa i limiti della significazione per andare ad abitare il deserto ontologico con una nuova promessa di senso poiché

non conta la parola e neanche ciò che si può a partire
 da essa fantasticare: conta proprio l'esame che delle cose
 fa il corpo animato l'unico che dice e che al mondo sta

Considerando il contesto ed il momento storico che lo vedono emergere, il linguaggio de *Le qualità* rappresenta, in ambito poetico ma anche filosofico e antropologico, una rivoluzione copernicana volta al superamento del cartesianesimo alla base della cultura occidentale attraverso la sedimentazione di un "nuovo discorso sul metodo" in grado di riaprire le porte del senso al futuro.

il corpo per riprendere l'antica fiducia
 di potercela fare deve veder provata
 a se stesso la tolleranza della svolta
 arrivare quasi con agio alla fine
 del mese pensare ad altro nonostante
 e infine curare soprattutto l'invenzione
 delle forme le questioni del colore i modi
 diversi di raggruppare un senso

la speranza è che variando i costrutti
 del linguaggio anche gli organi

della mente tenuti insieme dal ritmo
del respiro possano dare vita ad una
nuova versione del nuovo insieme
e questo è lavoro buono da far da soli

Ida Travi

Altro brillante risultato ascrivibile alla poesia della testimonianza è la produzione poetica di Ida Travi(29), in particolare le sue ultime tre raccolte pubblicate da Moretti&Vitali(30).

I versi della travi descrivono un mondo reale, un luogo in cui l'esperienza supera il pensiero

Parlo del mondo
parlo del sogno
fuori

narrano «ciò che in realtà non è, o non accade una volta per tutte, ma si fa, fuggevolmente diventa»(31) attraverso un linguaggio ridotto all'osso e colto nel gesto della sua oralità, della pronuncia di una «voce che sta al corpo come il rintocco alla campana»(32).

Un tempo il paese era bianco
sembrava uno zucchero
Poi la secchiata d'inchiostro
e adesso più niente, più niente

Attraverso un totale sovvertimento del tempo (sia storico sia narrativo), la Travi ci presenta una originale e ispiratrice allegoria delle origini, dando inizio ad un processo di azzeramento del mondo, scoprendo quella parte che

era caduta dietro l'occhio, ecco
Perché non si vedeva più!

fino a toccare l'irriducibilità dei suoi elementi più essenziali con i quali comporre il mosaico di una nuova mitologia contemporanea, frutto di un processo endogamico di rigenerazione del già esistente che non rischia mai di diventare una tautologia.

c'è qualcosa che ci domina
l'unica via d'uscita
è qui dentro

Le poesie di Ida Travi emergono in tutta la loro monolitica verticalità come stalagmiti enigmatiche nel bel mezzo della glaciazione di un momento storico in cui sembra

Impossibile tornare al passato, impossibile
guardare al futuro

Ricominciare da zero, ricominciare da TÀ(33): ecco la coraggiosa proposta della Travi, che ci offre tutti gli elementi per ritrovare l'orizzonte utopico perduto e ripetere l'inedito, ciascuno facendo la sua parte perché

cosa può fare la prima della fila

con questo gelo?
che riparo ha?

Oltre le regole del mercato che sincronizzano la vita dell'uomo invertendo i fini con i mezzi

la merce siamo noi, siamo la merce
che può fare acquisti
[...]
quando l'aquisto riguarda il pane, i tempi
sono prossimi alla redenzione

esiste una legge

una legge che parla chiaro
- bisogna vivere da umani, lo capisci?

Come nel caso di Cepollaro, anche in Ida Travi è presente una spinta al superamento del cartesianesimo su cui si fonda l'intera cultura occidentale ormai giunta al capolinea del postmoderno

hai troppo azzurro intorno alla testa
ti serve una fascia marrone
un cappello contadino

*

sta' giù con la testa, dammi retta
devi fare come il sasso
devi legarti alla terra
mostrale l'occhio rosso
più da vicino, incollalo!

Nel tempo della proclamata fine delle ideologie e delle grandi narrazioni, nell'era della sparizione dei cosiddetti soggetti storici, la persona assume la irriducibilità di una monade spinoziana, un connubio di corpo e spirito che disegna una figura apparentemente troppo esile e frammentaria per sostenere il peso della Storia. Sarebbe però un errore di valutazione affrontare la questione con criteri appartenenti al passato: in un momento in cui praticamente tutte le categorie fondative della politica e del diritto sociale vengono messe radicalmente in discussione, è necessario partire dalla base, dall'esistenza cioè di un elemento di fondo che sia inalienabile, irriducibile, su cui fondare una questione antropologica attraverso cui poter leggere una dimensione della realtà al di fuori di qualunque assetto istituzionale.

In tal senso, l'operazione attraverso cui Ida Travi mitizza l'intimità di una sfera privata (la vita degli abitanti della terra di Zard) coinvolge quell'insieme di soggetti non in una redistribuzione istituzionale di poteri che privatizzano parti di mondo, bensì in una redistribuzione di gesti e di doveri che fondano una rinnovata sfera pubblica. In tal modo, Ida Travi indica non solo che un altro mondo è possibile, ma anche che altre forme di potere e organizzazione sociale possono in esso essere strutturate partendo dalla base: la persona.

Stefano Guglielmin

Leggere *C'è bufera dentro la madre* (L'Arcolaio, 2010) di Stefano Guglielmin è stata un'esperienza davvero notevole: è una raccolta formata da una lunga catena di sorprendenti ed originalissime analogie divisa in 39 anelli, costruite a partire dal cumulo di macerie del '900 che, nell'attento e curato processo di recupero poetico, diventano rovine su cui grava tutto il peso storico della memoria del futuro.

veste la rete col suo meglio, s'invetrina.
la sua tana perciò cumula e s'arriccia, travasa parole
per imporre cose per cavare contanti
che fanno spesa per dire io sono il signore dio mio
forcina del mondo. non sempre ha ragione, tuttavia.

L'intera raccolta, infatti, sia in termini formali che di contenuto, sembra un intenso e spietato addio al secolo appena trascorso e che, lungi dal voler tagliare i ponti con il passato, ne storicizza i dettagli attraverso una narrazione laterale che viaggia unanimamente sui binari non ufficiali della intrastoria dei suoi personaggi.

piegato il guinzaglio, versa monete nel vaso, e profumo.
come a febbraio la pioggia nel lago, pensa. poi tocca il ramo, tuttavia
per dire: ecco il mio sesso nel delirio della specie. così si spiega
l'impazienza nella fila e il fatto che, se accende un mutuo,
la luce cambia.

*

capisce quando la vita svacca. ne sente il crepo desto
e il sinistro. cura per questo la piaga che è sua, salta di lato.
poi la sera, in groppa al leone che è stato, sfila la calma dal chiodo
la scuote. mentre dorme, una ventata di femmine gli stira le pieghe
gli alza il livello del mare.

La scelta di operare su quella parte di storia non scritta pur essendo accaduta si deve, credo, al fatto che le intenzioni del poeta non fossero quelle di rendere riconoscibile il profilo di una epoca, trasformandola in un deposito proiettivo dove scaricare i barili dei poverome e dei fallimenti di un intero secolo. Al contrario, Guglielmin, attraverso la descrizione impietosa di cosa siamo stati, ha sapientemente voluto trasformare il punto d'arrivo in un nuovo inizio, ricucendo gli strappi di una storia lacerata attraverso un apparato retorico e narrativo che, tra le altre cose, fa uso di due importanti figure allegoriche: quella della madre e quella dell'angelo di Klee.

teme la morte perché non viene a mezzadria. dopocena, poi
lascia i vermi sul piatto e non dà il resto. lui preferisce
il negozio: dare e avere, comprare. ma la morte è una bocca
ipagabile, una ciste che va in fregola appena la sfiora.
quando la tocca, tutta la madre trema.

*

se dalla luna, lui, portasse indietro un grammo di ragione
o il suo lume. se studiasse i modi finiti e infiniti di spinoza
e vi cavasse dentro una pozza di vita vera. se insabbiasse

il perno che lo lega alla pancia del denaro. se ogni tanto
si girasse come l'angelo di klee. se inorridisse.

Entrambe le figure funzionano in sordina all'interno dell'intera raccolta che possiede la struttura di una matryoska al cui centro corrisponde la irriducibilità della figura allegorica della madre, rappresentata allegoricamente dall'angelo di klee che, a sua volta, trova rappresentazione allegorica nei 39 componimenti della raccolta.

La figura - di eco goethiana(34) - della madre come origine rappresenta il rovescio del platonismo delle idee, ovvero quel luogo ontologicamente determinato in cui divenire ed essere coincidono nella emblematicità di una figura che, nell'assunzione totale dell'intero spettro delle forme possibili, testimonia ciò che non può essere colto da un'idea.

La transustanziazione in termini storici dell'eterno trasformarsi del divenire viene colta figurativamente in tutta la sua dogmaticità dalla scena culturalmente determinata dell'angelo di Klee(35), che installa l'oscura ontologicità dell'essere all'interno di un percorso narrativo dotato di senso e, dunque di tempo.

In tal senso, tutti i componimenti di *C'è bufera dentro la madre* diventano la rappresentazione allegorica della scena su cui si fissa lo sguardo attonito dell'angelo di Klee, la cui prospettiva è ora anche la nostra.

Vincenzo Frungillo

Ogni cinque bracciate (Le lettere 2009) è una straordinaria prova di realismo epico che, attraverso il recupero della più antica tradizione poetica, in maniera incisiva, brillante e assolutamente inedita (cioè non retorica), riesce ad archetipizzare la singolarità di un evento, senza per questo rinunciare ai dettagli che lo caratterizzano, rendendolo unico e allo stesso tempo esemplare.

Bisogna conservare il senso della fine,
è questo che si vuole nel contare le ore,
che le cose abbiano un loro confine,
si vuole trattenere il dolore,
vederne il limite,
poterne disporre,
prevenirne l'azione,
confondendo il tempo con la tradizione.

Le ottave di Vincenzo Frungillo narrano, con grande acutezza e attenzione al ritmo ed al suono, la storia della squadra femminile di nuoto della DDR, i cui record lasciarono il mondo a bocca aperta durante le Olimpiadi di Mosca del 1980.

Nonostante «questo poema [sia] la vera raffigurazione della loro vicenda, non ci sono finzioni», i corpi di Ute, Lampe, Karla e Renate, così carichi di storia e di emblematicità, rappresentano al contempo il centro del racconto e un'espedito narrativo attraverso il quale tracciare un percorso che dal particolare giunge induttivamente all'universale

Il secolo l'ho costretto in una provetta di vetro.
Chi può biasimarmi, se il mio gesto
è stato lo slancio di chi resta al centro,
immobile a fissare il corpo trasformato dall'epo.
So del tempo, del suo infallibile metro,
e in fondo mi vanto di questo;
di un'effimera vittoria sulla Storia,

della soluzione chimica della memoria.

«Respirazione ogni cinque bracciate è la tecnica di chi spinge fino al limite del respiro, per scorgere la fine, e poi si ritrae nella forma in compagnia di quella visione». Ecco, *Ogni cinque bracciate* è la forma perfetta dello scorcio di quella visione: di quella «secca che la Storia produce», dove tutti annaspiano sapendo «che la morte aspetta sempre che la vita le getti un'esca».

Luca Rizzatello

Dal realismo epico di *Ogni cinque bracciate* passiamo a ciò che potremmo definire (con qualche riserva) realismo magico di *Mano morta con dita* (Valentina 2012), un libro *sui generis* che consiste in 11 poesie composte da 11 endecasillabi a firma di Luca Rizzatello e 11 incisioni a puntasecca su rame o zinco di Nicola Cavallaro (probabilmente ispiratrici dei componimenti).

La voce di Luca Rizzatello è originalissima e tra le più intense del panorama poetico emergente, strumento di una operazione sotterranea e silenziosa di emancipazione non solo poetica.



La struttura dell'opera è una gabbia regolare la cui precisione fa pensare ad una trappola studiata a tavolino. Ma trappola per chi?

Decisamente e in primis, trappola dell'autore (piuttosto che per l'autore), sua rappresentazione sublimata nella esorcizzazione di una forma indispensabile e necessaria a racchiudere l'informe esperito e restituito sotto forma di narrazione allegorica.

Trappola per i personaggi che, per la totale mancanza di nessi e affinità, sembra stiano partecipando ad una sagra dell'idiosincrasia: è, infatti, solo grazie ad una struttura così rigidamente formale e regolare che tutto si incastra come fosse normale, in una specie di giustificazione ontologica che permette una qualche epifania epistemologica. Un po' come accade ai disagiati mentali che, se visti all'interno di una struttura istituzionalmente riconosciuta e dedicata alla salute mentale, lasciano una impressione definitivamente differente che se visti tutti assieme in gita su un treno. E, a dirla tutta, potrebbe trattarsi proprio di questo: la rigidità formale potrebbe essere la rappresentazione allegorica di un sanatorio riempito con i suoi personaggi a loro volta allegoria degli abissi della coscienza nei quali sono costretti a convivere.

Trappola per il lettore non direi; piuttosto parlerei di accessibilità o mappa, per orientarsi e non perdersi facendosi guidare da un istinto che non funzionerebbe.

L'appesa apprese il peso della scelta
in occasione del consueto punch
party di famiglia con la variante
dello schiaffo a guisa di geyser

ad opera della stagista in vista
 dell'assunzione in azienda ma senza
 fare tutta la trafila riuscire
 a lasciare il segno lasciando pure
 a proprio agio le mani del padre
 (dell'appesa) in preda a un attacco acuto
 pare di psoriasi psicosomatica.

Tutta la raccolta è la *mise en scene* di una situazione che, lungi dal voler essere il frutto di un approccio surrealista, rappresenta la conseguenza di un eccesso di normalità. La normalità è la legge che definisce il livello - morale e cognitivo - di accettabilità delle cose, la «distanza standard tra la monaca | macchiata di sugo sulla vestaglia | e la mistica isterica che ride | dietro la parete della celletta». Nel momento in cui si oltrepassa il limite imposto dalla normalità - a sua volta imposta - si riduce «la distanza standard» e si apprende «il peso della scelta». Il risultato è che

Se c'ha la nomina la colpa è solo
 sua per questo a casa stanno adottando
 la politica del silenzio stampa
 totale imposto dal pater familias
 stretto in un impasse che in paese tutti
 non parlano che delle gesta della
 spolveratrice si dice orchestrate
 ad arte dalla stessa depistando
 così i detrattori dal suo reale
 ruolo di estrattrice di denti d'oro
 durante la vestizione del morto.

La grandezza di questa rapsodica raccolta poetica sta nel superamento delle prospettive in gioco - normalità ed eccentricità - attraverso la proposta di ciò che c'è nel (loro) mezzo: la sensazione di straniamento che è comune ad entrambe.

La poesia disabitata

la poesia disabitata - anch'essa consapevole dell'impossibilità di giudicare le cose avanti le cose - restituisce non un reale esperito ma la esperienza del reale - cioè il reale prima dell'esperienza. A differenza della poesia della testimonianza, la poesia disabitata fa un uso strutturale del dispositivo allegorico. In tal senso, quelle della poesia disabitata sono allegorie vuote⁽³⁶⁾ che, parafrasando il titolo di un noto saggio di Walter Benjamin, fanno il verso al reale nell'epoca della sua riproducibilità artistica⁽³⁷⁾.

Il punto di forza di questo tipo di poesia coincide con la sua debolezza ed è l'espansione potenzialmente infinita del suo campo di significazione. Entrare in un ambiente testuale disabitato - cioè privo del minimo accenno esperienziale, cioè di memoria, di riferimento - è come essere catapultati in una città sconosciuta senza nessun nome o indicazione su dove (ci) si trovi: un diletto se si è in esplorazione, ma problematico se si ha un destino da raggiungere o una improvvisa voglia di tornare a casa (o a qualcosa che le assomigli già che la casa, come si sa, non c'è).

Alessandro De Francesco

La seconda opera poetica di Alessandro De Francesco si intitola *Ridefinizione* (La camera verde, 2011), una parola che, oltre ad avere un suo significato ben preciso, è anche un ottimo

sinonimo di allegoria, in quanto capace di restituire una sua descrizione in termini funzionali così come la si intende in questi appunti.

In uno scritto di indagine sul proprio lavoro(38), De Francesco fa una affermazione interessantissima quando scrive che il suo testo «assume un'attitudine condizionale, esprimendo il come se al modo condizionale o al congiuntivo passato [...] per dire uno spazio di possibilità. Ma l'attitudine condizionale va al di là della sua manifestazione nei modi verbali; essa rinvia a processi e dispositivi epistemologici di matrice poetica volti a modificare i paradigmi logici e percettivi per fornire ipotesi di azione e, appunto, di ridefinizione».

Questa affermazione è valida tanto per la raccolta di poesie a cui fa diretto riferimento che per offrire una più profonda spiegazione di cosa si intende per allegoria qui, in queste pagine: un dispositivo che si costituisce come spazio di possibilità per la offerta di ipotesi di azione.

la ventola deriva esce dalla guida il brusio costante
proviene da un sacchetto disperso nell'erba di un giardino
pubblico

la plastica si alza e si abbassa con il moto del respiro
quando si abbassa aderisce al corpo che sta dentro si
intravedono peli imbevuti di sangue

il lamento di volta in volta prende velocità perde forza

I quadrati di prosapoesia - come lo stesso De Francesco li definisce - che formano la raccolta possiedono la intensità di fermi immagine che hanno conservato la plasticità della scena.

siamo entrati nel giardino di notte lasciandoci la casa alle
spalle abbiamo imboccato il sentiero di ghiaia verso la
fabbrica alla fine del giardino con gli abeti neri e le
macchine a lato le tre finestre orizzontali erano
illuminate con violenza (d)all'interno non abbiamo potuto
vedere niente continuavamo a camminare un rumore
uniforme era diventato assordante come se la distanza
tra la fabbrica e noi fosse stata già percorsa

L'aspetto più affascinante dell'opera di De Francesco è che tutti i suoi componimenti si presentano come installazioni performative rette da un uso didattico e puro del dispositivo allegorico.

Riprendendo una definizione di Benjamin, dicevamo che l'allegoria è quel processo di svuotamento che consegna le cose morte all'eternità - eternità, si intende, ermeneutica, interpretativa. L'impostazione epistemologica alla base del lavoro di De Francesco non solo rende visibile il processo benjaminiano, ma lo rende altamente praticabile

le sue ventose sono anche lanterne abbinare a cirri rivestiti
di muco la bioluminescenza è a controllo neurale
la velocità media di propagazione delle onde luminose è di
 16.8 ± 8.8 cm/s l'eccitazione si propaga nei nervi radiali
e nella rete di neuroni i contatori di controllo della
bioluminescenza hanno periodi compresi tra 0.33 e 0.69s

Sorprendentemente, l'opacità che deriva dalla indeterminatezza dei testi produce come risultato - e usando le parole dello stesso De Francesco - una epifania dell'ignoto, cioè di quanto era stato tagliato fuori dalla sentenza definitiva rimesso in gioco dal processo ridefinitorio.

Quella che propone De Francesco è una utopia del senso delle più ambiziose e affascinanti, il cui principale ostacolo non è quello politico né quello cognitivo ma quello dell'economia di un pensiero che, nonostante il suo riduzionismo, è ciò che in fondo ci permette di vivere.

Marco Giovenale

La vasta e poliedrica produzione di Marco Giovenale ha un livello di complessità che qui possiamo solo riconoscere senza la pretesa di esplicitarla in maniera soddisfacente. Basti col dire che la figura ibrida di questo poeta racchiude all'interno di una stessa istanza la coscienza profonda del '900 e, allo stesso tempo, la sua volontà di emancipazione da se stesso. Giovenale è, per dirla con i suoi stessi versi(39) «l'infermiera del carcere, anche lei carcerata» che «domanda alla guardia, anche lei carcerata, | dov'è il fuori della storia. (anche lei via così) »

Tutta la scrittura di Giovenale, indipendentemente dalle intenzioni che l'hanno pro-mossa e dagli esiti raggiunti, è caratterizzata da una rottura interna irrimediabile, analogia del disfacimento esistenziale e sintomo di un riconoscimento della linearità come problema: per il poeta "l'opera è incompleta - è disfatta"(40).

Nella "sala d'attesa" della vita "succede di tutto": "vivono mentre muoiono"(41). È tenendo questo sempre presente a se stesso che Giovenale scrive senza intenzione di occultarne l'orrore, anzi: ne scrive ed inorridisce inorridendo.

In rebus è il titolo della sua ultima raccolta di poesie: nelle cose. Cioè non fuori né al di là, ma dentro: è dentro dove ha senso cercare - sempre che cercare sapendo di non poter trovare nulla abbia poi un senso.

Ed è proprio a causa della ontologica mancanza di senso - del leopardiano nulla verissimo e certissimo delle cose - che giovenale si rifiuta programmaticamente di proporre alcuno, preferendo a ciò la configurazione di un ambiente testuale che riproduce allegoricamente il disordine del reale all'interno del quale ciascuno è invitato a barcamenarsi come può.

Appena sei nel corridoio, esisti,
esisti solo nella camera,
chiusa.

Uno può essere visitatore
o visitato, fuori i montatori
chiodano a doppio
i cartoni della scena(42)

La fruizione estetica dei materiali proposti da Giovenale corre spesso il rischio di perdere d'intensità se si smette di osservarli nella loro incompiuta interezza, rispettandone la natura installativa. Essa può essere esperita fino in fondo solo adottando la prospettiva di un materialismo esistenziale attraverso cui si può percepire la bellezza di una intelligenza che sfida ciò che la eccede - che è, poi, al di fuori dell'ambito poetico, la sfida della vita per la vita.

Per Marco Giovenale non vi è nulla di permanentemente o temporalmente sicuro. O, meglio, di cose sicure ce ne sono ma non servono alla causa: le parole non ci mancano, ma non ci potranno salvare.

un elicottero abbastanza sicuro.
anche la rete della pellicola, meglio se dentro, è sicura.

il museo è sicuro, e la settimana.
 sono sicuri i ricavati, è sicuro il tiraggio.
 l'autunno, di solito, anche se ci sono delle variazioni, è sicuro.
 i locali notturni sono sicuri.
 il respingimento, il battito dei gatti, anche:
 sicuri.
 l'immaginazione è sicura.
 l'ascolto è sicuro.
 la linea è sicura.
 c'è un posto sicuro.
 il monitoraggio dell'area è sicuro.
 i materiali sono sicuri, se ne siamo sicuri.
 l'iban è sicuro perché serve solo per ricevere soldi.
 è sicuro il lunedì, anche il martedì, si direbbe.
 è sicuro l'inizio, in sostanza è sicura la fine.
 la religione sotterranea è piuttosto sicura, e quella aerea.
 la pratica è sicura.
 il mouse è sicuro.
 gli impiegati sono sicuri.
 sono sicure le proporzioni.
 la sicura è sicura, lo dice il nome.
 lo stroboscopio pure, lui è sicuro.
 con l'oscilloscopio.
 il fumo è sicuro.
 è sicuro il calcestruzzo.
 come sono sicuri i punti cardinali, il sud.
 la baia è sicura.
 la polizia è sicura sempre.
 la lucentezza è sicura.
 la notte anche vedi che è sicura.
 il compressore è sicuro.
 il ladro è sicuro, siamo sicuri.
 per le stesse ragioni è sicuro il gioco.
 il cavo è sicuro.
 la musica è sicura.(43)

Manuel Micaletto

Personaggio eccentrico e brillante, Manuel Micaletto è poeta straordinariamente incisivo. La sua poesia è la continua evoluzione verbolinguistica di poche solide ossessioni che il poeta cerca di domare capitalizzandole piuttosto che esorcizzandole.

Anche in questo caso, il dispositivo allegorico è parte della struttura oltre che del contenuto delle sue poesie, la cui chiarezza lascia trasparire le intenzioni che le fondano.

Ciò che più apprezzo delle poesie di Micaletto è il modo unico e personalissimo in cui riescono a tradurre quell'accrescimento di vitalità cui Leopardi fa riferimento nei suoi Pensieri di bella filosofia, nonostante il loro pieno opporsi alla vita.

Senza i sotterfugi né i falsi inganni delle anime belle della letteratura, Micaletto riesce a trasformare il nulla verissimo e certissimo delle cose in una esperienza estetica non solo fruibile ed apprezzabile, ma anche desiderabile. Ne è prova il testo che riproponiamo integralmente e per il quale ogni tentativo di aggiunta risulterebbe in una ridondanza.

le cose e altre meraviglie

le cose sono ai piedi del letto, discorso indiretto - oppure le cose sono altrove, tra virgolette - le cose si dicono secche, di netto - senza esclamazione e senza domanda - non vanno a capo - le cose mute fanno la mutazione, quelle che suonano fanno una banda - tutte le altre, niente - le cose sono in minuscolo perché mai proprie - ma improprie: ciascuna cosa è contundente - si muovono oppure no, in branco o diversamente - più cose agiscono a testuggine, formazione catafratta - meno cose non importa, comunque entrano a spada tratta - caricano a testa bassa - e tiene banco, tra le cose, questa forza che le muove o le trattiene, una cosa che tu, mettiamo, o io, mettiamo, o qualcun altro, funziona, potrebbe pensare - un fatto che le precede, una cosa prima delle cose, che cede, sischiude e libera le seguenti cose (che non seguiranno) - e similmente le cose arretrate, la retroguardia, per creare un precedente_

le cose sono di sughero o di una lega inossidabile - ma allo stesso tempo - perciò una cosa è impermeabile e tuttavia non ha scampo - una cosa si muove sullo stesso piano, sempre - sta allo stesso modo, non conosce deviazione, tenta un varco tra le linee a si infrange - senza alcuna alterazione - quando una cosa si spezza, non evade: rimane in posizione - (tra detonazione e denotazione) - le cose, è facile, esplodono - quelle che non esplodono, semplicemente, rientrano nel loro innesco, con la sola forza della linea, ma d'un tratto, d'un niente_

(occorre allora restare, protetti, nel punto dove gli oggetti rimarginano)_

alcune cose, col tempo, si danno spago, diventano oggetti - alcuni di questi oggetti (un tempo cose), sempre passando per la cruna di un ago, diventano tombe - (si distinguono perché inseparabili dalle loro ombre) - gli oggetti si dividono in due categorie, la forbice e la spillatrice - gli oggetti consistono perciò o nella distanza, o nella cicatrice_

(AVVISO_ la demolizione sarà controllata - sarà nel discorso - parola a frammentazione - durata senza parola)_

Luigi Bosco

Note.

(1) M. Heidegger, *L'epoca dell'immagini del mondo*, in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze, 1984.

(2) La leopardiana volontà di esistere, cioè della forza che sta alla radice dell'esistenza.

(3) Il desiderio è un "prurito dell'inconscio", una brama senza oggetto, un appetito, una aspirazione. Esso funziona come il motore della volontà, cioè quel processo di canalizzazione interattiva con l'ambiente in grado di trasformare la voglia in voglia di qualcosa.

(4) Il soggetto si configura come una antinomia poiché, adattando il paradosso di Russell, di esso è possibile dire che è l'insieme di tutti i saperi che non contengono se stessi (Cfr. N. Flouy, *Il reale insensato*, Quodlibet 2012).

Il soggetto è - in sé e per sé - una referenza vuota: è un'essenza assente che esiste solo nella misura in cui, convocato sul piano dell'essere dal reale, si identifica per necessità con un significante, introducendosi in tal modo all'interno della narrazione simbolica che gli preesiste. Il soggetto, dunque, non manipola i significanti, ma da essi si fa rappresentare. In ciò consiste la autoreferenzialità del senso della sua realtà che non appartiene all'ordine dell'esperienza, pur derivando da essa. Per questa ragione, esiste sempre uno scarto irriducibile tra reale e senso. Ed è proprio in tale scarto, in tale carenza, in tale vuoto che dimora e agisce il soggetto. Questo è l'unico sapere a cui il soggetto può accedere senza tralignare.

Per ulteriori approfondimenti, cfr. *Urtex la lettura come fenomenologia*, <http://www.poesia2punto0.com/2013/01/14/urtext-la-lettura-come-fenomenologia-parte-1/>

- (5) Di una proprietà si può disporre, di una condizione si può fare esperienza. “Che valore ha per me un significato al di fuori della mia condizione? Io posso comprendere soltanto in termini umani”. Albert Camus, *Il mito di Sisifo*, Bompiani 2013.
- (6) Il libero arbitrio del soggetto di una coscienza non è la libertà del soggetto del divenire: questa è infatti la libertà da una necessità; quello un liberarsi di una necessità.
- (7) Ogni atto liberatorio è un prodotto della conoscenza: infatti, così come nessuno schiavo può liberarsi senza sapere chi è il suo padrone, non può esservi nessuna liberazione senza conoscenza. La conoscenza, dunque, è la via che permette la liberazione. La liberazione è liberazione dalla condizione di nullità di tutte le cose, introducendo all'interno dell'arbitrarietà del reale un sistema causale fittizio ed illusorio dal quale l'uomo ricava il suo senso.
- (8) *Ciò che è detto, è detto per sempre*. Nanni Balestrini, *Linguaggio e opposizione in Gruppo 63. L'antologia*, Bompiani 2013.
- (9) Jean Baudrillard, *Simulacri e impostura*, Pigreco 2009.
- (10) J. Baudrillard, *ibidem*
- (11) Walter Benjamin, *El origen del trauerspiel alemán*, Abada 2012. La traduzione è mia.
- (12) N. Floury, *Il reale insensato*, Quodlibet 2012
- (13) Giacomo Leopardi, *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, Le Monnier 1930.
- (14) Walter Benjamin, *ibidem*.
- (15) Walter Benjamin, *ibidem*.
- (16) Giacomo Leopardi, *ibidem*.
- (17) Unità derivata dal capitalismo. Per approfondire questo aspetto, cfr. *Il fenomeno comunitario nell'era della quarta dimensione*. http://www.anteremedizioni.it/files/file/saggio_di_LuigiBosco.pdf.
- (18) Walter Benjamin, *ibidem*
- (19) Walter Benjamin, *ibidem*
- (20) Walter Benjamin, *ibidem*. Ugualmente Leopardi quando parla di contraddizione, di fuoriuscita dalla natura riferendosi alla conoscenza.
- (21) L'abolizione della dialettica segna il passaggio dall'ordine della dominazione negata all'ordine della negazione dominatrice. Per ulteriori approfondimenti, cfr. *Il fenomeno comunitario nell'era della quarta dimensione*. http://www.anteremedizioni.it/files/file/saggio_di_LuigiBosco.pdf.
- (22) Vedi, ad esempio, il caso della museificazione del fenomeno 15M. http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/05/09/madrid/1336595982_702316.html.
- (23) Qualunque linguaggio è una mitologia che si regge sul credo secondo il quale esso ha e produce senso
- (24) Albert Camus, *ibidem*
- (25) Giacomo Leopardi, *ibidem*.
- (26) Walter Benjamin, *ibidem*
- (27) Albert Camus, *ibidem*.
- (28) Per ulteriori approfondimenti, cfr. *Nuovo Discorso sul Metodo. Alcune riflessioni su 'Le qualità' di Biagio Cepollaro* <http://www.inrealtalapoesia.com/nuovo-discorso-sul-metodo-alcune-riflessioni-su-le-qualita-di-biagio-cepollaro-di-luigi-bosco/>
- (29) Per approfondimenti, cfr. *Ricominciare da TÀ. Per una nuova mitologia contemporanea*, <http://www.poesia2punto0.com/2011/07/29/ricominciare-da-ta-per-una-nuova-mitologia-contemporanea/> o *Buone nuove dalla terra di Zard. Narrazione e promessa di senso nella poesia di Ida Travi*, <http://www.inrealtalapoesia.com/buone-nuove-dalla-terra-di-zard-narrazione-e-promessa-di-senso-nella-poesia-di-ida-travi/>.
- (30) Tà. *Poesia dello spiraglio e della neve*, Moretti&Vitali 2011; *Il mio nome è Inna. Scene dal casolare rosso*, Moretti&Vitali 2012; *Katrin. Saluti dalla casa di nessuno*, 2013.
- (31) Ida Travi, *L'aspetto orale della poesia*, Moretti&Vitali 2007
- (32) *Il mio nome è Inna. Scene dal casolare rosso*, Moretti&Vitali 2012
- (33) *ta poesie ee*
- (34) FAUST
- (35) C'è un quadro di Klee che s'intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che gli non può chiuderle. Questa tempesta lo spinge

irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*.

(36) Allegoresi senza allegorema.

(37) Riferimento a urtex.

(38) http://www.alessandrodefrancesco.net/text/su_ridefinizione.pdf

(39) Marco Giovenale, *in rebus*, Zona 2012

(40) <http://gamm.org/index.php/2007/05/02/opera-disfatta/>

(41) Marco Giovenale, *in rebus*, Zona 2012

(42) Marco Giovenale, *storia dei minuti*, Transeuropa, 2010.

(43) AA. VV., ex.it, Tiellecti 2013

LETTURE

SIMONE BURRATTI

DEVIAZIONI

1.

Serate buttate nell'attesa di un ribaltamento, di una deviazione del pulviscolo sotto la luce dei lampioni. Quello che cercavo non era piccolo come una donna, ma nemmeno grande come qualcos'altro. Una misura diversa dalla mia. Quando rientravo in casa trovavo solo lo stesso pavimento, la stessa poca luce sui mobili vecchi di sempre; e poi stanchezza, l'alba dietro la serranda, il letto della pubertà.

2.

Non chiedermi com'è andata ieri – chiedimi perché sono tornato a casa come sempre, chiedimi perché non mi sono schiantato. Vivere non ha argomentazioni migliori. E morire, morire non ha resistenza più forte della disperazione, tra le cinque e le sette del mattino, quando fa freddo e non succede niente.

3.

Ovunque, un giorno qualsiasi della mia vita. Essere ignorati o troppo conosciuti. Le sentenze peggiori escono dalle bocche distratte.

4.

Per tutte le volte che ti sei lamentato dell'immagine che hanno di te: non sei troppo diverso. Le loro previsioni erano più accurate delle tue intenzioni. Non c'è scampo da una storia tramandata, dalle parole che ti scrivono la vita in anticipo, dure come la faccia della gente. La volgarità è da qui a qui: diventi quello che sei.

5.

Le strade per qualcosa sono sempre paradossali. Avere per odiare, sentire troppo per sentire troppo poco. Stringevo tutto senza scale di valori, fino a un'idea di annullamento totale, al sollievo di lasciare la presa. Resta lo sforzo nel sangue, come la percezione di un arto amputato; mani pulite e impossibilità di cancellare. La promessa, formulata in silenzio e lasciata chissà dove, di rimanere così, sempre così.

*

SCEGLIERE

Il pesce che smuove la superficie dell'acqua.
BERSERK

1.

Una presa di coscienza, un proposito, un tentativo di responsabilità. La responsabilità stessa, uno scrollarsi di dosso se stessi, un orientamento diverso delle cose. Un passo fatto con decisione e coraggio, dentro una stanza vuota. Un contro-passo, una rinuncia o un atto, una volontà

Un solo giorno in cui si ha la forza di un'avventatezza

Smettere di bere, svegliarsi a un'ora decente, avere rispetto per la sofferenza degli altri, per l'amore degli altri. Dormire con attenzione, portarsi ogni decisione stampata in fronte, severamente e serenamente. Inspirare fino alla pelle d'oca

Scegliere di rompere amicizie durate secoli, buttare via selezioni di fiducia. Dimenticarsi abitudini e persone, perdere dedizioni, assumere quell'aria distratta tipica delle persone superficiali. Presentarsi annoiati, disgustati, inspiegabili: totalmente esposti alle conseguenze delle proprie scelte

Smetterla di secolarizzare l'amore, o di creare figure leggendarie. Ricordarsi tutte le cose belle che contavano, dire: "mi dispiace", pensare: "voglio cambiare tutto". Liberarsi da qualsiasi costruzione

Dire semplicemente, a una cosa imprecisata: "sì."

2.

Una notte di sesso meno che occasionale. L'impressione di aver fatto qualcosa e/o di aver fatto niente. Un episodio lontano, ubicato in un posto lontano e lasciato lì, come un tappo sotto il cuscino o un mostro sotto il letto. Il sesso e l'amore come cose che finiscono, che vogliono finire

Uno schifo di prima mattina, un fastidio composito. Portarsi dietro la nausea del pullman tutto il giorno. Guardare le ore. Andare avanti storditi, illudersi o fare finta che, dirsi di puntare a. Usare (ripetersi) giustificazioni inutili, intelligenti

Il vago ricordo di una previsione automatica, dopo tanto allenamento all'esperienza. Il riconoscimento di un'ingenuità, di un dire-e-poi-no, la facile accettazione di un'inadeguatezza. Deludere tutti, ricominciare peggio. Cambiare la risata in ghigno, aderire a un'estetica immorale. Ripetere: "nichilismo", ripetere: "fatalismo"

Il momento preciso e offuscato della mistificazione. Trasformare il basso in profondo, fare il male con precisione e distacco. Credere di giocare al diluvio universale, dal palazzo più alto della città. Piagnucolare un po'. Pregare. Costruirsi un sentimento del tragico, tra la vertigine e il sentito dire –

"Amai la mia rovina, amai la mia caduta: non ciò per cui cadevo, ma la caduta stessa."

*

PENTIMENTI, PROMESSE E COMPROMESSI

1.

Non so dove stiamo andando, mentre proviamo a salvare qualcosa. Le luci afferrano gli occhi con la stessa fretta delle frasi automatiche.

"Ti amo più di ogni altra cosa al mondo."

"Anch'io."

Strade, poco memorabili, di una città che *non* ci ospita. Pentimenti, promesse e compromessi. Non sono felice.

2.

Non è bastato lasciare andare la vita, vivere così. Le contraddizioni vengono sempre a galla. E dimmi che adesso è tutto diverso, di nuovo. Che era la rabbia, o che sembra una cosa troppo bella. I tuoi cambiamenti improvvisi rimangono impressi più di quanto sia giusto. Dal telefono o qui, lontani come sembriamo.

3.

Sono stato peggio ogni volta che ho promesso,
che mi sono fermato a guardare una cosa diversa,
con questi stessi occhi che sanno allontanarsi
e decidere per me, quando voglio,
se voglio fare male.

4.

Le dinamiche del vero amore. Ci diamo tutto come fosse niente, ma se poi non va bene ritorniamo subito su ogni posizione.
I soldi, i fatti, i pensieri dedicati: una memoria di ferro. Diciamo di noi, come se fosse di altri: è stato un investimento sbagliato.

5.

Gli ultimi tempi ti vestivi sempre meglio di me. Potevo solo guardarti. Facevi altro e alla fine andavi via, dopo i giusti avvertimenti. Tutto previsto e accettato.
Ma io volevo solo le tue mani, dammi quelle mani. Le piccole abitudini sono più importanti di tutto quello che abbiamo perso.

*

PROGETTO PER S.

1.

Ci sono cose che non potrai mai prendere, come se la tua mano fosse troppo precisa per le misure sopra le molecole. Ogni giorno farai del tuo meglio e non sarà mai abbastanza; manderai giù tutto, ricomincerai. Le notti non ti spaventeranno.
A ogni nuova sconfitta il numero sulla tua fronte aumenterà, si inciderà più a fondo e farà sempre più male, stabile e sotterraneo come una ruga che dà l'espressione.

2.

L'amore è una cosa invernale, e anche la sua fine. Tutti i pensieri, tutti i gesti sprecati si disperdono nell'aria, fuori dal corpo. E come un freddo ormai dimenticato l'abbandono ritorna, con quelle stesse punte di amarezza, vergogna, di non-bastare-più; bruciando la nostra legna verde accatastata con cura, le rinunce accettate, bruciando tutto ciò che era cambiato, per un anno o per un attimo.

3.

Stanotte mi masturberò
con lo sguardo fissato al soffitto

come fanno gli uomini grandi
prima di compiere opere grandi.

4. (*Masada*)

Il monte roccioso davanti a te ha scavature di sole generate dal tuo sguardo:

salirai attraverso ciò che hai distrutto
dentro una luce simile a quella che ti ha scritto
per arrivare nel punto in cui tutti sono morti
senza più combattere, non essendo
abbastanza, o per eccesso di sole.

5.

Una stupidità che si misura con l'altezza della voce. Ci sono cose che non potrai mai prendere –
cerca di ricordartelo.

6.

Non c'è nessun abisso, nessun modo di sprofondare. Devi imparare ad avere pazienza. Ti tireranno
su e giù. L'ultimo passaggio è subito conseguente a quest'accettazione.

L'occhio diventerà trasparente, mostrando tutto il vuoto che c'è dietro. Ricordare sarà sempre più
inutile e noioso. Comincerai a staccarti dal mondo e i tuoi rapporti con l'esterno cambieranno.

7. (*Getsemani, 10,000 giorni*)

Sono una persona lontana. Conosco la mia vita e molte altre cose, senza che nessuna mi tocchi. Sto
concentrato solo sui miei atomi, e sulle interferenze del vento che attraversa il giardino.

Mi manchi? Non lo so. C'è solo qualche immagine confusa. Mi sento vuoto e pulito, non ti voglio
del male. Sono solo lontano. Conosco la tua vita e molte altre cose, senza che nessuna mi tocchi.

Notizia.

Simone Burratti (1990) si è laureato in Lettere Moderne presso l'Università degli studi di Siena.
Attualmente studia presso l'Università degli studi di Padova ed è redattore della rivista online
[formavera](#). Sue poesie, interventi e traduzioni dall'inglese sono usciti sui blog letterari
Leparoleelecose, *404:file not found*, *Parco Poesia* e *formavera*.

ANTONIO BUX

*

*“Se dormire fosse davvero
quella capacità di lacerare
il fondo che da sempre tace,
sarebbe possibile riposare
in pace tra le morti invisibili
senza più chiedersi il loro vuoto”*

Capita spesso di trovarsi
chiusi dentro ad un buco
e non sapere come fare
per quadrare nuovamente
il buio dentro un cerchio;
e allora si risale stortamente
dal riflesso perpendicolare
che scansiona l'accensione,
la propulsione del bisogno,
e si delimita, così, il disegno
stando attenti ad evitare
la diffusione della luce,
- quel contrasto che riproduce
il contorno, la verticale,
la pressione del distacco -
ciò che sbriciola al contatto
l'espansione e ci riduce
ogni mattino, quando premiamo
per sbaglio il bottone del risveglio.

*

*“Ho come in mente un volto, ma quando lo voglio vedere
questo si fa troppo, s'ingrandisce di ombre, e scompare.
Mi chiedo se non sia un intoppo, un fallo della percezione,
come a immaginare il fantasma di un altro me stesso dire:
qui tu non c'entri, fatti indietro, non c'è più niente da intuire.
Dunque si procede per buchi, quando il salto non è protendersi
ma bensì proteggere la propria voragine. Ed è allora che si spinge
perciò le forme nell'impercettibile, come a farle riapparire più in là,
dove è peso vuoto il contenere, l'altra parte lasciata a guardare”*

Succede così, dopo il tramonto
una funzione ventricolare
immettere caos nel mondo,
con il corpo ventriloquo

mimare i segni dei pesci
 nell'accatastarsi delle acque,
 e le braccia inchiodate nel flusso
 profondo dell'ascolto, e una selvaggia quiete
 profondersi dalle gore del risveglio; ma mentre
 tutto questo accade, rimane la nostalgia
 di quell'altro universo caduto indietro,
 dove ospiti eterni risanano le ferite,
 le ossa storte del meccanismo, e invece qui
 continua la manomissione dell'eterno,
 incisa su una breve lapide, la pupilla dell'universo
 che si spoglia di sé, scartando il cuore in un sussulto.

*

*“Starsene a sfera, ma non arrivare mai al centro,
 piuttosto correrli intorno, e in tondo proseguire
 proprio come il mondo, irraggiungibile chimera
 per chi rimane sfondo, invisibile nell'atmosfera”*

Di troppa oscura massa che attraversa
 fascio su fascio l'avanzo del paesaggio,
 o dell'altra, benefica coltre immacolata,
 a chi importa, se mostra i segni della fine
 la sostanza bitonale, o se la sporca di nero,
 che sia luce o nebbia qual è la differenza
 di sostanza per cui si muore, chi è capace
 allora di doppiare una vita, chi è che vede
 di striscio l'ultimo disegno, la visione incolore,
 o mite sospesa, a non vedere, oltre il grigio
 la scromatura, la parte già venuta a mancare?

*

*“Fermenta il silenzio
 come schiumando a capo
 nel ventre del pensiero
 si contorce in parole
 l'umidità del verbo quando
 camminando all'indietro
 si restringe la muta
 dell'essere a difesa”*

Si può scoprire anche
 un doppione identico
 raggiungendosi indietro;
 come un altro sé discreto

presagito da tempo,
 ma rimasto appartato,
 rinchiuso perché
 il suo vuoto era
 così troppo grande
 per abituarsene già allora,
 mentre ora, finché ce n'è,
 basta nascondere tra le tante
 memorie di un chissà,
 per ritrovarselo poi più in là
 in un altro dove, qui dov'è
 trascorso sempre equidistante.

*

*“Se il sole invade le piante
 non è per amor di fotosintesi,
 e chissà neanche per scambio
 di flussi tornando sempre spento
 poi al suo pinnacolo di ombre.
 Perciò la natura si odia da sé:
 per questo vuoto arrendersi
 dell'esistenza mentre sta
 già lì a risorgere”*

Voi che andate al
 mare e bagnate
 le costole e date
 ai piedi le forme
 di sabbie precedenti;
 voi che poi ci raccontate
 con la mente spellata
 il vostro tempo di quiete,
 di ore menate alle onde,
 e quanto spreco di luce;
 voi che saggiate, dunque,
 le inibizioni iridate
 e spiaggiate in domande,
 il promontorio quello vero
 l'avete mai disceso,
 dove rischiara la valle
 la gramigna rampicante
 dietro le spianate invidiate
 dall'occhio straniero, per quelle strade
 che son tocchi di sete, dove mutano erbe
 ai primitivi contorni, e l'aneto il virgulto
 del feto ad imbuto, nella piazza di cicale
 espande musiche ai venti e riforma gli schianti,

l'avete mai intravisto, voi, il buco del grembo
dove dal fico rivive e nell'ulivo poi tace
il simbolo radice plasmante terrestre?

*

*“Si domanda, spesso
ad un passante:
- come va il mondo? -
non sapendo
che lui ci passa
senza darsene conto”*

C'è un esercizio, molto semplice
che può compiere l'uomo solo:
allontanando, con un indice,
il mondo dalla sua chiarezza
per far crescere, in un vortice,
una specie di varco (che è il soffio
precedente), e in quel passaggio di previsioni
poi riempirsi, in un convergere celeste,
di porte spostate e di finestre
ben chiuse da un vetro fragile
- nella presistole - da dove
ciascun morto riflette il perdono.

*

*“Si è prossimi di contro, a brevità sommersa
nel centro del ritorno, di lato programmando
il risucchio della presenza, o l'altra permanenza
se unicità non rende, ma protende come errore
la moltiplicazione del respiro, in parola risuonando
lì nel vetro della storia, forse l'incipit del mondo”*

Se per tempo prenda il mondo sua così
l'atmosfera volta chiara in superficie
trasformando lento il sogno forse allora
si potrebbe dare squarcio all'ulteriore
spazio che significa, e non solo di matrice
o luogo teso a immaginarsi in dentro
che per interiore non dimostra altro oltre
il suo sfogo in un parziale avvertimento:
se sostare ancora al centro o proseguire
quindi possa dare stesso scempio inimicando
quel forse della terra a convenire, andrebbe
in fondo la pressione del momento come

a far di contro, rimpiazzando il suo ritardo,
sostituendosi al movimento, imitandolo nel limitare.

*

“Non si è mai ricevuti

*(ché un'attesa
è pretesa quando
c'è niente da perseguire)*

ma solo sorpassati

*(ché una sostanza si fa
vuoto perenne mentre
si ferma aspettando altro)*

da un volo più grande

*(ché poco rimane a terra
se prima non prova l'accelerata
tirando il freno dentro)”*

Tutto un futuro a scrivere dei nodini
di giochi intrecciati da bambini,
poi di colpo dismessi, arrotolati
affinché sian stati, ben bene
nel cigolo d'infanzia, due carene
a chiusa di mantice e fervore altrove
tra gli spazi incastrati e quelli mossi
perpendicolari alle scene, danzando
tip-tap a memoria qualcuno nel flusso,
e ancora tic-tac da soli al rientro soffiando
non stando nel cerchio, ma di colpo lanciati
a caso tra barriere, stretti di striscio, limati
troppo pochi, e dopo troppo esuberanti, perciò
distanti, nella breve genie, tra chilometri di genti
distrattamente lontane, aderenti per dismisure
cerchiando intorno ma mai nel dentro, piuttosto
nel fondo, a risacca, raschiando di più vive paure
a rilento, di specchio, che piano riflette in ciascuno.

*

*“Quando le pareti ti riconoscono
cominciano a farsi più grandi,
si espandono fino al cervello,
disegnano il tuo letto, il tuo sogno,
e per uscirne dovrai crollare,*

*e costruirti un labirinto efficace,
un luogo altrove, fuori dal tracciato,
dove tu non abiterai, ma sarai abitato”*

Nessuna pace fuoriesce dai condotti
di questi tombini mezzi aperti,
né dalle finestrelle degli interrati
risale un’eco di meraviglia, neanche un topo
che squitta la sua coda o una blatta; qui poco
si muove e quel poco lo fa contro voglia, piuttosto
vige una opaca atmosfera, come di un’orgia
già conclusa, nella casa d’appuntamenti,
dove rimane ora solo il riflesso di quei baci
dei morti nei cristalli, e sui letti ancora caldi
un profumo di tombe, mentre resuscitano le ere
in una rampa di scale, dove un bimbo precoce
nascosto legge giornaletti, bello gonfio di solitudine.

*

*“Fatti i monumenti di polvere
così le case, gli esseri, le strade,
l’architettura del non rendere,
dove per costruire bisogna sottrarre”*

Ci vuole grande ragionevolezza
ed un volo molto basso
per dire tanto con poco come
quando il picchio staglia la corteccia
dell’albero per mangiare il verme,

e non solo avere tempo di sistemare
due pagliuzze su un nido abbandonato
dallo stesso picchio rimasto orfano del becco.

Che poi il verme
a cosa serve,
se non a digerire
tutto il tronco già marcito
nello sfrondare precedente,
quando, per scovare il verme,
il nostro picchio dimenava
duramente il becco cieco
senza accorgersi che altri vermi
nel frattempo rosicchiavano la sua lingua
e gli entravano furbetti giù nel fegato.

Perciò ci vuole grande acume

nel mangiare dentro il piatto altrui
 senza lasciare che la foga
 prenda solo il piatto e lasci il cibo
 incolume per la bocca
 di quell'altro o di chi per lui.

[Poesie dal libro inedito "Sistemi di disordine quotidiano", 2013.]

Notizia.

Antonio Bux (Foggia, 1982). Vive tra la Spagna e l'Italia. Suoi lavori e recensioni sono apparse in numerose antologie (tra le quali piace citare *"A sud del sud dei santi - Sinopsi e Immagini e Forme della Puglia Poetica. Cento Anni di Storia Letteraria"*, a cura di Michelangelo Zizzi, LietoColle Editore, Faloppio 2013; *"InVerse 2014 - Italian poets in translation"*, a cura di Brunella Antomarini, Berenice Cocciolillo e Rosa Filardi, John Cabot University Press, Roma 2014; *"Poeti della lontananza"* a cura di Antonella Pierangeli e Sonia Caporossi, Marco Saya Edizioni, Milano 2014), e sulle pagine culturali dei maggiori quotidiani nazionali, oltre che in diverse riviste e lit-blog sia nazionali che internazionali, dato che molti suoi testi sono stati tradotti in spagnolo, francese, inglese, catalano, tedesco rumeno e serbo. Ha curato la traduzione del libro *"Ventanas a ninguna parte"* dell'autore spagnolo Javier Vicedo Alós, oltre che la traduzione di testi scelti di autori tra i quali Leopoldo María Panero, Julio Cortázar, Dário Jaramillo, Álvaro García, Antonio Cabrera, Jaime Saenz, Pere Gimferrer, Pedro Salinas, Vicente Aleixandre e tanti altri ancora. È autore dei libri *"Disgrafie (Poesie 2000-2007 e altre poesie)"* (Edizioni Oèdipus, Salerno-Milano 2013; libro vincitore della XXXVII Edizione del Premio Minturnae Poesia Giovane "Ornella Valerio") e *"Trilogia dello zero"* (Marco Saya Edizioni, Milano 2012; libro finalista per l'opera edita alla XXVII Edizione del Premio Lorenzo Montano). Collabora con diversi editori e scrive per alcune pagine culturali sul web. Gestisce il blog antoniobux.wordpress.com.

ALESSANDRA CARNAROLI

APPLIQUE: POESIE LUNGODEGENTI E STRAZI LIBERTY DA COMÒ

voglio essere nei tuoi panni
pigiami neutri e sterili
ciabatte senza calcagni
nei drammi rabbiosi
che ti infrangi
modello onda e risacca
sulla spiaggia di un cuscino che si modella
appunto alla forma
della tue ernie /medusa dove
poggi scomponi
pelle e contorni
questa faccia sgulmisce
nel senso di ritirarsi
a vita solitaria sugli zigomi-
monti
boschi i peli
quasi
amazzone
e
droghe
leggere per
risalire/
eutanasi e
sospensioni di creme antirughe
per non
stracciare ulteriori coglioni
a badanti mogli figli
altri parenti
morti dolci quindi
ciambelline edulcoranti
per lenire il dolore
spinale di cateteri introspektivi
di sondini
atomici :
nodini rappresi
di pappa
e saliva/
salire
diobono alla ribalta
di un
lettino 5 stelle auto
sollevante
suicidarsi
con devoto assistente
carico di premure e
femori come

nuovi orizzonti di salvezze
eterne / morfine

*

che mentre muoio tu mi
stia di fianco
come innesto da cui
parte quanto
di me resta
su questa
rete metallica detta
terra
dove si registrano
bestemmie e demolizioni:
grandi imprese dunque
le nostre
rese :

Ci resta difficile immaginare
La tua morte come processo naturale
Di decomposizione delle ghiandole
Sgombero ascellare sottomandibolare
Retro-nucale Inimmaginabili appunto
Cateteri tipo crateri che inglobano
Merda dialetti rotoli di cartoni
A sondare il terreno intestinale
Sondaggi/drenaggi e sofismi
Al colon

Ci resta difficile immaginare
Queste fasi di dormi veglia di veglia
Ora ti accendi ora ti spegni
Tipo
Walkman vecchio modello
Agganciato alla cinta
Acceso
Spento
Una bestemmia dice la tua compagna
quando ti sei accorto che non eri nel tuo letto
a bologna

Ci resta difficile immaginare
Tutto questo senza
Cannabis per esempio
Quanta sofferenza
Comunque c'è sempre :
Morfina la
Danno anche a chi
Si stacca una spalla
Giocando a bocce

Speriamo bene per te uguale
Almeno al momento del gran
passaggio magari non eri
Del tutto
Assente chissà
Cosa è meglio poi
sul registro

Ci resta difficile immaginare
Che una volta cantavi sul palco
Ora sforacchiato ma no
Di eroina
Peccato
Meglio prima
+

Ci resta difficile immaginare
Il vai e vieni di una infermiera
tipo canzone dei pooh per trapasso infernale
Tua madre
Porta
Da fare la maglia
Si smaglia
Una calza
(Collant)
E collante
per rammendare i buchi del vostro rapporto
andato in cancrena
Ma tenue

Ci resta difficile immaginare
La tua ex moglie dentro
La tua compagna fuori
Per esempio senza permesso
“che dite, posso?”
no col cazzo
non sei sposata
neanche pacs

Ci resta difficile immaginare
In questa merda di ospedale
Coi buchini alle pareti
gli appendini per i camici
Dei medici
Le prove
Per il paradiso
Tutte andate male
E vaffanculo

Ci resta difficile immaginare
Che ne so una badante

“signor schianto
la faccia tutta qui
la rima ne faccia
tanta tanta”

Ci resta difficile immaginare
Cartelle cliniche e prognosi
Negative
Esami rettali esami fecali un bravo
Gastroenterologo se ne accorge sempre
Colonscopie come scritte
Sui muri ma dentro e quindi contrarie
Però simpatiche
Dio delle Cinecittà e delle invalidità
Permanentemente Avevi già il sacchetto
Comunque
Per quando ti scappava forte

*

Mi hai detto con noncuranza come
Ammetti di non aver fatto ambetto/il modo
più semplice per restare senza soldi
Nonostante alfinio il gestore della ricevitoria
propenso / come
Controlli la piega sul resto del
Prodotto interno lordo
espulso dopo l'evento
Nascita/è placenta
(Qualcosa quindi di appena morto
qualcosa di sepolto
Tra
Gli scottex) :
Ho un cancro alla gola
Ora sto guarendo

Mi hai detto
Che cazzo la chemio e quant'altro
(I sintomi comunque li sto provando tutti
Anch'io compresi i brividi / brividi D'amor)
Non mangio
Non parlo
Mantengo il decoro sul letto/divano/seggi-
olina/nel senso minimo di non pisciarmi addosso)
ti viene da ridere : forse è il
sondino forse
a raggiungerti cuore e poi culo
a fare tutt'uno dei discorsi buoni
cattivi
a seconda del morale
e le scarpe.

Mi hai detto
 Ora resto infermo per un altro mese
 Chi può dirlo
 Un altro cancro/non dovrebbe
 Per il professore
 Controllo massimo delle analisi
 Urgenze e decolli in eliambulanze
 trasparenze di vetrini e sopra
 Racimolare
 Cellule
 Tesserini usati /ricariche
 Auguri natalizi unicef
 gettoni
 per i numeri sip che hai scordato
 e lavatrici vane a girare reggiseni
 (si smagnetizzano/cosa ridi/i ganci/ magnetici appunto:
 è il tracollo delle puppe)
 Riassumere diti
 Nel senso di anni
 Andati molto male
 Quasi come
 questo mese

*

Ragazzina recidiva
 Piomba di nuovo nell'incubo
 Delle malattie incurabili
 Testa di serie nel campionato agonie
 dolorose tua madre ti accompagna in ambulanza
 presso il nosocomio di M.
 Per pazienti lungo-degenti nel senso superfluo ormai
 che non ti verrà spiegato da
 alcun dottore (a che serve difatti la parola fine in questi
 Casi senza capelli né peli anch'essi superflui)
 Senza speranza diciottenne passi dall'aperitivo

In centro al centro
 Irrecuperabili nella borsa appena un cambio
 E labbri deformi e gialli
 Cieca/muta si pensa ancora a tratti
 Capace di intendere
 E riempire padelle
 Coi fluidi che restano
 A gonfiarti
 Articolazioni e polmoni come
 Un palloncino di peppa pig ma
 In posa violenta

Potresti dipartire da queste lenzuola
 a pois verdi molto presto /scelte perché fanno
 Speranza e nascondono bene le macchie di
 Sudore ed eventuale urina (paiono in realtà piselli)/
 Che trasudano morfina
 La tua seconda pelle di cotone sottocosto ormai
 Diventata piaga e decubito insieme ormai mischiata spalle
 E fronte indistinguibili dalla ascelle : un'unica riserva
 Indiana smagrita e dipendente dalla sacca
 Dubito supererai la notte
 Tua madre si inginocchia

Davanti alla statua di padre pio
 Fatta arrivare in reparto apposta da
 San giovanni rotondo già benedetta
 E sanguinante e rotondo è il suo dolore
 Compreso in quella posa da
 Diva della preghiera
 Comincia e finisce nel suo inguine
 Come biscia mitologica : era l'anno dello
 Scorpione diceva paolo fox in televisione
 Appena un mese fa
 peccato

*

Dice l'ha magnata tuta el linfoma
 Questo tumore di forma elegante
 poco frequente in campagna
 Noi semi-analfabeti abituati ai cancro
 Al polmone noi abituati al trattamento sintomatico
 Delle affezioni alle vie respiratorie
 Gola trachea bronchi in quanto agricoltori esposti
 A svariate sostanze fertilizzanti e diserbanti

dopo quindici giorni dalla prima
 Misurazione della temperatura la donna
 Riportava ancora i seguenti sintomi
 Sospetti: lieve rialzo febbrile
 Nausea/spossatezza tosse insistente lieve
 Dispnea
 All'auscultazione i bronchi
 Risultavano sgombri

La paziente non rispondeva all'assunzione di
 Antibiotici: Amoxicillina per via orale + cefalosporine
 per via sottocutanea né a dosi elevate di prednisone
 Paziente la donna ritirava il giorno 22 gennaio
 La pensione accompagnata alle poste dall'amica già in ansia
 per quel respiro affannoso la difficoltà a scendere dalla panda

le occhiaie accentuate le guance
tanto bianche

“Par sbatuta” il commento
Delle sue pari d’età che l’incrociavano in data
24 gennaio presso l’ambulatorio medico
sarà pulmunit mal curata/ supponevano/ sarà
el còr/l’età/ la soccra inferma/ el marit tant trist
non si salva più nessuno nell’entroterra pesarese
dice un tempo s’arrivava a novanta anni
oggi invece a settantuno s’ el Signor t’arcoj

ricoverata d’urgenza la donna in
terapia semi-intensiva
presso l’ospedale di (località omessa)
aiutata a respirare da una tenda d’
ossigeno ricordava dalla posizione forzata
supina le sue tende a fiori
coi bordi all’uncinetto ricordava il tetto
con una falla da aggiustare dopo l’inverno

il giorno 2 febbraio in piazza 24 maggio
si discorreva delle condizioni di salute dei vecchi
così sta arturo così orlando con dovizie di acciacchi
e rimedi casalinghi per i reumatismi la donna veniva
toccata come ultimo argomento prima del pranzo
con addolorato rispetto per l’unico figlio neanche
45enne “come el putraà fa da per lù
se quela j part?”

Avveniva dunque quanto presunto
Sulla panchina in legno
Dall’uomo coi pantaloni di flanella
La donna tirava le cuoia con due o tre
Spasmi
E irrigidimento totale dei nervi
Bocca e mento fuori posto quasi
Un raglio

Seguivano le esequie nella locale chiesa
Gremita
L’autopsia voluta dalla famiglia rivelava
il male incurabile e aggressivo
Moltiplicato in metastasi randagie
Che avevano coinvolto vari organi vitali
Quali fegato pancreas
Cuore

A funerali avvenuti il figlio ringraziando quanti
Avevano voluto partecipare all'ultimo saluto
e unirsi in preghiera nel ricordo
della donna che s'andava rapprendendo
dietro la bella pietra in marmo
Discuteva con la compagna
Sulla possibilità di assumere una badante
Senza badare a spese

Notizia.

Alessandra Carnaroli (13/04/1979, Fano-PU), vive a Piagge (PU). Pubblica nel 2001 Taglio intimo, Fara editore. Nel 2005 la raccolta poetica Scartata è finalista al premio "A. Delfini". Nel 2006 alcune poesie sono pubblicate, con una nota di A. Nove, in 1° non singolo (sette poeti italiani) Oèdipus edizioni. Nel 2011 pubblica FemmINIMONDO, Polimata, con una nota di T. Ottonieri. Nel 2014 pubblica per la Collana Isola Sei Lucia e la plaquette autoprodotta Animalier. Prose e racconti sono presenti in diversi siti, antologie e riviste (Alfabeta2, Il Verri, Atti Impuri, Nazione Indiana).

STEFANO COLANGELO

DODICI POESIE DA *BREAK NOTES*

nostra storia

i passi assestano la ghiaia
fuori dalla porta automatica
si sente urlare *ti ho chiesto scusa*
poi più niente
gli occhi li riapre un colpo di clacson

20.3.08

saturnale primo

vieni che facciamo la stessa strada
casa madre dei no
kit, set di tutti gli spigoli
del torcicollo e delle dita gelate
vieni che torniamo al nocciolo dei no

23.9.08

le canzoni

occhi, anni tuoi, pensieri miei
tutta storia accompagnata al cancello
le canzoni uscite dal cerchio bianco
tremano come un budino dolciastro
un colore che svetta dalle piante

7.1.09

da un sogno

è andato di là e ha dimenticato tutto
la revisione della macchina, i bolli, la disdetta della luce
il telefonino cammina sul tavolo coperto di carte
c'è odore di alcool, qualcuno dovrà rispondere
chiedono cosa vuol dire *ineluttabile*

23.1.09

Delman

lo vede, maestro, siamo persi
 i violini piombati, le mani torbide
 le unghie così lunghe da beccare le corde
 le chiavi dei fiati ossidate, i timpani gonfi di polvere
 cerchiamo nell'aria il suo levare, la nostra nascita

23.1.09

la voce, come allora scopriva

grattando le parti addormentate
 il niente che le rimaneva
 vitale, uvulare, giugulare
 così adesso quella patetica zigrinatura
 si trascina dietro il mio tempo piatto

8.3.11

saturnale quarto

fai conto una bolla dentro l'altra
 la bolla dentro è una biglia ghiacciata
 dentro ha come una morte miniaturizzata
 tra l'uccello e l'ombelico maternamente cullata
 la bolla fuori sono le mie poesie

1.4.12

una finestra

a ogni convegno punto una finestra
 finché non ci rivedo la storia dell'indice e del medio
 che scavalcarono per ultimi il tubo della flebo
 poi ognuno si aggrappa al suo microfono
 dice quello che gli rimane da dire

10.4.12

downtown dub

l'attrazione adesso è il grattacielo degli impiccati
 i nostri trader salgono scale trasparenti
 rispondenze, prospettive, scorrimenti
 frecce, stelle, facce, migliaia di camion vela
 ci guidano alla festa dei compro oro

25.10.13

disequazione prima

dimmi se il cavaliere dell'ordine dei pantaloni cadenti
 visto da qui non sembra il miliziano spagnolo di Robert Capa
 ma fa così perché ha freddo, brucia un copertone sul formicaio di detriti
 e noi strisciandoci un dito gli passiamo sopra, dall'idea all'oggetto
 dall'oggetto all'eroe, dall'eroe al display di vetro

nasce e muore in dieci versi l'epica di Agboglobloshie
 occhi di sensori dissaldati, ventole di microonde, pezzi di parabola
 deposizione chimica da vapore, brodaglia di fili e piastre
 dalla parte dell'arco nero vicino alle baracche
 cominciano a sciogliersi i gusci di plastica

3.12.13

avviso

non c'è più, è ridiventata notte
 una specie di silenzio più oleoso e continuo
 del *fru-fru* segmentale che separa una poesia dall'altra
 sarà stata una squadra di operai fuori turno a muovere le grandi ruote
 oltre il segnale di respiro

27.12.13

mille volte

non c'è più, non ci sarà più stato, non ci sarà più
 con il *più* pigolante, rimasticato nella testa mille volte
 vedi com'è normale che una generazione si rannicchi dentro l'altra
 a forza di sbattersi senza senso a cercare la presa d'aria
 la voce del verbo

30.1.14

[I primi cinque testi sono presenti anche in: Stefano Colangelo, *break notes*, curato da Sara Pavan per le edizioni autoprodotte di "ernest," in occasione di [Internazionale a Ferrara](#) 2009. Una [diversa selezione](#) di poesie dalla raccolta è apparsa sul blog Nazione Indiana].

Notizia.

[Stefano Colangelo](#) è Ricercatore in Letteratura italiana contemporanea presso l'Università di Bologna.

BERNARDO DE LUCA*La candela e l'amico*

A sommo dei polmoni una candela
luccica, illumina lo sterno aperto.
Camminare in una casa e portare
la luce, difenderla da spostamenti:
richiuse le mani sulla debole fiamma.
Mi guardo il torace che si svuota,
disfarmi nell'istante trasognato.

Eppure lo ricordo il momento,
quando guardasti il petto sfavillare
di vuoto e mi dicesti: «brucia, bruciala
quella candela, solo il fermento
della fiamma testimonia che esisti».
Avrei potuto non abbassare gli occhi
e carburare una risposta, un argomento
d'esistenza. «Caro, – mi affretto a dirti –
hai ragione», sforzandomi di rendere
più bianche le pareti della stanza.

La città all'alba interseca le rette
con chiarezza, disegna dei percorsi
di vuoto, elimina il peso del cemento
per scrostare i palazzi immobili:
la luce dischiusa
a mostrare le ossa del reale.

Chi per le strade s'aggira è dannato
al giorno, quando si ribalta
improvvisa la materia senza
speranza e il rigurgito occupa
lo spazio sgombro, pioggia senza origine.
Ogni mattina l'inerzia apre porte,
il passaggio della soglia è un gesto
che non prova terrore, non ha importanza.

Nulle presenze nello spazio cavo
deserto come solo il mattino
annienta le distanze in punti vuoti.
La fauna improbabile s'aggira

disperata per le tane, reduplica
i moti nel suo stabile smarrimento.
Annunciano i suoi occhi che disperano
un'altra vita.

La gobba appare di uno spazzino
il rumore della scopa ridesta
foglie, tende e insegne.
Scartavetra l'asfalto, spazza croste
essiccate del giorno precedente
in un lavorio di rozza precisione:
la cicca che s'instrada nei rametti,
il sacco che spalanca fauci e bocca,
l'avambraccio che chiude la materia.
Bisogna scarnificare le strade
scartocciare la massa che opprime.

Esperienza vissuta

L'arancione dei lampioni è la luce
della sera, crea pareti ai margini delle carreggiate:
lo sguardo segue questa direzione,
oltre l'immediato intorno.

«Non è vita per sensi questo turbine
di percezioni, siamo quei polimeri inceneriti,
non riconoscibili».

«No, non è lo specchio a dover guidare
la tua lettura. Anche questa è vita:
in un bacio è l'essenza dell'inferno».

Alla svolta le carcasse che guardano,
mute impenetrabili esperite.

Attesa della pioggia

Alla finestra immobile attendo
la goccia che squarci il muro di luce.
Più di novanta giorni il cielo scaglia
un bagliore di pietra. La mano è ferma,
salgono suoni di un'estate interminabile:
il piccolo Roberto con la palla,
la traccia di un nero fumo pesante,
il portiere che interroga le nuvole bianche.

*

In casa specchia il silenzio e io non so
se nella stanza accanto c'è un uomo

che non conosci. Potresti parlargli,
 dirgli qualche parola di conforto.
 Ma è pericoloso, non si può rompere la quiete.

*

Oggi sappiamo che nel corpo tu
 non sei più sola.

Provo a modularmi una fiaba,
 scarto fogli e storie lette, udite,
 ma nel fondo non trovo il repertorio
 adatto, s'è bruciato al fuoco dell'infanzia.
 Ne restano le teste mozzate degli eroi
 i corpi sparsi e ammonticchiati
 gli oggetti magici anneriti.

È terribile l'incapacità di darti un mondo,
 tutto ingurgita lo spazio che raccoglie
 i nostri morti, le cose inutilizzabili.
 Anche la nostra memoria per diritto,
 dove ogni gesto è un passo alato,
 si unisce alle carcasse spente.
 Posso solo coprirti gli occhi, evitarti
 la paura.

Notizia.

Bernardo De Luca è nato a Napoli nel 1986. Attualmente sta svolgendo un dottorato di ricerca presso l'Università di Napoli "Federico II", con una tesi incentrata sulla poesia di Franco Fortini. Ha collaborato all'ultimo volume dell'*Atlante della letteratura italiana* (Einaudi, 2012) e scritto saggi in rivista su Fortini, Sereni, Mesa. I testi qui selezionati fanno parte di una silloge, *Gli oggetti trapassati*, vincitrice del Premio di letteratura "i miosotìs" (VIII Edizione 2013/2014) delle Edizioni d'if.

TOMMASO DI DIO

Ci si sveglia al mattino con questo sapore
 e l'ordine preciso delle finestre. La successione
 della pioggia e di padre, madre. Andare
 contro la terra, contro il marciapiede
 fracassato figlio con la faccia che
 si sparpaglia. Eppure manca
 ancora tempo al tempo; stagioni agli anni
 ore ai giorni e pietre alle montagne e corteccia
 ai boschi altissimi sopra le braccia della mia famiglia.
 Cammino avanzo. Opero parlo.
 Al punto cieco di ciò che faccio
 desidero sempre, desidero ancora.
 Desidero vivere.

*

Angera

Dall'altra parte del lago
 giunge storta
 la musica di un piano-bar.
 Mia madre ha sessant'anni. Non è petrolio
 quest'acqua scossa dal magro vento; né sono
 braccia questo buio d'alberi in estate, con il prato
 largo, eppure sempre poco, prima che
 la pietra lo prenda. Tavolini fuori, bicchieri
 mani che sporgono per avere
 tempo di dare tempo
 alla moglie all'amico al figlio, al fratello. Non è la gioia.
 Non è la fatica, la calma
 bassa che questa sponda ci regala
 a schiarire la mente per un attimo
 d'inguaribile presenza. Né sono
 le luci tremule oltre l'acqua al di là
 che ci tramutano la faccia nella faccia
 di una tregua. Sono queste cose che non continuano
 dopo di noi, che muoiono
 con dolcezza, senza di noi; a farci forti
 capaci, come una madre
 senza speranza e serena.

*

Di mattina, raddrizzano i tavoli
 al bar del parco. Poi, i piccioni a terra
 vanno per le briciole e gli scarsi resti

delle colazioni fra le panche e le bianche
 pietre della ghiaia. L'oscuro
 tra loro e noi, l'ombra
 che divide i gesti e fraziona
 le sagome e le specie, nel fogliame
 sbregato da primavera. E ora dopo marzo
 aprile giugno; e ora nell'estate
 che ci smagrisce col suo calore e cancella
 ogni segno, ogni differenza. Cosa schianta
 questa gioia di tetti e moltitudini, albero
 paracarro cane volto città; cosa sono
 le lacrime
 di queste bestie che non piangono.

*

Il giorno che s'avvera; da qualche parte nella mente
 l'erba, ogni singolo
 mattone che all'alba prende
 luce e presenza. Poi
 la salita lungo i boschi, la spianata
 la casa bassa e le poche finestre
 i vetri e l'opaco, la porta che si apre e sei
 cielo di sguardi dentro tutto questo
 sogno innocente. Ma dopo la notte c'è
 l'aria fredda e la scura
 discesa nella metropolitana; dopo arriva
 la catena regale degli abbracci
 gli sputi la cenere da scacciare via
 a viva forza. E lei è lì; prega
 storta e disancorata. Sempre lei
 balla cade offende, fa di tutto perché mai tu
 l'ameresti così come ora l'ami
 tua e di tutti, questa
 vita reale più ricca e sgualcita
 dal niente che non l'abbandona.

*

FAVOLA DI ALCEO

Tutto questo non possiamo noi dimenticare
 una volta cominciata questa impresa.
 Il giovane ragazzo down
 distribuisce i giornali. Tutte le mattine
 non li vende non li compra
 sotto la pensilina. Quando piove.
 Quando c'è il sole. Tiene il conto
 dei minuti che mancano, perché arrivi

perché arrivi il pullman che ti scacci nella città
verso un lavoro altrove. Ha trovato
il suo compito; la sua fatica, il suo posto
senza prezzo né guadagno. Prendi
il giornale che ti porge; guardalo.
Anche lui, mentre mette in opera il mondo
sorride
in nome di nessuno.

[Inediti 2009-2014]

Notizia.

Tommaso Di Dio (1982), vive e lavora a Milano. È autore del libro di poesie *Favole*, Transeuropa, 2009, con la prefazione di Mario Benedetti. Ha tradotto una silloge del poeta canadese Serge Patrice Thibodeau, apparsa nell'Almanacco dello Specchio, Mondadori, 2009. Nel 2012 una scelta di suoi testi è stata pubblicata in *La generazione entrante*, Ladolfi Editore. Ha collaborato con alcuni saggi alla rivista *L'Ulisse*, edita on-line da Lietocolle, a cura di Italo Testa. Nel 2006 partecipa con propri testi al progetto *Mshumaa* del fotografo Salvatore Ferrara, e dei musicisti Anouchka Trocker e Seby Ciurcina (www.flickr.com/photos/salvatoreferrara/). Dal 2005 collabora all'ideazione e alla creazione di eventi culturali con l'associazione Esiba Arte, per la cui compagnia teatrale scrive testi (l'intera attività della compagnia può essere trovata qui: <http://esibateatro.wordpress.com/>). È giurato, per la sezione *under 40*, dei premi letterari *Premio Castello di Villalta Poesia* e *Premio Rimini*. Dal 2014 è fra i redattori della rivista *Atelier* e partecipa all'organizzazione del festival *Pordenonelegge.it*. Nella sua città e in altre, partecipa e organizza con altri giovani poeti italiani agli incontri di poesia *Fuochi sull'acqua*.

GIOVANNI DUMINUCO

FRAMMENTI DA IPOTESI SU ORFEO

*

L'origine: una voce, lamento indefinito, vento mescolato alla pietra: voce e parola, spasimo irrefrenabile, nei movimenti delle palpebre, della scapola che segnò il tuo divenire, nel gesto del ritorno: distruggere l'opera degli uomini, tenere sulle spalle il peso della parola, tra le colline scure, dove si annida la domanda: abitare la forma delle cose, la necessità dell'abisso, presenza e parola, tra le radici che sospingono la terra verso il baratro: esporsi alla morte, nella pretesa di afferrare la dimensione dell'ordine, il figlio della terra, l'avviso del nome, tra queste pietre, dove scorre la notte, al limitare dello sguardo: un vento di morte tra le tende, racchiuso da mani tremanti, oltre la siepe dipinta dagli sguardi, un grido che percorre la carne, cifra dell'esserci: orfeo, nome della colpa, fuoco che non ti appartiene.

*

La capienza del bianco, nel legno, oltre le righe: il limite delle cose, un vaso che trabocca, legami incompiuti di un mondo sognato tra le pieghe del vetro, nel riflesso schiacciato dell'ombra: ricamo di cenere che dilata i corpi, cavità del disaccordo. Siamo scatole di carne, mostri affamati di memoria, sguardi di carta, nei corpi stretti in un abbraccio di morte: dove sei, mi chiedo: il limite che rifuggiamo, il senso delle cose: dove. Ancora le parole, tra le spighe taglienti, un angolo oscuro di geometrie inaudite oltre le colline: una linea di sabbia tracciata sugli occhi, incognite imperfette, percezioni sopite, tra il limite e l'immagine di una notte fatta a pezzi: metallo che stride, palpebre recise e sguardi incollati lungo la schiena, una O piantata al centro, in cima al dirupo, un corpo sbiadito, l'immagine del vento, grido che scava la terra: acque oscure da navigare: elementi della forma: il silenzio e la parola.

*

Lo sguardo smarrito nel riverbero che trafigge i riflessi dei corpi genuflessi tra le spighe sepolte dalla polvere degli anni, nei venti che sollevano i mandorli urlanti: qui trascino il peso delle parole, pietre incastonate nel sangue, terribili esibizioni di una mutevole presenza: impronte sulla polvere, neri solchi (che immagino: tane per formiche vestite di velluto o giaciglio di acque diacce), traiettorie del mio incedere, corpo tra gli alberi, cospargendo di rosso improbabili direzioni: (io) è un nome che non conosco, scritto sulla pelle, carne e fuoco che incenerisce la terra, un nome sepolto tra le spighe, stretto tra i denti, nella storia che oltrepassa sé stessa: i giorni incisi sul muro, tagli del morire, nome che altri chiamano, sputo di sangue incastrato tra i rami, nutrimento e vendetta, nell'artiglio che lacera il cielo, un rimedio per vincere l'estinzione: nome o segno sulla pelle, tracciato sulle ossa, (io) perdo tutti i nomi: una voce, lamento distante, nuoce il senso del vivere.

*

Se tu hai l'ardire, il dono della colpa, prova a guardare dentro, il segno sulla pietra, ascolta il fragore delle vertebre scolpite nella carne, il sapore del ferro, ancora una volta, provato sulle labbra, sugli occhi, nei luoghi dove si annida la domanda originaria, il divenire mai compiuto, ineluttabile discendere nella tenebra, tanto da assaporarne il dolore: una freccia scagliata dentro la fessura, dove scavano gli artigli, nel punto che s'intravede tra i ritagli salmastri del crepuscolo. A lei che ti chiede il sorriso, l'abbraccio del corpo, uno sparo azzurro farà precipitare gli occhi, fino a raschiare la

terra: a lei ti volgerai per cercare riparo, nelle notti che ghiacciano il sonno. Nulla è più terribile di un corpo, viluppo imperscrutabile, dimora d'ombre, nei cieli distanti che sciolgono il respiro, la linea morta che separa la forma dall'agire.

*

Quale mare dovevi navigare, sulla zattera di pietra, quale lido mortale approdare, nei giorni del nero? Nudo è il viaggiatore che rincorre la forma del vento, un'ipotesi disegnata sul muro, sulla parte nascosta della fronte, lungo i fianchi ricoperti di foglie secche. Nella notte riparata dal sonno dei giardini percorsi dalle mani, inseguendo sguardi che imprigionano l'abitudine della fine, mai compresa, nell'ora che insegue il tempo del ricordo, le increspature dell'acqua, il fuoco e la tenebra, giardino di memoria, dove riposa il sangue: nella notte che morde la voce dei tuoi passi, quale mare volevi annegare?

Notizia.

Giovanni Duminuco (1980) vive e lavora in Sicilia. È attivo nel campo della ricerca filosofica e psicologica. Suoi studi sono apparsi su riviste specializzate. Nel 2013, con l'Opera Dinamiche del disaccordo, ha vinto la XXVII edizione del Premio "Lorenzo Montano", sezione "Raccolta inedita".

GIULIO MARZAIOLI

STUDIO SUL VOLO DEGLI UCCELLI

Lo studio del volo degli uccelli è stato trascurato.

Dal 1961 il volo spaziale occupa il primo posto nell'immaginario aereo collettivo, ma sono gli uccelli quanto di più elevato possa vantare il pianeta.

Lo studio del volo degli uccelli è stato trascurato, considerando che gli uccelli godono di maggior distacco.

Le penne sono leggere e molto elastiche. Il volo, non a caso, è sinonimo di leggerezza.

Le penne si distinguono in remiganti primarie, remiganti secondarie, penne di contorno, piume, semipiume, filopiume, plumule e vibrisse. Tutte concorrono al volo senza darlo a vedere.

Andava a situarsi in una zona intermedia. Studiava il volo degli uccelli.

Bisognerebbe badare alle faccende domestiche con maggior distacco e dedicarsi maggiormente al volo degli uccelli, non limitandosi ad osservarne le volute.

Una volta si prese cura di un passerotto caduto da un ramo.

Il passerotto era caduto da un ramo e lui decise di raccogliarlo. Se ne prese cura e il passerotto sembrava riconoscerlo, ma un giorno volò via e a lui non dispiacque.

Spesso le temute fratture ossee delle ali sono semplici lussazioni. Spesso le fratture sono solo lussazioni.

Lo studio del volo degli uccelli non può essere considerato un passatempo.

Qualche giorno di immobilizzo dell'ala è sufficiente per la formazione del callo osseo. Bisogna tuttavia manipolare il volatile con cura per non danneggiare ulteriormente l'ala o le penne. Danneggiare un'ala di un uccello è più che sconveniente, per coloro che hanno a cuore il volo degli uccelli. In ogni caso danneggiare un'ala è da ritenere un atto sconsiderato.

L'asse della penna è detto rachide. Ai due lati del rachide si presentano due espansioni che, nelle penne vere e proprie, sono una più larga, detta vessillo interno perché più vicino al corpo, e una più stretta, detta vessillo esterno.

Il rachide, al pari di qualsiasi elemento osseo, è strettamente legato al tempo e alla percezione che ne abbiamo, mentre i vessilli lasciano interdetti, essendo sempre pronti a scomporsi e a tornare in assetto, come se la regola del vento fosse impressa nella loro struttura. Questo a riprova del fatto che il volo prescinde dall'essere in vita, anche se soltanto un essere vivente può provare il piacere di volare.

Volare in aereo è deludente. Raramente gli capitò di prenderne.

Il contrario di distruggere è ricordare. Oppure: manipolare i volatili con cura.

Costruiva tutto ciò che gli serviva. Evitava di distruggere. Una volta prese un cartone vuoto che conteneva uova e lo trasformò in funivia, usando forbici e spago. Agli occhi di un bambino il marchingeño era equivalente al volo, ma il volo degli uccelli è un'altra cosa.

Lo studio del volo degli uccelli non può essere in alcun modo considerato un lusso. I tentativi dell'uomo di costruire marchingeñi che permettano il volo non possono essere considerato un lusso. I disegni di quei marchingeñi sono necessari all'uomo più di qualsiasi necessità di volare da un luogo ad altro luogo.

I disegni dei marchingeñi di volo sono stati necessari fino a quando non hanno consentito realmente all'uomo di volare. Poi sono diventati utili.

Può sembrare facile, ma una cosa è disegnare il volo, altra cosa etc. etc..

La propulsione è provocata dai vessilli interni, più larghi di quelli esterni, nell'alternarsi delle battute verso l'alto e verso il basso affinché siano piegati i vessilli interni verso l'alto, nella semi-battuta dorso-ventre, e venga così spinta indietro l'aria; o verso il basso, nella semi-battuta ventre-dorso, per assicurare comunque la spinta indietro dell'aria. In tal modo il corpo dell'uccello è spinto in avanti. Osservando un uccello volare è innegabile che l'aria costituisce un elemento imprescindibile del volo stesso.

L'aria può essere considerata una zona intermedia. Più esattamente l'espressione "a mezz'aria" indica uno spazio che la vita quotidiana può ritagliarsi nel rapporto con la gravità.

L'espressione "rimanere con i piedi per terra" può essere priva di senso o comunque è discutibile. Osservare un'aquila o qualsiasi altro rapace quando cammina ad ali piegate.

Gli uccelli non hanno bisogno di imparare la tecnica del volo e per questo volano meglio dell'uomo, che in millenni di esperimenti non ha mai veramente capito.

Viene da chiedersi se sia maggiormente rappresentativo del volo quello in solitario, ad esempio dell'aquila, o quello in stormi, ad esempio delle anatre in migrazione. Ad un'osservazione superficiale si direbbe il volo in solitario, dal momento che il volo in stormi spesso riproduce forme geometriche e quindi riconduce a misure di un piano statico.

Il volo è strettamente connesso ad una falsa percezione del vuoto.

Disponendo di fronte ad un ventilatore alcune piume così come posizionate su un'ala etc. etc.. Così facendo agitava le carte del suo studio.

Le articolazioni della spalla e del gomito hanno una limitata possibilità di rotazione lungo l'asse longitudinale dell'ala; più ampia quella del polso; sommando tuttavia tali possibilità, la mano, dalla posizione del ventre rivolto verso terra, nel volo normale può ruotare il bordo esterno verso l'alto e poi indietro di quasi 180°, portando il ventre a guardare il cielo. In tali occasioni si domandava quale fosse la vertigine di un airone spalle a terra.

La misura intermedia dipende dall'intenzione riposta e dal mancato raggiungimento del risultato. Oppure: indifferenza rispetto al risultato.

Menta mischiata a tabacco. Dormire sempre alla stessa ora e qualsiasi cosa accadesse attorno.

Nella stanza in cui studiava e sperimentava teorie sul volo degli uccelli, l'aroma dominante era costituito dall'odore spiccato e amaro delle sigarette nazionali tagliate ciascuna in tre o quattro parti, che venivano poi fumate tramite bocchino. Annotare: l'odore acre veniva stemperato dal profumo di menta che spesso sostituiva il fumo e che contribuiva a trasmettere l'impressione che anche l'aroma risultante fosse stato fatto in casa. Quando andava a dormire rimaneva l'odore e tutta la stanza, impregnata dalla polvere della sua presenza, continuava, in sua assenza, a costruire immagini di volo. Alla stessa ora, e qualsiasi cosa accadesse attorno, si creavano immagini di volo.

La polvere è componente fondamentale del volo da fermi. Senza polvere si perde equilibrio, non si ha niente da scambiare con l'aria e non si misura il tempo del volo e del tempo dedicato al volo.

Della polvere annotare: la differenza rispetto ai resti, ai residui, a ciò che comunemente si definisce sporcizia.

Senza luce la polvere non si vedrebbe. Nella stanza trascorrevano mattine in cui la luce inquadrava il ferro ed i bulloni utilizzati per gli esperimenti. Sembravano posati da secoli. Gli strumenti per la

dimostrazione delle teorie sul volo erano da lui ideati e costruiti. La stessa impressione, in merito al rapporto tra luce e tempo trascorso, si ha in montagna, quando il contrasto tra il verde dell'erba e il grigio del massiccio viene fissato frontalmente dal sole. Specificando: effettivamente il grigio della montagna è lo stesso da secoli. Millenni. Nel caso delle Dolomiti 250 milioni di anni.

Della montagna, salutarsi quando ci si incontra ad alta quota. Del mare, nuotare ogni giorno e ogni volta aumentare le bracciate.

Tornava sempre a disegnare battute di volo, come se le precedenti, nel frattempo, potessero cambiare. In effetti il volo di un uccello non è mai uguale a se stesso.

Filmava il volo degli aironi e poi separava i fotogrammi, quindi disegnava su lucidi sovrapposti ai fotogrammi e li colorava. Diverse posizioni dell'ala in progressione.

Saltando da un aereo si impara a cadere. Imparare a disegnare.

Era comunque importante dedicarsi ad un erbario fatto in casa, perché il volo non è tutto ed imparare a riconoscere le piante può essere comunque un modo etc. etc.. Ogni foglia essiccata e fermata su una pagina con la propria descrizione. Soprattutto se inutile, qualsiasi occupazione va svolta con precisione per esaurire il tempo che contiene.

Il volo di un uccello è quanto mai imprevedibile. Peraltro occorre essere chiari: non può esserci alcun tipo di volo se non c'è movimento in avanti. Ciò è fondamentale in generale e in rapporto al fenomeno della portanza, in particolare.

La portanza è quella forza che si oppone alla forza di gravità e grazie alla quale un uccello può sostenersi nel fluido aria. Ma, sia pure a parole, questo non è sufficiente.

Detto sinteticamente: allorché un corpo immobile viene lambito da una corrente d'aria, meglio detto vento relativo, se esso non è perfettamente simmetrico rispetto alla direzione del vento e presenta una curvatura, come accade quando il corpo in oggetto sia costituito da un profilo alare che presenta un dorso, nella sua parte alta, abbastanza curvo e un ventre piatto, il fascio che percorre detto dorso dovrà correre più velocemente di quanto non faccia il fascio che percorre il ventre, per riunirsi al fascio dorsale (si dice infatti che i fluidi hanno orrore del vuoto); questa accelerazione del fascio determina al dorso una depressione che è quella che risucchia l'ala verso l'alto e in definitiva determina la portanza.

La questione della portanza è fondamentale. Tuttavia dal 1961 il volo spaziale occupa il primo posto nell'immaginario aereo collettivo. Come uscirne?

Notizia.

Giulio Marzaioli (Firenze, 1972) vive a Roma. Tra le le pubblicazioni, in versi e prosa: *In re ipsa*, Anterem Edizioni (premio Montano); *Quadranti*, Oedipus Editore; *Trittici*, Edizioni d'if (premio Mazzaurati Russo); *Quattro fasi*, La Camera Verde; *Arco rovescio*, Benway series. Alcuni testi scritti per il teatro sono raccolti in *Appunti del non vero*, Editrice Zona. Ha inoltre pubblicato i volumi fotografici *Cavare marmo* e *La conchia*, per le edizioni de La Camera Verde. Numerosi i contributi su riviste e spazi web, è presente in antologie e opere collettive e suoi testi sono tradotti in Francia, Stati Uniti, Germania, Spagna, Svezia. Conta varie collaborazioni con artisti dai vari linguaggi, in prevalenza fotografico e video. È tra i curatori di Ex.it, evento permanente dedicato a “materiali fuori contesto” di scrittura di ricerca, musica ed arte contemporanea e del progetto editoriale Benway series. Collabora con il centro culturale La Camera Verde.

SIMONA MENICOCCI

SI FA PER DIRE

“L’unica e grande utilità degli esempi è questa: che acquiscono il giudizio.”

I. Kant

*

COME COSA

come parla è di cosa
 cosa fa uno che passa dall’1 al 2 e poi dal 2 al 3
 come non deve attuare il suo ritorno
 cosa fanno in tv o fuori
 come uno spegnimento senza difesa
 cosa suggerisce la visione in cui essa si svolge
 come se in un grandangolo un pianosequenza
 cosa è comune
 come uno o io
 cosa amare potrebbe riguardare lo spazio
 come stancarsi della proprietà
 cosa è privato
 come contare a ritroso defalcando le somme
 cosa è
 come se bastasse cambiare soggetto
 cosa essere disposti
 come esserlo
 cosa è la prima persona
 come se fosse neutrale
 cosa si pone davanti
 come retribuire un diritto
 cosa produrre di inutile per esserne difesi
 come è
 cosa ritardata
 come mai
 cosa si forma nel come
 come si ferma bisogna sospingerlo
 cosa purché sia fatto
 come ogni azione fuoriesce dal suo uno
 cosa è il centro di omotetia del suo dove
 come non riconoscere nel segno la rappresentazione
 cosa se fosse qui sarebbe solo mia
 come un’immagine
 cosa resta indisponibile
 come non toccato dalla crisi
 cosa descrivere e diluire nella descrizione
 come descrivere una diluizione
 cosa provare per l’è pur vero
 come prendere in giro
 cosa in un’opinione deve tacere
 come l’ordine alfabetico

cosa è una causa
 come fermare in un titolo un titolo
 cosa comprende l'indeterminato
 come dire che
 cosa trovare di memorabile
 come cosa

*

DOVE QUANDO

dove è
 quando perdere la vista e la cosa
 dove non lo si direbbe
 quando: mai
 dove l'arte dell'anticipare è estesa all'infinito
 quando opporre direzioni a contorni fissi
 dove sottintende una geografia una gerarchia una grammatica
 quando una filosofia economica può essere riassunta nel 'virgola 99'
 dove la coscienza corrisponde a una Weltpaltung specifica
 quando non frapporte tempo tra la fionda e la h
 dove la sensazione il suo esser mia e senso del corpo
 quando hai voglia ancora
 dove non può riferirsi a una persona
 quando un pianeta si fa irritabile così non si sporca dentro
 dove la giovinezza è chiamata accomodazione massima
 quando c'è un disturbo
 dove una categoria antropologica precisa è sintomo di dignità
 quando ha una dimensione corrisponde a una dimensione
 dove un centro un parcheggio un prezzo allo spazio
 quando nemmeno la patente evidenza del segnale
 dove la realizzazione elimina le premesse
 quando il risultato non è l'adattamento ma la mimesi
 dove il libro si apre per compulsione
 quando l'immagine è una relazione sulla parete opposta
 dove da qui è visibile
 quando dove e quando sono compromessi dal calcolo delle intenzioni
 dove svegliarsi è dove dormire
 quando l'insonnia è un altro luogo
 dove da questo punto di vista guardare può essere escluso
 quando fare questo tipo di calcoli è fallimentare
 dove il passato è se stesso
 quando è successo è troppo
 dove era finito
 quando per nascondersi la cosa è sempre stata ferma
 dove lasciare il ritrovamento al sicuro
 quando è necessariamente una narrazione
 dove invertire purché funzioni la sintassi dell'evento
 quando le coordinate sono sbagliate dall'occhio
 dove il fallimento ha iniziato a cedere ha iniziato a capire
 quando trovare un posto vuol dire tempo
 dove è un punto debole del movimento

quando la nozione va usata contro se stessa
 dove è iniziato tutto a tornare
 quando solo un senso può essere tecnicamente potenziato
 dove il quando è una funzione della macchina da eliminare
 quando il dove potere non è più rilevante
 dove: sempre

*

PURCHÉ COMUNQUE

purché se ne parli
 comunque non importa
 purché ognuno faccia il suo caos-cosa
 comunque avere dei ruoli non implica maschere ma linguaggi settoriali
 purché poi ci si capisca
 comunque un testo può proseguire anche solo per obbligo verso la prima parola
 purché sia utilizzabile
 comunque il posto fisso è un'istanza che risale al neolitico
 purché anche la lettura abbia una sintassi non lineare
 comunque 8 donne su 10 lo sono diventate
 purché non sia quel prodotto intermedio tra il maschio e il castrante
 comunque la moda è una politica non interessata alla copertura dei difetti
 purché per ginnastica quotidiana non si intendano pratiche estetico-cultu(r)ali
 comunque la memoria involontaria è nel/il corpo
 purché si sappia decifrare la non integrità del segno
 comunque le condizioni dell'evento sono la necessità e la sorpresa
 purché il tempo dell'addio non venga interrotto
 comunque comparando errore con errore cecità con cecità
 purché non sia un eccesso di vicinanza
 comunque a ben guardare il buio e ciò che lo contiene o da cui è contenuto
 purché sia corretta o coerente l'approssimazione ottica
 comunque di norma un intervento non va incontro a sorprese rivoluzionanti
 purché l'oggetto non sia parziale
 comunque l'io è un occhio
 purché venga tradotto in inglese
 comunque l'esperienza del terrore è già nella separazione tra verba e scripta
 purché la lingua sia esposta
 comunque continua a essere proficuo il misunderstanding
 purché di un sarcasmo si faccia la condizione della verità
 comunque ogni pensiero è (in) una diramazione
 purché non collassi quando venga fatta un'osservazione
 comunque lo spaesamento è la fine del luogo o la sua reinvenzione
 purché si applichi l'interpretazione a molti mondi
 comunque aggiudica un'importanza cruciale all'atto osservativo
 purché si abbia un gatto o un segreto
 comunque nessuno guarda nella scatola in cui è rinchiuso
 purché anche l'osceno abbia la sua scarna scenografia
 comunque la forza dell'esattezza anatomica non può consolare la complicazione
 purché il soggetto sappia elaborare il lutto di sé
 comunque cercare la parola google su google è una forma di autocoscienza
 purché ne valga la pena

comunque la pena può cadere in prescrizione
 purché il formalismo giuridico venga esperito dai bassi strati della società
 comunque o dovunque vada
 purché si sia fedeli alla linea d'aria
 comunque in ogni luogo-caso c'è una parola d'ordine chiave d'accesso
 purché è una condizione trasformabile da un soggetto all'altro posto in ricatto

*

CIOÈ A MENO CHE

cioè intendo dire (in) altre parole
 a meno che la sinonimia arrivi al punto di identità
 cioè ci vuole pazienza o l'inclinazione a delinquere
 a meno che non
 cioè quella specifica concentrazione di orrore e utopia
 a meno che cambi il significato della storia della frase
 cioè distruggere senza creare idoli
 a meno che sia un fan sfegatato
 cioè essere facili a basse passioni
 a meno che il modo di vivere proprio della carne non riguardi l'intensità
 cioè se espandessi le percezioni (mi) sentirei come un mostro
 a meno che l'espandere non sia un esacerbare
 cioè il dettaglio è innocuo
 a meno che la fissità dello sguardo duri tanto da far accedere al non familiare
 cioè il riconoscimento non è possibile
 a meno che anche il familiare sia inquietante
 cioè è andata male
 a meno che non si abbia un piano B
 cioè necessita una spiegazione
 a meno che domicilio e residenza del soggetto non coincidano
 cioè non è disperso ma introvabile
 a meno che sia un senz'altro
 cioè un corpo vivo è un contenitore di esperienze
 a meno che si tratti di una forma di disturbo narcisistico
 cioè si truffi caparbiamente lo scrittore di se stessi
 a meno che sia un giudizio falso
 cioè un delirio o una comunicazione efficace
 a meno che specifichi l'ambito ristretto entro il quale è valido ciò che si dice
 cioè nominare uno spazio è una fase nel processo di appropriazione
 a meno che 'ciò che è mio è tuo' neghi il principio di non contraddizione
 cioè ogni scoperta non è più innocente di una conquista
 a meno che dissociando le azioni si riesca a capire cosa sia naturale e cosa non
 cioè per meglio dire
 a meno che la volontà sia differita da una pretesa di verità
 cioè i sillogismi autoevidenti sono solo 19
 a meno che io non (mi) stia sbagliando
 cioè non si può essere presenti
 a meno che la contraddizione venga fatta frizionare col relativismo
 cioè applicare una tolleranza alle degenerazioni comportamentali
 a meno che mai
 cioè la persistenza di un fenomeno non lo rende invariante

a meno che la fuga dell'idea si riveli positiva
 cioè semplificando il compito di comprenderne nascita forma e destino
 a meno che abbia una malformazione congenita
 cioè la tecnica o il potere o viceversa
 a meno che il contrario non venga scoperto
 cioè meno

*

TANTO PERALTRO

tanto la vita è l'insieme delle finzioni che resistono alla morte
 peraltro una verità non andrebbe chiamata verità
 tanto ogni sforzo è un surriscaldamento
 peraltro l'immunodepressione è lo stato di un corpo che percepisce l'inverno insito in ogni cosa
 tanto un giorno non ci saranno veramente più le mezze stagioni
 peraltro non ho mai capito cosa sia esattamente il cambio stagione nell'armadio
 tanto cambiando l'ordine dei fattori il risultato cambia solo se il lettore
 peraltro ogni oggetto visto è assoggettato
 tanto non esiste un esorcista per la possessione delle cose
 peraltro lo starnuto è la biologica opposizione al mondo
 tanto se lo si trattiene è solo a discapito di altro
 peraltro ogni pensiero consolatorio è necessariamente ridicolo
 tanto vale
 peraltro tra servire e asservire c'è la differenza di una sola sillaba
 tanto hollywood trasforma sistematicamente l'intertestualità in autoapologia
 peraltro il cinema è diventato un lusso
 tanto anche il resto
 peraltro il messaggio dovrebbe essere che non c'è
 tanto nel caso è sbagliato
 peraltro dimenticando le cose si perdono le persone
 tanto sono solo invenzioni
 peraltro niente sveglia come il corpo
 tanto ogni uomo porta in se stesso una camera
 peraltro mesi fa ho portato un ramo nella mia camera
 tanto chi se ne accorge
 peraltro il dettaglio può essere solo sgranato
 tanto una promessa non ha bisogno del complemento di specificazione per essere legata alla felicità
 peraltro ogni eccezione conferma l'emergenza
 tanto mia quanto
 peraltro una delle migliori filosofie è quella del futuro anteriore
 tanto il giorno inizia molto prima del giudizio
 peraltro la vendetta non è un piatto
 tanto l'estetica ci è stata sottratta da persone con unghie finte e inquietantemente spese
 peraltro non bisognerebbe mai innamorarsi di organismi irrelati e autotrofi
 tanto non c'è modo di ricostruire una cosa recisa che sia un istmo o un io
 peraltro spostando la virgola a destra bisogna moltiplicare per dieci il respiro
 tanto il male non cambia una situazione la anticipa
 peraltro bisognerebbe scrivere un 'dei delitti e delle pene' a sfavore dell'esecuzione del testo
 tanto ormai è scritto
 peraltro sarebbe ora di dismettere la chiamata alle cose
 tanto lo fanno tutti che i 3 puntini di sospensione in realtà sono 3 punti uno dopo l'altro

peraltro non ho mai conosciuto una persona realmente affidabile
 tanto non esistono persone realmente
 peraltro tante parole non servono
 tanto non c'è niente di più sintetico del silenzio
 peraltro l'io l'ho sempre pensato
 tanto per l'altro tutto fa la differenza

*

ALTRIMENTI A VOLTE

a volte solo ciò che è cronico è affidabile
 altrimenti ci sarebbe una cura per tutto
 a volte i 30 km di atmosfera sulle spalle si fanno sentire
 altrimenti dimostreremmo un'indifferenza eccessiva verso la natura
 a volte ogni interruzione è traumatica
 altrimenti l'infanzia come età dell'oro
 a volte dietro un capriccio si nasconde un'istanza tirannica
 altrimenti la storia guidata da donne sarebbe stata realmente meno violenta
 a volte capita di sentirsi un'entità triste e sporadica
 altrimenti come un autobus per il cimitero che passa solo il sabato e la domenica
 a volte è inutile parlare o stare zitti
 altrimenti per dire il diverso basterebbe la parola diverso
 a volte basterebbe prendere il dubbio sul personale
 altrimenti a che servirebbe
 a volte sì e a volte non
 altrimenti ci si illude di un'identità originaria o anche solo di un'origine
 a volte le pratiche genitoriali puntano all'imitazione del linguaggio affermativo
 altrimenti come si spiegano quei versicoli
 a volte basta attenersi al testo
 altrimenti lasciarlo agire per 10 minuti
 a volte impiega anni per (s)piegarsi alla volontà dell'altro
 altrimenti la sola esistenza non implicherebbe la sua resistenza
 a volte bisogna mettere le cose tra parentesi
 altrimenti ogni sfida semantica diventa un esame iniziatico
 a volte l'equilibrio psicoemotivo supera la prova empirico-mondana
 altrimenti vuol dire che il corpo ha ceduto alla famosa evidenza dello stress
 a volte la nota estranea all'armonia è quella posta sul tempo debole
 altrimenti lo stress sarebbe una delle poche leggende metropolitane
 a volte bisogna tenersi non presenti
 altrimenti andiamo a finire
 a volte l'inciampo è un promemoria fisico
 altrimenti si dovrà porre anche l'attenzione fuori dal computo
 a volte è applicabile a quasi tutto
 altrimenti sarebbe molto più facile credere alla noia
 a volte ogni opinionismo è spurio
 altrimenti la libertà di parola sarebbe un bene
 a volte il bene è quella qualità che non ci si può permettere
 altrimenti significherebbe che/o avrebbe un valore
 a volte il minore è sempre il più viziato dei mali
 altrimenti si sarebbe potuto evitare
 a volte un soggetto e a volte un oggetto

altrimenti cos'altro
 a volte indica la ripetizione anche non periodica di un fatto
 altrimenti il trasloco non renderebbe il nomadismo uno statuto esistenziale
 a volte l'io va usato con cautela
 altrimenti la colpa ricade sullo scotch che non tiene
 a volte provare a pensare l'altrimenti

*

INTANTO ATTRAVERSO

intanto la somiglianza ha un padrone
 attraverso cui inizia il discorso binario
 intanto si è fatto altro
 attraverso di lui
 intanto il mondo non è complice della nostra conoscenza
 attraverso le sporcature dell'enunciazione questa finzione viene meno
 intanto ogni certezza sensibile è anche un esempio
 attraverso un dubbio o un tentennamento
 intanto solo l'ombra impedisce la riproduzione
 attraverso la distruzione si ringiovanisce
 intanto l'incontro con lo straniero significa che il soggetto lontano è vicino
 attraverso nessuno strumento ottico particolare
 intanto è possibile chiedersi come è fatto il mondo solo
 attraverso la domanda su come è organizzato il corpo
 intanto l'oggetto e il soggetto sono due modi differenti di descrivere la realtà
 attraverso una persona
 intanto l'introspezione è una confabulazione
 attraverso cui ci si appropria del se delle sue azioni
 intanto dare la dimostrazione scientifica dell'esistenza di dio
 attraverso la dimostrazione teologica dell'esistenza dell'atomo
 intanto convincente non vuol dire confortevole
 attraverso la somatizzazione di un a priori qualunque
 intanto esprime soddisfazione per uno scopo raggiunto
 attraverso le difficoltà incontrate
 intanto la giusta distanza dei corpi è un lusso di pochi corpi
 attraverso una minoranza che non è mai tale in termini numerici
 intanto l'olfatto è l'unico senso dissociante in cucina e sui mezzi pubblici
 attraverso ciò è possibile attuare quella serie di similitudini tra il razzismo e l'anoressia
 intanto bisognerebbe abbandonare il modello causante-causato
 attraverso il reciprocismo
 intanto la visione non riguarda l'apertura ma il rilancio
 attraverso la forma apparente che sovrasta l'osservatore
 intanto capire come appare la separazione
 attraverso cosa
 intanto la scienza è essenzialmente una metafora
 attraverso uno sguardo che implica la morte
 intanto contare le cose libere dalla schiavitù di essere utili e quantificabili
 attraverso una calcolatrice senza segni
 intanto la finanza internazionale ha fatto sue non poche idee anarchiche
 attraverso la trasformazione in soggetto-scopo del solito complemento di mezzo
 intanto il risveglio è la catastrofe del sogno

attraverso tutto ciò che si è stati in grado di fare
 intanto si è riusciti ad attribuire un sex appeal all'inorganico
 attraverso il comparativo di maggioranza
 intanto siamo stati sepolti da un paradosso
 attraverso così tanto tempo andato di traverso
 intanto l'attraverso prima era un fine

*

IN EFFETTI IN FONDO

in fondo ogni scrittura è un'iografia
 in effetti anche nell'ottica dell'aferesi nascondendo la rimozione può rivelare
 in fondo l'evento è un supplemento al quotidiano ciò che c'è
 in effetti può essere letto anche al contrario
 in effetti la cosa più eversiva che si possa immaginare è che i soggetti diventino predicati di loro stessi
 in fondo a/in ogni copula c'è una presunzione che spodesta chi compie l'azione
 in effetti l'oggetto è compiuto anche prima che qualcosa ricada su di lui a parte la polvere
 in fondo la coltivazione illegale dovrebbe estendersi all'eccedenza e perseveranza di sé
 in effetti l'insostenibile sviluppo dell'essere non è un problema ontologico
 in fondo è umano
 in effetti potendo rifiutare si può tutto
 in fondo si suppone un soggetto universale e univerbato
 in effetti è un'illusione nel migliore dei casi un simulacro nel peggiore
 in fondo bisognava aspettarselo il futuro
 in effetti sarebbe stato meno traumatico svegliarsi
 in fondo quanta/quale taglia di estinzione ci/si porta dietro/dentro
 in effetti anche una società può fondarsi sulla plastica
 in fondo ogni cultura implica una posizione
 in effetti c'è del marcio in ogni principio fondante
 in fondo a nessuno piace perdere
 in effetti la perdita può configurarsi come forma economico-patologica dello stare al mondo
 in fondo sono solo cose
 in effetti tutto è sostituibile se non ha un significato eccedente il suo valore
 in fondo ogni descrizione rema contro la permutabilità di qualsiasi cosa con qualsiasi altra
 in effetti il sistema delle rime non tiene conto delle sillabe precedenti
 in fondo è come comparare vittoria con vittoria
 in effetti a distanza di anni neanche il numero mantiene la sua immutabilità
 in fondo alla base di ogni sterminio c'è una forte componente igienica
 in effetti l'amuchina lascia uno strano non-sapore sui cibi
 in fondo il resto denota la quantità da sottrarre per rendere qualcosa divisibile
 in effetti la matematica avrà sempre quel non so che di consolatorio
 in fondo l'amor fati è anche un amor facti
 in effetti sottrarsi al blablabla richiede una buona dose di contro-volontà
 in fondo basterebbe la parola erotica ad ancorare
 in effetti non deve esprimere ma rappresentare
 in fondo può sempre andare meglio/peggio
 in effetti la vista è l'organo-senso più astratto ed estraibile
 in fondo non si può essere sicuri del nulla
 in effetti
 in fondo ogni interpretazione è un'attività oracolare

in effetti il probabile viene desunto dall'analisi del già stato e il possibile da quella del mai
 in fondo c'è da fidarsi solo di ciò che ingloba in sé quello specifico quantum di indeterminazione
 in effetti sarebbe meglio usare le parole solo al plurale
 in fondo e in ognuno
 in effetti non si può mica dubitare del tutto
 in fondo che male c'è in un fondo di verità
 in effetti saperlo elencare sarebbe già molto

Notizia.

Simona Menicocci (1985) ha pubblicato per La Camera Verde “Incidenti e provvisori” (2012) e “Posture Delay” (2013). Collabora al collettivo «eexxiitt.blogspot.com».

Suoi testi sono apparsi in riviste, lit-blogs e web-zines tra cui «Poetarum silva», «Pi Greco. Trimestrale di conversazioni poetiche», «Nazione Indiana», «Esc-argot», «alfabeta2».

Ha partecipato a “Poesia totale - In voce” (Roma, dicembre 2010), alla quinta edizione di “RicercaBo - laboratorio di nuove scritture” (Bologna, novembre 2012), e ad “Ex.it - Materiali fuori Contesto” (Albinea, aprile 2013), nel cui volume antologico sono presenti alcuni testi dal progetto “Saturazioni”.

GIANNI MONTIERI

I

Gli spararono in faccia
che tutti sapessero, che tutti ricordassero
la sera stessa in piazza
commenti da stupidi ventenni
stabilivamo con una birra in mano
il grado di importanza di una morte
(chi lo conosceva, quanti colpi
se c'era tanto sangue, quanta polizia)

qualcuno stava zitto, qualcuno parlava
pochi minuti per tornare all'ordinario:
la biondina in jeans tagliati a chi la dava
il centravanti squalificato, il motorino truccato.

*

III

Ai funerali di mio nonno non ho pianto
e tutti a chiedersi: ma come lui non soffre?
Domanda lecita, pare fossi il nipote preferito
da noi se non piangi, non urli, non ostenti
vuol dire che non t'importa

ora vivo al nord, il dolore qui è privato
la sua mancanza che non racconto
che non dichiaro.

*

VI

Del mare ricordo una finestra
vernice scrostata sulle imposte
stranieri fermi ai rondò
in attesa di carico
per lavori da mezza giornata

dietro il mare la statale
lunga fino al Lazio
macchine con brava gente in coda
per le ragazzine, per scopare

il lungomare una sterpaglia
baracche, case mai finite
cartelli divelti e zanzare

prima di un lido: un morto ammazzato

ricordo questo del mio mare
e altro ancora

io e mia sorella ridevamo sempre
come fanno i bambini al mare
per noi contava soltanto l'ora
in cui entrare in acqua
qualunque fosse il suo colore

non ho mai visto gabbiani sul mio mare
qualche volta aquiloni colorati.

*

IX

C'erano ampi margini, confini,
scatti da fare sul fondo, e l'erba
tagliata male. Crossare al centro.
Uno a saltare di testa, potevamo
crescere, raddoppiare in difesa

al calar del sole: grida di madri
tre, quattro speranze in coda
al giorno, fare ordine e buonanotte.

Poi cosa è successo? Uno ha preso
un treno, uno è saltato di testa
o per aria. Alcuni sono rimasti
all'intervallo e non si rivestono
un altro ha ancora su la maglia
aspetta il lancio in verticale,
la svolta, ma non ci sono piedi
buoni, né arbitro, guardalinee,
non c'è pubblico, non c'è tribuna
solo il replay di un fuorigioco
fischiato da nessuno.

*

XI

O tutte le volte che hanno ammazzato
(chi sorridendo, chi tradendo) mio padre
non capivamo un mondo che veniva giù
sabbia sotto l'onda
smettevamo di parlare per rispetto:
paura che una parola detta male
ferisse chi moriva. Rinunciavamo.

*

XII

Io morivo, naturalmente
fingendo fosse sacrificio
ma se si muore è per pigrizia
per omessa volontà
si muore per cazzeggio.

*

XVII

C'era poi un disegno del morire
sui volti degli uomini seduti
davanti ai bar a guardare
passare, sollevare l'occhio
indicare all'altro e criticare
stando fermi, non cambiando
(che fosse scopa o tressette)
mai la maniera di giocare.

*

XXI

Ricordo d'aver visto in cucine
piccole e male illuminate
preparare e poi servire
cene sempre uguali
la zuppa di fagioli come in guerra
e guerra era quel rumore
di due donne a masticare
quel silenzio da bombardamento.

*

XXII

Per esempio mia nonna
era il punto più distante
dalla morte. Nonna era il bianco
quella che restava in piedi
sulle macerie, tra le briciole
(sempre poche) da spartire.
Lei era di un altro Sud
sorrideva, non moriva.

*

XXV

Mi chiedo cosa accadesse a Giugliano
 cosa accadesse di diverso, s'intende,
 soffiava il vento di notte nei rioni
 parlavamo ad alta voce, ma di che?
 Certi giorni pioveva fortissimo, e noi
 (rallentati da pozzanghere infinite
 da fossi d'acqua, fiumi di lava sporca)
 sognavamo i sogni dei ventenni
 gli stessi a ogni latitudine, parallelo
 sognavamo in dialetto, senza dirceli
 per debolezza o per conservazione

ma perdevamo ogni cosa per strada
 a ogni giro in motorino senza casco.

*

XVIII

Se posso telefonare a mia madre,
 a mio padre, e chiedere da routine
 come state? Che fate? Credimi
 è per culo, se mia sorella sta bene
 se riesce a uscire e a entrare da casa,
 prendere suo figlio a scuola, convinciti,
 è per culo. La terra dove lo tengono
 il culo, quello vero, non è terra
 è modificata da altro materiale,
 scarto territoriale altrui, dal saldo
 positivo su conti correnti sconosciuti.
 Se passa l'autobus in orario, segnatelo,
 è per culo, se la vicina quarantenne
 muore troppo presto è chimica.
 Arrivare in tempo al lavoro o non morire
 hanno lo stesso numero di probabilità.
 Restare vivi è culo, è matematica.

*

XXIX

Non pensare che fosse indifferenza
 la nostra piuttosto un modo di vivere
 le cose così come si vivono:
 tutte insieme, una per volta.
 La sparatoria dietro l'angolo,
 la partita di calcetto i compiti da fare,

poi uscire la sera il bar, la storia di tutti,
tutti tornavamo a casa per cena.

[Testi tratti dalla raccolta inedita *Avremo Cura*, in particolare dalla seconda sezione (*sud*) in caso di morte.]

Notizia.

Gianni Montieri è nato a Giugliano, provincia di Napoli nel 1971. Vive e lavora a Milano.

Ha pubblicato a febbraio 2010 il suo primo libro di poesie: "Futuro Semplice" ed. LietoColle.

Suoi testi sono rintracciabili nei numeri sulla morte (VIXI) e sull'acqua (H2O) della rivista monografica Argo e sui principali siti letterari italiani.

È capo redattore di Poetarum Silva, redattore della rivista monografica Argo (sito: Argonline).

CRISTIANO SPILA

IL POETA ANACORETA

[Il poeta cerca sempre la sua poesia. È una ricerca complicata, per non dire molesta, ma anche naturale e alla conclusione di questa indagine sul senso profondo delle cose quello che rimane è la coercizione a questa ricerca. Ma forse questo è il nucleo poetico: la ricerca, la difficoltà, la nausea, la coercizione. E quand'anche questa ricerca fosse una vaga definizione di forze incomprensibili, il poeta la sente in sé attiva e presente, presente in ogni errore e anche in ogni balzo in avanti; questo per lui vuol dire essere vivo, è l'incontro incessante con le carenze, i limiti, le incompiutezze. L'atteggiamento del poeta è quello di uno "alla ricerca", diciamo così, la ricerca di mondo sconosciuto che conta davvero: per lui è piuttosto importante capire e sapere *dove* sta, da *dove* guarda ma anche *dove* sta andando.]

In questa ricerca, il poeta deve fare i conti con l'estraneità, lo smarrimento, il fraintendimento, la tendenza a creare stereotipi, la negoziazione. Egli sa lucidamente quanto la ricerca della poesia sia destinata a fallire e forse proprio in questo consiste la sua vittoria, perché il fallimento è cosa degna di un poeta (anche nei momenti felici, il poeta non ha una buona opinione di sé in quanto esemplare umano).]

A Giuseppe Aloe

I

Scendere al verme
o ricominciare dal verme
o dal pesce
o dalla immondizia, dalla bruttezza
e dalla miseria
sempre
vi è una nostalgia
di santità
uno stato immanente
essere santi ma senza i santi
senza sacrificare il piombo per l'oro
non si tratta di elevarsi
ognuno di noi
è *già*

*

II

Capelli come licheni
gialli distillati vegetali
e animali di pelo giallo
qualche metallo d'aspetto giallo
ambra o zolfo
e un foglio giallo
e una mano che scrive
tutto quel che muta
e si abbandona

*

III

Muffe e ragni
 creature pallide
 e appiccicose
 camminano
 nelle notti
 della nostra vita
 con l'infallibile
 equazione della sofferenza
 spiano nei vani delle porte
 stringono amicizia con i morti
 s'affacciano
 alle finestre
 e si nascondono
 sorgono dalla bruma
 di ogni giorno
 forme opache
 ce le troviamo accanto
 compagne
 di un tempo
 in lento e penoso
 inevitabile
 sgretolamento

*

IV

Nella stanza vanno e vengono
 parlando di Michelangelo
 sebbene non si riesca a scorgere
 l'esatto motivo di tanto ottimismo
 parlare tanto di Michelangelo
 questo a loro sembra più importante della vita stessa
 e ne parlano iniziando un movimento rotatorio
 dell'indice della mano destra puntato al cielo
 in quelle occasioni una spesse nube di penne di nuvole
 comincia a uscire dalla finestra
 e c'è uno sbattere di porte e una dialettica serrata
 che non dà cedimenti se non all'ora della cena
 argomento favorito è la Cappella Sistina
 con tutta la volta celeste
 piena di cosmologici tesori
 cui una tacita riconciliazione li avvicina
 a sentire la necessità
 di assimilarli con la mente
 quale preludio di un'esistenza
 ancora da vivere

*

V

Alleva ragni o centopiedi
il poeta
li cura e si dedica
completamente a loro
e quelli crescono
in principio sono
animaletti da nulla
quasi carini
con tante zampine
e d'un tratto lui stesso
è sul punto
di aprirsi un passaggio
in mezzo al muro
nelle crepe
percorrerne lo spessore
fare un passo avanti
un passo autentico
qualcosa senza piedi
e senza gambe
varcare la pietra
avanzare
ancora avanzare
e uscire
e salvarsi dal resto

*

VI

Il verso è scoccato
nella memoria
come un fosforo
lampo imperfetto
istantaneo e gratuito
ora il poeta arde
come una torre
bruciano di lontano
le parole del rovetto
il fuoco è cosa diversa
dal rovetto?
è più del rovetto il fuoco?
arde
chi dice «io»
non per superbia
o per ipocondria
il fuoco colora un istante

la faccia agli astanti
 strappa dall'ombra la sua voce
 proprio quando
 il buio
 annulla quelle facce
 quelle forme
 come il silenzio
 che si chiude di colpo
laggiù

*

VII

Il poeta santo
 e anacoreta
 un tempo vestiva
 come i giovani eleganti
 impeccabile e molto distinto
 ora si muove tra spettri
 evanescenti
 lamie, larve
 fredde ombre
 gli rimane
 un foglio di giornale
 come schermo
 su cui proiettare
 la ripetizione all'infinito
 di un'ansia di fuga

*

VIII

Quanto lontani ormai
 quei mattini
 d'alba e d'avorio
 come si può
 esprimere
 la nostalgia
 dell'ideale?

Nulla
 di ciò è pensabile
 il cielo
 è uno scheletro gigante
 un enorme
 osso di morto
 specie di fuoco fatuo
 bianco e verde
 di una maligna bellezza

lo respira fino
 a non averne più
 e alla fine
 sente
 donde proviene
 quell'esercito di nuvole -
 amara delizia -
Affrica

CAMPO DI TRANSITO

Nella tragica vicenda di Osip Mandel'stam, morto in un *gulag* siberiano, io ci vedo la ricerca veemente e nostalgica di un luogo dove la parola possa pronunciarsi senza infingimenti. Il Potere, in accordo col suo appariscente epiteto di sequestratore, lo ha defraudato della sua biografia umana e poetica, ha cercato di staccargli la testa dal corpo, di distruggere quell'inseparabile totalità di anima e corpo, di derubargli la carta d'identità e di occultare la sua verità di uomo. Mandel'stam è un protagonista con nome e cognome di contro alla grande massa di altri comprimari silenziosi, inconsapevoli, morti lontani da casa. Anche per loro il poeta recitava: indossava una maschera collettiva e ambivalente perché la poesia innesca sempre un cortocircuito tra chi recita e chi ascolta, tra chi scrive e chi legge.

*

Generalità

Osip poeta apolide
 nell'anno di nascita fu polacco,
 e poi ebreo e russo
 e francese,
 con la tendenza a vestirsi di nero
 e portare la barba
 bianca,
 immerso nell'aura del sogno
 ma desto,
 sapeva che quel luogo che lo stava ingannando
 era la realtà
 e sapeva che nessuno
 tranne lui
 stava pensando quella cosa.

*

Memoria domestica

A Mosca il poeta
 abitava un sottoscala
 marcito, umido
 camminava
 in una piccola stanza
 col pavimento a piastrelle,

una di queste
 piastrelle
 era il punto esatto
 dove fermarsi
 per una giusta prospettiva
 un quadro anamorfico
 in cui cercare
 l'angolatura esatta
 per vivere,
 starsene così
 quieti
 in una zona
 tra i fornelli bianchi
 di cherosene
 e il turchino della porta
 a vetri
 e il vento che sbatte
 fuori dall'unica finestra;
 si può vivere
 riparati
 in una sola stanza
 basta avanzare il pane
 e rimboccare le coperte
 smorzare le candele
 si può vivere
 fino al delirio
 fino allo scricchiolare
 di un silenzio nemico
 felpato
 sulle scale
 che fanno da tetto.

*

Inverno

Uno scheletro d'albero
 con due corvi gozzuti
 che stridono
 come in un pozzo alla rovescia
 il muro raddrizzato d'un balzo
 il filo di ferro al sommo
 trovarsi appena
 con il ricordo
 di un giorno lontano
 pensare ai gesti dimenticati
 alle parole non pronunciate
 agli atti non dovuti
 a quelli non voluti
 non ereditati
 caduti

uno dopo l'altro
dall'albero del tempo.

*

Una Siberia sconosciuta

Non esistono parole
per una materia vischiosa
calpestare
foglie e insetti
nervature glaciali
neve muffita con sotto terre
profonde
e lento marcire di frutti
e rami secchi
come il muschio attaccato alla mano,
lui sa che la caccia non ha fine
e non l'avrà
neppure con la Morte.

*

Baracca lager

L'interno odora
di un disgustoso pesto
di vermi e cloroformio
come dopo
una lunga degenza,
la baracca
muove dagli impulsi più bassi
agglomerato umano e bestiale
di urla e sconcezze
rumori e discese
e cadute
spostamenti di ossa
e lumache
e tutto un mondo
che scivola verso
l'erebo.

*

Le notti bianche

Nella ragnatela delle ore fonde
per terra o sul soffitto
sotto la branda
ondeggiando
in una catinella

ci sono stelle
brandelli di eternità
punti di luce lattiginosa
nel miscuglio
di pattume e di neve.

Fa paura
cadere in un pozzo,
non siamo capaci di
uscirne.

*

Osip degli appestati

Il poeta
fa l'inventario delle blatte
ogni tanto si passa la mano
sui capelli infeltriti
tenuti da una sciarpa
presa da un mucchio
di spazzatura
dietro le cassette di latta
dove i topi
se ne stanno
in attesa del sole
blando e senza forze
della steppa.
Osip si lascia
scivolare
fino all'angolo del muro
parla continuamente
parla e recita
non vinto ma umiliato
aspettando
a capo chino
il boia
che fruga
nella borsa dei coltelli.

*

Migrare

Avevo voglia di pane
ma il pane è finito
tutto è finito
e io sto vagando
da queste parti
girando
solitario nella neve

cercando il sud
 il mio sud
 e appena la luce di cenere
 e di gelso
 che ondeggia sul
 Baltico metafisico
 mi lascerà distinguere
 le forme
 sentirò
 dall'altra parte del mare
 il respiro dell'Armenia
 il Caucaso e l'Anatolia
 e l'insperato Egeo.

La poesia
 è questa
 sete di ubiquità.

*

Dal remoto

Fischia lontano
 un fischio sdentato tipo
 pentola che bolle
 o richiamo per cani
 si insinua a poco a poco
 nella Siberia visibile e invisibile
 avvolge l'aere e propone
 allo stupore universale
 dei condannati a morte
 una specie di brevissima
 arcadia.

*

Meditazione farmaceutica

Oh, Petrarca,
 abbi pietà degli afflosciati,
 dei congelati,
 dei martoriati,
 dei condannati a morte
 degli affondati che si afforcano
 in questa steppa cimiteriale,
 pensando a te, Petrarca,
 pensando alle chiare, fresche
 et
 dolci acque
 (era Valchiusa?)
 l'acqua che beviamo noi

è piena di pesci morti
 che galleggiano a pancia in su
 acqua unta
 gelida;
et
 ci sono sere in cui,
 farmacèuti di noi stessi,
 ci aspettiamo qualcosa
 dai tuoi versi
 ricostruiti a memoria,
 però poi
 io penso
 che i poeti antichi
 non siano mai
 esistiti
 tutto il passato
 non sia avvenuto,
 sia stato solo
 un inganno della mente
 o *breve sogno*.

*

Il miraglio

Il salice sospeso
 rattrappito in un'aria gelida.

Il paesaggio del campo
 così inesistente
 da essere quasi puro
 – come il gelo –
 il gelo: altro nome del campo
 lui si immagina molto lontano
 (dall'altra parte del cielo?)
 socchiudendo gli occhi
 vedersi in un *miraglio*
 di luce e di calore
 che ferisce li occhi
 e passa per il cuore.

*

Spasmòdico monologo

A ràffiche la neve
 sòffoca la finestra,
 scricchiola
 gòcciola
 il tetto di lamiera,
 il campo è un'enorme bolla

grigiastra,
 qualcuno mette
 il pentolino sulla stufa,
 con un chiodo si tengono
 le scarpe
 stillanti umidità;
 come uno scriba egizio
 lui tiene il libro
 aperto
 sulle ginocchia,
 il suo torso violaceo
 è quello di uno squartato,
 trema la bocca
 macchiata:
 a Mosca
 era un gran lettore
 di Petrarca,
 son cose che restano nella testa.
 La sua unica colpa
 ora
 è di non essere un combustibile
 per potersi scaldare.

*

Il supplizio della speranza

Il Re dei morti
 si guarda nello specchio
 se ne sta attaccato
 ai vetri fumosi della baracca
 con la voglia di thè e di burro
 rimpiangendo forse
 di non aver detto certi "sì"
 perché proprio allora
 veniva fucilato qualcuno
 (così finiscono le utopie!)
 ma lui allora
 parlava
 di avere un'altra vita
 Mosca, Caucaso
 Armenia,
 parlava di possibilità
 di speranze
 aveva le guance lucide.

La luna
 brilla inerte
 sulle steppe innevate.

*

Ectoplasmi

Putrefazione d'angeli
 la stanza piena di angeli morti
 come uno spiffero d'aria gelida
 che sale per le spalle,
 laggiù si sentono
 ruggiti soffocati in una latrina.

La pallida semola delle nevi
 scende da un cielo schiacciato.

*

Lo scriba

Quella mano gonfia
 incancrenita
 che travasi di gelo
 hanno ridotto
 a un polipo di lividi,
 quella mano
 che stringe il cucchiaino
 con un gesto lento
 come impugnasse
 una montagna di roccia
 è quella stessa mano
 la sua mano tremante
 che avvolgeva la pietra trasparente
 – la parola.

*

Epitaffio

Impossibile
 tenere a mente
 un verso
 con la mente tremante
 per il freddo,
 il ritmo scivola via
 fra le dita fradice di freddo
 l'anapesto
 si incrina
 cheratina verbale
 si rompe
 sulle unghie gelide
 e illividisce di freddo
 le dita,
 mormora per tenere a mente

il ritmo
 tatatà-tatatà
 ma non gli resta un solo angolo
 della mente
 che non sia innevato
 congelato eternamente
 lo vince infine
 il torpore (così ben descritto
 nei racconti russi)
 e il corpo sepolto
 sotto il biancore omicida
 dei lividi fiori
 del cielo stellato.

*

A loro non importa

Il piede sulla faccia
 la cimice schiacciata nella zuppa
 l'acqua nelle scarpe
 è tempo da topi
 a loro non importa
 se riposo o se crepo,
 impedito di parlare
 dall'emozione o dal catarro,
 che piova qui dentro
 che piova e
 ci sommerga tutti
 che finalmente
 la fanga
 ci ricopra
 come tutte le vive
 e le altre
 cose.

*

Nevica

Làsciatì cadere,
 neve,
 con gli affilati
 cristalli
 che tagliano il cielo,
 pezzi di vetro
 che squarciano il cuore,
 strappa questi occhi
 che guardano senza vedere
 condannato senza appello
 al patibolo

del fallimento.

Notizia.

Cristiano Spila è nato nel 1968 a Roma, dove vive e lavora. Si è occupato di temi e generi letterari in diversi saggi e contributi. Tra i suoi più recenti volumi: *Nuovi mondi. Relazioni, diari e racconti di viaggio dal XIV al XVII secolo* (BUR, 2010); *Animali nella letteratura dall'Antichità al Rinascimento* (Liguori, 2013). Ha tradotto Barnes, Douglas, Melville e Jack London (*Corrispondenze di guerra*, 2013). Suoi racconti sono usciti in riviste e periodici.

I TRADOTTI

FRÉDÉRIC BOYER

VACCHE

Le prime a morire sono le vacche.

Non ci sono altre creature al mondo che siano tanto temporanee, tanto precarie, tanto transitorie quanto le vacche.

Le vacche sono le prime a morire di sete.

Le vacche sono le prime a morire di morte.

Le vacche sono le prime in assoluto a morire di noi.

Tant'è che non siamo più riusciti a dimenticare la morte sicura delle vacche.

All'inizio una vacca morta è un ingombro fenomenale. Ma poi in un istante se ne aggiunge un'altra, e un'altra, e un'altra ancora.

Da parte nostra diventiamo un po' alla volta delle piccole vacche assetate. So bene che laggiù c'è la pioggia, e che la pioggia è anche qui nei nostri cuori che non hanno lasciato filtrare nulla.

Le vacche amavano la pioggia. Come noi avrebbero potuto facilmente amare altre cose: lo spirito, il metodo, il potere. Alla fine però è l'acqua del cielo che amano veramente.

Le vacche hanno mantelli coperti di pruni e di fiori e di polvere dei campi. Non sanno nulla di quanto sia eccezionale la vita terrestre sotto le stelle. Nulla a parte l'eccezionalità della nostra banalissima vita in quest'universo feroce sempre colmo del nostro crudele vagabondare in una prateria colma di vittorie perdute.

Come spiegare l'impressione che danno di essere state attraversate dalla vita? Di avere una forza identica a quella della vita? Questa nuda vita dei campi. Questa vita senza proprietà. Questo corpo delle vacche così smisurato e pesante.

Nella sua quiete provvisoria l'ingiustizia dei paesaggi rende inquietante la vita delle vacche, priva di qualsiasi attrattiva di una ragione d'essere.

Alle vacche piaceva starsene sedute al sole e cospargersi con la cipria dei campi, aspergersi con la polvere dei greppi, avvolgersi nelle sottili particelle degli insetti ronzanti.

Le vacche sono i nostri sosia, ma chi erano le vacche?

Chiamiamo vacca una vacca in base ai territori recintati dai giudizi della nostra coscienza solitaria e lacerata.

Una vacca è l'idea idonea a quelle altre esistenze che sono le cause della nostra.

C'è l'esistenza delle vacche. Così come c'è l'esistenza di una lingua straniera rispetto a tutte le altre lingue.

Come c'è l'esistenza delle ombre davanti alla caverna delle vacche.

Una vacca quando pensa al proprio corpo di vacca lo pensa veramente come suo? Si riconosce ogni mattina così come noi crediamo di riconoscerci davanti allo specchio?

Le vacche sono l'arena dei nostri pensieri che colano al fondo di antichi abissi. Le vacche ci hanno imposto la loro struggente astrazione. Nel momento in cui pensano di poter cantare nei prati senza farsi capire da noi.

Ma quante astrazioni infinite ci vogliono per riconoscere una vacca senza tema di errore?

I primi tra di noi che hanno evitato lo sguardo delle vacche hanno salutato con un grido di lamento il possibile che si allontanava.

Le vacche sono utili e sicure. La loro esistenza è un numero infinito si presenti successivi. Per questo si capisce il piacere che abbiamo provato nello sterminarle.

Le vacche non sono state veramente vacche se non in quanto hanno saputo accogliere nella loro finitezza l'infinita totalità in cui si sono venute a trovare. Sotto un albero. In un prato. Sulla terra alla deriva nell'universo.

Non c'è voluto molto perché l'essere umano s'ingelosisse delle vacche. Ah se gli dei m'avessero rivestito di una tale forza – è la voce strangolata del minuscolo Telemaco che risuona nell'*Odissea*.

Le vacche non sanno leggere nei nostri cuori. Non ci capiscono meglio di quanto noi stessi ci capiamo.

Non chiederanno mai la nostra riconoscenza o la nostra gratitudine o il nostro odio come noi invece lo richiediamo a noi stessi. Né mai noi le abbiamo contemplate in tutta la loro verità.

Pensare, come le vacche in nostra presenza hanno immediatamente intuito, suscita una generale indifferenza. È solo quando i pericoli diventano evidenti che l'indifferenza viene meno. In nostra presenza le vacche l'hanno imparato a loro spese.

Oggigiorno le persone umane ritengono che le vacche non abbiano più figura umana. Le vacche non si sono lasciate alle spalle né maestri di pensiero né storie laceranti né metafore sanguinanti.

Le vacche vivono all'orizzonte nell'immanenza dei campi. Lontano da noi. Lontano da tutto.

Prendete un animale qualsiasi e fate un elenco delle sue sofferenze. Dall'inizio della vita sulla terra è sempre stato un gioco da ragazzi.

Nella nostra lingua la parola vacca è vuota di senso, una parola scavata e seducente. E ancora quando l'essere vivente vacca non esisterà più, e ancora quando il nome vacca non avrà più senso per noi, e ancora quando l'idea di vacca sarà scomparsa da questo mondo.

Le vacche risorgeranno dall'abisso più risplendenti che mai.

Le avremo annientate, massacrate, risucchiate. Saranno state sconfitte e saranno affogate. Una vacca dà sempre l'impressione di essere reduce da qualche immane disastro.

Più contempliamo le vacche e più odiamo noi stessi. A cosa avremmo finito con l'assomigliare senza le vacche?

Le vacche inondano i prati con la loro geometria massiccia e lenta.

Tutte le volte che le vacche pensano alla morte, qualcuno uccide una vacca. In ogni vacca c'è qualcuno da uccidere. Un mostro da sacrificare che non è propriamente la vacca ma siamo molto probabilmente noi stessi.

Diciamo: se una vacca apprende il linguaggio – e di conseguenza i suoi modi d'impiego – è impossibile che non apprenda anche quel che le parole vogliono dire. E la picchiamo senza ritegno quando ci accorgiamo che non lo sa, e che quando la chiamiamo col suo nome di vacca non risponde all'appello.

È molto probabile che le vacche, impietosamente, ci ricordino qualcuno.

Le vacche si sono stancate di non amare nessuno. Perché mai amano quello che amano se non per non amare nessuno? Se non per morire da sole – cosa cui non potranno sottrarsi.

È stato un vero e proprio veleno pensare che un giorno avrebbero potuto esprimere quel che amavano.

Non conta nulla l'aver amato il loro nome.

Il 70% del bestiame ha tirato le cuoia. Nessuno sa dove andassero a finire le vacche quando morivano di sete. Avremmo preferito che fossero state capaci di non volere, di non voler morire.

Sopra le scaglie cotte e ricotte della terra, le vacche hanno ormeggiato il gran carrozzone lamentoso di una migrazione vivente.

Le vacche non avevano niente contro cui scagliare le loro maledizioni, non avevano nessun rimorso per le innumerevoli sopravvivenze di antichi mondi scomparsi malamente. Né terre lontane da conquistare, né oceani da attraversare.

Le vacche non hanno mai dominato né persone né cose.

Di chi sarà il turno, dopo le vacche? Siamo arrossiti e abbiamo abbassato gli occhi. Abbiamo pensato a millenni di malfunzionamento.

Avrei voluto che sapessero di doversi fermare proprio lì nel punto in cui loro stesse avrebbero potuto dubitare della loro morte imminente, in cui avrebbero incominciato a capire che non avrebbero potuto fermarsi quando la canicola si fosse abbattuta sulla terra delle vacche.

Avrei voluto che se ne ricordassero.

Nessuna vacca ha mai bevuto il colore del sangue freddo. Ha però sempre saputo di che tipo di albero si trattava. Un castagno per esempio.

La memoria delle vacche non è per niente profonda.

È piatta dolce e ripetitiva con una vecchia canzone. Ci sono dentro cose indimenticabili che assomigliano a per sempre.

È facile che una vacca soffra del male di un paese che non esiste. Fa un pasto leggero tra le felci ma la notte non ha confini. Un passo più in là e le ferite si riaprono.

Ammettere che una vacca potrebbe fare degli scherzi è anche una vacca che di scherzi non ne fa mai.

Non passerà molto tempo prima che l'erba per le vacche cesserà di esistere.

Il corpo delle erbe fu dato in pasto a tutti i corpi viventi affinché i corpi viventi non mangiassero né carne vivente né sangue fresco, ma consumassero l'amara dolcezza delle erbe.

Le vacche non avevano alcuna idea della nausea incontrollabile che ne deriva.

Ho pensato molto alle vacche l'ultima volta che ho guardato seriamente l'erba.

Ho pensato molto alle vacche l'ultima volta che ho guardato seriamente degli alberi e delle praterie

Le praterie di Cantal e di Charentes. Le praterie di Sucy-en-Brie. Le praterie dell'Orne e dell'Argentina. Le praterie di Meaux. Le praterie dell'Australia. Le praterie del Texas. Le praterie andaluse. Le praterie dell'Île-de-France e dell'Africa. Praterie qui e praterie là, dalle inalterabili ondulazioni.

Non abbiamo colto nessuna differenza tra noi e le vacche a parte certi parassiti che dobbiamo eliminare per trovare conferma di noi stessi. Ci siamo strafogati con le vacche fino a risucchiarle nel nostro sogno smisurato di potenza.

Da molto tempo la nostra immaginazione preferisce alle vacche creature fantastiche come il cavallo alato, il vampiro, il centauro o l'uomo pesce.

Le vacche fanno quello che gli chiediamo di fare, di fare tutto. Si tratta d'idee impregnate di letteratura appese a dei ganci da macellaio in oscuri magazzini sanguinolenti. In compagnia di altre esistenze animali a noi sconosciute e che ci sono tuttavia inspiegabilmente familiari.

Così un bel giorno abbiamo deciso di farla finita con le vacche.

Da molto tempo le vacche camminano al fianco di Cartesio nella notte di Leida come un uomo che cammini da solo e nelle tenebre, deciso a procedere lentamente.

Perché noi le vacche le abbiamo gettate dentro la notte come se il fanatismo non ci fosse mai uscito dal cuore.

Gli occhi della vacca sono immensi, neri e vuoti. Nient'altro ti colpisce la prima volta che li vedi. Ma quelli che non hanno visto quegli occhi con i propri occhi non sono come noi.

L'animale del proprio corpo nella creazione. L'animale niente. Si tratta di questo. È questa cosa qui la vacca.

Quando non ci saranno più vacche sulla terra un oscuro terrore s'impadronirà di noi sopravvissuti.

Abbiamo irrimediabilmente perduto la ragione per cui le vacche, più di tutte le altre creature viventi, potevano ricordarsi di com'era un tempo la luce del sole e l'acqua, le donne e i bambini, la frutta e i cereali.

Le vacche sono colme di antiche memorie ruminare. Inarrestabilmente, irresistibilmente, vogliono continuare a esistere. Preme d'innunerevoli promesse, preme di vitelli. La dolcezza oscena delle vacche, la non segreta dolcezza delle vacche ci ha trafitto la testa. Noi le vacche non le amiamo. Le temiamo. Brucavano lentamente. Cacavano tenere tortine verdi.

Le vacche sono una nostra idea. Ma l'idea che siamo noi non sta in nessun luogo. In nessun luogo abitato da un'infinità d'altre idee, e altre idee di esistenze che sono come noi cause arbitrarie della vita e della morte delle vacche.

La breve idea di arene sanguinanti.

L'idea di felicità è sempre arbitraria. Contrariamente all'idea delle vacche, contrariamente all'idea della sofferenza di una vacca ridotta a pelle e ossa.

La pelle delle vacche è di solito bianca e nera o marrone. Sempre mal rasata. Oggigiorno ci mettiamo indosso l'irresistibile pelle morta delle vacche.

Abbiamo inaugurato la barbarie. Tanto nel paesaggio quanto nella memoria. Abbiamo compiuto atti barbarici con la scusa che la pelle delle vacche era una pelle volgare, assolutamente imperdonabile.

Stando dentro la propria pelle, le vacche non sapevano nulla delle condizioni che ci costringono a non avere che delle idee mutilate, inadeguate, confuse, di noi stessi e di quello che ci accadrà.

Le vacche non hanno mai avuto bisogno della nostra vecchia metafisica e provano imbarazzo davanti al carattere ineluttabile e necessario della morte.

Le vacche non sono per niente superstiziose. Né felicità né amore. Eternamente temporanee. Esse ignorano l'amnesia del riposo. La loro stessa esistenza non essendo altro che un riposo lungo e attivo nei prati e nei campi.

Che cosa potrebbero amare se non si prendono mai la briga di imparare cosa sia l'amore? Se il male dura per tutto il tempo che le vacche navigano nei prati.

In moltissime occasioni sono venute fin qui. Dolci enormi atleti nudi mai torturati dal desiderio di durare.

Prive di passato, prive di memoria, prive di azione, prive di organizzazione, prive d'immaginazione, prive di ricchezze, prive di paura.

Le vacche pascolano nella pura freschezza del non aver altro da fare che pascolare e guardare. Non noi potremmo tollerarlo. Tu non potresti tollerarlo.

Un bel giorno, angosciate, ci scriveranno: sentiamo la vostra mancanza.

Le loro lettere si disperderanno nell'universo delle lettere scritte da animali diversi da noi. Le vacche sono stelle, astri morti, scrittori silenziosi.

Nella storia delle vacche l'alfabetizzazione è stata un processo assai lento. Numerose le regressioni. In alcuni templi antichi si trovano figure di vacche scrivane. Vacche sedute agli scrittoi. Stravolte dalla fatica.

Vacche che la parola scritta riempie di una folle inquietudine. Inchiodate al loro tavolo da lavoro. Vacche ricolme d'inchiostro e di parole che non parlavano più con nessuno. Con nessun essere vivente sulla terra.

Le vacche ricompaiono sui ricami di certe vecchissime donne gangster. Non rappresentano più le cose come stanno o gli eventi, ma ciò che noi siamo diventati e cosa sono diventate le cose. Astrazioni di specie e di genere.

Avremmo forse dovuto distinguere l'idea di noi stessi dalle idee che ci siamo fatti delle vacche. L'idea che ci sono o che ci sono state delle vacche e l'idea di assassinio che ci facciamo ogni volta che veniamo malinconicamente a trovarci alla presenza di una vacca viva.

Le idee rappresentano quel che ci succede. Succede che non abbiamo idee. È questo che dall'autunno avvelena i pascoli e i campi.

Le vacche sono forse quello che ci è successo di meglio e di peggio allo stesso tempo. Si riflettono in noi così come sono e come sono sempre state e ci fanno toccare con mano il fatto che noi siamo dei fantasmi di carne, dei pagliacci viventi.

Altri ahimè sono morti o assenti, hanno vissuto dentro la vita delle vacche, dentro questo medesimo vestito di cuoio vivo, sporchi di gioia, di paura, di niente. Che sono morti per lento soffocamento dentro la pelle misteriosa delle vacche.

Siamo oppressi dal terribile ammontare di paura che abbiamo deposto in loro.

Cosa? Ci domandano le vacche. Mie figlioline adorato, cosa vi abbiamo poi fatto in fin dei conti? Di vittime ce ne sono state a bizzeffe. Più di quanti siano gli alberi dell'Amazzonia.

Con le vacche, si è finalmente chiarito che il numero delle vittime supera quello di tutti gli alberi che abbiano mai messo radice su tutta la faccia della terra.

Dov'è andato a finire, chiedono le vacche, l'appoggiarsi delle vostre labbra sulla nostra pelle? Dov'è finita la calda carezza delle vostre mani sulle nostre mammelle, sui nostri colli?

Dove siete adesso, bellezze sfiorite, nudità, apparizioni?

Perché, domandano le vacche, in Cina ci sono sempre meno bambine? Perché si abbandonano tutte queste sonde spaziali nella notte di tutte le notti dove non brilla più il sole? Perché non amare che una sola persona? Perché ci è possibile negare ciò che ciascuno sa di aver visto, visto con i propri occhi e che forse però non esiste? Perché spegnersi quaggiù? Perché i folli, i bimbeti, gli idioti e altri animali come noi intuiscono cose così profonde che altri animali come voi non intuiscono per niente? Perché i cadaveri delle vostre idee avvelenano il mondo? Perché una freccia non dovrebbe mai raggiungere il bersaglio? Perché la pluralità dei mondi? Perché, perché mi hai abbandonato? Se muori tu, io mi perdo nel mio stesso ragionamento, dice l'uomo all'ultima vacca rimasta sulla terra.

Chi fine hanno fatto le vostre dita e le vostre lingue? Polvere secca e irritante. Polvere bianca di femori, di ossa pelviche e di astragali. Che fine hanno fatto le vostre azioni? Poltiglia di ossa e cervello. Dove sono finite le vostre idee umane? Polvere di scatole craniche.

Tutte le vacche di cui un giorno abbiamo aperto il cranio avevano comunque un cervello.

E tu cosa diventi umana semenza? Chiese la vacca. Diventerai lacrime d'intelligenza e lacrime di concetti. Giacché non c'è dubbio che l'esistenza umana non è che una continua, libera, selvaggia e crudele creazione animale di concetti.

Il tempo degli umani si polverizza. Il tempo umano evapora come una polvere di concetti e di ore. Il tempo degli uomini nei prati è fatto solo di morte volontà e di desideri ingannati.

Inspiegabilmente, la proposizione “io sono una vacca” ci stringe il cuore.

Senza dubbio per il tratto caratteristico di una vacca è il rapporto tra movimento armonioso e riposo, la qualcosa ci spaventa.

L'infinito modo di essere delle vacche si esprime nell'essenza delle praterie, dove pascolano silenziose. Le vacche sono il nostro oggetto malinconico. Noi le uccidiamo in sogno. Per questa ragione i filosofi hanno spesso definito la vacca come “una specie di automa spirituale” visibile nei prati.

Le vacche non conoscono né la pietà né il rimorso né l'invidia, né l'umiltà, né l'abiezione, né la vergogna, né la collera, né la vendetta, né la colpevolezza, né la crudeltà.

In certi paesi la tratta delle vacche è proibita per legge.

Anche nell'amore cerchiamo questo grano di tristezza che avvelena il prato delle vacche e che basta a fare di noi degli schiavi.

E se non fossimo in grado di tollerare il potere di esistere e di agire pacificamente che hanno le vacche, né la dolcezza del potere che hanno di pensare in silenzio e di penetrare con umiltà i fenomeni più grandi e più complessi?

Penso sempre a quella vacca incatenata che è stata mia vittima per una notte intera.

È molto raro che qualcuno conosca la differenza che c'è tra una vacca e un osso, tra una vacca e la carne e il latte caldo.

Avremo certamente avuto molte occasioni di ammirare il loro coraggio che pure le ha portate a una fine sicura e degradante.

Avremmo potuto dire loro che si sarebbe messo a piovere un giorno o l'altro. E nell'attesa dar loro da bere. Avremmo potuto volerle salvare da un fine imminente che loro si rifiutavano di vedere. Se ne andavano per i campi dove, immaginavamo, c'era forse qualcosa da fare.

Non c'è nessuna ragione di supporre che il tipo di esistenza che colleghiamo mentalmente al concetto di “persona umana” sia riservato agli umani. Può indicare l'insieme di quegli esseri viventi che possiedono il senso della durata e della sofferenza. Il tipo di esistenza che colleghiamo mentalmente al concetto di “persona umana” non deve, né può in nessun caso servire da pretesto al massacro ragionato delle vacche.

Le vacche non ci hanno lasciato scelta. Per noi esse hanno rappresentato il solo modo di verificare la possibilità che abbiamo di distruggerle.

Non potete neppure immaginare quanto noialtre vacche vi teniamo presenti, ci occupiamo di voi, anche se non abbiamo l'aria di farlo.

E di loro, piangendo, noi ci vendichiamo.

Una vacca non si morde mai la coda.

Una vacca si limita a ciò che è finito, un finito insistente e scintillante.

Avrebbero potuto almeno chiamarlo verde, quel colore. Il colore incompiuto dei prati che è sinonimo della loro esistenza. Ma dopo tutto le vacche non s'impongono mica dei nomi né li impongono al mondo.

Le vacche ci fissano a lungo con l'ostinazione di un impero perduto.

Gli occhi delle vacche sono fatti non perché l'universo possa vedere quel che avviene dentro di loro ma perché nei loro occhi si veda riflesso il vasto e crudele universo.

Non c'è mai stata compagnia migliore di quella delle vacche.

Una vacca non mangia i suoi simili. Una vacca non uccide un'altra vacca. Né un padre né una madre. Una vacca non adora degli idoli. Una vacca non desidera la donna d'altri. Una vacca non ruba niente a nessuno.

Una vacca con indosso il suo vestito è nuda in compagnia di altre vacche nude nei loro vestiti.

Capita nei momenti più segreti di riuscire a capire che si tratta di esseri raziocinanti per i quali l'attività principale dell'esistenza è inconscia, e lo sanno benissimo senza per questo provare il ben che minimo rimorso né la minima invidia.

L'esistenza per le vacche era la fatica dell'aria pura e secca delle praterie.

La migliore e la più saggia, ebbe a scrivere Diogene di Apollonia, è l'anima secca delle vacche.

Le vacche sono pacifiche. In pratica, presso di loro, l'eliminazione del negativo passa attraverso la critica radicale di tutte quelle passioni tristi che albergano presso di noi. Non c'è dubbio che sia questa la ragione per cui si trovano vacche molto tristi, misteriosamente prive di passioni.

(Poiché presso di noi la tristezza nasce dall'incontro con un corpo che, secondo noi, non ha nulla in comune con noi.)

Per le vacche tutto ciò che comporta tristezza fa il gioco della tirannide.

Eppure non riusciamo a comprendere il dire delle vacche che per questa triste ragione chiamiamo "draghi".

E però abbiamo creduto che le vacche ci facessero un segno. Affamati come siamo d'intese segrete e di ripensamenti.

Chi vi ha dato il permesso, domandano le vacche, di avere questi ventri e queste cavità e queste muscolosità allungate? Chi vi ha dato il permesso di mangiare pesce, carne, legumi e frutta, insalate, volatili e di mangiare tanto? Chi vi ha dato il permesso di divorare bambini, cani e fratelli o sorelle? Chi vi ha dato il permesso di ingozzarvi con l'ombra del cielo e della terra? Il trifoglio giallo, i fiori autunnali, e la bile nera, e il sangue dell'inferno, le foreste così dolci, e i tempi morti? Chi vi ha dato il permesso di avere degli dei?

Di moltiplicare il culto dei morti, di braccare la vita, di mutilarla, di soffocare, tra l'altro, la vita stessa con le leggi, i doveri, gl'imperi?

Non escludo che sulle vacche abbia potuto fare una certa impressione, o addirittura averle spaventate, il carattere inadeguato di tutti i tentativi che abbiamo fatto noi umani per esprimere quel che per noi erano le vacche. È anche possibile che sia questo l'unico motivo per cui ce la siamo presa tanto ferocemente con loro.

Ma per noi era troppo stretta la vita di una vacca, troppo corta la sua memoria, e troppo bizzarra la voce del suo spirito.

È stato così difficile, così dolorosamente difficile trovare qualcosa di comune tra noi e quest'altre creature. Sarà forse che nascondiamo il segreto spaventoso della nostra spaventosa solitudine.

La parola vacca designava sia una costellazione celeste, sia l'animale destinato ai nostri macelli.

In battaglia non hanno mai fatto tremare nessuno.

Gli dei, rispose un giorno Ulisse alle vacche che lo interrogavano, ci avvolgono di guerre crudeli dalla gioventù fino alla vecchiaia.

In questo mondo in cui mancano le vacche come non era mai successo prima e come non era mai successo in nessun altro mondo.

Abbiamo invidia del sonno ristoratore delle vacche.

La lenta notte delle vacche che non condividiamo in nulla, nemmeno l'oscurità riposante delle stalle.

Le vacche nascono libere e uguali.

Osservatele in un prato nei loro movimenti celesti e sotterranei.

Le vacche non martellano. Procedono per approssimazioni, per dosaggi successivi assai pigri. Niente è per loro più strano dei nostri esodi interminabili.

Non dubitano mai di niente.

Uno straniero potrebbe sorprendersi che davanti a questa minaccia, chiamate come sono a scomparire in qualsiasi momento, le vacche non abbiano smesso per un solo momento di avere gli stessi gusti, le stesse premure, gli stessi ritmi, e che non abbiano avuto nessun bisogno di esaminare e criticare quel che le loro anime conoscevano in maniera certa e inalterabile.

Ciò che non avevano, e che per loro non esisteva, non ammontava a nulla. Per questo non hanno perso niente in trafficando su questi nostri mercati, perché non avevano nulla che vi potessero perdere.

Non si potrà salvare tutto. Né il canto degli uccelli né la carne delle api né la cavalletta rossa né il te cinese né i ponti sospesi né i piccoli colori verdi al neon dei prati.

Perché avremmo mai salvato le vacche? Ci siamo domandati.

Mangiavano il fieno perfino sotto la pioggia. Perfino sotto la pioggia morivano dalla voglia di alimentarsi.

Le vacche sono diventate la forma più frequente e più comune del sofisma umano.

Non c'è dubbio che ciò avvenga perché una vacca non muore mai nel proprio letto e non vuole mai nulla né al crepuscolo né al tempo della fantomatica luna decanale.

Le vacche vivono da lungo tempo sui prati in pendenza. Queste acrobate così pesanti.

In una grotta non troppo distante sono stati trovati dei crani di numerosi scheletri di vacca dipinti di rosso. Accanto ai nostri.

Sono anche stati ritrovati dodici crani di lupo disposti in modo chiaramente intenzionale e però, per noi, incomprensibile.

Tempo addietro sono stato giovanotto e ragazza e arbusto e uccello e muto pesce marino, ha detto la vacca di Empedocle prima di morire.

Una vacca mostrava il proprio culo alle erbe e ai cardi del prato.

Per molto tempo non abbiamo voluto credere che l'esistenza di una vacca finita potesse rinviare a un'altra vacca finita e concepirla come causa. Per molto tempo non ci siamo resi conto che una vacca è fatta di affetti, di immagini, di quella vivente durata attraverso cui passiamo ineluttabilmente.

Dire che degli uomini sono stati improvvisamente trasformati in vacche, vuol dire abatterli sulla soglia sanguinante di casa nostra.

Tristemente "vacca" non indica che una forma necessariamente finita di esistenza, alla stessa stregua di "vitello", di "...", di "porco".

Un giorno le acque del cielo sono cadute sulla pelle disseccata di tutte le creature che vivevano sulla terra. Solo le rane si sono risvegliate e le loro voci si sono unite in un concerto che assomigliava al mugghiare di vacche che nei tempi andati mettevano al mondo vitelli lucidi e brillanti come lune pasquali.

Stante che di vacche si tratta verso quale cosa del mondo finito si mostravano indifferenti? A cosa sacrificavano la loro lentezza? Dove deponevano le armi del loro potere?

Quando alla fine le vacche si saranno liberate dell'atroce compito di comprendere il mondo, quando alla fine potranno non capire più niente di niente, quando non saranno più nulla per noi, e quando loro stesse non saranno più niente di niente, quando non avranno più nessun nome, nessuna forma, quando non avranno più nulla da dire al nostro spirito umano vendicatore, quando per noi le vacche saranno divenute inesistenti, vacche nulle, vacche vane, vacche zero, a questo punto limite esse attingeranno anche l'altro limite, quello dove le vacche sono sacre, estremamente piccole, infinitamente preziose. Le immense praterie selvagge saranno cosparse di polvere di vacca scintillante. Saranno consacrate a un'esistenza collettiva e meccanica. Consacrate al riposo indistinto di tutte le specie che stanno sotto delle acque della pioggia. Solo allora, piangendo, le richiameremo nel bosco, nei prati, dentro questo nostro cielo vuoto.

[Traduzione di Luigi Ballerini]

Notizia.

Frédéric Boyer.

PAUL CARROLL

Song from the Beach at Fullerton

Fog
 thick as the heart
 is ignorant, a multitude of muffled birds
 behind it. de Chirico
 is walking on the sand;
 his chocolate suit the drapes in funeral parlors,
 white shirt open at the neck
 like wings. He's been erasing

 waves.
 His eyes the traps
 that capture ghosts. All afternoon,
 he's been talking with the birds:
 a vocabulary of postcards
 and dry biscuits. He's telling them about the room
 inside the fog, the half-completed blueprint
 thumbtacked to the drawing-board,

 the napping
 engineer, his eyes the doors
 leading to the unconscious of the devil of the fog,
 the bridge the blueprints want, the place
 the bridge will end at, filled
 with cockatoos in photographs. He is telling them about the hospital
 for clouds. His face the enigma of a clock
 in the midwife's sunny room

 in Sicily.
 He may be dead
 or dying as I write. It hardly
 matters. The aborigines are right.
 His soul is forever
 in the mirror in this photograph by Brandt.
 My shadow is walking down Dearborn Street
 amid a bluster of birds.

Canzone dalla spiaggia di Fullerton

Una nebbia
 fitta quanto l'ignoranza
 del cuore, e dietro una moltitudine di uccelli
 attutiti. de Chirico
 cammina sulla sabbia;
 la giacca color cioccolato funebri tendaggi da camera ardente
 camicia bianca aperta sul collo

come ali. S'era messo a cancellare
 onde
 Occhi come trappole
 che catturano fantasmi. È tutto il pomeriggio
 che parla con gli uccelli:
 un lessico di cartoline
 e pane secco¹. Gli sta parlando della stanza
 dentro la nebbia, il progetto quasi finito
 appuntato alla tavola da disegno

l'ingegnere
 appisolato, occhi come porte
 che si aprono sull'inconscio del diavolo della nebbia,
 il ponte previsto dal progetto, il luogo esatto
 dove terminerà , coperto
 di foto di cacatoa. Gli sta parlando dell'ospedale
 per nuvole. La faccia l'enigma di un orologio
 nella stanza assoluta della levatrice

in Sicilia.
 Mentre sto scrivendo
 potrebbe essere già morto o moribondo. Non ha molta
 importanza. Gli aborigeni hanno ragione.
 La sua anima resterà per sempre nello specchio
 che si vede in questa foto di Brandt.
 La mia ombra cammina su Dearborn Street
 in mezzo a una gazzarra di uccelli.

Father

How sick
 I get of your ghost.
 And of always looking at this tintype on my desk
 of you as a cocky kid:
 Kilkenney's coast, rocks and suncracked turf
 giving the resilience to your countenance
 as you try to seem so nonchalant, posing
 in a rented Sunday morning suit,
 spats and bowler hat:
 a greenhorn off the boat. And yet,
 something in that twist of fist,
 knuckles taut about the cane knob, shows
 how you already seem to know
 you'll transform that old cow pasture of Hyde Park
 into your own oyster.

The way you did.
 And that other photo

stuck somewhere in my dresser
 drawer
 amid the Xmas handkerchiefs
 the rubbers, poems
 and busted rosary beads:

Posed beneath three palmtrees
 on Tampa Beach's boardwalk,
 a stocky man who'd made his millions by himself;
 and could quarrel with Congressmen in Washington
 about the New Deal bank acts;
 or call Mayor Kelly crooked to his face.

Hair,
 bone, cock,
 face and skin, brains:
 rotten in the earth these 16 years.

Remember, father, how Monsignor Shannon
 (whose mouth you always said
 looked exactly like a turkey's ass)
 boomed out Latin above your coffin at Mount Olivet?
 But as the raw October rain
 rasped against our limousine
 guiding the creeping cars back into
 Chicago,
 Jack, your first born,
 picked his nose; and
 for an instant flicked a look
 to ask if I too knew you were dead for good –
 St Patrick's paradise a club
 for priests and politicians
 you wouldn't get caught dead in.

You used to like to call me Bill.
 And kiss me. Take me to the Brookfield Zoo.
 Or stuff English toffee in my mouth.
 But always after you'd cursed
 and with a bedroom slipper
 whacked the tar out of Jack.

This morning, father,
 broke as usual,
 no woman in my bed,
 I threw six bucks away
 for a shave and haircut at The Drake.
 And looked again for you.
 On Oak Street beach,
 gazing beyond the bathers and the boats,
 I suddenly searched the horizon, father,
 for that old snapshot of Picasso
 and his woman Dora Maar.

o dare del corrotto al Sindaco Kelly guardandolo in faccia.

Capelli,
ossa, cazzo,
faccia e pelle, cervello:
che da 16 anni marciscono sottoterra.

Ricordi, caro padre, come Monsignor Shannon
(che hai sempre detto che aveva
la bocca come il culo di un tacchino)
sproloquiasse in latino sopra la tua bara a Mount Olivet?
Ma non appena la rude pioggia d'ottobre
cominciò a grattare contro la nostra limousine
alla testa del corteo strisciante delle macchine che
tornavano a Chicago,
Jack, il tuo primogenito,
si ficcò un dito nel naso; e
per un attimo mi lanciò un'occhiata
per capire se anch'io sapevo che eri morto per sempre –
il paradiso di San Patrick's è un circolo
per preti e politici
dove non ti saresti fatto vedere nemmeno morto.

Ti piaceva chiamarmi Bill.
E darmi dei baci. Mi portavi al Brookfield Zoo.
O riempirmi la bocca di caramelle mou.
Ma solo dopo aver bestemmiato
e averle date di santa ragione a Jack
con una pantofola.

Stamattina, caro padre,
al verde come sempre,
senza una donna nel letto,
ho buttato via sei dollari
per farmi fare barba e capelli al Drake.
Ti ho cercato anche stavolta.
Sulla spiaggia di Oak Street,
allungato lo sguardo oltre i bagnanti e le barche,
ho setacciato di colpo l'orizzonte, caro padre
in cerca di quella vecchia foto di Picasso
e Dora Maar, la sua donna.
Picasso pelato, a sessantanni;
ma tutti e due esuberanti, che vengono fuori
con straordinaria dignità sessuale
dalle acque del Golfe Juan.

Tatuaggio
di luce
sul lago.

Lische di pesce calcinate.

Quelle increspature di schiuma: seme di fantasmi.
Me ne sono andato dal lago;
ma sono subito inciampato nel buio
del sottopassaggio di Division Street;
poi mi sono fatto avanti tra brandelli di giornale,
pozzanghere e un grinzoso pallone da spiaggia.
E ho cercato disegni sconci sui muri.
Sulla testa la risacca del traffico.
Il sottopasso non finisce mai.

Ode to Fellini on Interviewing Actors for a Forthcoming Film

Wasps and flowers fill the 1910 confession box.
 Hot. Hot. But the lovely Witch of the North, wearing
 a Puritan black velvet hat
 and backless black bikini,
 peddles slowly on her bicycle about the beach
 at St. Tropez. Two Mercy nuns, whose fingers stink
 like stale blue milk or Labrador,
 herd us across the schoolyard
 protected by the Swiss Guards of the snow;
 we kneel, itching

inside snowsuits, wet, around the marble altar rail.
 Monsignor floats in from the sacristy,
 pressing a glass relic box against
 his belly; we cry and kiss
 the hairy knuckle of the virgin martyr. The hands
 of Christ are the muscles of the sun:
 they make flesh and bone from bread
 and blood from ordinary
 table wine. There is another moon,
 its slow tides

the menstrual flow of the nuns. Around your office table
crowd an old alcoholic circus clown,
a Christmas doll and three umbrellas
and Anita Ekberg's mother
in a photo. Rain falls on artificial flowers. What
if everything comes from the sea? The angels
are ecstatic fish. Or helicopters.
And you, Fellini, are
a deep-sea diver, searching for the sex
of God. Good luck.

Ode a Fellini che intervista attori per un film in uscita

Vespe e fiori riempiono il confessionale del 1910.

Caldo. Caldo. Ma l'avvenente Strega del Nord, con
 un cappello da puritana di velluto nero
 e un bikini nero scollato sulla schiena,
 sciorina pacifica le sue merci in bici sulla spiaggia
 di Saint Tropez. Due Suore della Misericordia, con dita che puzzano
 di latte bluastro inacidito, o di labrador,
 ci radunano nel cortile della scuola
 protette dalle Guardie Svizzere della neve;
 c'inginocchiando, con un gran prurito

sotto le tute da sci, bagnati, attorno alla balaustra dell'altare di marmo.
 Il Monsignore giunge svolazzando dalla sacrestia
 premendosi un reliquario di vetro contro
 la pancia; ci mettiamo a piangere e bacciamo
 la nocca pelosa del martire casto. Le mani
 di Cristo sono i muscoli del sole:
 trasformano in carne e ossa il pane
 e in sangue il comune
 vino da tavola. È cambiata la luna,
 le sue lente maree

il flusso mestruale delle suore. Intorno alla scrivania
 ti si affollano un vecchio clown del circo, alcolizzato,
 una bambola natalizia e tre ombrelli
 e la madre di Anita Ekberg
 in fotografia. La pioggia cade sui fiori finti. E
 se tutto venisse dal mare? Gli angeli
 sono pesci in estasi. O elicotteri.
 E tu, Fellini, sei
 un palombaro, alla ricerca del sesso
 di Dio. In bocca al lupo.

*Poem of Deep, Deep Happiness Felt Today May 18th on the Campus of the University of
 Illinois at Chicago Circle*

Your father's strolling through a brick and concrete crater,
 Luke, that could be on the moon.
 That moon this noon no bigger than your thumb.

No cloud
 in this vast

wilderness
 of sky
 as far as eye can find.

On our way home
 from the Morton Arboretum –
 living museum for all the shrubs and trees –
 stands an immaculate white tower full of water
 taller

than ten trees,
 its bulbous top a whale's egg
 or postcard of Brancusi's Muse reposed
 blown on a hill of ants.
 The tower is a monument to clouds.

Poesia della grande, grandissima felicità provata oggi 18 maggio sul Campus dell'Università dell'Illinois a Chicago Circle

Luke, tuo padre passeggia in un cratere di mattoni
 e cemento che potrebbe trovarsi sulla luna.
 La luna all'una non più grande di un pollice.
 Neanche una nuvola
 in questo vasto
 deserto
 di cielo
 fin dove giunge lo sguardo.

Tornando a casa
 dal Morton Arboretum –
 museo vivente d'ogni albero e cespuglio –
 ci s'imbatte in una torre d'un bianco immacolato e piena d'acqua
 più alta
 di dieci alberi
 la cima bulbosa un uovo di balena
 o una cartolina della Musa dormiente di Brancusi
 soffiata dal vento su di un formicaio.
 La torre è un monumento alle nuvole.

**

Song in the Studio of Paul Klee

The moon of the Moors is not outside tonight.
 It is in the heart of an old angora cat
 and beats as she sleeps
 in my lap. Tomorrow afternoon
 the final leaf
 will fall. It will be blue.
 And if by chance it condescends to float
 on this blue windowsill
 we will hear, as it hits, the tinkle of a flute
 or wood cuckoos popping from six cuckoo clocks.
 These slovenly clouds that pass
 between the cubes of muscle in my brain
 are those I counted once
 on a cold and polished marble table top
 at uncle's restaurant;
 or flat on my back from the bottom of a boat
 I shall one day see

while feeling the roll of the boat as the pilot plunges the pole
and sails to where there is no moon at all.

Canzone nello studio di Paul Klee

Nel cielo stanotte non c'è la luna dei Mori.
È nel cuore di un vecchio gatto d'angora
e batte mentre mi dorme
in grembo. Domani pomeriggio
cadrà
l'ultima foglia. Sarà blu.
E se per caso si degnerà di adagiarsi
su questo davanzale azzurro
sentiremo, al suo impatto, il tintinnio di un flauto
o cuculi di legno che scattano da sei orologi a cucù.
Queste nuvole sciatte che mi s'infilano
tra i muscoli cubici del cervello
sono le stesse che ho contato una volta
su di tavolo di marmo freddo e levigato
nel ristorante di mio zio;
o quelle che mi capiterà, un giorno, di vedere, sdraiato
sul fondo di una barca,
mentre sento il rollio della chiglia e il timoniere affonda il remo
e fa rotta verso un luogo in cui non c'è traccia di luna.

¹ Letteralmente "biscotti secchi."

[Da *New and selected poems* (The Yellow Press 1978). Traduzioni di Beppe Cavatorta].

Notizia.

Paul Carrol (1926-1996) è stato il fondatore del Poetry Center di Chicago, e ha insegnato, per molti anni, all'University of Illinois at Chicago. Da studente, è stato il capo redattore della rivista *Chicago Review*. Ha poi fondato, con Irving Rosenthal, la rivista *Big Table*. Nel 1985 ha vinto il premio *Chicago Poet's Award*. Fra i suoi libri ricordiamo almeno *The Poem in Its Skin* (1968), *The Luke Poems* (1971), *New and Selected Poems* (1979), *The Garden of Earthly Delights* (1986), e *The Beaver Dam Road Poems* (1994).

DURS GRUENBEIN

Gefragt, was es ist

Das große pockennarbige Palmenblatt
Vor der Papeterie in Papete.

Die Bikinireklame an der Busstation
Einer Bergarbeitersiedlung in Böhmen.

Die kleine Verwirrung im Photostudio:
Wie bin ich in dieses Licht geraten?

Die rosa Karteikarte des Philologen,
Der einen Vers aus der Ilias kommentiert.

Post, die der lahme Briefträger vergaß
In einem Sack mit der Aufschrift Azoren.

Nun ist es doch anders gekommen, anders
Als je gedacht in unseren Abendkursen.

Wir wissen nicht, wer die Rede hält,
Die morgen ein Heer von Helden schafft.

Kampfmaschinen waren der letzte Schrei,
Als unsere Enkel noch ins Kino gingen.

Was nun? Wie soll ich den Tag verbringen,
Da die Weltausstellung zuende ist?

Von Tauchern gefunden, fern der Küste,
Ein gelber Lochstreifen am Meeresgrund.

Die Besonnenheit traumdichter Bilder
In der Bananenrepublik des Realen.

Chiesto che cos'è

La larga foglia di palma butterata
fuori della papeteria di Papete.

La reclame dei bikini alla stazione dei bus
in un villaggio minerario in Boemia.

Il piccolo equivoco nello studio fotografico:
come ci sono capitato io in questa luce?

La scheda rosa del filologo

che commenta un verso dell'Iliade.

Posta che il postino paralitico ha lasciato
in un sacco con su scritto *Azzorre*.

Allora è andata proprio altrimenti
da come avevamo pensato
noi ai nostri corsi serali.

Noi non sappiamo chi tiene il discorso
che domani fa sorgere un esercito di eroi.

Macchine da guerra erano l'ultimo grido
quando i nostri nipoti andavano ancora al cinema.

Che fare? Come dovrei passare la giornata
ora che l'esposizione mondiale è finita?

Rinvenuto da sommozzatori, lontano dalla costa,
in fondo al mare un nastro giallo perforato.

Meditabonde immagini dense di sogno
nella repubblica delle banane del reale.

**

Vakanzen

Anderntags lag die Bucht wie bezähmt.
Schmetterlinge, Korrespondenten vom Festland,
Tollten komplizenhaft über das frische Meer.
Sie freuten sich für uns alle, drehten
Für die Verstorbenen eine Extrarunde
Und waren spurlos verschwunden.

Sieh an, wir konnten uns also stumm
Wie die Taucher verständigen. Wir ahnten
Das Nahen der Fähren von anderen Inseln,
Motoren, die in der Tiefe brummten,
Die Summe der Sommer im Voraus. Weh,

Wer ersetzt mir die lichtarmen Jahre,
In den Büroetagen vergeudet? Der Tag
Begann dann immer wie er geendet hatte,
Mit grauen Bilanzen, aussichtslosen Vakanzen.

*Bilanci - vacanze **

Il giorno dopo la baia era come domata.
Farfalle, corrispondenti dalla terra ferma,

complici scatenate sulla freschezza del mare.
 Per tutti noi in letizia
 a compier ronde extra per i morti
 e poi via: sparite senza lasciar tracce.

Ma pensa, da muti ci si poteva intendere
 come quando nei tuffi si va sotto. Sentivamo
 i traghetti avvicinarsi da altre isole,
 il brontolio dal fondo dei motori –
 la somma delle estati a venire. Ahi,

chi mi risarcisce per gli anni poveri di luce
 sprecati ai piani degli uffici? Per quando il giorno
 cominciava immancabile come finiva,
 grigi bilanci, vacanze senza sbocco.

* Gioco sulla rima dell'it. "vacanze" col ted. "Bilanzen".

**

Die Zerreiung der Stille am Mittag

Seamus Heaney in memoriam

Wieder das Scharren in der Luft, Gitarren
 Aus Stacheldraht, weit bers Land gespannt.
 Zikadenfunk, Telephonie der Gliederfer,
 Die sich die Beine wetzen, sandpapierne Zungen.

Was alles mitschwingt im Gezirp: Befehle
 Marschierender Legionen, Peitschenschlge
 ber den Kpfen wilder Sldnerhaufen, Rasseln
 Uralter Schlssel, keiner pat mehr, Ha-

Parolen und Zitate von Csaren.

Tief in die Landschaft sgt sich das und kndigt
 Vergangenes Unheil an – Vandalenzge
 Und Plnderungen, Feuersbrnste, alles das
 Wovon in Zukunft nur dies Scharren bleibt,
 Das in der Luft vibriert vor allen Toren Roms,
 Ein Wirbel brennender Papiere –

Zerrissenes, Zerrissenes.

Rotta la quiete del meriggio

in memoria di Seamus Heaney

Di nuovo un raspio nell'aria, chitarre
di filo spinato, tese nello spazio.
Radio cicale, telefonia di arti segmentati,
le zampe che si sfregano, lingue di carta vetrata.

Come c'è tutto dentro quel frastuono: comandi
a legioni in marcia, schiocchi di frusta
su crani di selvaggi mercenari, il gracchio
di vecchissime chiavi, nessuna che più serva,

parole d'ordine dell'odio e detti di cesari famosi.

Come una sega affonda nella terra, e preannuncia
sciagure del passato – calate di vandali
e saccheggi e incendi, cose di cui resta
in futuro solo questo raspio, vibrante
nell'aria davanti a tutte le porte di Roma.
un vortice di carte in fiamme –

in pezzi, in pezzi.

**

Da rief der Papst an

Wir sind eine reiche Region. Vor der Haustür
Der Boden liefert den Sand für den besten Beton.
Die gotischen Bäche kühlen das Plutonium
In den Kraftwerken. Alles stellen wir selber her –
Flugzeugflügel, Solarienbänke, Pralinen,
Auch die kleinen Geräte, von denen keiner
Recht weiß, wofür man sie braucht.

Wir sind

Ein gesegneter Landstrich und gern besucht.
Die Fremden bringen ihren Kindern
Unsere Buntstifte mit, die Frauen jauchzen
Beim Anblick der Schuhe und luftigen Kleider,
Geeignet zum Partnerfang. In den Zentren
Unserer alten Städte gibt es nurmehr Boutiquen.
Die Marken tragen Namen wie *Halleluja* oder
Die letzten Tage. Mindestens drei
Gesunde Kinder hat jede Schöne hier. Geheim
Sind die Formeln, nach denen wir Liebe machen,
Feuerwerkskörper, den besten Schaumwein
Für den Rest der Welt, Qualität.
Und gestern erst rief der Papst bei uns an.

E ha telefonato il Papa

Siamo una regione ricca. Sotto casa
il suolo produce sabbia per i migliori cementi.
I ruscelli gotici raffreddano il plutonio
nelle centrali. Produciamo tutto da noi –
ali per aerei, panche da solarium, cioccolatini,
anche i piccoli utensili di cui nessuno sa
esattamente a che servano.

Noi siamo

una terra benedetta, da noi la gente viene volentieri.
Gli stranieri comprano qui le matite colorate
per i loro bambini, le donne giubilano
alla vista delle scarpe e degli abiti vaporosi
che occorrono a catturare i partner. Nei centri
delle nostre antiche città non ci sono più che boutiques.
Le marche portano nomi quali *Alleluja* o anche
Gli ultimi giorni. Qui ogni bellezza ha
almeno tre figli sani. Riservate restano
le ricette con cui facciamo l'amore,
i fuochi artificiali, i migliori spumanti
per il resto del mondo, alta qualità.
E solo ieri ci ha telefonato il Papa.

[Traduzioni di Anna Maria Carpi]

Notizia.

Durs Gruenbein (Dresda, 1962) vive a Berlino dal 1985. Da Einaudi sono apparsi nella traduzione di Anna Maria Carpi "A metà partita. Poesie 1988-1999" (1999), "Della neve. Cartesio in Germania" (2005), "Strofe der dopodomani e altre poesie" (2011) e, nella traduzione di Franco Stelzer, "Il primo anno. Appunti berlinesi" (2004). È cultore della latinità e risiede attualmente a Roma. Questi inediti sono del 2013.

RÉGIS JAUFFRET

SEI BRANI DA MICROFICTIONS

APRES LA PITANCE*

Non invitiamo mai nessuno a cena.

In compenso, se qualcuno è tanto stupido da invitarci, il giorno previsto ci precipitiamo da loro a stomaco vuoto. Arriviamo sempre con mezz'ora di anticipo, di modo che nessuno possa aver già attaccato i pasticcini dell'aperitivo. Ripuliamo i vassoi e svuotiamo la bottiglia di champagne. Quando gli altri invitati arrivano, i nostri padroni di casa sono così costretti a riportare da bere e da mangiare. Con mio marito sgomitiamo perché si possa avere accesso a una porzione congrua. Quando non c'è più nulla da spiluccare chiediamo di passare a tavola.

- Non abbiamo mangiato niente a mezzogiorno -

Il che è esatto, poiché dalla vigilia digiuniamo in previsione di questo gratuito convivio.

In ogni caso gli antipasti sono una formalità, e il contenuto dei cestini per il pane salta direttamente nel nostro stomaco come nel fondo di un canestro di basket solidamente ricucito. Il vino scorre in gola, come l'acqua di un lavaggio di piatti nel tubo di evacuazione di un lavandino.

Il piatto di resistenza non ci oppone resistenza, così come la giardiniera di legumi, l'insalata di foglie di quercia, i quattro formaggi nel vassoio e le fragoline costate una fortuna da Fauchon. I nostri commensali si alzano a stomaco vuoto, mentre noi dobbiamo pesare già quattro chili in più rispetto al nostro arrivo.

Di ritorno in salotto reclamiamo dei dolcetti e del cioccolato per poter assaporare il caffè. Ci scoliamo in seguito la bottiglia di cognac e quella di nocino. Poiché siamo sbronzi come mele cotogne, ci scusiamo e ci ritiriamo in una stanza per fare una pennichella.

- Abbiamo l'abitudine di dormire dopo pranzo -

Quando ci risvegliamo saranno le tre o le quattro del mattino. Gli invitati sono andati via da un bel po' e gli sciagurati che ci hanno così ben nutriti russano nel loro letto come una coppia di ghiri. È il momento per noi di filarcela in cucina, di riempire il furgoncino del contenuto della credenza, del frigo e del congelatore. Facciamo una visitina anche alla cantina e non contenti di portare via fino all'ultimo scatolone di vino ci imbarchiamo pure gli attrezzi di lavoro e il tosaerba.

Prima di andarcene togliamo dai vasi le piante, le ortensie, i roseti e mio marito annaffia il giardino pisciandoci sopra perché capiscano fino a che punto disprezziamo quella loro magnanimità che li porterà dritti dritti alla rovina.

Di ritorno a casa, ridiamo di quegli imbecilli fino a torcerci le budella.

- Poi ce ne andiamo tutti e due a vomitare un pasto troppo grasso -

AVEC UN ARABE

Mio figlio è stato operato di un tumore al cervello. Non era così grave, se l'è cavata. Da cinque anni conduce di nuovo una vita normale, ha perfino inventato un motore ad acqua. A sessanta anni scoppietta d'idee come un giovane. Del resto, ha divorziato per sposare una giornalista che gli ha fatto incontrare attori e personaggi celebri.

Non mi dà più pensieri, la sua felicità è sufficiente per un uomo della sua età. Però non potete immaginare a che punto potessi essere inquieta quando era in clinica in una camera troppo calda che condivideva con un arabo. Perché per colmo di sfortuna non avevamo potuto ottenere una camera individuale. Ho potuto constatare in quella occasione quanto il nostro paese abbia conservato, nonostante la crisi, le sue tradizioni di ospitalità.

In effetti mi ero accorta che all'ora del pasto servivano a tutti e due dei vassoi identici e quando il nostro amico si lamentava dei dolori facendo delle smorfie, gli portavano immediatamente una pillola. Mentre mi felicitavo di queste prodigalità me ne sono stupita a voce bassa alle orecchie di mio figlio.

- *Ma sai mamma, lo curano esattamente come me -.*

- *Ne sei certo -.*

- *Proprio come me -.*

Era proprio allo stesso modo. Gli cambiavano la bendatura ogni mattina e a volte mio figlio doveva perfino aspettare il suo turno prima che si degnassero di occuparsi finalmente di lui. Per quanto avessi provato a dare una mancia alla capo-sala la situazione non è affatto migliorata. Ho dovuto chiedere a mio marito di intervenire presso il capo reparto. Quel signore non è stato molto recettivo. Del resto tentava ostentatamente di far passare come abbronzatura una tinta leggermente ambrata che la diceva lunga sul suo risentimento e odio verso la borghesia. Lasciando l'ufficio, mio marito l'ha avvisato che se nostro figlio non fosse guarito avrebbe sporto denuncia contro di lui.

- *Merita molto di più di queste cure disinvolute appena appena degne di un ospedale di campagna.*

Nonostante i suoi ottantacinque anni mi ha detto che aveva lottato durante tutto il colloquio per non togliersi la cintura e punirlo come un indigeno. Eppure è un uomo mite, che non ha mai alzato le mani su di me né su nessuno dei nostri figli. Quando è tornato a casa, l'ho calmato facendo del mio meglio tanto temevo che mi morisse per un forte sbalzo di pressione. È morto solo due anni più tardi per una crisi cardiaca. Ma rimango della convinzione che se l'avessero ricevuto quel giorno con più benevolenza e senza opporre supremo disprezzo alla sua umiliazione, sarebbe ancora tra noi.

BONHEUR STRICT

Il sole non ha il permesso di soggiorno nel mio appartamento. Apro le imposte solamente di notte quando è tramontato da un bel po'. Perfino alla fine del mese d'inverno è abbagliante, taglia gli oggetti e la gente come un rasoio. Preferisco il chiarore della luna quando non è ancora piena, quello delle lampade o delle lucine notturne.

Vivo degli affitti di questo palazzo in cui sei piani mi appartengono e di cui occupo solo un centinaio di metri quadri.

- *Non ho mai lavorato che per accrescere il mio confort psichico.*

Sono sposato da trent'anni. Ho rifiutato di avere bambini per evitare di propagarmi e per paura del rumore. A mia moglie piacciono la luce e l'agitazione, la incoraggio a uscire, a prendersi un'insolazione al Parc Monceau, ad ascoltare le moto che ripartono con il verde, a far parte di una folla dai contorni troppo netti che attraversa la città da parte a parte.

Al suo ritorno, mi descrive i nuovi manifesti pubblicitari, mi parla di una canzone sentita dal finestrino aperto di una macchina, di una strada sfondata dal martello pneumatico, di una donna nuda sotto il vestito inzuppato da un temporale di luglio, di un cane d'importazione, largo, quasi giallo, basso sulle zampe, tenuto al guinzaglio da una signora incappellata, liftata eppure visibilmente sessantenne da una eternità.

- *Ho visto pure un uomo la cui testa sembrava un asparago.*

Mia moglie è una protesi efficace, un braccio articolato che va a rastrellare le informazioni di cui ho bisogno per conservare un contatto quotidiano con il mondo esterno. Tuttavia usciamo una volta la settimana per andare a cenare in una brasserie. Ci sistemiamo sempre allo stesso tavolo sperso in un angolino della sala da cui posso osservare con discrezione i clienti, e sezionarli come un medico legale che se potesse stenderebbe persone ancora in vita sul suo lettino in cambio di un compenso finanziario o di una scatola di avana.

Ho l'udito abbastanza fine da distinguere le loro parole, il cervello abbastanza vivo per seguire in parallelo diverse conversazioni alla volta. Mi introduco nella loro vita come in un fodero, riesumo

sotto le loro risate i drammi che hanno punteggiato la loro esistenza, e dal loro modo di portare il bicchiere alla bocca, di tagliarsi la carne, da una mano bianca e fine, o pesante e coperta di cicatrici, sono le frustrazioni che sempre gli impediranno di nuotare come me in una severa felicità.

CASERNES D'OISIFS

Tre centri periferici hanno visto intere file di immobili crollare all'alba per implosione. Tutti gli abitanti erano stati avvisati individualmente. Dovevano evacuare il loro alloggio alla fine della settimana prossima. Abbiamo preferito precipitare l'operazione per procedere ad una demolizione a sorpresa. Siamo mortificati che seimila persone siano attualmente morte o prigioniere delle macerie. Eppure era necessario operare un salasso. Per il futuro, prevediamo perfino di sganciare bombe su certe città abitate perlopiù da disoccupati, o di praticare bombardamenti chirurgici su licei e università diventati da troppo tempo vere e proprie caserme di fannulloni.

- La guerra economica è una guerra come un'altra.

Ho fatto questa dichiarazione il 22 marzo 1983. Moti di rivolta ci sono stati in conseguenza in tutto l'Esagono. I blindati hanno sparato sulla folla. L'aviazione ha bombardato la via dell'università dove alcuni palazzi sono crollati. Speravo che centomila morti avrebbero finalmente ridato alla Francia il gusto di lavorare.

- Tre mesi più tardi, il deficit della bilancia commerciale era ancora aumentato.

In accordo con il Presidente della Repubblica, ho allora chiesto ai servizi di controspionaggio di iniettare del gas nervino nell'impianto di ventilazione della Torre Montparnasse al fine di provocare un elettroshock tra i dirigenti del mondo degli affari. Nonostante le milleduecentoventitrè persone morte asfissiate non ho ottenuto il risultato atteso. Al contrario la situazione si è talmente degradata nei mesi successivi che ci siamo sentiti obbligati a svalutare catastroficamente la moneta.

- Per provocare stupore nella popolazione.

Non ci rimaneva ormai che il ricorso all'arma atomica. Abbiamo consultato i sindaci, ma nessuno accettava di vedere la propria città cancellata dalla cartina geografica. Ho dovuto agire in maniera drastica. Per spirito di sacrificio ho optato per Rennes, dove abitavano i miei genitori e la maggior parte della mia famiglia. Poi, fu la volta di Bordeaux, di Tolosa, e di due terzi della Lorena.

- Un poco alla volta la nostra determinazione ha cominciato a portare i suoi frutti.

Dato il numero di fabbriche e di sedi di società distrutte o irradiate, la produzione aveva certo subito un tracollo, ma galleggiava sul paese come una brezza primaverile, simile a quelle che soffiano nell'ora della ricostruzione sui paesi sconfitti dopo una guerra che li ha dissanguati. Nonostante il crollo degli stipendi e il razionamento, i francesi si erano rimessi al lavoro con passione e serenità. Ma, temendo di non essere riletto nel 1998, il Presidente della Repubblica mi ha costretto a presentargli le mie dimissioni.

- Soffrite ancora oggi delle conseguenze disastrose della sua pusillanimità.

C'EST MIEUX QUE RIEN

- I ragazzi sono andati al cinema.

Ogni volta che escono la sera, ne approfittiamo per guardare un film porno. Ci eccita molto vedere delle coppie così abili e ci piacerebbe assai, come loro, poterci fare assistere da donne e perfino uomini supplementari. Gilbert non è omosessuale, ma si lascerebbe tentare da una sodomizzazione e succhiare un pene non gli dispiacerebbe. Abbiamo messo un annuncio su internet, però pensiamo che i nostri fisici siano un handicap. Abbiamo superato entrambi la quarantina, in modo un po' moscio, i miei seni non sono più prorompenti, dopo quattro maternità, e gli organi di Gilbert non sono affatto prominenti.

- Quando è a riposo li si direbbero quelli di un ragazzino.

Nelle nostre rispettive famiglie, non abbiamo trovato nessuna complicità. Mia sorella mi ha preso a schiaffi quando le ho proposto una serata e mio zio Norberto mi ha trattata da sporcacciona prima di riattaccare il telefono. Non abbiamo amici, preferiamo vivere ripiegati su noi stessi per meglio controllare le nostre spese e prevedere in futuro l'acquisto di un appartamento nel centro di Cahors. Gilbert ha accennato allo scambismo davanti a una collega di lavoro, ma lei ha espresso il suo disgusto e si è girata per soffiarsi il naso. Ha temuto una denuncia al suo capo, nonostante non le avesse fatto alcuna proposta.

Quando facciamo la spesa il sabato pomeriggio, ci attardiamo nel reparto della biancheria intima. Quando vediamo una giovane donna scegliere qualcosa di piccante, la seguiamo fino alle casse. Una volta pagato il conto, le proponiamo di venire a bere un bicchiere a casa nostra.

- *Con suo marito o il suo compagno.*

Dobbiamo avere un'aria impacciata, a meno che non ci sia nei nostri occhi un lampo di concupiscenza che ci fa passare per dei libidinosi. Comunque sia, la risposta non è mai positiva, e spesso la ragazza se ne va accelerando il passo senza nemmeno risponderci. Rincasiamo abbattuti, e sgridiamo i nostri figli quando ridono. Una domenica mattina, ancora sotto l'effetto dello smacco della vigilia, a Gilbert è venuta l'idea di proporre dei soldi alla giovane coppia che si è appena trasferita al primo piano. Il martedì successivo, siamo andati a trovarli con il pretesto di comparare le nostre bollette della luce. C'hanno offerto un aperitivo ma quando siamo entrati nel vivo della discussione, c'hanno gettato in faccia i nostri dieci euro. Da allora, saliamo da noi correndo, nel timore di incontrarli lungo le scale.

Allora, finito il film, facciamo l'amore noi due.

- *È sempre meglio di niente.*

CHATON

Sono il direttore generale d'una ditta di cosmetici. Il mio ufficio è abbastanza grande da accogliere una decina di collaboratori. Li convoco in riunione spesso per esporgli le mie idee sul lancio di una nuova crema di bellezza rivoluzionaria o di un nuovo shampoo. Di tanto in tanto, spunta mia moglie e con tutte le sue forze mi assesta uno schiaffo magistrale col rovescio della mano. L'incastonatura dell'anello mi insanguina la guancia. Mi metto in ginocchio per ringraziarla.

- *E lei se ne va.*

Poi, continuo il mio intervento senza nemmeno asciugare il sangue che cola sul colletto della camicia. Nessuno ci bada, quasi come se la scena si fosse svolta in un'altra dimensione, a cui né le loro orecchie né gli occhi avessero avuto accesso.

Mangio per terra, in cucina, gli avanzi del giorno prima o i pezzi di carne masticati a lungo da mia moglie. Quando ritiene che troppe parole mi siano uscite di bocca, mi mette un bavaglio che ha un morso di acciaio con una cinghia regolata in modo che le mascelle siano divaricate fino a procurarmi dolore. Le piace anche privarmi d'aria, tenendomi la testa sott'acqua. Se provo a resistere, mi costringe a cacciare la lingua per applicarvi degli elettrodi. Anche se le scariche sono forti, non ho il permesso di provare a sottrarmi, nemmeno di saltellare o di stringere i pugni. Dormo legato, con il sesso chiuso in una gabbietta che somiglia a una trappola per topi. Le sere in cui lo ritiene necessario, devo contorcermi e entrare in un cassone che chiude con un catenaccio. Su un fianco c'è una griglia che mi permette di respirare, ma talvolta per punirmi maggiormente la ostruisce per metà con del nastro adesivo.

- *Io non la rispetto come si deve.*

Mi capita perfino di posare lo sguardo su di lei come se fossi un suo pari. Lei è sempre stata indulgente verso di me. Mi accorda le sue grazie all'ultimo minuto, quando mi merito di avere il glande bruciato o i testicoli bolliti per aver manifestato segni di rivolta nel corso di una punizione.

- *Le capita di farmi subire un interrogatorio.*

Per purgare il cervello dai pensieri colpevoli che l'hanno attraversato a sua insaputa. Mi sento sollevato dal confessarle che l'ho sicuramente offesa a diverse riprese nel segreto della mia coscienza. Si vede allora costretta ad abbandonarmi alle cure di un padrone che non mi ama, e mi tortura crudelmente. Trascorro tutte notti da lui. Durante il giorno non ho il permesso di chiamarla per supplicarla di castigarmi con le sue proprie mani.

Quando accetta di riprendermi, mi sospende con un collare minacciandomi di sostituirlo con un cappio. La supplico di ammazzarmi, poiché lo merito. Frustandomi con un cavo elettrico, mi rammenta che solo gli esseri viventi possono sperare di morire.

[**Microfictions* è strutturato come una raccolta di cinquecento brevi racconti in prima persona, la cui sequenza segue l'ordine alfabetico dei rispettivi titoli, questa la ragione per cui si è qui voluto mantenere i titoli nella versione originale francese. NdT].

[Da [Régis Jauffret](#), *Microfictions* (Gallimard, 2007). Traduzione di Francesco Forlani.]

ЕКАТЕРИНА JOSIFOVA

Юрнахме се

Уредите полудяха появиха се надписи
 Опасност от сблъсък! – с удивителна
 На екраните не се вижда нищо
 Тридесет секунди до сблъсъка – съобщава
 Равномерният глас
 Всички аларми се включиха
 А на екраните нищо
 В суматоката
 Геният изкрещя: дайте ми
 Обикновен прозорец!
 Юрнахме се
 Аз бях най-близо, изскочих първа на балкона и
 Видях на отсрещния най-обикновен покрив
 Най-обикновен котарак и пикиращи над него
 Най-обикновени лястовици
 Три секунди до сблъсъка
 В този миг
 Балконът започна да поддава

Ci siamo buttati

Gli strumenti sono impazziti sono apparse delle scritte
 Pericolo di collisione! – con l'esclamativo
 Sugli schermi non si vede nulla
 Trenta secondi alla collisione, annuncia
 La voce regolare
 Tutti gli allarmi si sono accesi
 Ma sugli schermi niente
 Nella confusione
 Il genio ha gridato: datemi
 Una finestra normale!
 Ci siamo buttati
 Io più vicino, sono saltata per prima sul balcone e
 Ho visto sul normalissimo tetto di fronte
 Un normalissimo gatto e su di lui in picchiata
 Normalissime rondini
 Tre secondi alla collisione
 In quell'attimo
 Il balcone ha cominciato a cedere

*

Принудата

Затваря те тя, това в идеалния случай, в единична

килия с нещо за свирене, например цигулка
и ти казва: излизаш оттука когато просвириш.
Или в килия с китаец:
ще излезеш когато проговориш китайски.
Никога не поиска
да напиша стихотворение.
Но полза има:
мога да си поправа котлона.
Мога да си разглобя бравата.

Coercizione

Ti chiude lei, nel caso ideale, in una cella
singola con uno strumento, ad esempio un violino
e ti dice: esci di qui quando saprai suonare.
O in una cella con un cinese:
uscirai quando inizierai a parlare il cinese.
Non ha mai voluto
che scrivessi una poesia.
Ma è utile:
posso aggiustare il fornello.
Posso smontare la serratura.

*

Дадености

Имаш брадва и остров.
Островът има дърво.
Точно колкото да издълбаеш лодка еднодръвка.
Влизаш в лодката.
Оттласкваш се от брега с най-правия клон
на бившето дърво.
Съответното течение подхваща лодката.
Спира я на брега на континента.
Заживяваш там. Не, не на брега – в града.
Лодката отдавна е изгнила
Не знаеш името – не питаш – на онзи остров.
Нито на онова дърво.

Doni

Hai una scure e un'isola.
L'isola ha un albero.
Proprio quanto basta per scavare una piroga.
Sali nella barca.
Ti stacchi dalla riva puntandovi il ramo più dritto
dell'ex albero.
La corrente giusta afferra la barca.
La ferma sulla costa del continente.

Ti metti a vivere lì. No, non sulla riva, in città.
 La barca è marcita da tempo.
 Non sai il nome – non lo chiedi – di quell'isola.
 Né di quell'albero.

*

Игра на ашици

Играта на ашици
 изисква ловкост, бързина и веселост.
 Хераклит от Ефес
 обичал да играе на ашици с децата на Ефес, и то
 в храма на Артемида. Доколкото я познавам,
 мисля, че тя не е имала нищо против. Игрите
 на възрастните са не просто игри, мненията –
 предубедени и незаслужаващи внимание.
 А онова, което заслужава, произтича от
 Несъгласието.
 Това написал същият този Хераклит, обвиняван
 в нарочна неясност и наречен Тъмния.

Gioco degli aliossi

Il gioco degli aliossi
 esige destrezza, velocità e allegria.
 Eraclito di Efeso
 amava giocare agli aliossi con i bambini di Efeso, e per di più
 nel tempio di Artemide. Per quanto la conosco
 penso non avesse niente in contrario. I giochi
 degli adulti sono non solo giochi, le opinioni
 preconconcette e non meritevoli di attenzione.
 Quello che invece merita sgorga dal
 Dissenso.
 Questo scrisse quello stesso Eraclito, accusato
 di volontaria cripticità e chiamato l'Oscuro.

*

Обратният свят

Върховете са дъно
 Хайде към
 Дъното!

Il mondo rovesciato

Le vette sono il fondo
 Andiamo al
 Fondo!

*

Gore вятърът

пълни ушите с вятърна глухота
суши очите дърпа
дрехите косите плющи
нямам друго знаме

Sopra il vento

riempie le orecchie di ventosa sordità
secca gli occhi tira
i vestiti i capelli fa sventolare
non ho un'altra bandiera

*

По гръб сред юли, синьото трепти

Пеперуда над тревите
Орел в дъното на погледа
Драконът проблясва в слънцето

Disteso sulla schiena in luglio, il blu trema

Una farfalla svolazza sull'erba
Un'aquila in fondo allo sguardo
Il drago risplende nel sole

*

Птиците

Не са за вярване:
ненаситни
немилостиви
и прочее не-та.
Ако не внимавам, ще ме клъвнат в окото.

...Тогава
само другото ми око
ще проследява
летежа на
птици
високо
небе и полет

Gli uccelli

Non li si crede tali:
 insaziabili
 impietosi
 e altri in-.
 Se non sto attenta mi beccheranno nell'occhio.

...Allora
 solo l'altro mio occhio
 seguirà
 le traiettorie degli
 uccelli
 alto
 cielo e volo

*

Тука е

Ослушвам се за
 лекото дишане

тука е: детството
 със сериозното личице

със сетива на съгледвач
 с инстинкти на крадец

из страна, която
 ще остане единствена

вдишана
 вкусена

пребродена
 с нетвърди стъпки.

È qui

Tendo l'orecchio
 a ogni minimo respiro

è qui: l'infanzia
 con il visino serio

con i sensi di un esploratore
 con gli istinti di un ladro

qua e là in un paese che

resterà unico

inspirato
assaporato

percorso da vagabondaggi
a passi non pesanti.

*

Погледна ме

с уста като кокошо дупе,
нито знам
коя е или кой е,
нито знам защо.

Какво ли не правих,
за да се оправдая,
все едно пред кого,
все едно за какво.

Mi ha guardato

con la bocca come un culo di gallina
non so neanche
chi sia - lei o lui,
non so neanche perché.

Che cosa non ho fatto
per giustificarmi,
davanti a chissà chi,
per chissà cosa.

*

Да не забравя:

Да поляя цветето
Да изключая котлона
Да *Не се взимай много навътре.*
И много навън не се взимай.
Дори когато.
Няма да впечатлиш никого.
Защото всеки също.
Своите болки своите болести.
И забравяне.

От това, че всеки,
не следваше нищо за мене.
Но забравих защо.

Non dimenticare:

Di annaffiare la piantina
 Di spegnere il fornello
 Di *Non prendertela troppo.*
Ma neanche troppo poco.
Neanche quando.
Non farai colpo su nessuno.
Perché anche ognuno.
I propri dolori le proprie malattie.
E la dimenticanza.

Del fatto che nessuno
 seguiva niente per me.
 Ma ho dimenticato perché.

[Traduzione di Alessandra Bertuccelli.]

Notizia.

Ekaterina Josifova è una delle voci più autorevoli della poesia bulgara contemporanea. Nata nel 1941 nella cittadina di Kjustendil, nella Bulgaria sud-occidentale, si laurea in russo presso l'università di Sofia, lavora come insegnante, giornalista, redattrice e, tra il 1972 e il 1981, come drammaturgo nel teatro della sua città natale. Oltre ad essere una delle figure più significative e innovatrici della poesia bulgara contemporanea, è anche senza dubbio la voce più influente sulle giovani generazioni. Il ventennio tra il 1969 e il 1989 è quello in cui si colloca la sua prima produzione poetica, la quale è fortemente legata all'attività dei poeti Konstantin Pavlov, Nikolaj Kanchev, Bin'o Ivanov, Stefan Gechev, Ivan Teofilov, Ivan Dinkov, Hristo Fotev, Ivan Canev. Ekaterina Josifova è l'unica voce femminile all'interno di questo gruppo intento a sviluppare modalità stilistiche e temi alternativi rispetto a quelli della lirica ufficiale. Gli autori che nel corso degli anni '90 vengono fatti confluire nel *nov avtentizam*, espressione coniata dal critico Plamen Dojnov, che letteralmente significa nuova autenticità, si ispirano a temi e a strategie stilistiche le cui basi sono ben rintracciabili nel gruppo dei poeti "alternativi" sopracitati. Del *nov avtentizam* Ekaterina Josifova è il maggiore esponente. Fra le due tendenze principali di questa corrente - intimizzazione/ interiorizzazione del mondo vs esternazione/ pubblicizzazione del privato - la Josifova si colloca nella prima. La sfera personale e la normale quotidianità permeano lo spazio. Nei suoi versi, spesso brevi e spiazzanti, talvolta enigmatici, risiedono ironia e disincanto. (Michail Nedelchev a questo proposito parla di "stoica normalità".)

Le sue poesie, pubblicate in 12 raccolte, sono tradotte in diverse lingue, tra cui il russo, il tedesco, l'inglese, il macedone, il francese, l'ungherese, il turco. Un'antologia di sue poesie è apparsa di recente in traduzione italiana per le edizioni del Premio Ciampi (*La pioggia fuori*, a cura di Juan Antonio Bernier, traduzione di Alessandra Bertuccelli con la collaborazione di Andrea Inglese e Giacomo Trinci, Valigie Rosse, Livorno, 2013).

I testi, qui tradotti sono stati scelti dall'autrice stessa, a partire dalle sue ultime tre raccolte di poesie: "Su e giù" (2004), "Mani" (2006), "Questo serpente" (2010).

LORINE NIEDECKER

(Da *For Paul and Other Poems*, 1950s-60s, CP)

(182)

Giochi musicali

Vedete?
guglie taglienti
potrebbe ferirvi
la chiesa.
Meglio

questo cane
che tintinna
tre carini
topini
ciechi.

**

(183)

Van Gogh riusciva a vedere
ventisette varietà
di nero
di capi-
talismo.

*

(189)

Nella luce di Leonardo
mettemmo in dubbio

il sole non ama
Il mio cappello

ha raggiunto
il peso ricade

io sto riposando
Tu pure

hai un dottorato
in Calore

**

(194)

Nonno

mi avvertì:

impara un mestiere

Imparai

a sedere a un tavolo

e condensare

Nessuno ti licenzia

da questa

condensa

**

(162)

Baio, ciao

Anch'io vivo bollendo prima del lampo finale

Impenno per le tasche di un altro

Solleviamo le teste scintillanti

in un crescente criterio di sudore

La mente deragliata, Democrito

che ci conosce, amico –

il nostro ago indicatore schizza oltre il suo limite –

Spinoza, Burns, Senofane ci conoscevano

nei giorni in cui il pensiero appariva e restava gentilmente –

Tutte, tutte le creature vogliono questo avvampare.

(Da *Homemade/Handmade Poems*, 1960s, CP)

(212)

Chi era Mary Shelley?

Che nome aveva

prima di mettere l'anello?

Se ne scappò con Shelley

fuggì su un asinello

finché dovettero portare pure quello.

Mary fu la creatrice di Frankenstein,

il suo occhio giallo

affogò prima del compagno.

Creò le notti del mostro

dopo Byron, Shelley

ne consumava il lume.

Chi era Mary Shelley?
 leggeva il greco, l'italiano
 aspettò un figlio

che morì
 poi un altro figlio
 che morì

**

(217-218)

Ghiaccio
 sul secchio porta-esche

e una scuola di foglie
 che va sull'acqua a valle

**

La scorsa notte il bidone dell'immondizia
 fumava di carta in combustione
 Questa mattina
 di sole che esalava
 la gelata

**

Il ragazzo ha lanciato il giornale
 sbagliando
 L'hanno trovato
 nel cespuglio

**

Coperchio di porta-pop-corn
 avvitato al muro
 sopra un buco
 così il freddo
 non mette il muso

**

Luci, ascese
 parti opposte graziosa-
 mente questo bianco
 pulci flessuose
 uccello rosa

**

(228)

Notate qui
l'influenza
dell'inferenza

Luna su increspato
torrente

“Eccetto che
e se non diversamente”

(Da *North Central*, 1968, CP)

(238-9)

Tracce di cose viventi

“strana sensazione di sequenza” – S.M.

Museo

Avendo incontrato le protozoiche
Vorticelle

ecco un uomo

Va sfogliando verso te
in questo buio
deciduo corridoio

**

La lunga presa
della sabbia
Un tizio

si china a esplorare
una conchiglia
lui stesso

parte corallo
e fango
vongola

[...]

**

(243)

Insuperato in bellezza
questo giorno di autunno

Il segretario della difesa
sapeva benissimo di cosa

Il sottosegretario di stato
stesse parlando

(Da *For Paul and Other Poems*, 1950s-60s, *CP*)

(147)

Che orrore svegliarsi di notte
e nella semi-oscurità vedere la luce.

Il tempo è bianco
le zanzare pungono
ho passato la mia vita a fare niente.

Il pensiero che morde. Come stai, Niente,
che vai ciondolando con la moglie di Qualcosa.

Brucia e bisbiglia
è tutto ciò che mi rimane in mente
ho dato la mia vita al niente.

Sono imbottita e paffuta, pallida e sbuffante,
sollevo ripieni casalinghi:

tappeti, piatti
panchette, pesci
ho passato la mia vita in mezzo al niente.

(da *Poems*, 1928-1936)

(25)

Progressione

I
Alla salute, amici
e soave balsamo agli insonni
e Lincoln disse che pensava non poco
in modo astratto
a un aratro a vapore;
sicuro e trascendentale, Emerson affermava

che il denaro è una forza spirituale;
 il Napoletano, il più grosso tra i gangsters, dichiarò di non aver mai creduto
 all'omicidio arbitrario;
 Shelley, Shelley, via verso una nuova avventura
 scrisse all'inconsolabile Harriet
 "Sei al di sopra delle sorti?
 E in che misura?"
 E il Creatore d'Almanacchi gioioso
 quando il ragazzo detenuto chiese al pastore
 "Chi è Americus Vespucius?"
 e un artista tribolò a trovare quel mezzo tono
 che portava la luce
 nell'ombra.
 Ma questo fu prima che la biblioteca bruciasse.

II
 Come un sonnambulo all'altro
 il nostro sonno potrebbe essere più perfetto.
 Presumendo assi di legno piallate con gambe siano tavoli,
 o papaveri a guardare e preoccuparsi del colore finalmente
 fuori della gemma schiusi
 è ammettere che tali superstizioni solo aspettino
 di aggredirci all'istante.

[...]

[Testi tratti da [Lorine Niedecker](#), *Collected Works* (Edited by Jenny Penberthy. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 2002). Traduzioni di Renata Morresi.]

FRANCIS PONGE

IL SAPONE

(Gallimard, 1967)

APPENDICE IV

DES OBJETS DE FABRICATION HUMAINE EN GÉNÉRAL !
DE CERTAINES CLÉS ET GRILLES EN PARTICULIER

Paris, le 2 janvier 1965.

À l'égard des objets de fabrication humaine les plus courants, d'apparence les plus simples ou élémentaires, les plus indispensables aussi – ou nous paraissant tels –, nous sommes devenus, nous autres, les hommes « civilisés », relativement à nos lointains (pas si lointains) ancêtres, bien différents : bien autres, en effet.

Nous en sommes venus à considérer ces objets comme des objets naturels, comme des objets que la nature nous doit, sans le moindre effort de notre part, sinon celui de les payer (peu cher). Et qui ne serait capable d'acheter, par exemple, un morceau de savon ?

Lorsque, par extraordinaire, il arrive que de tels objets nous manquent, deviennent « introuvables », nous voilà saisis d'un vif sentiment de surprise et de frustration, qui, en quelque façon, nous déséquilibre. Moralement (c'est-à-dire : pratiquement), nous nous trouvons acculés à un choix. Nous pouvons décider d'apprendre soit à nous passer d'eux, soit à les fabriquer nous-mêmes à partir de zéro, c'est-à-dire, en fait, à partir des éléments premiers qui se trouvent à notre disposition. De toute façon, nous nous trouvons, à leur égard, dessillés : nous les voyons enfin, au lieu, purement et simplement, de les utiliser.

Leur caractère précieux nous apparaît alors, leur valeur nous est révélée. Notre propre valeur à nos propres yeux change du même coup : nous l'éprouvons à leur propos. Le monde redevient intéressant, à la façon d'un jeu, comme on dit, « intéressé » : quand on décide, vous savez, d'*intéresser la partie*, enfin de ne plus jouer « pour rire », mais « pour de vrai », « pour de l'argent ». Quelque passion (le goût du risque, c'est-à-dire, en somme, celui du drame) s'y mêle alors. Le rythme de la circulation sanguine s'accélère ; l'activité, la dépense nerveuse s'accroît.

Considérons maintenant les poètes, les artistes. Considérons-les au milieu de la société qui les entoure et tâchons de déceler ce qui les en distingue. Eh bien, par exemple, il arrivera à un peintre de *voir* une nature morte (quelque table de cuisine, par exemple) dans sa *valeur*, au sens où, dans l'analyse qui précède, je suis parvenu à cette notion, à ce mot. Par exemple encore, il arrivera à un poète d'envisager de cette manière un objet quelconque : le pain, la bougie, un morceau de viande, un morceau de savon.

On juge, en général, qu'étant coutumiers – et, en quelque façon, *sujets* – de cette façon de voir, c'est-à-dire étant déséquilibrés par nature au milieu d'un monde facile, automatique, usuel, courant, les artistes montrent par là, eh bien, quoi ? sinon leur déséquilibre, leur folie, ou, du moins, leur inconcevable naïveté.

Possible ! Possible !

Pourtant, est-ce que cela ne vous semble pas, maintenant, au contraire, je veux dire : après la petite analyse de tout à l'heure, comme quelque chose de plutôt positif, comme le signe d'une capacité,

d'une faculté supplémentaire, peut-être, comme un signe de supériorité ? (Je pose seulement la question.)

On me dira, bien sûr, que les artistes, voyant et faisant voir ainsi les choses, en restent au stade du dessillement et ne franchissent nullement cette phase, n'en viennent pas à l'acte de réadaptation, d'ascèse ou de fabrication.

Voire ! Voire ! (Mais enfin, ne serait-ce que provisoirement, je l'accorde.) Du moins peut-on les considérer, déjà, comme d'utiles initiateurs à une certaine « réalité » du monde, lequel peut bien, parfois, devenir plus difficile, plus intéressant, plus passionnant qu'il ne le paraît d'habitude. Enfin, comme des entraîneurs (au sens de l'entraînement sportif), des professeurs de gymnastique, des moniteurs, des infirmiers, que sais-je ?, ou disons enfin, grossièrement, des moralistes.

Voilà, peut-être, l'utilité des poètes, des artistes. Mais voyons à présent le plaisir qu'ils procurent.

Eh bien, ce plaisir tient généralement au fait qu'ils savent cacher, dissimuler leur utilité, qu'ils ne se transforment pas en professeurs, en moralistes. Qu'ils se bornent à vous communiquer leur propre émotion, leur surprise, leur émerveillement, leur sentiment de l'inouï, du fatal, voire du tragique en présence de la réalité quotidienne. Qu'ils ne vous proposent pas de la changer, mais seulement de la voir – et cela, dans les conditions mêmes de paix, de sécurité, de tranquillité, de confort, d'équilibre – évidemment factices – dont vous jouissez alors, dans le même temps.

C'est-à-dire qu'il semble s'agir véritablement d'un jeu, d'une activité de loisir au milieu de la vie automatique quotidienne, à laquelle vous pouvez instantanément revenir. D'un jeu sans conséquence, du moins le semble-t-il, et, comme on dit, gratuit.

Et il va sans dire que la forme extrême de ce jeu est la poésie, le jeu purement verbal, sans imitation ni représentation de la « vie » elle-même, donc non le roman, l'histoire, le drame, mais le poème. J'entends non le poème sentimental, subjectif, mais celui d'éloge ou de parti pris, d'ailleurs le plus structuré, le plus dégagé, le plus transposé, le plus « froid » possible.

Il y a là un comble, un objet gratuit, à la fois naturel et précieux, précis à l'extrême et, de ce fait même, mystérieux. « Gratuit » et dont la valeur n'apparaîtra qu'au moment voulu, c'est-à-dire au moment (dramatique) subi, je veux dire au moment d'une véritable « lecture ».

Nous sommes mis en possession d'un outillage très précieux, qui a l'air de ne servir à rien, mais qui s'avérera, en de certains moments, inconcevablement utile.

En somme, d'un outillage « type » ou universel. Et enfin, peut-être, d'une sorte de *clé* ou *grille* universelle.

Maintenant, qu'on veuille bien (après avoir « soufflé » un instant) reprendre depuis son début le long texte qui précède – non sans s'être, auparavant, persuadé de ce qui suit : à savoir que, parmi les objets de fabrication humaine les plus courants, indispensables, et que la nature nous doit (nous semble-t-il) mais qui peuvent nous manquer, etc., etc., parmi ceux qu'on utilise ordinairement sans s'en rendre compte, comme Monsieur Jourdain faisait de la prose, se trouvent – aussi bien que le pain, le savon ou l'électricité – les mots et les figures de langage : il apparaîtra aussitôt que les véritables *fabricants* (et non simples contemplateurs) de ces objets-là sont les écrivains, les poètes – et qu'à nous-mêmes et à nous seuls, en tant que tels, est dévolu le pouvoir de forger les clés du monde ou les grilles qui nous permettent de nous y reconnaître, et d'en ouvrir ou d'en fermer les portes à notre (... si vous tenez à ce mot...) « liberté ».

* * *

APPENDICE IV

DEGLI OGGETTI DI FABBRICAZIONE UMANA IN GENERALE;
DI CERTE CHIAVI E GRIGLIE IN PARTICOLARE

Parigi, 2 gennaio 1965.

Nei confronti degli oggetti di fabbricazione umana più correnti, di quelli apparentemente più semplici o elementari, e anche di quelli più indispensabili – o che come tali ci appaiono –, noi, in rapporto ai nostri lontani (ma poi non così lontani) antenati, noi altri uomini “civilizzati” siamo diversi: siamo in effetti ben altri.

Siamo arrivati al punto di considerare questi oggetti come oggetti naturali, come oggetti che la natura ci deve, senza il minimo sforzo da parte nostra se non quello di pagarli (poco cari). Chi, per esempio, non sarebbe capace di comprare un pezzo di sapone?

Quando, per un caso straordinario, capita che tali oggetti ci vengano a mancare, che diventino “introvabili”, eccoci colti da un vivo senso di sorpresa e di frustrazione che ci fa, in qualche modo, perdere l’equilibrio. Moralmente (vale a dire: praticamente), siamo costretti a una scelta. Possiamo decidere di imparare o a fare a meno di loro o a costruirceli da soli partendo da zero, cioè, in sostanza, partendo dagli elementi primi che si trovano a nostra disposizione. In ogni caso, su di loro, abbiamo aperto gli occhi: finalmente li guardiamo anziché puramente e semplicemente usarli.

È a questo punto che ci appare il loro carattere prezioso, che il loro valore si rivela. E che, allo stesso tempo, cambia ai nostri occhi il nostro stesso valore: è riguardo a loro che mettiamo questo nostro valore alla prova. Il mondo ridiventa interessante, un po’ come quando si parla di un gioco che diventa “interessante”: ecco, avete capito, quando si decide di *rendere la partita interessante*, insomma di non giocare più “per ridere”, ma “sul serio”, “per soldi”. Vi si mescolano allora alcune passioni (il gusto del rischio, cioè, in pratica, del dramma). Il ritmo della circolazione sanguigna si accelera; l’attività e il dispendio nervoso aumentano.

Consideriamo ora i poeti, gli artisti. Consideriamoli in mezzo alla società che li circonda e cerchiamo di scoprire che cosa li distingue. Ecco, per esempio a un pittore potrà capitare di *vedere* una natura morta (diciamo una qualche tavola da cucina) nel suo *valore*, intendendo questa nozione, questo termine, nel senso cui sono arrivato attraverso l’analisi precedente. Oppure potrà capitare a un poeta di esaminare in questo modo un oggetto qualsiasi: il pane, la candela, un pezzo di carne, un pezzo di sapone.

In generale, si ritiene che essendo abituati – e in qualche modo *soggetti* – a questo modo di vedere, vale a dire essendo per natura sbilanciati in un mondo che è facile, automatico, ordinario e corrente, gli artisti mostrano a quel modo che cosa se non il proprio squilibrio, la propria follia, o anche soltanto la propria inimmaginabile ingenuità?

Possibile! Possibile!

Eppure adesso, voglio dire: adesso, dopo la piccola analisi di poco fa, non vi appare invece come qualcosa di piuttosto positivo, come il segno di una capacità o di una facoltà, forse, supplementare, come un segno di superiorità? (Sto semplicemente ponendo la domanda.)

Certo mi si dirà che gli artisti, vedendo e facendo vedere le cose in questo modo, rimangono allo stadio degli occhi che si aprono e non superano per niente questa fase, non si spingono fino all’atto del riadattare, dell’ascesi o della costruzione.

Addirittura! Addirittura! (Però diciamo pure che lo concedo, anche solo a titolo provvisorio.) Almeno, li possiamo considerare come utili iniziatori a una certa “realtà” del mondo, il quale mondo può benissimo, a volte, diventare più difficile, più interessante, più appassionante di quanto non appaia normalmente. Oppure anche come allenatori (nel senso dell’allenamento sportivo), come professori di ginnastica, come istruttori, come infermieri, che altro posso dire? Oppure, detto in maniera un po’ grossolana, come moralisti.

E forse è proprio questa l’utilità dei poeti, degli artisti. Adesso però osserviamo il piacere che procurano.

Ecco, generalmente questo piacere dipende dal fatto che loro sanno come nascondere, come dissimulare la propria utilità, dipende dal fatto che non si trasformano in professori o in moralisti. Dal fatto che si limitano a comunicarvi la loro emozione, la loro sorpresa, la loro meraviglia, il loro senso dell’inaudito, del fatale, addirittura del tragico di fronte alla vita quotidiana. Dal fatto che non vi propongono di cambiarla, ma soltanto di osservarla – e questo nelle stesse condizioni di pace, di sicurezza, di tranquillità, di comodità e d’equilibrio – evidentemente fittizi – di cui godete in quel momento, in quel preciso istante.

Vale a dire che sembra trattarsi veramente di un gioco, di un’attività per far passare il tempo in mezzo agli automatismi della vita quotidiana, vita cui potete tornare istantaneamente. Di un gioco senza conseguenze, o almeno così pare, di un gioco, come si dice, gratuito.

Va da sé che la forma estrema di questo gioco è la poesia, un gioco puramente verbale, che non cerca di imitare o di rappresentare la “vita” in sé, quindi non il romanzo, non la storia, non il dramma, ma la poesia. E qui non intendo la poesia sentimentale o soggettiva, ma quella d’elogio o di partito preso, che è comunque la più strutturata, la più disinvolta, la più trasposta, la più fredda possibile.

C’è qui un culmine, un oggetto gratuito, allo stesso tempo naturale e prezioso, preciso all’estremo e, per ciò stesso, misterioso. Essendo “gratuito”, il suo valore apparirà soltanto al momento voluto, cioè al momento (drammatico) subito, voglio dire al momento della “lettura” vera e propria.

Ci ritroviamo in possesso di un attrezzo preziosissimo, che ha l’aria di non servire a niente, ma che invece, in alcuni momenti, si rivelerà incredibilmente utile.

Insomma, un attrezzo “tipo”, universale. Forse una specie di *chiave* o di *griglia* universale.

Adesso (dopo avere recuperato per un attimo “il fiato”) riprendiamo pure dall’inizio il lungo testo che precede – non senza prima esserci convinti di quanto segue: e cioè che, fra tutti gli oggetti di fabbricazione umana più correnti, indispensabili e dovuti da parte della natura (o almeno a noi così pare) ma che ci possono sempre venire a mancare ecc., ecc., fra quelli che usiamo normalmente senza rendercene conto, come monsieur Jourdain faceva con la prosa, si trovano – proprio come il pane, il sapone o l’elettricità – le parole e le figure di linguaggio: apparirà subito che gli scrittori e i poeti sono i veri *fabbricanti* di tali oggetti (e non semplicemente dei contemplatori) – e che proprio a noi e solo a noi in quanto tali è assegnato il potere di forgiare le chiavi del mondo o le griglie che ci permettono di riconoscerci in esso, e di aprire o di chiudere le sue porte alla nostra (... se proprio ci tenete a questa parola...) “libertà”.

[Traduzioni di Michele Zaffarano.]

Notizia.

Francis Ponge.

JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN*Requiem e fuga molto lontano*

Quando domani mi sveglierò e non vedrò
il letto di mio fratello
parallelo al mio come un segno di uguale
né il suo corpo là sopra come un parterre
né il suo viso e i suoi occhiali come fiore di quel parterre,

quando le piante dei nostri piedi non indicheranno l'alba.

Quando domani mi alzerò
e mi toglieranno il sangue in una sala bianca per sempre,
quando mi metteranno un laccio di gomma
e alla fine del bracciolo della poltrona
si chiuderà un pugno e si aprirà una mano
come liberando qualcosa o come
prendendo in prestito qualcosa dal Signore.

Quando domani mi alzerò presto per andare a scuola,
ma nel mio banco si sarà seduta la morte bambina.

Quando, vedendo l'ombra degli oggetti,
diventerò di nuovo triste e, allora,
per scappare dalla vita, metterò la testa nel cappio
ma il resto del corpo non c'entrerà
e rimarrò appeso al cielo

contemplando

la testa del corpo del Signore,
le ginocchia del corpo del Signore,
il cuore del corpo del Signore.

Quando domani suonerà la sveglia

ma la luna marcita avrà il verme,
quando pioverà tanto da darmi un versamento
al polmone e, accendendo là dentro, la primavera,
come un chicco di miglio che nel crescere si porta dietro il guscio,
io mi spinga insieme ai miei vecchi maestri,
coloro che gettarono il ramo di un bastone
e morirono gocciolando sulle cattedre
di una scuola futura

e una ricreazione di bimbi albinici e felici.

Réquiem y fuga muy lejos

Cuando mañana despierte y no vea
la cama de mi hermano
paralela a la mía como un signo de igual
ni su cuerpo en ella como un parterre
ni su rostro y sus gafas como flor de ese parterre,

cuando las plantas de nuestros pies no señalen el amanecer.

Cuando mañana me levante
y me saquen sangre en una sala blanca para siempre,
cuando me pongan una pulsera de goma
y al final del brazo del sillón
se cierre un puño y se abra una mano
como soltando algo o como
tomando prestado algo al Señor.

Cuando mañana me levante temprano para ir al colegio,
pero a mi pupitre se haya sentado la muerte niña.

Cuando, al ver la sombra de los objetos,
me ponga triste otra vez y, entonces,
por escapar de la vida, meta la cabeza en la soga
pero el resto del cuerpo no quepa
y me quede colgando del cielo

y contemplando

la cabeza del cuerpo del Señor,
las rodillas del cuerpo del Señor,
el corazón del cuerpo del Señor.

Cuando mañana suene el despertador

pero la luna podrida tenga un gusano,
cuando llueva tanto que se me encharque
el pulmón y, entalleciendo en él, la primavera,
como un grano de mijo que lleva al crecer su cáscara,
me impulse junto a mis maestros viejos,
los que echaron la rama de un bastón
y murieron goteando en las cátedras
de un colegio futuro

y un recreo de niños albinos y felices.

**

Mazzo di fiori misti

I poeti romantici lanciano
sguardi obliqui alle loro opere postume,
le loro lettere si sfiorano nella cassetta
come carezze sul dorso delle mani,
il loro torace non termina nell'addome
ma in un sottile stelo
che si unisce ad altri steli
dentro un anello.

Nelle tasche della sua giacca
si cerca la mano di Napoleone.
I poeti romantici
hanno i capelli bolliti e gli occhi
piluccano il bordo degli occhiali
come una vasca dei pesci. Di certo
preferiscono la luce zombi dell'imbrunire,
che è quell'ora in cui prendono la penna
e scrivono le arringhe
contro i loro arcinemici di poco più in basso,
i poeti che parlano di fiori
(e quelli a cui la bocca sa d'acqua di brocca).

Quello che i poeti romantici non sanno
è che loro stessi,
e gli altri pure, sono fiori secchi
di un mazzo nell'alcova di una vedova,
e che il bocciolo che non si è aperto,
nella cui testa ripongono tutte le loro speranze
stilistiche, non si aprirà mai,
che il solleticamento della brezza
è solo la traiettoria di una mosca sulla nuca.

Non lo sanno, ma lo sapranno
questa notte stessa,
quando la vedova uscirà verso il cancello cigolante
e li metterà, insieme ad altre immondizie,
sotto le stelle che non smettono
di crescere.

Ramo mixto

Los poetas románticos lanzan
miradas oblicuas a sus obras póstumas,
sus cartas se rozan en el buzón
como caricias en el dorso de las manos,
no les acaba el tórax en abdomen
sino en un fino tallo

que se une a otros tallos
dentro de un anillo.

En los bolsillos de su chaqueta
se busca la mano de Napoleón.
Los poetas románticos
tienen cocido el pelo y sus ojos
picotean la esquina de las gafas
como en una pecera. Sin duda
prefieren la luz zombi del atardecer,
que es la hora en que toman la pluma
y escriben las soflamas
contra sus archienemigos de un poco más abajo,
los poetas que hablan de flores
(y a los que la boca les huele a agua de jarrón).

Lo que los poetas románticos no saben
es que ellos mismos,
y los otros también, son flores secas
de un ramo en una alcoba de viuda,
y que el capullo que no ha abierto
y en cuya cabeza depositan todas sus esperanzas
estilísticas, nunca va a abrir,
que el cosquilleo de la brisa
es sólo el rumbo de una mosca en la nuca.

No lo saben, pero lo sabrán
esta misma noche,
cuando la viuda salga a la chirriante puerta
y los coloque, junto a otros trastos,
bajo las estrellas que no paran
de crecer.

**

Una profezia naturale

La terra è azzurra perché l'uomo è giusto.
È giusto. E ci sono laghi.
Ed hanno pesci.

E uccelli che sono nuvole di piccoli temporali
con le zampe che lampeggiano sulla pancia grigia...

volano

nell'alto delle montagne
dove i monaci fischiavano il vento e il vento fischiato
si volta ed è primavera e scende per le valli
e si vedono quelli che amano sepolti sopra l'erba
sempre, sempre

che guardano il cielo

e sognano come si vedrà la terra
accesa
viva e fragile come il canarino d'un minatore,
o come il fiorellino

di quei gelsomini notturni che seppelliscono
con un morto e che aprono le loro essenze
nella cassa. L'ululato del lupo
afferra alla velocità della luce
il belato dell'agnello. E il martin pescatore
da un asteroide salta sulla terra come
da un ponte perché la vede azzurra,

perché l'uomo è giusto.

Ma se non lo è, se l'uomo non è più giusto.
Se dai pianeti iniziano a spuntare una ciminiera dopo l'altra
e si schiacciano l'uno contro l'altro,
ciminiera contro ciminiera,
finché un giorno non si ritrovano appiccicati,
e la galassia è una grande molecola
che gira.

Se non lo è, se smette di essere giusto.
Se i delfini ridono con volto arabico
e una maschera e i cani da caccia anziché una coda arricciata
hanno una ruota di scorta,

allora

le caverne della terra
cominceranno ad ululare
coi loro canini di stalattiti
e gmiti,

l'animale antico
la vecchia paura
si sveglierà

allora Baal, il secondino dell'universo, passeggerà
tra i suoi macchinari
col cappotto macchiato
con l'olio delle lampade e grasso
delle serrature
e comanderà una luna
e comanderà un'altra luna

e gli uomini

possono già salire su una nave
e sparare con un cannone,
uno dopo l'altro,
i due immensi testicoli del loro Dio
per arrestarle,

ma non ci riusciranno,
le lune arriveranno
e la vasca dei pesci salterà in aria
e i suoi pesci colorati boccheggeranno

come muqarnas.

Una profecía natural

La tierra es azul porque el hombre es justo.
Es justo. Y hay lagos.
Y tienen peces.

Y pájaros que son nubes de pequeñas tormentas
con las patas relampagueando en la panza gris...

vuelan

a lo alto de las montañas
donde los monjes silban el aire y el aire silbado
se da la vuelta y es primavera y baja a los valles
y se ve a los que aman enterrados encima de la hierba
siempre, siempre

mirando al cielo

y soñando cómo se verá la tierra
encendida
viva y frágil como el canario de un minero,
o como la florecilla

de esos galanes de noche que entierran
con un muerto y que abren sus esencias
en la caja. El aullido del lobo
atrapa a la velocidad de la luz
el balido del cordero. Y el martín pescador
desde un asteroide salta a la tierra igual que
desde un puente porque la ve azul,

porque el hombre es justo.

Pero si no lo es, si el hombre ya no es justo.
Si de los planetas empiezan a brotar más y más chimeneas
y se estrujan los unos con los otros,

chimenea a chimenea,
 hasta que un día se quedan pegados,
 y la galaxia es una gran molécula
 que gira.

Si no lo es, si deja de ser justo.
 Si los delfines ríen con rostro arábigo
 y máscara y los galgos en lugar de una cola enroscada
 tienen una rueda de repuesto,

entonces

las cavernas de la tierra
 comenzarán a aullar
 con sus colmillos de estalactitas
 y mitas,

el animal antiguo,
 el viejo miedo
 despertará

entonces el alcaide Baal del universo se paseará
 entre sus máquinas
 con su abrigo manchado
 de sebo de lámpara y grasa
 de cerradura
 y mandará una luna
 y mandará otra luna

y los hombres,
 ya se pueden subir a un navío
 y disparar con un cañón,
 uno detrás de otro,
 los dos inmensos testículos de su Dios
 para detenerlas,

que no lo conseguirán,
 las lunas llegará
 y la pecera saltará por los aires
 y sus peces de colores boquearán

como mocárabes.

**

Il guardiano che si pettina con la chiave (Un'altra epistola morale)

Come un terrario dove vedi due bestie,
 ma ce n'è sempre una terza
 dietro la mangiatoia,
 pronta all'assalto, imprevisto

e astuto,
e quello che sa meglio di tutti
quando mettono lattuga e vitamine:

il prossimo è così. La vita è mondo.
Tu che pure lo sapevi e dicevi
che i bambini
non vanno nel purgatorio,
ma in un guardaroba dove si misurano
il sesso con la riga,

che quando ancora lo
spirito di Dio aleggiava sul vino,
quelli che sarebbero stati tuoi amici
videro che distribuivano qualche cosa
ma non ti avvisarono.

E ti ricordo sempre
che cammini dietro una stella
da sheriff nel cielo

o a volte mi sembra che ti arrampichi
su un ramo dell'albero di famiglia
ma scuotendone un altro, il mio, come dicendo:
Figlio mio, non ti dilungare, se neppure
stai tanto bene. Meglio che sali sull'albero
sereno dove gli altri
non ridono più di te.

Ma posso salire, papà?
me lo permetti? si può forse? La morale
raggiunge l'altro mondo da questo,
come un fiume che
un delta con i suoi stessi
detriti, un tappeto talmente sporco
che bisogna scuoterlo fra due mondi
o che sotto di sé
nasconde il deserto.

Tu che pure lo sapevi, e lo sapeva tuo padre,
quello della tosse reliquia,
che un giorno ti regalò una stilografica
di imitazione

o tua sorella, l'oscura monaca che
quando eravamo piccoli
si divertiva a spaventarci
con quella campana
che aveva al posto del viso.

Ma io non ho paura e a volte

sento nella pianta dei miei piedi i tuoi passi
che si avvicinano.

Presto chiacchiereremo
con un legno da gabbia appoggiato
fra il tuo orecchio e il mio orecchio
e scommetteremo su chi
si salva:

perché la morale torna dall'altro mondo
troppo arancione,
come i salmoni
che trattengono la voglia di ovulare
eternamente e discendono il fiume
rancorosi, contorti,
con la coda in ogni lato e
la testa in nessun lato,

scodinzolando come qualcosa di indecifrabile
davanti a quelli che muoiono,
e vedono il becchino
salire in cima al sole
pettinarsi la cresta e gridare
chicchirichíííí!!

El guardián que se peina con la llave (Otra epístola moral)

Como un terrario en el que ves dos bichos,
pero hay siempre un tercero
detrás del comedero,
esperando al acecho, inesperado
y taimado,
y es el que mejor sabe
cuándo ponen lechuga y vitaminas:

el prójimo es así. La vida es mundo.
Tú bien que lo sabías y decías
que los niños
no van al purgatorio,
sino a un vestuario en que se miden
el sexo con la regla,

que cuando todavía el
espíritu de Dios flotaba sobre el vino,
los que iban a ser tus amigos
vieron que repartían alguna cosa
pero no te avisaron.

Yo te recuerdo siempre
caminando detrás de una estrella

de sheriff en el cielo

o a veces me parece que te encaramas
a una rama del árbol de familia
pero agitando otra, la mía, como diciendo:
Hijo mío, no te tardes, si tampoco
estás tan bien. Sube mejor al árbol
sereno en que los otros
ya no se ríen de ti.

¿Pero puedo salir, papá?
¿me dejas?, ¿puede uno acaso? La moral
alcanza el otro mundo desde éste,
igual a un río que hace
un delta con sus propios
detritus, una alfombra tan sucia
que hay que sacudirla entre dos mundos
o que tiene debajo
escondido el desierto.

Tú bien que lo sabías, y lo sabía tu padre,
el de la tos reliquia,
que un día te regaló una estilográfica
de imitación

o tu hermana, la oscura monja que
cuando éramos pequeños
disfrutaba asustándonos
con aquella campana
que tenía en vez de rostro.

Pero miedo no tengo y a veces
siento en la planta de mis pies tus pasos
acercándose.

Pronto cotorrearemos
con un palo de jaula apoyado
entre tu oreja y mi oreja
y apostaremos a quién
se salva:

porque la moral vuelve del otro mundo
demasiado naranja,
igual que los salmones
que se aguantan las ganas de ovular
eternamente y bajan por el río
sañudos, retorcidos,
con cola a cada lado y
cabeza en ningún lado,

coleando como algo indescifrable

delante de aquellos que se mueren,
 y ven al sepulturero
 subirse al sol
 peinarse la cresta y gritar
 ¡¡¡¡kikirikíííí!!!!

**

Il borghese gentiluomo lupo (Include una piccola storia di questa classe sociale)

Sei brutto,
 hai sette teste che oscillano
 al vento e in tutte, lo stesso
 sogno perverso

Sei brutto, questione di proporzioni
 o decoro, non so. Non ti ambientavi,
 ricordo che te ne andavi senza farti notare
 da parte e diventavi molto serio come il bimbo
 che va a fare la cacca.

Cominciasti dipingendo la parete della caverna:
 Mamut-mamut-ut-pictura-poiesis.
 Brancicavi le tue collezioni:
 vetro, ceramica, pellami.
 Stendevi la tua veste

e in quel mentre ti beccò il Grande Diluvio
 e ti inzuppasti tutto.
 Anche se piuttosto è come
 se ti fosse venuta in testa una lozione
 perché da allora in poi
 ti spuntò un fine vello nel naso, sulla fronte
 sul dorso delle mani.
 E in altri posti dove ne avevi già,
 la regione inguinale, diventò ancora più fitto,
 peli più grossi non si erano mai visti:

dal mento quelli che ti spuntavano
 erano zampe di scarafaggio,
 e te li radevi a livello
 aiutandoti con un colino.

Ah se le mie mani fossero i due lacci
 del tuo farfallino...
 Adesso sei molto ricco
 e al posto del cilindro
 porti in testa un tornado.

Non ti eri mai reincarnato in una cosa così brutta.
 Dall'Ottocento in poi sei orribile.

Sei andato disdegnando elementi
della tua natura
umana; ti sono usciti
i tentacoli e sei polioftalmico.
Inoltre, deponi le uova – Plutone, Mercurio, Venere –
e le fai rotolare per la via lattea
affinché il sole le incubi
e ti dia una progenie galattica e terribile.

Anche se tu sei brutto, più brutta ancora è la tua donna,
vestita di astrakan e con una collana di perle
che le sorride sul collo
come una branchia dentata.

Che cosa vuoi da noi, dimmelo,
e perché fai quella faccia – è una faccia? –
come mettere il filo all'ago...
Che hai intenzione di fare? Stai
per deporre un'altro uovo?

Fai gli occhi bianchi
e il tuo ululato rimbomba nelle lune di ferro.

El burgués gentilhomme lobo (Incluye una pequeña historia de esta clase social)

Eres feo,
tienes siete cabezas que oscilan
en el aire y en todas, el mismo
sueño perverso.

Eres feo, cuestión de proporciones
o decoro, no sé. No te integrabas,
recuerdo que te ibas disimuladamente
aparte y te ponías muy serio como el niño
que va a hacerse la caca.

Comenzaste pintando la pared de la cueva:
Mamut-mamut-ut-pictura-poiesis.
Echabas mano de tus colecciones:
vidrio, cerámica, marroquinería.
Tendías tu trapo

y en ésas te pilló el Gran Diluvio
y te pusiste empapado.
Aunque más bien es como
si te hubiera caído un crecepelo
porque a partir de entonces
te salió un fino vello en la nariz, la frente,
el dorso de las manos.
Y en otros sitios donde ya tenías,

la región inguinal, se hizo aun más espeso,
pelos más gordos nunca se habían visto:

de la barbilla lo que te salían
eran patas de escarabajo,
y te las rasurabas a nivel
ayudándote con un colador.

Ah si mis manos fueran los dos lazos
de tu pajarita...
Ahora eres muy rico
y en lugar de chistera
llevas puesto un tornado.

No te habías reencarnado nunca en algo tan feo.
Desde el siglo XIX estás horrible.
Has ido desechando elementos
de tu naturaleza
humana; te han salido
tentáculos y eres polioftálmico,
Además, pones huevos –Platón, Mercurio, Venus-
y los haces rodar por la vía láctea
a que el sol los incube
y te dé una progenie galáctica y terrible.

Aunque si eres feo tú, más fea es tu novia,
vestida de astracán y con un collar de perlas
que se le ríe en el cuello
como branquia dentada.

Qué quieres de nosotros, dímelo,
y por qué pones cara -¿es una cara?-
de enhebrar una aguja...
¿Qué te propones? ¿Vas
a poner otro huevo?

Pones blancos los ojos
y tu aullido retumba en las lunas de hierro.

[Traduzione di Valerio Nardoni.]

Notizia.

Juan Andrés García Román (Granada, 1979) è un poeta, traduttore e critico letterario spagnolo. Autore di varie raccolte poetiche – fra cui *Soledad que da al mar* (2004), *Perdida latitud* (2004) e *Canciones de Lázaro* (2005), tutte insignite di vari premi nazionali – è con il quarto libro che trova il timbro autonomo della sua voce e conquista un posto di rilievo nella poesia spagnola di oggi: *El fósforo astillado* (2008) è una delle proposte più fresche e innovative di questi anni, e può considerarsi un'opera di valore generazionale. Questo libro ha ottenuto in Italia il Premio Ciampi – Valigie Rosse ed è stato tradotto a cura di Valerio Nardoni con il titolo *Quaderno del suggeritore*

(Livorno, Valigie Rosse, 2010). García Román ha pubblicato in seguito la raccolta *La adoración* (2011) e sta lavorando ad un altro libro, da cui vengono estratti i cinque inediti qui proposti. Fra le sue traduzioni si ricordano in particolare i volumi *Poemas a la noche y otra poesía póstuma y dispersa* di Rainer Maria Rilke e *Las elegías* di Friedrich Hölderlin.

DON SHARE

I morti

Do repeated messages have a cumulative weight?
 If so, my unvirtuosic disposition
 will have lost patience, will lose
 the questions themselves –
 like carpets, unrolled,
 of sod in sodden springtime.
 A false new seediness takes root,
 damaging persons, marooning me here with supple
 rage, which claims a green plot, nourishes
 dubious hopes of a different genetic unfolding.
 Neatness, nature hastens to remind us,
 is all. Even the trees, replete
 with arcing inchworms working earthward,
 bow, as we know, their spot-eye heads waving
 through the winds of vivid storms;
 they can be bereft only of so much.
 I open the window. I polish my glasses.
 I let imperfect perceptions
 take the meanings they appear
 destined to take, given synapses, the earth's reeling
 spectacle, its atmosphere of blind need,
 this ultimate vacuum,
 the naked sense of having been blessed.
 Cat, sunspot, aurora, rose?

I morti

A ripeterli, i messaggi, accumulano peso?
 In caso affermativo, la mia inclinazione antivirtuosa
 avrà perso la pazienza, e finirà col perdere
 perfino le domande –
 come, srotolati, tappeti
 di erba zuppi di pioggia primaverile.
 Una falso squallore mette radici,
 danneggia la gente, mi abbandona qui, oggetto di una sua
 malleabile rabbia, e reclama un terreno verdeggianti, nutre
 le dubbiose speranze di un diverso sviluppo genetico.
 L'ordine, la natura si affretta a ricordarci,
 è tutto.¹ Perfino gli alberi, coperti
 di bruchi che procedono arcuando il dorso verso terra,
 inchinano, com'è noto, chiome chiazzate d'occhi, ondeggiando
 al vento di vivide tempeste; gli si può portar via
 parecchio, ma c'è un limite. Spalanco
 la finestra. Mi pulisco gli occhiali.
 Lascio che certe percezioni imperfette

si vestano del significato cui sembrerebbero
destinate, determinate sinapsi, lo spettacolo avvolgente
della terra, il suo clima di cieca necessità,
il vuoto definitivo,
la netta sensazione di essere stato fortunato.
Gatto, macchia solare, aurora, rosa?

**

The Counterfeiters

With what analogical objects can one tell
when a war begins? If forced, as a mother,
to choose between man and baby, well,
of course you choose the baby;
and so goes casualty and casualty: and sin.
For this we do not blame or displace or dispel
mothers in our blood, or in its heart-rented terminus,
or even in this my ode on the counterfeiters. No,
September was a warming, so some took wedded ...
I was going to say bliss ... this will have to be
pastiche, or burlesque, at best; but you know,
we'd assumed that everything would be all right.
Then came collision, and the wary tides
of fear, all the codes and chains of life blown
out of currency. The Eastern brother and the Western
brother met as if they'd never fully known each other.
Each wished the other dead, it turned out. Strangely,
fertility brushed and flossed, read a story, and went to bed.
So who dreamed that this war would begin?
Who dreamed the first red apple of the fight?
The dreaded blue screen of death?

I falsari

Di quali oggetti analogici ci serviremo per capire
quando incomincia una guerra? Se, in quanto madre,
sarai costretta a scegliere tra l'uomo e il bambino, beh,
è chiaro che sceglierai il bambino; e così accadrà
vittima dopo vittima: e peccato dopo peccato.
Non per questo accusiamo, allontaniamo oppure accantoniamo
le madri che abbiamo nel sangue, o nel cuore in affitto del suo
punto estremo o perfino in questa mia ode sui falsari. No,
siccome settembre scaldava, la gente si sposava ...
Stavo per dire gioia assoluta ... ma nel migliore dei casi
si tratterà di un varietà, di una rivista, e poi, cosa vuoi,
eravamo partiti con l'idea che tutto sarebbe andato bene.
C'era stato lo scontro, invece, e le maree diffidenti della paura,
tutti i codici e tutte le catene della vita che un colpo di vento
ha messo fuori circolazione. Il fratello dell'Est aveva incontrato

il fratello dell'Ovest ma era come se i due non si fossero mai conosciuti davvero. Si venne a sapere che ciascuno desiderava la morte dell'altro. Per puro caso la fertilità si lavò i denti con spazzolino e filo interdentale, lesse un racconto e se n'andò a letto. E allora chi è che s'è messo in testa che questa guerra sarebbe incominciata? Chi ha sognato la prima mela rossa del conflitto? Il fatidico schermo azzurro della morte?

Squandermania, or: Falling Asleep Over Delmore Schwartz

The moral superiority of distress
Was limited, in my family, by *Kinderfeindlichkeit*.
As alternative commodities, we were lacking
 In economic utility, hence
 The Rotten Children Theorem,
the fostering not of children, but debt and guilt,
in exchange for which we admit our own deficiencies.
 I had two friends named Aaron.
 Both stuttered: neither was happy.
Their brother, Moses, was oddly favored by God.
The rod raised, no child in their pod was spoiled,
and still, post-partum,
the Red Sea parted with a great Oy!

One of the Aarons had a dog, a cat, a goldfish,
And imaginary friend, all unnamed. The other wished
 he was a woman named Elaine.
 Both played in the rain, alone,
Shunned – stoned – by other boys and their brothers. Sad.
 How sharp it is, like a serpent's tooth,
 Their mother misquoted, *to have*
a thankless child! The Aarons dutifully read
Lear and *Hamlet*, hated their father and women,
 And kicked me hard.
 I was no paste-eater, but it stuck
with me, that the ciphers we each learned, by rote,
made me a cipher. *Underfoot*,
 my mother called me,
 a cousin, I thought, to Hiawatha.

Presidents were father figures in those days:
we were taught that they were good, especially
 the ones from Ohio.
 You don't want to hear about this.
I digress. Where was father? Working.
 I picture him now, jerking
 off his belt to mete out pain in penta-
metric slashes, punishment, in meaty welts I felt
 for ages. Only men who landed
on the moon were proficient enough

for him, and nobody goes there anymore.
 Plenty of zero-G at home.
Homo economicus, I call him now;
 His job was to make everything small.
 A small fish in a shrinking pond, he put the fun
 In funereal, while Mom, rebarbative herself,
 shushed me irrepressibly
 and cued the frictive assault: a spanking!
 Pardon the shriek-marks! What everyone
 seems to know is how to fatten with rue,
 to live in controlled breakdown.

Yet to paraphrase The Who: *Who Are You?*
 I've come a long way from *tohu wabohu*
 no? To be lectured? Am I in need of further
 admonition and correction?
 As opposed to instruction?
 Then you, and you, and anyone who was here before
 my zygote mitoseed into personality and gumption.
 What once was called, admiringly,
grit, before the word meant a mote
 in the eye, to be plucked, I shall defy, I say, I *defy*,
 in *italics*, each reprimand, all getting-in of licks,
 and associated hissy-fits.
 Try as you may, I am inured
 to such reified ... Reified what?

No word follows "reified."
 "*Oh yeah? Sez who? You*
 and what army?"
 I was beaten again, the story
 of my life, so again, I wake into, what else, my life?
 But I digress, in this mess, I,
 unlike Lorca, am no good with the *Ay!*
 am better with my eye, close-reading the stuff
 of verse, perversely highlighting what's lost in translation.
 So don't cavil me with your
 critical cavalry: I write on, anyway,
 by-and-by, and big boys don't cry. True,
 my mood isn't food for thought, exactly:
 thought, when it comes,
 often comes to naught
 and at the drop of a yarmulke or hat.
 Imagine that! What luck to be in a sulk.

Jonas Salk, was he a Jew, too? Did he go to
 Hebrew school to dream, like a fool,
 of his vaccine in sugar-cube:
 not so bracing sweet nor worthy of a stir
 like, you should pardon the great American expression,
 Sure! How coy I'm not with this fifties-

through-sixties boomer gruel:
 Don't be cruel, I kid you not, twelve full ounces,
 that's a lot in the sweet by-and-by, farther along,
 If loving you is wrong,
 I don't wanna be right, Dad.

SCRABBLE. MONOPOLY. Impervious,
 implacabile, impossibile to appease, no pleasing
 some people, *sheesh! Puhleeze!*
 Domestic bliss is, after all, hit or miss, like
 dubiousity, ignorance, or even a disease
 to be expunged by vaccination, not vaccination: action.
 Impatience married to a kitchen sponge.
 The middle son held, at length, his tongue.
 What salvation? How did I spell relief? From filthy looks
 I fled to my books—no paradise lost, there—books
 and silent seething passages of time, thought, and labor.
 My ardor was for phantasm: grisly history
 and tawny novel of Civil Wars, World's
 Great Classics, anything voluptuous, anything to quiet
 fuss, any story but the one about us, e.g.,
 the one about my Jewish bootlegger grandfather
 sent to a Federal prison with bread and water,
 my infant, speechless dad visiting him by train, in the South,
 the bitterness in his mouth till his own death, never to unravel
 the Hydra's sticky arms of harsh speech
 and hideous hum in his anger-maze, and tedium.
 Pent like a serpent, unrepentant, like unraveling Borealis in starlight.

No, you can't henpeck yourself.
 You can't feel ice thin. Even so,
 when you say, "I feel like killing myself,"
 that syllogism leads
 not to a philosophy of form, but to endless
 analysis of act, vicious cycles of your own
 rights and necessity. Oh, how cause-and-effect
 leaves one in the lurch! Essentially,
 anger is unbecoming. Its conclusion appears
 as an infinitely distant point I can approach
 only asymptotically, which is avowedly
 not to overlook the pure sound of emotion.
 Just so, a cry becomes a word, the word becomes
 a sentence, objectively, a *signum prefixum*.

Fix him? Did you just call me a Frankenstein?
 Boo-fricking-hoo! At least I didn't have the gall
 to become a major poet
 all tears and liquid *pro quo*. Or liquor
 myself up with experience of the Thou, asking
 what this "Thou" is saying to "us," and so on,
 or the "necessary separation of ourselves

from ourselves..." Because forgetting
is so close to remembering*—mneme, anamnesis—
I'm sorry to be so tactless, but tact is tacit.

I know it sounds like I'm taking the high
Road to *eruditio*, but I assure ya
I espouse the probable, not the true, the verisimilar.
Let's break the ice and lose these anticipations
and predilections: all art begins with the particular,

has lots of heart, and end in sadness, fuckit—
if punctuation is biographical (God help our squandermania),
then I'm stuck like Delmore's glass-eyed duck in the bucket.

*This requires the power of abstraction, and a sense of humor. Um, *Bildung*.

*Scialomania, ovvero, addormentarsi leggendo Delmore Schwartz*⁹

In famiglia, la superiorità morale della sofferenza
era arginata dagli effetti della *Kinderfeindlichkeit*.
Quanto ai beni alternativi, ciò di cui non potevamo
disporre erano i servizi economici, da cui
il Teorema del bambino pestifero,
La cura non dei bambini, ma del debito e del senso
di colpa, in cambio dei quali noi ammettiamo le nostre mancanze.
Avevo due amici di nome Aaron.
Entrambi balbuzienti: tutti e due infelici.
Dio, per qualche strano motivo gli Moses, loro fratello.
Con la bacchetta alzata, non si è mai rovinato nessun bambino compresi
quelli che stanno ancora sotto i cavoli², eppure, post-partum,
il Mar Rosso si è diviso al suono di un reboante *Uei!*

Uno dei due Aaron possedeva un cane, un gatto un pesce rosso
e un amico immaginario, tutti senza nome. L'altro avrebbe voluto
essere una donna e chiamarsi Elaine.
Tutti e due giocavano sotto la pioggia, da soli.
Evitati – o presi a sassate – dagli altri ragazzi e dai fratelli. Che tristezza.
Quant'è aguzzo ... come un dente di serpente, storpia
il testo, la mamma, ... *avere un figlio*
ingrato.³ Disciplinati, i due Aaron leggevano,
Amleto e *Re Lear*, odiavano il padre e le donne,
e mi pigliavano a calci.

Non ero certo un mocciosetto dell'asilo, ma non mi sono
mai tolto l'idea dalla testa che le cifre mandate a memoria,
facessero di me una cifra. *Sottoipiedi*,
così mi chiamava mia madre,
un parente di Hiawatha,⁴ pensavo dentro di me.

A quei tempi, un presidente era una figura paterna:
C'insegnavano che erano persone buone, specialmente

Quelli nati nell'Ohio.

Ma questo è meglio che non lo racconti.

Ma sto divagando. Il padre, dunque, dov'era? Al lavoro.

Me lo posso immaginare con in mano la sua
brava cintura, e tutto eccitato dal dolore che infligge
con le sue pentametriche frustate, le punizioni, i bei lividi grassi
che mi hanno, per anni, straziato. Soltanto chi aveva
messo piede sulla luna era, secondo lui, bravo a fare
qualcosa. E adesso chi ce li mette più i piedi sulla luna?

Gravità zero in casa, quanta ne volevi.

Homo economicus, è così che adesso lo definisco.

La sua specialità era minimizzare tutto. Un pesciolino
in una stagno in procinto di prosciugarsi, sapeva trasformare
in funerale qualsiasi divertimento, mentre la mamma, spiacevole
a sua volta, mi zittiva senza pietà e prospettava
l'inizio dell'attacco fricativo: sculacciate!

Chiedo venia dei punti esclamativi. A quanto pare quel che tutti
Sanno è come ingrassare nutrendosi di pentimenti, come
campare in uno stato di controllato esaurimento.

Eppure, per dirla con gli Who⁵: *Who are you?*

Ne ho fatta di strada dai tempi di *tohu wa-bohu*,⁶ non
ti pare? E tutto per ascoltare prediche? Avrei bisogno
di ulteriori ammonimenti e correzioni?

Anziché di un buon insegnamento?

E allora tu, e tu, e tutti quelli che qui ci sono già stati
il mitoseme dei miei zigoti si evolve in personalità e senso
d'intraprendenza. A quel che una volta, compiaciuto,
avrei detto *fegato*, e dunque prima che la parola
volesse dire pagliuzza nell'occhio,⁷ da togliere, io adesso mi oppongo
sì, *mi oppongo*, in corsivo, a tutti i rimproveri, a tutti i colpi andati a segno,
e relativi isterismi.

Per quanti sforzi tu faccia, neppure mi

Toccano queste reificate ... Reificate cosa?

Dopo "reificate" non c'è scritto più niente.

*"Ah sì? e chi lo dice? Tu,
e gli altri cento dove sono?"*

E mi hanno pestato di nuovo, la storia della mia
vita, per cui di nuovo, mi sveglio all'interno, è ovvio, della mia vita.

Ma ecco che divago, in questo lago di confusione, io,
diversamente da Lorca, non sono tanto bravo a dire Ohi!
Vado meglio con gli occhi,⁸ se leggendo cose scritte in versi
mi attengo al testo e sottolineo tutto ciò che in traduzione si perde.

Sicché non assillarmi con gli attacchi della tua
cavalleria critica: io tanto continuo a scrivere, come
viene viene, ché se un uomo è uomo non recita novene⁹. È vero
che quel che ho in testa non è cibo per far festa, e che spesso
a pensare si finisce in alto mare senza che uno
manco se ne accorga qualunque sia la cosa
che ha in testa: berretto o papalina.
Pensa che roba fina. E che bella fortuna: tenersi la luna.

Jonas Salk, era ebreo anche lui? Avrà fatto la scuola ebraica per venirsene fuori con quel sogno pazzesco di un vaccino in un cubetto di zucchero: dolce ma dolcissimo, né roba che valga la pena di girare, e mi si passi la grande espressione americana,

Ma certo! Figurarsi se me ne sto scontroso nel mio cantuccio davanti a questa sbobba demografica degli anni cinquanta e sessanta: Non essere crudele,¹⁰ non scherzo mica, dodici once belle e buone, un sacco per i bei tempi che corrono, e strada facendo, Se amarti è sbagliato, amore mio, non m'importa nulla di sbagliare.

SCRABBLE. MONOPOLI. Impervio, implacabile, impossibile da placare, certa gente non c'è modo di placarla, *orrca! Perfavooore!*

La pace in famiglia, dopo tutto, una volta ci prendi e una volta no, come il dubbio, l'ignoranza, o perfino una malattia da espungersi tramite vaccinazione, anzi niente vaccinazione: azione. Un'impazienza sposata a una spugna da cucina. Il figlio di mezzo alla fine, smise di rispondere male. Quale salvezza? Come ho scritto soccorso? Sfuggito a luridi sguardi ho trovato rifugio nei libri—nessun paradiso perduto —soltanto dei libri e un tacito, fremente di rabbia, scorrere del tempo, del pensiero, della fatica. La mia passione erano i fantasmi: la storia macabra

e i romanzi ambrati delle Guerre Civili, I Grandi Classici di tutto il mondo, qualunque cosa purché sensuosa, qualunque cosa pur di finirla con le lamentele, qualunque storia tranne la nostra, cioè la storia del mio nonno ebreo e contrabbandiere di liquori finito a pane e acqua in un penitenziario federale, con mio padre bambino, che non sa cosa dire e va a trovarlo al Sud, in treno, e l'amarezza che gli è rimasta in bocca fino a che non è morto, incapace di svincolarsi dalle braccia appiccicose dell'Idra, di quelle sue parole aspre, dell'orrendo biascicare della sua rabbia-labirinto, del suo tedio. Attorcigliato come un serpente, impenitente, o un'Aurora Borealis che si apre alla luce stellare.

No, non puoi continuare a torturati.

Devi avere la pelle più spessa. E comunque quando dici, “avrei voglia di ammazzarmi”, il sillogismo non conduce a una filosofia della forma, ma a un'analisi infinita dell'atto, circoli viziosi dei tuoi diritti e delle tue necessità. Vedi se presto tardi i rapporti di causa ed effetto non ti piantano in asso! La rabbia, fondamentalmente, non è attraente. Giunge a conclusioni che sono come un punto infinitamente lontano e avvicinabile solo asintoticamente, il che vuol dire, presumibilmente, non trascurare il puro suono delle emozioni. In ogni caso, il grido diventa parola, la parola diventa frase, obiettivamente, un *signum prefixum*.

Fissato io? Se mi hai appena dato del Frankenstein?
Cosa vuoi che me ne freggi a me! Per lo meno non ho avuto
il fegato di diventare un poeta importante

tutto piagnistei e liquidi *pro quo*. O di
eccitarmi invischandomi nel “Thou”,¹¹ chiedendomi
che cosa rappresenti per “noi” questo “Thou”, e via
discorrendo o la “separazione necessaria di noi
stessi da noi stessi...” poiché il dimenticare
vive a un passo dal ricordare*--mneme, anamnesis—
Mi dispiace di avere poco tatto, ma il tatto è tacito.

Capisco che tutto questo potrebbe far credere
che abbia infilato la strada dell'*eruditio*, ma posso
assicurarci che sto dalla parte del probabile, non del vero, del
verosimile. Rompiamo il ghiaccio e lasciamo perdere tutte queste
anticipazioni e predilezioni: l'arte comincia sempre dal particolare,

ha un cuore grande e non ci sono cazzi: finisce sempre in tristezza—
se la punteggiatura nasce dalla biografia (Dio salvi la nostra scialomania), è chiaro
che sono incastrato come la papera con gli occhi di vetro nel secchio di Delmore¹².

*Per questo bisogna saper pensare in astratto e avere *sense of humor*. Um, *Bildung*.

¹ Da William Shakspeare : *neatmess*, nell'originale, rimanda a ironiicamente a *ripeness* nel célèbre passo del *Re Lear* v, ii. “Men must endure / Their going hence, even as their coming hither: / Ripeness is all” (L'uomo deve aspettare con pazienza / il suo momento di uscire dal mondo, come aspetta il momento per entrarci. / La maturazione è tutto.)

² *Pea in the pod*: letteralmente, “pisello nel baccello”. Definendo il cervello di qualcuno grande come un “pea in the pod” non gli si fa un complimento. L'espressione può altresì riferirsi a un'incipiente gravidanza.

³ Ancora Shakespeare. Lear maledice la figlia Goneril, “... / How sharper than a serpent's tooth it is / to have a thankless child!” (... / Che dolore tagliente, / più del morso d'un serpente, è avere una figlia ingrata). (*Re Lear*, 1, 4.)

⁴ Hiawatha (anche noto come Aiyenwatha o Haiëñ'wa'tha). Fu un capo condottiero delle nazioni degli Onondaga e dei Mohawk. Seguace del Grande Pacificatore, un profeta e capo spirituale che viene indicato come il fondatore della confederazione irochese (*Haudenosaunee*). Abile oratore e capo carismatico giocò un ruolo determinante nel persuadere i Seneca, i Cayuga, gli Onondaga, gli Oneida, e i Mohawk che parlavano linguaggi affini ad accettare la visione del Grande Pacificatore e unirsi insieme per diventare le Cinque Nazioni della confederazione irochese. Nel 1721, la nazione Tuscarora si unì alla confederazione irochese, è diventò la Sesta Nazione.

⁵ *Who Are You* (E tu chi sei) è il titolo di un album del gruppo rock inglese The Who pubblicato nel 1978 dalla Polydor Records in Gran Bretagna, e negli Stati Uniti dalla MCA Records.

⁶ Espressione biblica. Il versetto in cui appare Tohu wa bohu (*Genesi* 1,2), viene normalmente tradotto come: “Ora la terra era informe e deserta e le tenebre ricoprivano l'abisso e lo spirito di Dio aleggiava sulle acque”.

⁷ La principale accezione di *grit*, infatti, è coraggio, fegato, sprezzo del pericolo etc. Purtroppo in italiano il passaggio da fegato a pagliuzza è semanticamente vietato.

⁸ La poesia di Share è intrisa di omofonie, di assonanze e di allitterazioni. In traduzione non è sempre facile (o utile) conservarle. La situazione si fa particolarmente crudele in un brano come questo in cui si accenna a quel che si perde in traduzione!

⁹ Più semplicemente, nell'originale, *Big boys don't cry* (gli uomini veri, gli adulti, i duri) non versano lacrime. In Inghilterra non muovono il labbro superiore (Stiff upper lip). Tutto il brano è stato assoggettato alle esigenze paralogisti che del suono. *Food for thought* (qui reso con "cibo per la festa" vale, in realtà cosa o cose, su cui meditare.

¹⁰ Pioggerella di richiami a celebri brani musicali, la canzone: "Don't be cruel" "immortalata" da Elvis Presley, lo *standard* "Sweet by-and-by" (I bei tempi che corrono) che a New Orleans viene regolarmente eseguito in occasione di funeral jazz ed è stato inciso, tra gli altri, da Louis Armstrong, Johnny Cash, e Loretta Lynn. "If loving you is wrong, / I don't wanna be right" di Homer Banks, Carl Hampton and Raymond Jackson –un altro grande successo (anni settanta) – racconta dal punto di vista della donna come come si possa amare un uomo sposato. All'inizio della strofa la domanda "Jonas Salk, era ebreo anche lui?" è, in realtà una tipica espressione di orgoglio etnico, quando, negli anni '50 e '60, gli americani si compiacevano di scoprire etnie nascoste da nomi inventati o modificati: un tipico esempio, quello di Anne Bancroft il cui nome a tutto fa pensare tranne che alle sue origini italiane.

¹¹ Thou, thee sono forme obsolete della seconda persona singolare del pronome personale. Thou è nominativo e Thee accusativo. Oggigiorno per entrambi si usa You che, oltretutto vale anche per il plurale.

¹² Non un secchio, a quanto pare, ma una bottiglia, a sentire quanto ne dice Robert Lowell nella poesia "A Delmore Schwartz", pubblicata nei *Life Studies*: "Nel riflusso luminoso / del mattino, il piede / palmato della papera / l'abbiamo infilato / come una candela in una bottiglia di gin".

[Da *Squandermania* (Salt Publishing, 2007). Traduzione di Luigi Ballerini.]

Notizia.

Don Share è stato redattore di numerose riviste di prestigio: l'*Harvard Review*, *Literary Imagination*, *Salamander*, e *Partisan Review*; ora è il capo redattore di *Poetry magazine*, rivista che ha sede a Chicago. Ha insegnato alla Harvard University, alla Boston University e a Oxford, e dal 200 al 2007 è stato curatore della Woodberry Poetry Room, ad Harvard. *Squandermania* è il suo libro più recente. La sua prima raccolta poetica, *Union* (Zoo Press, 2002), è stata finalist per il premio Boston Globe/ PEN New England Winship Award.

MARK TARDI*series 41*

to build a blindspot
before voice

eyes swallowed hard

factorial rust
that holds up light

or ionatic arcs

if untouched after
almost absent

the alphabet alien

inside clock burns

sleep torn
blinding celerity

breathless length

pierced spheres

serie 41

per costruire un punto cieco
prima della voce

gli occhi hanno mandato giù il rospo
della ruggine fattoriale
che tiene assieme la luce

oppure archi ionatici

se intonsi dopo
quasi assente

l'alieno alfabetico

dentro scottature da orologio

sonno lacerato
velocità accecante

lunghezza senza larghezza

sfere trafitte

**

Piece No. 2

It could be said Pascal had nothing to do with numbers.

For instance, a long dour face, a lined face.

Solution A was “I would erase iridescence.” Solution B “for the desired amount under running water.”

It’s still hard to do.

The map said: trespass beyond the prearranged

splints of stars, blue nipples & geometrical designs of the day. What

was left of the ring became a question

almost describing a circle

Pezzo No. 2

Si potrebbe dire che Pascal non abbia niente a che fare con i numeri.

Per esempio, una lunga faccia arcigna, una faccia rugosa.

La soluzione A era “cancellerei l’iridescenza”. La soluzione B “per la quantità desiderata sotto l’acqua corrente”.

Sono cose ancora difficili.

La cartina diceva: attraversare illegalmente al di là delle

stecche di stelle predeterminate, capezzoli blu & disegni geometrici del giorno. Quello

che restava dell’anello era diventato una domanda

che quasi quasi descriveva un cerchio

Roubaud's Law

if the 20 is common to
the three floors is taken away
we are left with the series

semi-circles paral-
lel to wall openings

diaphanous body in
the stere of the door, a map in

a mirror (But I had
already planned to
write it elsewhere in a

location to be described
later) These are three conditions
which often look alike

This portion
of the broadcast
has been excerpted

This portion
of the broadcast
is not really happening

All written recollections
disappear Only their blackened
trace is left behind, re-

verse eulogy Some people sitting
near the open space with certain colors
& a certain device *Tout condamné
à mort aura la tête tranchée*

(my head in the sawn off
cone of electric light

Perhaps the second Frédéric
is among the number

La legge di Roubaud¹

se il 20 è comune ai
tre piani lo si toglie
ci restano le serie

semi-circolari paral-
lele alle aperture del muro

corpo diafano nello
stero della porta, una mappa in

uno specchio (Ma avevo
già programmato di
scriverlo da qualche altra parte in un

posto che descriverò più
tardi) Queste sono tre condizioni
che spesso si assomigliano

Questa porzione
della trasmissione
è stata stralciata

Questa porzione
della trasmissione
non sta succedendo veramente

Tutte le testimonianze scritte
spariscono Ne rimane solo
una traccia annerita, e-

legia al contrario Alcuni si siedono
vicino allo spazio aperto con alcuni colori
& un certo apparecchio *Tout condamné
à mort aura la tête tranchée*

(la mia testa nel tronco di
cono di luce elettrica

Forse il secondo Frédéric
è nel novero di quelli

Untitled (Henri-Chapelle)

You ask what the flowers said—They were disobedient

numeric cathedrals
coweringunderthevein

& the angle of something or other, I forgot what
without rain, bronze-armed but pierced.

We komen aan in Leuven

because the walls were flowers
in a field of stone

mud or else trees
surrounded by water

It didn't exist perhaps
in a direction equivalent to the sun

tank irrelevancy where birds took the shape of glass
and "Spring" postillions

J'ai toujours admiré l'œuvre
ormonde du sublime. And in the meantime the rain

had become a voluptuous tower.

Senza titolo (Henri-Chapelle²)

Chiedi cosa dicevano i fiori—Erano disobbedienti

cattedrali numeriche
chesirannicchianosottolavena

& l'angolo di una cosa o di un'altra, non ricordo che cosa
senza pioggia, armato di bronzo ma trafitto.

We komen aan in Leuven

perché i muri erano fiori
in un campo di sassi

fango oppure alberi
circondati dall'acqua

Forse non esisteva
nella direzione equivalente al sole

irrilevanza corazzata dove gli uccelli si sono trasformati in vetro
e postiglioni di "primavera"

J'ai toujours admiré l'œuvre
ormonde du sublime. E nel frattempo la pioggia

era diventata una torre voluttuosa.

Da Peter Kaplan Sequence

Dear Peter,

It's possible there's a city inside me, and shards resemble frogs with paper wings, yet I can't help but wonder how. At any point the orbit is umbraic: *a lullaby of moths*. But is this what it means to consent to distance? What about ragstones, pillow & mantel, or the total number of trees? If houses are only fallen floors better imagined than described, then we mustn't misbelieve that casting phrases at the ceiling will hold the solution to glass.

[...]

if ever the shadow of snow
severed itself

to leave sutures out

or dacnicolor coils into
an attitude of light

only so even

peroneous anti-stones
step among the atmosphere

to disrobe the dream

[...]

Untie night's hands
at this hour

and remember rooms that
lost their will

In case you were wondering, it was blue

An act of silence
but I can't find an hour

or hairs to mimic desire
unless folded in fog

And to sleep parallel to the headboard
provides eyeless arteries

slightly obscured

a skeletal armature

too familiar to name

whenever we find it missing

[...]

On the other side
of the alphabet

children are thought
to be shadows of rain

embracing efforts far
too fierce for their form

and unable to slip outside
their skin

into a voluptuous tower
traced with trees

they fall

from a canticle of dust
carving breath

into a sinuous whisper

Caro Peter³,

Può darsi che ci sia una città dentro di me, e schegge che assomigliano a rane con ali di carta, eppure non posso fare a meno di chiedermi come. In un punto qualunque l'orbita è umbratile: *una ninnananna di falene*. Ma è questo che vuol dire accettare di prendere le distanze? E allora, la pietra viva, i cuscini & la mensola, o il numero di alberi? Se le case sono solo piani caduti che è meglio immaginare che descrivere, allora non bisogna continuare a credere che lanciare frasi contro il soffitto porti alla soluzione del vetro.

[...]

se mai l'ombra della neve
si staccasse

per lasciar fuori le suture

o rocchetti d'acnicolor dentro
un atteggiamento di luce

solo così anche se

peroneo anti-pietre

un passo fra le atmosfere

per svestire il sogno

[...]

Slega le mani della notte
a quest'ora

e ricorda stanze che
hanno perso la volontà

Se ti fosse venuto il dubbio, era blu

Un atto di silenzio
ma non posso trovare un'ora

o i capelli che possano simulare un desiderio
a meno che non sia ripiegato nella nebbia

E per dormire paralleli alla testiera
procura arterie senza occhi

leggermente oscurate

un'armatura scheletrica
troppo nota perché si debba darle un nome

ogni volta che la scopriamo assente

[...]

Sull'altro lato
dell'alfabeto

i bambini si pensa
siano ombre di pioggia

che si accollano sforzi di gran lunga
troppo feroci per la loro forma

e incapaci di scivolare fuori
dalla loro pelle

in una torre voluttuosa
tracciata con alberi

cadono

da una cantica di un fiato
che intaglia la polvere

in un sussurro sinuoso

¹ Jacques Roubaud, nato nel 1933, è un poeta, scrittore, e matematico francese, membro dell'OULIPO. La legge di cui si parla ha a che fare con la morfologia di un perfetto croissant, e se ne può leggere nel romanzo di Roubaud *Il grande incendio di Londra*.

² L'Henri-Chapelle American Cemetery and Memorial, è un cimitero monumentale situato vicino a Liegi, in Belgio. Vi sono sepolti membri delle forze armate statunitensi morti durante la seconda guerra mondiale.

³ L'unico personaggio famoso che ci è riuscito di rintracciare è Peter Kaplan (1954-2013), giornalista del *New York Observer*.

[Da *Euclid Shudders* (Litmus Press, 2003). Traduzione di Gianluca Rizzo.]

Notizia.

Mark Tardi è poeta e traduttore; cresciuto a Chicago, ha poi studiato alla Brown University. Ha pubblicato due plaquettes intitolate *Part First—Chopin's Feet* (2005) e *Airport Music* (2005). Oltre a *Euclid Shudders* (2003), Tardi ha pubblicato una versione accresciuta della sua seconda plaquette, uscita nel 2013 con lo stesso titolo, *Airport Music*. Nell'anno accademico 2008=9 è stato il Full Bright Lecturer in American Literature all'università di Łódź, in Polonia. Ha tradotto in inglese numerosi poeti polacchi, ed è il caporedattore della rivista *Aufgabe*.