



# L'Ulisse

Rivista di poesia, arti e scritture

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

## NUMERO 19: **Forme ed effetti della scrittura elettronica**

**Editoriale**, di Italo Testa 3



### IL DIBATTITO

#### *CORNICI, DISPOSITIVI, INTERAZIONI*

Paolo Giovannetti e Andrea Miconi	7
Gherardo Bortolotti	12
Andrea Lombardi	47

#### *POETI 2.0*

Gian Luca Picconi	68
Daniele Barbieri	87

#### *IL MAC DI FORTINI*

Luca Lenzini	97
Marianna Marucci e Valentina Tinacci	102

#### *DOCUMENTI*

Antonio Porta	108
Primo Levi	110

#### *NEW MEDIA E NARRAZIONE*

Anna Notaro	113
Federico Piazola	121

#### *CRITICA DIGITALE*

Stefano Ghidinelli	148
--------------------	-----



### LETTURE

#### *I POETI*

Luciano Cecchinell	159
Carmen Gallo	173
Guido Mazzoni	177
Jacopo Ramonda	181
Emilio Rentocchini	184
Manuel Tamagnini	190
Silvia Tripodi	194
Luigi Trucillo	206
Daniele Ventre	210
Edoardo Zuccato	214

#### *I NARRATORI*

Stefano Gallerani	222
Paolo Gentiluomo	229
Gianluca Gigliozzi	233
Emanuele Kraushaar	238
Sergio La Chiusa	241
Giorgio Mascitelli	244
Davide Orecchio	247
Gilda Policastro	253
Vanni Santoni	255
Alessandra Sarchi	257



#### *I TRADOTTI*

Thomas Kunst	
tradotto da Anna Maria Carpi	269
Robert Lax	
tradotto da Renata Morresi	275
Edouard Levé	
tradotto da Massimiliano Manganelli	280
Juan Carlos Mestre	
tradotto da Lorenzo Azzaro	282
Inge Müller	
tradotta da Ulisse Dogà	286
Robert Pinget	
tradotto da Alma Zeri	291
Ron Silliman	
tradotto da Massimiliano Manganelli	293
Anastassis Vistonitis	
tradotto da Katerina Papatheu	296



## EDITORIALE

Il numero 19 de L'Ulisse intende indagare gli effetti del word processing, e più in generale dell'ambiente elettronico e della rete, sulle strutture stilistiche, retoriche, verbo-visive e macrotestuali delle scritture poetiche e narrative contemporanee. Sono individuabili, a tale proposito, forme inedite o ibride, che non si lascino spiegare se non in riferimento all'interazione con i nuovi media? Vi sono fenomeni di lunga durata, legati alla persistenza di forme tradizionali, ed eventualmente alla loro reviviscenza grazie alle tecnologie attuali? Si tratta di un territorio d'indagine ancora per lo più inesplorato e trasversale, rispetto al quale il numero presenta una prima, parziale incursione, che ci è parsa necessaria poiché a nostro avviso tale problematica coinvolge le scritture contemporanee nel loro complesso, su diversi fronti, e nei prossimi anni dovrà impegnare intensamente la critica, i cui paradigmi sono ancora tarati per lo più su un contesto precedente. Un territorio che richiede indagini che prendano in esame nuovi generi, modalità inusuali di frequentare i generi tradizionali, ed anche eventualmente pratiche di scrittura nate direttamente dalla rete.

Insieme ai fenomeni formali, il numero intende inoltre indagare anche gli aspetti di contenuto, vale a dire in che misura e come la rete e l'ambiente digitale vengano messi a tema dalle scritture contemporanee; nonché gli aspetti comunicativi e pragmatici, ovvero come questa condizione venga a ridefinire lo spazio della scrittura, i suoi attori (la modalità di fare gruppo di poeti e narratori, le riviste) e le pratiche della comunicazione, dell'organizzazione e del dibattito letterario. Ci siamo chiesti infine se la scrittura digitale, e in generale la costruzione e la traduzione del mondo attraverso lo schermo e la rete, abbia dei feedback anche sul modo di fare critica. Quali strumenti e quali prospettive vengono maggiormente sollecitati, e quali meno, rispetto al passato, e in che misura?

La sezione CORNICI, DISPOSITIVI, INTERAZIONI, con il dialogo tra *Paolo Giovannetti* e *Andrea Miconi*, mette a tema la nostra epoca quale età della scrittura potenziata, in cui il trionfo della literacy è accompagnato da una denormativizzazione della grammatica e una frantumazione della scrittura e della lettura. Un'epoca di transizione in cui, secondo l'analisi di *Gherardo Bortolotti*, il passaggio alla rete della scrittura tende a rimodulare il sistema di produzione e fruizione culturale, nella misura in cui il web, con la sua logica di accumulo anodino di contenuti, nega la separatezza del testo letterario da altri contesti e per altro verso genera un tipo di pubblico non selettivo: forme di comunità generate dagli utenti che mettono in crisi la topologia tradizionale scrittore/critico/pubblico che stava alla base società letteraria tradizionale. All'analisi specifica di una di queste comunità del web letterario è dedicato quindi l'intervento di *Andrea Lombardi*, che ricostruisce la storia emblematica del blog *Nazione Indiana* in una prospettiva bourdieusiana, mettendo in luce in questa esperienza una dialettica tra critica del sistema letterario precedente e integrazione in un sistema culturale ridefinito.

La sezione POETI 2.0 indaga quindi alcuni aspetti del rapporto tra scrittura elettronica e poesia. Per *Gianluca Barbieri* il più importante effetto del web riguarderebbe l'accorciamento degli anelli di retroazione autore-pubblico, con la tendenza alla costituzione di comunità omogenee incentrate sulla comunicazione, che per un verso sembrerebbe inibire la formazione di novità radicali, ma per altro verso potrebbe favorire pratiche minoritarie e di nicchia quali la poesia. Se poi consideriamo che la scrittura è già una digitalizzazione rispetto alla parola orale, allora si può comprendere perché la scrittura elettronica abbia come effetto soprattutto di rinforzare tendenze precedenti, quali ad esempio la dimensione visiva. A quest'ultimo aspetto è dedicato in particolare il saggio di *Gianluca Picconi*, che concerne l'analisi di alcuni fototesti nella poesia italiana contemporanea alla luce del rapporto tra tecnica e ideologia, mostrando come le possibilità di manipolazione elettronica dell'immagine non solo facciano riemergere da tempi più antichi strutture iconotestuali e effetti di transpittorialità, ma insieme intervengano a ridefinire antifrasticamente questioni quali autorialità, funzione lirica, accesso al senso.

La sezione dedicata al MAC DI FORTINI contiene due case study sull'effetto che il rapporto con il computer ha avuto sulla scrittura di un importante poeta contemporaneo. *Luca Lenzini* mette in luce anzitutto come l'uso del computer non sia solo un aspetto della biografia dell'autore, ma sia significativo anche per la ricostruzione della genesi di alcuni testi del tardo Fortini, per quanto riguarda aspetti materiali, formali e ideologici. In particolare, in *Composita solvantur*, l'acquisizione di un lessico derivato dall'informatica, e la riflessione su alcune procedure quali l'inizializzazione – nella tensione tra cancellazione della memoria e inizio assoluto – testimonierebbero uno sforzo estremo di assumere dialetticamente i linguaggi contemporanei nella lotta contro l'ideologia del nuovo ordine di cui sono peraltro anche espressione. *Marianna Marucci* e *Valentina Tinacci*, riflettendo sulle questioni di filologia informatica che l'edizione di "Un giorno o l'altro" ha sollevato, ricostruiscono quindi il ruolo centrale che l'uso del computer ha avuto nella definizione della forma macrotestuale ibrida del testo, fornendo a Fortini nuovi potenziali organizzativi per il montaggio dell'opera, ma insieme conducendo il progetto ad un accrescimento ipertrofico e magmatico.

La sezione DOCUMENTI ripropone quindi un testo in cui *Primo Levi* svolge alcune considerazioni su come l'uso del personal computer sia entrato nella sua pratica di scrittura, e alcune poesie visive di *Antonio Porta* la cui forma compositiva risente delle prime esperienze con i calcolatori elettronici.

Nella sezione NEW MEDIA E NARRAZIONE, *Anna Notaro* indaga come supporti di lettura elettronici quali ebook e tablet non stiano cambiando solo il nostro modo di leggere, ma aprano anche la strada per uno storytelling interattivo, implementando forme narrative quali flash fiction e microfiction – non ignote alla tradizione, ma rilanciate dai media elettronici in un differente contesto – che incrementano la dimensione sociale della cultura letteraria. Tale dimensione sociale e interattiva è centrale anche per il saggio di *Federico Pianzola* su alcuni aspetti formali delle scritture twitter, ove l'indagine sull'uso dell'imperfetto è l'occasione per una riflessione a più ampio raggio su come narratività, finzionalità e letterarietà vadano trasformandosi attraverso i social media. La parte saggistica della rivista si conclude infine con la sezione CRITICA DIGITALE, in cui *Stefano Ghidinelli* riflette sull'ascesa delle digitalhumanities, e sul percorso di progettazione di un discorso critico multimediale messo a punto con la costruzione di un web-doc su Mario Soldati. Per un lato le digitalhumanities sembrano mettere a disposizione una serie di metodi statistico-quantitativi che forniscono dati e strumenti di visualizzazione altrimenti inaccessibili e tematizzano una serie di presupposti taciti della critica. Per altro verso pare necessario un contrappeso critico qualitativo, che renda espliciti gli aspetti retorici e anche ideologici degli strumenti digitali.

La sezione della rivista dedicata alle LETTURE presenta una novità rilevante. Accanto alla consueta rassegna di POETI, che in questo numero accoglie testi di *Luciano Cecchinell*, *Carmen Gallo*, *Guido Mazzoni*, *Jacopo Ramonda*, *Emilio Rentocchini*, *Manuel Tamagnini*, *Silvia Tripodi*, *Luigi Trucillo*, *Daniele Ventre* e *Edoardo Zuccato*, presentiamo infatti una nutrita sezione di NARRATORI, con testi di *Stefano Gallerani*, *Paolo Gentiluomo*, *Gianluca Gigliozzi*, *Emanuele Kraushaar*, *Sergio La Chiusa*, *Giorgio Mascitelli*, *Davide Orecchio*, *Gilda Policastro*, *Vanni Santoni* e *Alessandra Sarchi*. Chiude il numero la sezione TRADOTTI, con testi di *Thomas Kunst* tradotto da Anna Maria Carpi, *Robert Lax* tradotto da Renata Morresi, *Edouard Levé* tradotto da Massimiliano Manganelli, *Juan Carlos Mestre* tradotto da Lorenzo Azzaro, *Inge Müller* tradotta da Ulisse Dogà, *Robert Pinget* tradotto da Alma Zeri, *Ron Silliman* tradotto da Massimiliano Manganelli e *Anastassis Vistonitis* tradotto da Katerina Papatheou.

*Italo Testa*

## **IL DIBATTITO**

*CORNICI, DISPOSITIVI, INTERAZIONI*

## CONFONDENDO UN PO' LE CARTE (E I BIT) IN TAVOLA DIALOGO DE ARTE ELECTRONICE SCRIBENDI TRA UN VECCHIO PROFESSORE E UN MEDILOGO NON PIÙ GIOVANE

### Paolo Giovannetti

E se, almeno per un attimo, provassimo a rovesciare il senso comune? Perché – dico – non ipotizzare l'idea che su scala planetaria stiamo vivendo *un'epoca neo-alfabetica*? Come se proprio oggi, proprio adesso, la scrittura (e la lettura: dopo ci torniamo) stesse vivendo una seconda giovinezza: un vero e proprio rinascimento, come tale suscettibile di spalancare futuri rosei e utopici. Saremmo di fronte al trionfo della *literacy*, garantito e legittimato dalla diffusione proprio del digitale, della telematica, della Rete.

Poco importa, in questo senso, che modi *vecchi* di individuare le sacche di analfabetismo a volte ci suggeriscano che le cose non stanno proprio così, e che anzi il numero di persone capaci di intendere testi elementari a ben vedere è in aumento... No, non dobbiamo lasciarci distrarre da indicatori di antiche prestazioni, con ogni evidenza desuete, non più attuali. Come se oggi avesse senso interrogarsi sulla centralità del giornale quotidiano, o sulla capacità di capire istruzioni cartacee – ad es. quelle di un elettrodomestico – che quasi nessuno si sogna nemmeno di prendere in considerazione.

Pensiamoci: sui dispositivi più vari, a partire naturalmente dal vecchio laptop e dall'ormai non più tanto giovane smartphone, la gente passa la giornata a scribacchiare secondo le più varie strategie. Tweet, messaggini, email o romanzi-fiume (la nostra è l'epoca della narrativa massimalista e della *fan fiction*), poco importa: si vive piegati su schermi e tastiere, leggendo-scrivendo in continuazione. È spesso uno scrivere selvaggio – lo sappiamo fin troppo bene –, che se ne impippa di galatei e grammatiche. Ortografia, punteggiatura, sintassi: tutto a volte sembra vacillare, essere messo in crisi. Ma tant'è. E comunque, a ben vedere, mai come in questo momento ci sono in giro tanti giovani narratori che non saranno dei geni, non ci faranno rimpiangere né Balzac né Proust né Gadda: ma che scrivono maledettamente bene. Persino troppo bene.

Qualcosa sta accadendo, senza dubbio. Qualcosa di bello.

Questa immensa macchina compositiva cacofonica ma anche stranamente corale e convergente dice di una nuova età. L'età della scrittura potenziata.

Riconosciamola, diamole il benvenuto, teniamocela cara. E soprattutto impariamo a lavorarci assieme, a farcela amica. A capire come rafforzarla.

### Andrea Miconi

Sono d'accordo con te, è tempo di fare i conti con le previsioni catastrofiche sulla fine della cultura scritta (che non hanno senso, come tutte le facili previsioni). La proliferazione della forma scritta è evidente in ogni momento; basta pensare ai social media, o ai commenti in rete. Curiosamente non abbiamo prestato troppa attenzione a questo processo: a mia memoria, se ne parlò negli anni '90 in merito alla prima diffusione degli sms – ad esempio con il concetto di "oralità scritta", che circolò brevemente – e poi non più. Credo ci siano due ragioni principali, a spiegare questa disattenzione: da un lato il fatto che la cultura delle immagini è esplosa in maniera ancora più vistosa, e dall'altro quello a cui fai riferimento tu, la trasformazione della lingua scritta in un sistema di segni impazziti, e in una struttura più elastica e deformabile, che rende più difficile orientarsi e tirare delle conclusioni.

Come al solito, si tratta di capire cosa resta e cosa si trasforma. La domanda che rimane sotto traccia, ma che credo tu abbia in mente, è se e quanto questo straordinario disordine (post, tag, commenti, memi, sms, e-mail) possa generare un nuovo ordine. E qui ovviamente il punto in questione non è più solo la scrittura, ma la testualità, ovvero l'assemblaggio dei segni in un'unità capace di produrre senso ad un livello superiore di scala. Difficile a dirsi, perché hai ragione nell'osservare che, negli anni della frantumazione della scrittura, la produzione testuale ha reagito

con una soluzione opposta, quella delle opere massimaliste, dei romanzi interminabili, che paradossalmente *vendono di più* di quelli brevi, nel tempo sincopato del Web.

Come sempre, la realtà è un bel campo di spinte e controspinte, che manda in pezzi ogni categoria di sintesi: è il bello del nostro lavoro, secondo me. Rimane da capire quali assemblaggi verranno prodotti nel mezzo, e qui torno ad un tuo breve accenno alla fan fiction. Credo che potenzialmente questa sia una forma dalla notevole potenzialità, se non in termini estetici, su cui è difficile giudicare, in termini di efficacia simbolica; e in certo modo, è qualcosa che può ricondurre nel dominio della scrittura tutto quel mondo che alla scrittura sembrava sfuggire, per diffondersi in altri comparti dell'industria culturale. Il fatto che la fan fiction sia così diffusa tra gli adolescenti è il segnale di una vibrazione che si inizia a percepire; anche se dove ci porterà, davvero non so.

### **Paolo Giovannetti**

Né so molto io di fan fiction, a dire il vero.

A questo proposito, però, vorrei provare a mettere a fuoco tre questioni con cui dobbiamo fare i conti, e che forse un po' smorzano – dovrebbero smorzare – gli entusiasmi.

Il primo punto è quello che riguarda – se così si può dire – i dispositivi simbolici, i modelli che presiedono alle nostre sintesi verbali, alla costruzione di un senso condiviso che passi *anche* attraverso la parola scritta. Se, per esempio, in Italia prendo in considerazione un romanzo di Wu Ming e lo metto a confronto con una qualsiasi delle serie TV americane che funzionano bene, scopro che una gran quantità di modelli narrativi invariati viene a galla con una nitidezza stupefacente. La fattura dei personaggi è quasi sempre la stessa. Gli uomini sono o figli dei detective della scuola hard boiled anni 30-40 o discendenti del vecchio Eastwood (difesa della famiglia, onore, idealismo maledetto...); le donne capitalizzano la spregiudicatezza delle *femme fatales* cinematografiche, e le riportano nell'alveo della famiglia o di una coppia solida. Quanto familismo c'è in giro, anche dentro gli intrecci più coraggiosi! Per non parlare dei meccanismi comici o del plotting: ridiamo di situazioni che sono sempre le stesse (tragicommedie giovanili, padri e madri inadeguati...) e ci appassioniamo ora al *mélo* ora al desiderio di vendetta.

Insomma, l'esplosione di un certo tipo di storytelling di qualità – quello televisivo – ha comportato una semplificazione delle possibilità espressive, l'impiego di schemi ricorrenti gustosissimi ma inevitabilmente limitati. Non c'è nulla di male, se non il rischio che le nuove scritture (a partire appunto dalla fan fiction) finiscano per inalvearsi qui, finiscano per rifluire in una grammatica dell'immaginario tutto sommato già scritta.

### **Andrea Miconi**

Anche io ho una posizione indecisa, un po' come mi sembra la tua. Da un lato, questo flusso di narrazione in certo modo trans-mediale – romanzi, serie Tv, film, qualche escursione nei videogiochi – si schiaccia certamente su plot abbastanza consolidati, senza grandi invenzioni: in questo senso, è curioso come una grande proliferazione di titoli non porti ad una maggiore diversificazione stilistica, come in linea di massima ci si dovrebbe aspettare. Credo che proprio l'ambizione trans-mediale giochi la sua parte: scrivere per diversi formati significa da un lato dover ragionare sui costi di adattamento, e dall'altro insistere sulle trame narrative più efficaci, quelle che si possono replicare più volte, livello dopo livello.

Insomma, mi sembra che in tanta narrazione di oggi si trovi quel doppio livello tra ripetitività delle formule e allargamento dei territori dell'immaginazione che è proprio della cultura di massa; però vorrei dire, d'altra parte, di una *buona* cultura di massa. Anche i prodotti più pop, come i soliti *Romanzo criminale* e *Gomorra*, hanno certamente un merito, che è quello di trattare finalmente il lettore come un adulto, e non tanto per la rinuncia ad un fondo buonista, che è la cosa più discussa ma secondo me meno importante. Mi sembra che invece alcune tecniche – certi tagli narrativi; l'uso delle ellissi; la fotografia poco indulgente degli adattamenti video – portino finalmente il racconto fuori da quella dimensione dell'ovvio, in cui quello che accade è vissuto e previsto in anticipo mille volte, il decorso narrativo già digerito, la morale della storia spiegata in modo esasperatamente didascalico. In assoluto non è nulla di rivoluzionario – siamo sempre ai precedenti che citavi tu –



ma in qualche modo è un progresso.

### **Paolo Giovannetti**

Però, la parola *grammatica* dovrebbe incuriosirci un po': si starebbe profilando qualcosa come un sistema di nuove convenzioni, attivo (appunto) su scala planetaria, e suscettibile – dialetticamente – di eccitare tante, nuove infrazioni?

### **Andrea Miconi**

E chi lo sa. Di innovazione c'è certamente bisogno, soprattutto sul piano morfologico, ma sembra che andando avanti sia sempre meno probabile: servirebbe, forse, una nuova semi-periferia emergente, toccata ma non ancora modellata dalle correnti dello stile globale. Ma dove sta? In Africa, come si è detto a lungo? Nelle periferie metropolitane? In quelle parti del mondo che continuiamo a schiacciare sullo stereotipo – che so: folle di fondamentalismi o dittatori feroci – senza la minima curiosità per la loro capacità di inventare storie?

### **Paolo Giovannetti**

Il secondo punto – più interno alla scrittura – ha a che fare con la radicale *delocalizzazione* e *destoricizzazione* di quello che succede 'dentro' in nostri dispositivi alfanumerici. Se ne parla da quando la videoscrittura in Rete si è imposta, ed è però una delle questioni su cui – mi sembra – c'è stata una riflessione teorica meno accurata. Rispetto ai mondi del libro (o, per lo meno, del libro non ancora entrato in Internet) e in genere della scrittura su carta, non c'è dubbio che quanto ogni giorno facciamo con le nostre tastiere sempre meno è *nostro*, sempre meno è rinchiudibile dentro uno spazio proprietario. Mentre scriviamo siamo letteralmente ovunque, cioè in nessun posto; ci confrontiamo con una sincronia di testi, apparentemente priva di storia (se c'è una cosa difficile da fare – come è noto – è disporre cronologicamente i risultati di una *query* realizzata con un motore di ricerca). Dialoghiamo con una massa incalcolabile di pagine che ci si spiatellano davanti facili facili. Tagli, copi, incoll, uniformi il testo: e il gioco è fatto. Nella Rete va in crisi la proprietà intellettuale, ok, e si aggirano tanti pirati. Ma è Internet che ha creato, favorito, propiziato la sensazione che tutto sia di tutti; che uno spazio davvero separato non esista e che dentro quello spazio-non spazio ci si possa muovere liberamente.

Come insegnante, paradossalmente, il mio compito è ormai quello di mostrare i paletti che ci sono e che la gente (gli studenti come tutti i fruitori *naïfs*) non coglie (più). Certo. Non vedo cosa altro dovrei fare, anche perché esistono nella nostra società meccanismi di sanzione che stigmatizzano certi comportamenti grosso modo riconducibili a quanto di solito è detto «plagio».

Ma è vero che viviamo in una realtà fatta di *sampling* assidui, di interpolazioni e di montaggi socialmente condivisi (hai presente come lavora la cosiddetta 'stampa?'), e forse dovremmo ripensare alla radice tanti aspetti del nostro sapere.

[Una confessione. A me a volte verrebbe voglia di arrestare il flusso inerziale di queste procedure. E di chiedere di smettere di scrivere, per fare altro – come per esempio riflettere e soprattutto leggere.

Ma mi sembra una di quelle petizioni di principio un po' patetiche, che non spostano nulla.

O, magari, mi capita di pensare che sarebbe meglio scrivere solo attraverso patchwork di testi altrui; però dichiarati come tali, esibiti nella loro ruvidezza di brandelli. Come in un collage vero. Anche qui, l'eccesso di rigore (da scrittore della neoavanguardia) rischia di essere eccessivo, idealistico, volontaristico.]

### **Andrea Miconi**

Secondo me qui siamo indietro, rispetto alle previsioni. Dopo un quarto di secolo di Web, ci si poteva aspettare di più: in fondo tutta la letteratura sul mito dell'ipertesto, già negli anni '90, aveva immaginato l'avvento di una forma di scrittura del tutto nuova, che onestamente non si è vista. In assoluto, al di là dei soliti esperimenti – i romanzi via sms, la scrittura collettiva – siamo sempre al mito del remix o mash-up, o comunque lo vogliamo chiamare. Si tratta di un fenomeno epocale, come dici tu, a livello di diritti d'autore e copyright: lì le cose sono cambiate per sempre, anche se

può non piacere (e a me non piace, per certi versi). A livello espressivo, però, si tratta di esperienze già tentate da mille avanguardie: il fatto che le procedure siano più facili e più veloci non mi sembra abbia aggiunto granché.

### **Paolo Giovannetti**

Forse è meglio – arrivando al terzo punto – accettare l’idea che tutto (che moltissimo) è cambiato e che è necessario stare dentro le questioni rischiando fino in fondo. Io ho creduto molto, e credo ancora, nell’esistenza di quell’“oralità scritta” a cui fai riferimento. Così come agisce nella lingua parlata un registro cosiddetto *informale trascurato* (lo usiamo tutti nella sfera privata, e non solo), perché non ripartire da un confronto con quanto succede in questo curioso ibrido fatto, allo stesso tempo, di segni scritti e di una parola pronunciata, (ri)masticata?

La verità è che vediamo in questo nuovo registro solo un mostro, un pericolo per la cultura. Ti ripeto che il primo ad averne paura sono io, se non altro perché una parte del mio lavoro didattico è cercare di correggere certi strafalcioni, nati da questa confusione tra il mezzo scritto e il mezzo parlato. Ma forse potremmo ragionarci sopra in un altro modo, con meno affanno e più pacatezza. Paradossalmente, potremmo imparare qualcosa da un mondo in cui le nostre grammatiche funzionano sempre meno. Non perché pensiamo che le vecchie grammatiche non servano più. Anzi. Ma solo per capire se il diverso sia in grado di allargare la sfera della nostra consapevolezza, di arricchire i codici.

In questi casi si dice: “Boh!” Tu cosa ne pensi?

### **Andrea Miconi**

Mi sembra sia stato Gabriel García Márquez a gettare il sasso: aboliamo la grammatica, perché è inutilmente difficile, e non riesce a contenere la necessità delle persone di scrivere. È una bella immagine: la fortezza della grammatica che frana, sotto la spinta dell’espressività del mondo. Ma poi, da docente più che da studioso, torno a chiedermi: ma la deregolamentazione non è un’indulgenza eccessiva verso il mercato, verso l’abbassamento della qualità, verso la retorica neo-liberista del *fare* anziché *studiare*? Insomma, il mondo va verso quella direzione lì: multi-tasking, semplificazione della scrittura, e così via. Ma noi cosa dobbiamo fare, come università – o anche come lettori forti, come critici (un tempo avremmo detto come *intellettuali*, ma non pretendiamo tanto)? Assecondare il flusso, o provare a far passare un’istanza diversa?

### **Paolo Giovannetti**

E poi: continuiamo a lasciare sullo sfondo la lettura, i nuovi lettori, i nuovi modi di leggere. Anche di questo potresti dire qualcosa tu, in quanto vero studioso di media (mica un dilettante come me!) che inevitabilmente il polso del lettore medio lo sente meglio...

### **Andrea Miconi**

Sarebbe interessante ragionare sull’origine del cambiamento: si è frammentata prima la scrittura, o prima la lettura? La tecnologia ha modificato direttamente lo scrivere, oppure ha agito sulla soglia dell’attenzione, e chi produce testi ha rincorso il processo? Nessun dubbio che leggere oggi possa significare cose molto diverse, ma da mediatore il dubbio è questo: è nata una nuova forma di lettura, oppure le piattaforme digitali l’hanno resa più evidente, e quindi l’hanno fortemente legittimata, portandola a retroagire sul piano dell’espressione? Penso in primo luogo al concetto di lettura estensiva, ovviamente: l’industria culturale di massa aveva già messo a regime, in fondo, la lettura distratta, frammentata e superficiale. E a rigore, penso anche a tutti quegli atti di lettura che non abbiamo mai considerato come tali, e che somigliano a quelli oggi evidenti: ad esempio le cartoline, le scritte sui muri, la corrispondenza privata, i biglietti scambiati a mano, i diari, i volantini. Quanta parte della lettura di prima era fatta da questa lettura *povera*? Sarebbe interessante verificare come ne hanno parlato non tanto i critici – che difficilmente escono dalla dimensione testuale compiuta, se non per canonizzare esperimenti anti-letterari che sono assai più sofisticati e più snob di quelli compiuti – ma gli storici, gli antropologi e i folkloristi, che hanno indagato le

pieghe nascoste della civilizzazione (pensa a quei meravigliosi studi di Carlo Ginzburg sulla sapienza impura degli uomini comuni del '500).

Su questo, siamo tutti cresciuti con un Baudelaire un po' stantio: lettore, ipocrita, mio simile, fratello. Prendiamola sul serio: ma quanto volevamo – noi che per mestiere leggiamo e scriviamo – che il lettore medio diventasse davvero come noi? Ben poco, credo, perché la distinzione tra colti ed incolti ha sempre funzionato come dispositivo di potere, e ci faceva comodo. Vent'anni fa, all'inizio di questa grande trasformazione, il mio maestro, Alberto Abruzzese, se la cavò con una bellissima immagine: solo un lettore forte può capire un analfabeta, esattamente come un bulimico può capire un anoressico. Oggi la questione sembra la stessa, ma ribaltata: abbiamo forse bisogno di somigliare ai nuovi lettori, per non sentirci fuori dalla storia? Senza ipocrisie, ti dico quello che vedo: tutti leggono con minore pazienza, i professori universitari usano articoli in pdf anziché libri, girano con tablet di vario tipo, e non c'è niente di male. Però, scusa se chiudo con un'osservazione reazionaria: con il pieno rispetto che ho sempre avuto per chi non legge – perché un sociologo può fare tutto, ma non esprimere giudizi – non dovremmo rispettare anche *chi legge*, e magari lo fa come si faceva prima? Io, ad esempio, vivo di due cose: un libro di carta e una matita per sottolineare, e mi illudo che il ventunesimo secolo sia anche per quelli come me.

### **Paolo Giovannetti**

Certo, ma la conclusione del tuo discorso non la capisco tanto. Il più intelligente libro sui problemi letterari che negli ultimi quattro-cinque anni mi è capitato di leggere, la *Piccola ecologia degli studi letterari* di un grandissimo studioso come Jean-Marie Schaeffer, non solo comincia ironizzando su tanti nostri pessimismi – “Viviamo in un'epoca che ama lamentarsi” –; ma soprattutto insinua che appare per lo meno strano denunciare la crisi della lettura in un'epoca in cui si legge quantitativamente di più di ogni altra epoca. Sempre seguendo il suggerimento di Schaeffer, il mio vero problema di storico e teorico letterario è quello di *non* restare ancorato esclusivamente a un sistema di saperi che nel presente e nel futuro rischia di funzionare solo come tradizione. E poi, a dirla tutta, ho appena passato un'intera mattinata a leggere e sottolineare (evidenziare?) un ebook in inglese su un tema così poco attuale come la poesia lirica.

## OLTRE IL PUBBLICO: LA LETTERATURA E IL PASSAGGIO ALLA RETE

Il passaggio alla rete, ovvero la proliferazione della scrittura letteraria on line, che ha visto una crescita esponenziale nel corso dell'ultimo decennio, andrebbe considerato nelle sue dimensioni generali, ancor prima che nei casi più o meno significativi dei singoli blog o delle singole esperienze, cercando di inquadrare il passaggio stesso nei termini di una riconfigurazione generale del discorso letterario che viene, se non prodotta, almeno implementata dalla diffusione capillare delle tecnologie della telecomunicazione e dell'elaborazione dei dati. Nelle pagine che seguono, cercherò di individuare alcuni elementi caratteristici di questa riconfigurazione, partendo dalla nozione di *user-generated content* come chiave di analisi della produzione, della mediazione e della fruizione (letteraria e non solo) on line. Ad essa si affiancherà quella di comunità, come altro concetto di riferimento per la comprensione delle logiche che internet sembra implicare.

Uno dei punti che verrà messo in luce è che le necessità strutturali della rete, piattaforma globale di scambio di contenuti, comportano l'accumulo anodino e l'equivalenza generale di ciò che vi si trova, nonostante poi vi si faccia tesoro dell'irriducibile singolarità dei contenuti stessi. Per le medesime necessità, le discriminazioni tra i discorsi che circolano on line tendono ad essere sospese, implicando una validazione semiautomatica della loro produzione e circolazione. Questo aspetto soprattutto, se confrontato con l'idea storicamente costituita di letteratura come espressione e problematizzazione di un complesso sistema di rarefazione applicato alla produzione dei discorsi, oltre a mostrare l'indebolimento di molti dei concetti che siamo soliti usare parlando di letteratura, dà la misura di quanto sia nuovo lo scenario aperto, almeno in potenza, con il passaggio alla rete.

Questo saggio raccoglie e rielabora materiali già apparsi in internet negli ultimi anni e si basa su un'esperienza diretta sia della scrittura che delle comunità on line. In quanto tale, piuttosto che come una trattazione esaustiva del campo di fenomeni implicato, andrebbe letto come una sorta di quaderno di laboratorio, ovvero come una prima, sommaria elencazione delle evidenze e delle possibili relazioni. Si tratterà, spesso, di confondere il piano della teoria dei media con quello di una teoria generale della letteratura, oltre che con alcune nozioni di informatica di base, lasciando non raramente da parte una ricostruzione storico-critica compiuta. Data la natura della scrittura on line quale passaggio della letteratura nel campo della cosiddetta comunicazione, questa confusione e questo trattamento "ad alto livello", anche se probabilmente non esaurienti, sembrano necessari e, laddove il risultato si dimostri troppo farraginoso, si spera che permetta almeno l'abbozzo dell'insieme delle questioni proprie a questa articolazione ulteriore del discorso letterario.

### Una breve cronistoria

In *Verifica dei poteri 2.0: Critica e militanza letteraria in internet (1999-2009)*, un articolo apparso sul numero 61 di *Allegoria*, Francesco Guglieri e Michele Sisto ricostruiscono la formazione della scena letteraria on line italiana.

Il contesto di partenza è quello degli anni '90, segnato dalle concentrazioni dell'industria editoriale, dall'atrofizzazione dei canali tradizionali del dibattito (è il caso, per esempio, delle riviste letterarie e delle pagine culturali dei quotidiani) e dalla sempre maggior irrilevanza delle figure dell'autore e del critico militanti. Negli effetti, il quadro è quello di un'industrializzazione virtualmente completa dell'editoria. La strutturazione moderna della produzione culturale in due mercati, quello dei produttori per i produttori e quello della letteratura industriale, viene di fatto riorientata a favore del secondo mercato, laddove le cosiddette logiche della sostenibilità economica tendono a schiacciare la produzione letteraria d'avanguardia o comunque non riducibile al mero "consumo". Quello che si verifica in quegli anni, in altre parole, è una specie di cristallizzazione dell'offerta editoriale attorno ad alcuni standard, di qualità non necessariamente bassa ma per diversi aspetti insoddisfacenti, che costringe una massa di scritture "irregolari" (eventualmente "impubblicabili") a rimanere ai margini del dibattito e ad interfacciarsi con frazioni più o meno residuali di pubblico.

In un contesto simile, secondo Guglieri e Sisto, lo sviluppo e la diffusione del web sarebbero un'occasione favorevole per i "nuovi entranti" della scena letteraria italiana che, così, riescono, da una parte, a trovare uno spazio altro rispetto al soffocante stato delle cose e, dall'altra, a costituire una propria via al pubblico, definendo una visibilità ed una soggettività autonome. Internet fornirebbe, insomma, i luoghi e gli strumenti di una nuova legittimazione per "forze e figure 'subalterne', personaggi a vario titolo marginali (o che come tali si presentano)". Questo passaggio, a sua volta, farebbe poi da sponda a una rivitalizzazione del dibattito nazionale e, finalmente, segnerebbe una riconfigurazione generale del campo letterario, travasando buona parte della nuova produzione militante dall'off line all'on line.

In effetti, la lettura dell'espansione della produzione letteraria on line in termini di alternativa all'ordine editoriale e letterario vigente è, almeno sotto certi punti di vista, riduttiva. Negli stessi anni, per esempio, c'è un florilegio di piccole case editrici e di iniziative di vario genere, che cercano di rianimare quello che in molti percepiscono come un paesaggio desertificato. Un esempio significativo, in questo senso, potrebbe essere *Ákusma*, il progetto di confronto tra autori nato attorno alla figura autorevole di Giuliano Mesa – che, a ben vedere, esemplificherebbe la strategia opposta al passaggio alla rete, basandosi sulle relazioni reali, sulla prossimità, sulla selezione. Per altro, come vedremo nelle prossime pagine, l'eventuale progetto di alcuni autori di rinsaldare, grazie alla rete, la relazione con il pubblico (dopo decenni di crisi di autorevolezza della letteratura come agenzia formativa e degli scrittori come *opinion maker*) si scontrerebbe con il fatto che la natura stessa di quel pubblico è riformulata in modo radicale proprio dalla rete.

Si dovrebbe dire piuttosto che, in quegli anni, in rete si incontrano, da una parte, le esigenze di chi cerca un proprio posizionamento all'interno del dibattito letterario ed una maggiore visibilità nei confronti del pubblico e, dall'altra, due esigenze di carattere più generale: quella della rete stessa, in quanto grande collettore di contenuti, e quella degli utenti che vi navigano, di praticare in modo diretto e autonomo lo spazio mediatico per come viene riformulato dall'espansione di internet. Tuttavia, la chiave del circuito altro, della nuova istituzione letteraria, coglie certamente più di un aspetto caratteristico di quello che è successo nell'ultimo decennio. Per questo motivo, credo possa fornire un buon punto di partenza per la breve ricostruzione storica che segue, i cui snodi, rifacendoci appunto a Guglieri e Sisto, andrebbero fissati negli anni a cavallo del secolo e a metà circa degli anni 2000.

Con la fine degli anni '90, infatti, in rete iniziano ad essere attivi alcuni soggetti che segnano la prima fase del web letterario italiano, orientandolo, nella maggior parte dei casi, nei termini della contrapposizione al circuito letterario tradizionale. Sono significative soprattutto l'esperienza, databile nella seconda metà del decennio, del collettivo *Wu Ming*, ai tempi ancora composto nella figura paradossale di *Luther Blissett*, che utilizza internet come piattaforma strategica per il proprio posizionamento alternativo nel dibattito culturale e letterario, e quella di Giuseppe Genna che, a sua volta, nel 1999 apre la caustica rubrica *Società delle menti* sul portale *Clarence*, da cui polemizza con enorme successo sulle proposte editoriali delle più importanti case editrici.

Sono gli anni in cui internet inizia ad affollarsi di siti web privati e di portali che mettono on line poesie o racconti di centinaia se non migliaia di dilettanti, e sono già attive esperienze come *liberliber.it*, il portale del *Progetto Manuzio* (ovvero una biblioteca di versioni digitali di classici italiani, e non solo, liberi da copyright), e *it.cultura.libri*, la gerarchia *usenet* dedicata alla discussione letteraria.

È sempre più consueto rivolgersi alla rete nell'ambito della fruizione letteraria ed i primi "avamposti" vengono affiancati da altre presenze. Nel giro di poco, così, inizia la circolazione di *vibrisse*, la newsletter di Giulio Mozzi (2000); *Carmilla*, la rivista di Valerio Evangelisti, si trasferisce sul web (2003) e Loredana Lipperini, critica de *La Repubblica*, apre il proprio blog (2004).

Nel frattempo, infatti, si vanno diffondendo le piattaforme per la creazione e la gestione di blog, una

tipologia di pubblicazione che diventa in breve tempo prevalente e che, come vedremo in seguito, implementa alcune caratteristiche peculiari, non ultime la quasi equivalenza tra chi scrive e chi legge, la dimensione comunitaria, l'estrema facilità di utilizzo. Nel 2001, così, apre *Splinder*(1), la piattaforma italiana per il blogging, che si riempie in breve tempo di scritture dal taglio più o meno diaristico, lirico, umoristico i cui estensori finiscono per generare un compatto tessuto di rimandi, commenti incrociati, segnalazioni reciproche. Si può già notare come siano proprio queste scritture (illegittime, volontaristiche, invisibili, autonome) che compongono le trame più fitte della produzione letteraria on line – come quelle, appena citate, che apparivano sui siti web privati o sui portali di scrittura e quelle che, negli ultimi anni, appaiono su piattaforme come *Tumblr*, *Wordpress.com* o *Twitter*.

Esse generano lo scenario reale, effettivo se non concreto, in cui le scritture e le esperienze più visibili, quelle che saremmo portati a considerare veramente legittime, disegnano il proprio percorso. La produzione letteraria “ufficiale” in rete, infatti, in forza dell'indifferenziazione e della riduzione a contenuto di tutto ciò che appare on line, è strutturalmente conforme proprio a questa produzione di discorsi, e non alla produzione che viene diffusa attraverso i circuiti dell'editoria tradizionale – in cui un analogo meccanismo di trasformazione, quello della riduzione a merce, per altro sistematicamente messo in discussione, mantiene comunque alcune necessità di selezione, anche per le esigenze interne al mercato stesso. È importante sottolineare questo aspetto in quanto evidenzia, a sua volta, che per quanto possa essere stato usato dai singoli autori, in modo più o meno consapevole, come strumento alternativo per il posizionamento nei circuiti culturali tradizionali, l'on line ha condotto la scrittura in uno spazio sostanzialmente nuovo.

Nonostante la loro importanza, le scritture “native digitali” sono però anche le meno rintracciabili in una ricostruzione come questa, legata in qualche modo a un'idea di letteratura come prodotto eventualmente compiuto di meccanismi di rarefazione, come legittimazione riuscita o meno dei propri strumenti, come relazione con un dibattito condiviso o con un pubblico più o meno generico che, in effetti, proprio il passaggio alla rete mette in discussione. Anche per questo motivo, ogni storia della letteratura on line si scontra con almeno un paradosso. In uno spazio in cui vige la logica dell'accumulo anodino di contenuti ed in cui ogni contenuto equivale agli altri, la distinzione di alcuni filoni principali, di certe aree più significative di altre, comporta sempre un fraintendimento radicale, eventualmente necessario ma non per questo meno profondo. Ciò che si riesce ad individuare, nella caoticità della produzione continua e massiva, risulta, sempre, come una sorta di concrezione temporanea, una specie di razionalità locale, di perspicuità a breve raggio – quanto meno per l'effetto di distorsione che la sproporzione, tra ciò che si può realmente documentare e ciò che viene effettivamente prodotto sui circuiti della rete, introduce. Infine, ad una rappresentazione strutturata, che cerchi di intercettare le figure di ciò che è in corso in rete, si oppone un'ulteriore caratteristica della produzione on line e non solo, esprimibile attraverso la teoria della “coda lunga”, che vedremo più avanti e che polverizza la nozione di mercato di massa, destrutturandone il soggetto principale, ovvero il pubblico.

Nell'ottica che ci siamo dati per questa breve cronistoria, tuttavia, si devono segnalare almeno due figure, emblematiche in modi opposti ma complementari, che su *Splinder* aprono il proprio blog. Da una parte, lo scrittore Vanni Santoni che, negli anni successivi, diventerà autore Feltrinelli ma che inizia su *Splinder* un meticoloso apprendistato – e che, sempre on line, darà vita a *SIC* (Scrittura Industriale Collettiva), uno dei progetti di scrittura collettiva più ambiziosi al mondo. Dall'altra parte, il poeta d'avanguardia Biagio Cepollaro, esponente del *Gruppo '93* (e, come tale, tra i primi a denunciare quella cristallizzazione dell'editoria tradizionale da cui siamo partiti), che all'interno di un percorso di più radicale autonomia, rispetto al dibattito letterario italiano, decide di mettersi “in orbita”(2) nel web, da dove condivide testi ed interventi propri, oltre a realizzare un puntuale lavoro di edizione digitale di autori inediti, di pubblicazione di riviste di critica militante e di riedizioni di libri “dimenticati”.

Tornando ai blog, la prima data veramente significativa è però il 2003, anno in cui viene fondato

quello che poi si rivelerà essere uno dei più importanti blog letterari italiani e che, ad oggi, compone senza dubbio l'esperienza più complessa della scena letteraria italiana on line. Si tratta del blog collettivo *Nazione Indiana*.

Aperto da un gruppo estremamente eterogeneo (da Antonio Moresco a Dario Voltolini, da Tiziano Scarpa a Carla Benedetti, da Andrea Inglese a Helena Janeczek), *Nazione Indiana* trova una propria sintesi iniziale soprattutto nelle successive forti polemiche contro l'establishment editoriale e culturale italiano, contro quell'off line cristallizzato e irrigidito, che alcuni dei redattori imbastiscono. Come Genna, dalla sua rubrica, dava l'assalto ai maggiori dell'editoria nazionale, sulla cresta della propria prosa barocca e fantasmagorica, così, su *Nazione Indiana*, Benedetti denuncia il "genocidio culturale" in corso e Moresco, con i toni millenaristici del proprio radicalismo etico, richiama alla formulazione di una nuova comunità letteraria.

Se, come si è visto, la contrapposizione verso il circuito letterario tradizionale è un tratto ricorrente, la dimensione comunitaria costituisce la vera novità di questo blog, che la implementa in modo forte già a partire dal nome(3) e dalla composizione della propria redazione. Ne sfrutta le diverse voci e le diverse inclinazioni e dà luogo ad una polifonia peculiare, amplificata a sua volta dal numero altissimo dei commentatori che i post da subito richiamano. Allo stesso tempo, la dimensione comunitaria dimostra il maggior radicamento di *Nazione Indiana* negli spazi della rete, che non si riduce a mero circuito alternativo, ad una forma di surrogato della casa editrice o della rivista, ma si rivela come la sede adatta per lo sviluppo di una nuova logica culturale.

Fin da subito, tuttavia, tra la dimensione comunitaria, propria della rete, ed il motore polemico, orientato verso ciò che è fuori dalla rete, si genera una continua tensione. Se il secondo, in modo sottilmente paradossale, opera all'inizio come cemento fondativo della comunità virtuale nata attorno al blog, è la prima che richiama sulla home page di *Nazione Indiana* decine di migliaia di visitatori al mese che, tuttavia, nel medio termine, non possono sopportare il taglio fortemente identitario (e implicitamente gerarchico) che la polemica necessariamente introduce. Questa tensione tra identità, gerarchia e comunità è solo apparentemente anomala, data la natura peculiare delle comunità on line (che sono, come vedremo, inclusive, fluide e schizofreniche), e indica piuttosto un fraintendimento della pur giusta intuizione comunitaria da parte di chi cerca di costruire la comunità per egemonia ed esclusione.

L'equilibrio instabile tra i due orientamenti genera, negli spazi dedicati ai commenti, *thread* interminabili e *flame* furiosi e, in questo senso, dà luogo ad un circolo virtuoso, che produce ulteriore traffico e aumenta l'ampiezza della comunità. Alla fine, però, nel passaggio dal 2005 al 2006, dimostra di essere troppo volatile e, a fronte anche di un'ulteriore forzatura sul tema identitario da parte di alcuni redattori, in occasione della polemica sulla "restaurazione"(4), costituisce la causa di una rottura insanabile all'interno del blog.

È questo passaggio, ovvero la fuoriuscita di Moresco, Benedetti e Scarpa verso la webzine *Il primo amore*, e la ricostituzione di *Nazione Indiana* in *Nazione Indiana 2.0*, che sembra segnare in modo definitivo la formazione del web letterario italiano.

Da una parte, i soggetti più forti (in altri termini: gli autori comunque più importanti o più visibili e, quindi, dotati di una relazione più strutturata sia con i circuiti letterari tradizionali che con il pubblico) rielaborano la propria presenza on line in termini ridotti, riducendo quindi il valore strategico attribuito, nella critica verso l'establishment e nel percorso di riposizionamento rispetto al dibattito letterario che hanno messo in atto. Contemporaneamente, rinunciano alla dimensione comunitaria (è sintomatica, in questo senso, l'assenza di uno spazio commenti su *Il primo amore*), cercando di ristabilire così anche alcune gerarchie o quanto meno dei confini tra i ruoli, diventati nel frattempo fluidi sotto l'azione della cosiddetta orizzontalità della rete. Dall'altra parte, quelli che rimangono amplificano la dimensione comunitaria, come vedremo meglio in seguito, venendo premiati in termini di traffico (le migliori performance, in termini di visite sul blog, si hanno successivamente alla rottura della redazione storica) e di articolazione della rete di relazioni che

riescono ad istituire. Non rinunciano, comunque, ad un confronto puntuale con la realtà culturale esterna al web e, anzi, grazie all'autorevolezza costruita on line, riescono a conti fatti ad impostarla in modo ancora più radicale e articolato.

Questo passaggio definitivo, inoltre, è supportato e amplificato da una contemporanea fioritura di nascite e fondazioni di altri blog letterari. Nell'arco dei successivi cinque anni, infatti, gli spazi del web letterario italiano diventano ancora più ampi e articolati, trovando in alcuni luoghi una peculiare visibilità. Si tratta principalmente di *Absolute Poetry* (poi *AbsoluteVille*), *GAMMM*, *La poesia e lo spirito*, *Alfabeta2*, *Doppio Zero* e *Le parole e le cose* che, insieme a diverse webzine letterarie e ai vari blog e siti di singoli autori, si dispongono in una rete sempre più complessa, sempre più frequentata, e dalla produzione sempre più strutturata e rigogliosa.

Fin dall'inizio, lo spettro della produzione offerta da questo sistema di siti, blog e pagine personali si dimostra estremamente eterogeneo: si passa da scritture liriche e neoliriche, che riprendono la tradizione novecentesca o anche antecedente, a traduzioni sia di contemporanei che di classici, dal recupero degli stilemi delle avanguardie, delle neoavanguardie e della sperimentazione in genere, alla narrativa e al romanzo, dalla scrittura di attualità (legata al reportage e al giornalismo), alla poesia visiva, alla slam poetry e così via.

L'eterogeneità degli stili, degli atteggiamenti e, in effetti, anche della qualità dei contenuti, è un tratto che colpisce immediatamente. Sulla rete, le diverse scritture a cui un ambito culturale come quello italiano può dare luogo, dalla non fiction, dal romanzo mainstream e dai testi sperimentali alle poesie da vanity press, alla critica ad orecchio e alle produzioni tipiche di ogni "sottobosco" di provincia, hanno scoperto una contiguità che prima era difficilmente ipotizzabile (non venendo, per altro, nemmeno auspicata). I circuiti, in forza della strutturazione per comunità, non si confondono automaticamente ma, per la stessa logica, si trovano sempre più spesso ad un solo "click" di distanza, grazie alla molteplicità di appartenenze di cui ogni soggetto che accede alla rete viene dotato. In questo senso, colpisce ugualmente il continuo moltiplicarsi di nuovi blog e di nuovi siti, gli spostamenti dei soggetti da uno spazio all'altro, oppure il loro partecipare, appunto, a più comunità contemporaneamente, magari con ruoli diversi (di blogger, di autore dei contenuti e di commentatore) oppure "specializzandosi" nel ruolo di commentatore, magari nella figura del cosiddetto *troll*(5).

Si noti come questa estrema diversificazione, questa proliferazione rizomatica e questo scambio continuo siano l'espressione più visibile di quell'equivalenza dei contenuti e di quell'accumulo anodino a cui si è accennato. Il web non si è specializzato su alcuni generi o su alcune tipologie di produzione letteraria né ha richiesto che la formulazione dei canoni, dei gruppi o delle aree di interesse che vi si sono generati si basasse su una logica esclusiva. Di tutte e di tutti ha avuto bisogno e ad ogni scambio ha dato supporto, al fine di riempire i propri spazi e mantenere i propri traffici. Le stesse caratteristiche sono, per altro, anche l'indice del fatto che lo sviluppo della rete è la risposta ad un bisogno generalizzato, non riconducibile tanto ad un settore, in questo caso, della produzione letteraria ma, piuttosto, ad una sorta di urgenza collettiva – che, nello specifico, evidentemente travalicava le possibilità delle istituzioni letterarie vigenti.

In forza della sempre maggiore ampiezza dei suoi circuiti e dell'autorevolezza ormai riconosciuta di molti dei soggetti che vi operano, il web letterario è riuscito, in più di un'occasione, a far ricadere sui circuiti dell'off line, nel frattempo molto meno indifferenti alle vicende della rete, i propri contenuti. Sono ormai diversi, anche se non frequentissimi, i casi di autori o dibattiti formati in rete ed usciti verso i circuiti dell'industria culturale tradizionale. Con una casistica che va da estemporanei casi editoriali come quello di Babsi Jones e del suo *Sappiano le mie parole di sangue*(6) (sponsorizzato, per altro, da Giuseppe Genna) a raccolte di nicchia come *Prosa in prosa*(7), espressione di parte del lavoro teorico e stilistico di GAMMM, inizia a formarsi un canale di comunicazione tra web ed editoria tradizionale. Rimane ancora da comprendere, tuttavia, se la stessa editoria tradizionale si stia limitando a sfruttare il bacino della rete, per soddisfare la propria inesausta sete di novità a scaffale, oppure se davvero i due ambiti stiano tendendo alla fusione in un



nuovo circuito allargato.

L'esempio più eclatante di questa relazione è sicuramente *Gomorra*, il libro di Roberto Saviano, che da materiale postato su Nazione Indiana è diventato prima un best seller mondiale e poi un film, mentre l'autore veniva trasfigurato mediaticamente nell'icona della legalità e della lotta al crimine organizzato. Si noti, tuttavia, che nonostante le dimensioni del "fenomeno Saviano" e quindi l'amplificazione che i tratti della sua figura hanno subito, la sua origine on line è completamente obliterata, indicando, da una parte, che in effetti tra i diversi circuiti mediatici probabilmente non esiste ancora un rapporto pacificato e, dall'altra, che la relazione che viene instaurata tra autore e comunità di lettori sulla rete non resiste alla trasfigurazione iconica dell'autore e alla verticalizzazione delle relazioni che questa introduce.

Concludendo, si arriva così all'oggi, nel 2012, in un quadro che potremmo definire sospeso. Accanto alla percezione di una saturazione dell'offerta della rete letteraria, all'aumento comunque costante della produzione di contenuti ed all'ulteriore evoluzione generale della presenza on line attraverso i social network (il "mostro" *Facebook* che ingloba tutto) e il microblogging, sembra esaurita la spinta della ricerca in internet di un'istituzione letteraria alternativa, come indica il fatto che le ultime iniziative di critica e riforma dell'establishment culturale italiano (si veda, per esempio, il gruppo raccolto attorno ai manifesti della cosiddetta *Generazione TQ*) non puntano certo sulla rete come piattaforma strategica. Rimane, per altro, ancora indecisa la vicenda dell'editoria digitale e della diffusione degli ebook. Nei prossimi anni è probabile che, sia per il web letterario militante come per la produzione più generale di contenuti, la relazione tra la produzione on line e la diffusione di *device* come tablet pc o ebook reader avranno una ricaduta estremamente significativa e che il quadro appena abbozzato andrà interpretato in modo diverso.

Si mantiene sullo sfondo, infatti, l'idea che gli ultimi dieci anni siano solo una fase di transizione, in realtà non ancora terminata, verso una nuova strutturazione generale dell'industria culturale e della cultura in quanto tale. Come due secoli fa la nascita dell'industria editoriale ha trasformato la letteratura in gran parte dei suoi aspetti e, più in generale, la meccanizzazione ha avuto ripercussioni capillari sulla cultura e sulla società, allo stesso modo è immaginabile che la connessione massiva alla rete darà vita ad uno scenario che per ora è davvero difficile prevedere.

### **La logica culturale del user-generated content**

Se è difficile immaginare, ora, le articolazioni concrete di quello che sarà il sistema culturale e letterario dei prossimi dieci o venti anni, e di come e quanto inciderà la virtualizzazione e la messa in rete di parti sostanziali delle nostre attività e relazioni, è comunque possibile, dagli sviluppi a cui abbiamo assistito fino ad oggi, estrapolare alcune caratteristiche che sembrano strutturali. Proviamo a vederle di seguito, partendo dalla nozione di *user-generated content*, ovvero di contenuto generato dall'utente.

Questa espressione, che nasce nell'ambito del web publishing e dei nuovi media in genere, designa i testi, le immagini, i video e quant'altro le persone che si iscrivono ai vari servizi on line, o che comunque accedono alla rete, mettono su internet. Presenti fin dai primi anni dello sviluppo di internet, oggi i contenuti generati dagli utenti (o *UGC*) sono arrivati a comporre la quasi totalità di ciò che è reperibile on line. Esempi di *UGC* sono i video caricati su *YouTube* o *Vimeo*, le voci delle diverse *Wikipedia*, le recensioni postate su *Amazon*, *LibraryThing* o *IBS*, le immagini archiviate su *Flickr* o *4chan*, gli ebook leggibili su *Scribd*, le notizie diffuse via *Twitter*, le canzoni messe in streaming su *MySpace* e, ovviamente, i materiali condivisivi su *Facebook* o sui vari siti e blog (per non parlare delle chat e delle email, il cui status di contenuto, dissimulata dall'apparente natura privata degli scambi in cui si producono, rimane comunque tale).

Nel corso degli anni, l'espansione di questa tipologia di contenuto ha seguito, di pari passo, la sempre maggiore accessibilità economica della rete e della tecnologia necessaria alla connessione. Allo stesso modo, il loro sviluppo è stato coerente con il potenziamento di internet in termini di

infrastrutture, grazie al miglioramento e alla diversificazione dei canali di telecomunicazione e all'implementazione di reti a banda larga, anche per l'utenza casalinga. Entrambi i fattori, chiaramente, hanno permesso a sempre più persone di fare sempre più cose on line.

Oltre a tutto, l'UGC si è iscritto in modo positivo nello sviluppo sia tecnico che concettuale delle caratteristiche proprie dell'on line, per come si è andato configurando fino ad oggi. In effetti, la progettazione centrata sull'utente, l'interattività e la condivisione, che sono le direttrici di tale sviluppo e che si ritrovano, insieme ai loro effetti, a vari livelli (dal *layout* delle interfacce dei software alla definizione delle *policy* di utilizzo dei servizi), finiscono per implicare i contenuti generati dagli utenti come uno dei "luoghi" in cui la loro logica si dimostra.

Nella loro azione congiunta, infatti, sono sempre orientate a massimizzare l'accesso alle piattaforme di rete, lo scambio lungo i loro circuiti e la partecipazione alle comunità che vi si generano. Così, se da una parte chiariscono come la rete sia una piattaforma di comunicazione ancor più che di archiviazione (e questo spiega, per altro, l'enorme entusiasmo con cui le persone vi si sono connesse), dall'altra evidenziano come gli UGC, oltre ad essere fondamentali per una comunicazione basata sullo scambio, appunto, siano anche il frutto di razionalità profonde e di necessità strutturali dell'ambiente in cui vengono creati ed in cui circolano.

Tuttavia, al di là del peso che può avere la nozione di contenuto generato dall'utente nell'ambito dei nuovi media, per quel che riguarda le questioni affrontate in questo saggio la stessa nozione ci è soprattutto utile, almeno in prima istanza, per descrivere la trama fine del nuovo circuito della produzione letteraria. Ci dice, infatti, che cosa sono i singoli testi una volta apparsi sulla rete e a che cosa viene ricondotta, su internet, la scrittura.

In questo senso, i termini sono già chiari: dal punto di vista del contesto in cui si produce, diffonde e fruisce, la scrittura letteraria on line è un contenuto generato dall'utente. Qualunque sia la strategia retorica ed il progetto letterario su cui si fonda un dato testo, esso viene accolto dalla rete in quanto contenuto, l'unico "oggetto" che la rete riconosce. E, allo stesso modo, il suo autore o chi si è incaricato di metterlo on line, per la "rete delle reti" è un utente, un operatore che genera una connessione, al di là del ruolo che gioca o che giocherebbe nell'ambito di circuiti letterari più tradizionali.

Già solo queste considerazioni ci dovrebbero spingere ad un ripensamento anche radicale della letteratura, nel momento in cui viene coinvolta nel passaggio alla rete. Non è certo sull'indifferenziazione, infatti, che si basa l'idea che ne abbiamo. E, tuttavia, queste considerazioni, come anche la nozione stessa di UGC, assumono un significato più pieno ed esemplificativo se viste in prospettiva. Proviamo a fare un passo indietro.

Nel famoso articolo del 1984, *Postmodernism, or The cultural logic of late Capitalism*, Fredric Jameson segnalava che:

*What has happened is that aesthetic production today has become integrated into commodity production generally: the frantic economic urgency of producing fresh waves of ever more novel-seeming goods (from clothing to airplanes), at ever greater rates of turnover, now assigns an increasingly essential structural function and position to aesthetic innovation and experimentation.*

Questo, come è noto, è il quadro socioeconomico generale in cui, stando a Jameson, si instaura una fase specifica della nostra cultura, ovvero il postmoderno.

Il concetto di postmoderno è stato ampiamente dibattuto e più volte interpretato, sostenuto o attaccato. Non è certo questa la sede per riprendere una polemica ormai datata e, quindi, non entreremo nel merito dell'esistenza, da alcuni considerata chimerica, di qualcosa come il

postmoderno. La citazione, tuttavia, sembra essere calzante in quanto, stando alle evidenze, la “frantic economic urgency” rilevata da Jameson, nel corso degli ultimi decenni non ha certo fermato il suo moto. Anzi, si può dire che ha eventualmente accelerato, generando anche, nei suoi passaggi più recenti, quella specie di catastrofe semiotica che è la produzione di contenuti sul web.

La differenza introdotta, rispetto alla nascita del postmoderno, sarebbe un ulteriore salto di scala, ovvero il numero ancora più ingente dei prodotti di cui si ha necessità. Questa necessità numerica sopravanza ogni altra, compresa quella della novità (dei “novel-seeming goods” descritti da Jameson) che ancora, nel quadro del postmoderno, mantiene una propria funzione discriminante per cui, anche se ricondotti ai bisogni della circuito economico, l’innovazione estetica e tutto ciò che vi si collega in termini di ruoli e strumenti sono mantenuti. Con il passaggio alla rete, l’urgenza effettiva è quella dell’accumulo massivo e anodino di contenuti, al di là del loro grado di novità e al di là dell’innovazione che possono comportare, abbandonando definitivamente l’onda lunga di un’estetica modernista già cristallizzata nel quadro jamesoniano. Addirittura, ed è questo l’altro tratto che sembra particolarmente significativo, la quantità di prodotti richiesta è talmente smisurata che si è allargata la base dei produttori riconosciuti, introducendo nel ciclo di produzione anche il cosiddetto contenuto generato dall’utente, ovvero i prodotti di chi, fino a ieri, componeva il pubblico, l’oggetto e il bersaglio della produzione, dando luogo ad una specie di paradossale ribaltamento.

Per avere un’idea dell’immensa produzione che il ciclo che stiamo considerando comporta, possono essere utili alcuni numeri. A luglio 2012 esistevano più di 600 milioni di siti web(8). Il numero dei blog non è censito in modo chiaro ma, ad oggi, ammonta sicuramente a diverse decine di milioni (solo la piattaforma Wordpress.com ne ospita, al luglio 2012, 54 milioni(9)), dando luogo ad una massa di fonti di diffusione in grado di produrre centinaia di nuovi post al minuto (sulla piattaforma Tumblr, per esempio, già nel 2010 si è raggiunta la media di 18 nuovi post e 5 reblog al secondo(10)). Su Twitter, nel 2011, si è arrivati a postare 200 milioni di messaggi al giorno(11). Su Facebook, infine, nel 2012 si stimano 955 milioni di utenti attivi di cui oltre 500 milioni attivi su base giornaliera(12).

Possiamo dunque dire che l’economia che tiene in piedi il web si configura come un’offerta realmente sterminata di contenuti multimediali, dal testo all’audio, al video, e che questi contenuti, come si è detto, sono in gran parte prodotti dagli utenti. Messa a disposizione on line, attraggono il pubblico o, meglio, altri utenti, che, a loro volta, producono nuovi contenuti e così via. Questo circolo virtuoso genera il traffico che viene venduto agli inserzionisti, secondo una modalità che, se non è la sola fonte di reddito on line, è certamente la più caratteristica, insieme alla raccolta e l’elaborazione dei dati di navigazione, delle statistiche e dei comportamenti on line, l’altra faccia della valorizzazione del traffico. Esempi di questo ciclo economico sono rappresentati da piattaforme di blogging come Wordpress.com, da portali di condivisione come YouTube, Flickr o Scribd e da social network come Facebook ma anche, pur esulando dalle questioni che stiamo trattando e con modalità specifiche, da piattaforme di servizi on line come Google (che, oltre a inglobare YouTube, offre un servizio di email, una piattaforma per il blogging, un social network, un *feed reader* e così via). In tutti questi casi, l’attività dei fruitori-produttori richiama altri fruitori-produttori dando luogo ad un aumento esponenziale nell’offerta di contenuti e ad un amplificazione del traffico, dei suoi circuiti e delle comunità a cui dà luogo.

Si noti, comunque, che le immense quantità di contenuti “autoprodotti” di cui stiamo parlando non sono riducibili alla loro mera risultanza economica – tale per cui si potrebbe dire che gli ignari utenti della rete sono stati completamente assoggettati alle logiche produttive, e indotti alla produzione di plusvalore anche nel tempo libero e durante le pratiche creative e sociali, che vengono loro ulteriormente alienate. Una lettura di questo genere, per altro accettabile (tanto più sapendo che la “monetizzazione” delle relazioni sociali e del tempo libero è iniziata ben prima dello sviluppo della rete ed ha visto picchi recenti, per esempio, anche nella logica del *brand* o del *viral marketing*), perde comunque di vista il fatto che le cifre mastodontiche evidenziate più sopra

individuano anche un'evidente "volontà di dire" nelle persone, che in grandi masse**(13)** si sono connesse a internet, lo frequentano assiduamente e ne popolano i database con le proprie immagini, i propri commenti, i propri testi e così via.

Inoltre, come ho già accennato, questi stessi numeri rispondono alle logiche strutturali della rete in quanto tale. Bisogna tenere sempre presente, infatti, che internet, anche al di là delle specifiche politiche di implementazione che sono state seguite (la centralità dell'utente, l'interattività e la condivisione), è essenzialmente un sistema mondiale di comunicazione tra elaboratori elettronici, ovvero tra sistemi di gestione di dati (cioè, secondo il nostro ragionamento, contenuti): tutto ciò che fa è gestire dati in remoto, spostandoli tra server diversi e tra server e client, coprendo con i suoi traffici l'intero pianeta. L'immensa quantità di contenuti di cui stiamo parlando, a ben vedere, è anche l'ovvia attività della piattaforma globale a cui abbiamo dato vita a partire dalla fine degli anni '60.

Qualunque sia l'interpretazione che vogliamo darne, questo volume davvero impressionante di produzione e di scambio segna un passaggio epocale rispetto alla storia della produzione culturale. Già la meccanizzazione della stampa e poi l'industrializzazione dell'editoria hanno fatto saltare l'equilibrio tra produzione e fruizione (sono di antica data le polemiche sulla straripante offerta editoriale, sui "troppi libri" che non riusciremo mai a leggere). Allo stesso modo, le varie tecniche di riproduzione dell'immagine e del suono hanno modificato completamente la nostra cultura. Ora, con il passaggio alla rete, il salto di scala è vertiginoso: la produzione, per quanto umana, si presenta immediatamente con tratti e dimensioni sovrumani, lasciando davvero perplessi rispetto a quello che potranno essere i futuri sviluppi culturali ma anche, verrebbe quasi da dire, antropologici.

La logica dell'accumulo sterminato di contenuti, inoltre, ha almeno due conseguenze che vale la pena esplicitare meglio.

La più significativa, e ribadita più volte, è sicuramente la validità semi-automatica**(14)** dei contenuti stessi: una volta superato anche il parametro dell'innovazione, della novità, la sola irriducibile presenza on line è sufficiente a dare loro uno statuto riconosciuto nel proprio circuito di distribuzione. I contenuti on line, cioè, non sono validi perché prodotti da qualche soggetto legittimato oppure perché hanno caratteristiche formali specifiche ma, fondamentalmente, perché rispondono ai bisogni dell'accumulo, perché la vocazione di archivio universale della rete li riconosce come elementi necessari al proprio patrimonio documentario.

Va notato fin da subito, tuttavia, che la metafora dell'archivio dimostra un certo grado di inadeguatezza, dato che l'accumulo anodino dei contenuti contraddice la natura ordinata di ogni archivio. In rete, in effetti, l'ordine è sempre a posteriori ed è il frutto diretto della connessione e dell'attività dell'utente che la genera. Prima di essere provocata dall'azione dell'utente (che la interroga o vi naviga o vi aggiunge un ulteriore elemento) la massa dei contenuti rimane sospesa in una specie di sfondo/contesto di equivalenza, riordinabile in funzione dell'interazione prodotta. La rete, in questo senso, non è uno spazio autonomo ma proiettivo.

È stato spesso segnalato, per esempio, come gli algoritmi di risposta di Google modellino le proprie liste di risultati in funzione dei dati che hanno precedentemente registrato rispetto all'utente che inserisce la *query*. Questa modalità vale come indicazione rispetto alla natura dell'interazione tra utente e rete. La stessa fortuna di Google, per altro, è un indizio che svela la natura della rete e della nostra presenza nei suoi circuiti. La sua interfaccia minimale privilegia la ricerca per parole chiave, cioè un'interrogazione che proietta sulle informazioni la propria sintassi (ovvero quella formulata dall'utente) piuttosto che un'interrogazione che si modella sull'ordine esistente, come nel caso di indici o di classificazioni. Come tale, ha segnato, con la sua comparsa, un passaggio decisivo rispetto ai motori di ricerca precedenti, ancora orientati alla categorizzazione e all'ordinamento per *directory* (semantiche, geografiche o formali) dei siti e delle risorse, per cui l'insieme dei contenuti on line veniva riportato ad una mappatura statica.

Per altro, come si è detto, internet è prima di tutto una piattaforma di comunicazione e come tale subordina l'archiviazione ai propri traffici, promuovendo le comunità, a cui gli scambi danno luogo, a vero principio ordinatore. Sono appunto i circuiti di interazione e condivisione che disegnano, nell'immensa e per lo più nascosta galassia di internet, le geografie percorribili e gli ordini per raccogliere, indicizzare e recuperare i contenuti. Gli scambi tra utenti, i circuiti spontanei o progettati che si generano tra siti e blog, i meccanismi del *reblog*, del *retweet*, della condivisione o comunque il riutilizzo di contenuti messi on line da altri, instradano il traffico degli utenti lungo le aree disegnate dalle loro relazioni, individuando regioni sufficientemente coerenti e riconoscibili ed aggregando i contenuti che in quelle regioni si distribuiscono.

Quello che bisogna soprattutto notare, tuttavia, è che internet non è una specie di meccanismo di self-publishing totalitario o l'epifenomeno di una sorta di elefantiasi culturale globale (o, addirittura, di una conversione della democrazia in partecipazione a bassa intensità). Piuttosto, bisogna comprendere che l'accumulo anodino dei contenuti a cui la rete dà luogo risponde essenzialmente all'irriducibile singolarità dei discorsi, all'arbitrarietà degli atti che li generano, alla loro natura di evento, transitoria e discontinua. Grazie alle proprie capacità di registrazione, tali come non ce ne sono mai state nella storia dell'uomo, la rete fornisce gli strumenti per gestire la condizione aleatoria della produzione di senso, la sua consistenza pulviscolare, la caoticità della sua distribuzione.

È questa idoneità a mantenere una relazione puntuale con la produzione individuale dei discorsi che sembra essere il fondamento del processo stesso di accumulo e che genera la validazione semiautomatica di ciò che viene messo on line. Allo stesso modo, è questa inedita capacità di memorizzazione che rappresenta il vero mutamento radicale, fornendo per la prima volta al sapere e al fare umano una tecnologia di archiviazione che ci libera da ogni necessità di scelta su ciò che è importante registrare e tramandare.

E non solo la rete risponde, per vocazione, alla natura evenemenziale della produzione di senso ma vi investe in modo radicale, facendo tesoro sia del minimo scarto, della variazione sul tema o della risultanza abnorme, sia della ripetizione, della ridondanza, della duplicazione estenuata. Quello che valida l'apparente ed effettiva inattività, lo spontaneismo come anche la pochezza, l'oscenità, l'idiozia di buona parte della produzione on line è la capacità stessa della rete, dei suoi database, di contenerla, di trasmetterla, di preservarla.

L'importanza della dimensione dell'evento, che caratterizza la rete, è evidentemente anche il tratto che la lega nel modo più significativo agli altri media elettrici, come la televisione o la radio. E, tuttavia, declinato nei termini del reperto, della traccia, della stratificazione, del ritrovamento, il contenuto on line sviluppa, come vedremo, una propria specifica dimensione temporale che caratterizza tutta la sua produzione. Allo stesso modo, come la televisione e la radio, anche la rete imposta la fruizione di ciò che viene messo on line in termini di flusso e al flusso riconduce anche contenuti che non lo prevedrebbero (come i testi letterari, che tendono a ridursi in dimensioni e in coerenza e che vengono, non solo metaforicamente, smembrati, scomposti, ridotti ai propri brani ed alle proprie citazioni). E tuttavia questo flusso è più complesso, stratificato, con fenomeni locali di coagulo, di *loop*, essendo possibile in ogni momento la continua rilettura, la fruizione reiterata, il richiamo dallo sfondo/contesto dell'accumulo (per esempio, attraverso l'ulteriore circolazione del singolo contenuto all'interno di questa o di quella comunità).

Nei termini dell'accumulazione anodina, infine, ogni contenuto non solo è valido di per sé ma equivale, in modo apparentemente paradossale, ad ogni altro. In effetti, il godimento del contenuto on line, sulla base di quella evenemenzialità appena segnalata, si fonda sulla singolarità del contenuto stesso, che nel flusso degli altri contenuti punteggia, con la propria unica istanza, un orizzonte di continue fattispecie. In questo senso, sembrerebbe che la somma astronomica delle informazioni, il loro attraversamento, la loro manipolazione e l'accesso alle loro sedi diventino le articolazioni di una specifica dimensione del piacere. Qualunque esperienza prolungata di navigazione in rete, infatti, si basa sul desiderio di sapere, sul piacere del significato, sulla

consumazione del dato, sulla tensione della scoperta, sul capriccio della curiosità.

Tuttavia, la logica del database, del motore di ricerca, della navigazione e delle query, riduce ogni dato alla condizione di quello sfondo/contesto su cui proiettare la sintassi dell'interrogazione e gli ordini a posteriori che genera. Per quanto irriducibile, dal punto di vista dell'accumulo generale il singolo contenuto viene neutralizzato. È come se, in rete, ci fosse un difetto di messa a fuoco: si vede sempre o da troppo da vicino (nel godimento del singolo contenuto) o da troppo da lontano (navigando il grande sfondo dei contenuti). Molto probabilmente è questa assenza di un livello intermedio, di una mappatura in scale meno estreme, che genera quel senso di disagio che caratterizza molte delle prime esperienze di navigazione e interrogazione della rete.

Forse sono le comunità che possono rappresentare qualche tipo di livello intermedio, ordinando secondo i propri scambi porzioni relativamente ridotte dell'universo dei contenuti. E, tuttavia, non potrebbero mai avere il valore oggettivo di una mappatura, per quanto abbozzata e schematica. Le comunità on line semmai sono l'esatto opposto di una mappa, riproducendo a livello di organizzazione quella vocazione alla singolarità di cui si è appena detto. Se la mappa è una rappresentazione standardizzata del territorio, implicandone quindi la sua riduzione ad un metro estrinseco, la comunità tende all'autonomia, cancellando ciò che è fuori da sé e rappresentando il proprio territorio come la totalità dello spazio.

In ogni caso, il paradosso tra l'irriducibilità e l'equivalenza, come si è detto, è solo apparente. Le dimensioni dell'accumulo implementate dalla rete non possono introdurre un discrimine secondo cui vagliare i contenuti perché ciò comporterebbe l'eventuale rinuncia ai contenuti inadeguati secondo quello stesso discrimine. Per cui ogni contenuto vale quanto un altro. Ma, allo stesso modo, la vastità delle dimensioni di accumulo deve prevedere la raccolta dei materiali più minuti, la cui individuazione è riportata ad un reticolo talmente fitto che non può che esaltarne la singolarità.

Rispetto all'equivalenza dei contenuti, è interessante notare anche come il testo letterario, sul web, perda la propria separatezza logica dagli altri testi. Nel corso di una ricerca fatta su Google, infatti, il dato sintagma su cui si basa la nostra interrogazione non ha l'indice "poesia" piuttosto che "articolo scientifico", "diario personale", "manuale fai-da-te" ma viene proiettato sull'intero patrimonio archiviato. Conseguentemente, i risultati che ci vengono forniti sono riportati ad una sorta di condizione linguistica amorfa: come si è detto, le distinzioni e quindi gli ordinamenti a priori (di carattere formale o di altro genere) sono sospesi a favore dell'ordinamento a posteriori generato attorno alla query. È l'interrogazione dell'utente che diventa cardine e non più la differenziazione negli ordini dei discorsi.

Siamo di fronte ad una specie di collasso definitivo della matrice formalista, che distingue tra linguaggio poetico e linguaggio comune, come anche di tutti gli approcci differenzialisti alla produzione di discorsi (non ultime l'idea di "qualità" riferita alla produzione dell'industria editoriale e la persistente metafora dello scrittore artigiano). Costruiti sulla nozione di linguaggio poetico come lingua "altra", ora si devono misurare con testi destinati ad uno spazio in cui la logica neutralizzante dei motori di ricerca ed il grado zero della riduzione a contenuti consumano qualunque differenza tra i discorsi.

Inoltre, in riferimento alla questione del postmoderno citata più sopra, è interessante notare che il massiccio ricorso ai contenuti generati dagli utenti, e le dinamiche che essi implicano, comportano un passaggio ben più radicale che non l'azzeramento delle differenze tra cultura "alta" e cultura "bassa" a cui il postmoderno, tra le altre cose, sembrava aver dato luogo. Nel momento in cui ogni prodotto estetico viene riportato al grado zero del suo valore di contenuto, non solo ogni gerarchia corrente viene smontata ma si deve accettare anche l'impossibilità di istituirne altre. Quello a cui si dà luogo non è una rielaborazione, anche radicale, del canone ma la generazione di un contesto in cui il canone non è istituibile. O, meglio, in cui ogni canone è costituibile.

Per altro, si deve anche notare che non solo cadono le distinzioni tra i testi ma anche tra testi, immagini, musica e video. Se la letteratura è un'arte della parola, l'arte della "produzione di

contenuti” non è legata in modo specifico a nessun codice e vi si affollano immagini con scritte, video con didascalie, audioregistrazioni, produzioni di poesia visiva e di *asemic writing*. La distinzione tra testo, immagini e musica viene mantenuta in relazione ad alcuni grandi portali di condivisione di specifiche tipologie di contenuti (per esempio YouTube per i video e la musica, Flickr per le fotografie, Scribd per i testi) ma, poi, nella pratica quotidiana della produzione e della condivisione dei contenuti, all’interno del singolo blog o della propria pagina Facebook, la commistione dei codici è generalizzata. E questo nonostante lo spazio della rete sia uno spazio eminentemente scritto (basti solo pensare al linguaggio HTML che genera le pagine web) ed in cui gli ordini che vi si possono costituire siano riconducibili comunque alla parola (attraverso le espressioni usate nelle query o nei tag impiegati per indicizzare i contenuti e così via).

Dalla validità semiautomatica dei contenuti, figlia dell’accumulo anodino degli stessi, deriva anche la validazione degli utenti che li producono. È questa l’altra conseguenza particolarmente significativa a cui il passaggio alla rete dà luogo ed è questo il senso proprio del superamento del pubblico che l’impiego degli UGC comporta. Gli utenti accedono, in quanto operatori, ad una modalità attiva di partecipazione ai circuiti mediatici e culturali e sono riconosciuti nel loro ruolo di produttori di discorso senza bisogno di alcun meccanismo di selezione. La loro legittimazione è in funzione della semplice connessione alla rete e alle sue piattaforme di produzione e di scambio.

Va ribadito che questo passaggio non è una mera forma di ipertrofia ma compone il tratto specifico, e del tutto coerente, di una logica culturale che vede nell’accumulo dei contenuti la propria priorità, anzi: la propria necessità. Il requisito della novità, a cui ancora faceva riferimento il Jameson da cui siamo partiti, per quanto effimero possa diventare come parametro formale richiede comunque la padronanza di un canone e del bagaglio di strumenti teorici e tecnici a cui lo stesso canone fa da supporto. Questa padronanza, quantomeno pratica, a sua volta implica un ruolo, quello dell’artista per intenderci, che la possiede o la dovrebbe possedere tra le proprie competenze. A sua volta, il ruolo dell’artista è il risultato di una differenziazione interna che connota un’implementazione peculiare di ciò che siamo soliti chiamare “cultura” e che, tra le altre cose, prevede il ruolo del pubblico come separato e specializzato nella fruizione degli “oggetti culturali” che gli artisti producono. Se viene a mancare il primo requisito, se ogni parametro formale perde di importanza e conta solo l’accumulo dei contenuti, tutto ciò che vi è collegato, nella logica del sistema a cui appartiene, perde di senso e consistenza. Se non scompare del tutto, risulta come minimo ineffettivo. Da questo punto di vista, allora, l’accesso al ruolo di produttore da parte di chi compone o componeva il pubblico diventa ovvio, dato che vengono a cadere i prerequisiti che distinguevano, in linea teorica, gli artisti dal pubblico, appunto.

Certamente l’indebolimento dell’importanza delle competenze non è il solo motore della migrazione in massa verso la produzione di contenuti a cui stiamo assistendo: un ruolo decisivo è svolto dagli effetti di amplificazione della propria soggettività che la connessione introduce, oltre che dal gioco sociale che lo scambio dei contenuti permette. E tuttavia quello che conta è soprattutto il fatto che, una volta che la tecnologia di registrazione su cui si appoggia la rete fornisce lo strumento per un tracciamento puntuale della produzione di discorsi, tale da non imporre la necessità di una scelta, e quindi di una gerarchia, sui discorsi stessi, la figura del produttore legittimo, che funzionava come uno dei meccanismi di scelta e gerarchizzazione, si svuota. Essendo, strutturalmente, ogni discorso legittimo, ogni fonte è legittima.

Da un punto di vista estetico, dal punto di vista della letteratura e degli strumenti per averne nozione, è ovviamente questo l’aspetto più significativo. Dovrebbe essere chiaro, quindi, che non stiamo parlando dell’ultima spiaggia di una cultura di massa ormai completamente scomposta; semmai della “prima spiaggia” di ciò che viene dopo la cultura di massa ed è a questa novità che dovremmo soprattutto porre attenzione.

È chiaro anche, d’altra parte, che per quel che riguarda la produzione letteraria uno sviluppo di questo tipo è, almeno in potenza, dirompente, sia rispetto allo scenario a cui siamo abituati, sia rispetto agli strumenti di lettura di cui ci siamo provvisti finora. Se fino a pochissimi anni fa era

normale fissare dei ruoli ben precisi (gli autori, il pubblico, i mediatori) e dei flussi che li legavano in schemi di relazione relativamente leggibili (e su cui, eventualmente, innestare una serie di analisi critiche), in uno scenario come quello che ci presenta la rete lo spaesamento è immediato. Soprattutto quel soggetto più o meno fantasmatico e ipostatizzato che era il pubblico (declinato eventualmente, secondo i dibattiti e le posizioni, anche come popolo, nazione o gente) e sulla cui presenza più o meno muta si è costruita una parte non secondaria delle nozioni moderne di autore, di opera d'arte e di cultura, si dissolve in un pulviscolo autoriale, in una specie di insorgenza mediatica diffusa, più partecipativa che creativa ma comunque gestita in prima persona, attivamente e non in termini di mera ricezione. Attraverso la produzione di contenuti, milioni di soggetti si sono riposizionati rispetto al sistema generale di quello che siamo soliti intendere per cultura (o, nello specifico del nostro caso, letteratura) e di colpo il sistema si è squilibrato, portato oltre le proprie forme da chi è andato oltre il proprio ruolo.

Non si tratta, è ovvio, del fatto che queste persone abbiano rinunciato al ruolo di fruitori. Al di là dell'impossibilità di una tale rinuncia, la questione è piuttosto l'ampliamento del proprio ambito di azione a cui hanno assistito. Coerentemente con l'espansione della propria soggettività, prodotta dalla connessione, coerentemente con la centralità del loro ruolo di utenti e con le priorità di interazione e condivisione che la rete si è data, si sono viste fornire gli strumenti e la legittimazione per prendere la parola, vedendo riconosciuta anche la legittimità di quella stessa parola. Di conseguenza hanno fatto nascere una nuova soggettività nel campo della produzione dei discorsi: la soggettività propria a chi partecipa ad un processo generalizzato di produzione e di scambio.

In altri termini, il convitato di pietra di ogni discussione e produzione estetica moderna, in cui si specchiavano gli autori e le correnti (magari per rifuggirlo e rinnegarne l'immagine), stanato e plasmato dal mercato, segmentato dal marketing ed evocato nei lamenti o nei peana dei diversi attori dell'industria culturale, è ora, almeno on line, evaporato, lasciando al suo posto una specie di happening diffuso, che si espande nelle dimensioni ciclopiche di questo nuovo ciclo di produzione-fruizione, rispetto al quale gli attori tradizionali (gli autori, i critici, gli editori) hanno spesso la sensazione di un'alterità troppo radicale. Una perplessità che, negli effetti, riguarda soprattutto il proprio ruolo, dato che, come tutti, anche loro vengono investiti da questa rimodulazione del sistema culturale e, se da una parte percepiscono i vecchi ruoli come inadeguati (cosa che, ovviamente, non impedisce loro di ribadirli più o meno ostinatamente), dall'altra spesso non sanno come operare con i nuovi ruoli a disposizione.

È vero, d'altra parte, che sotto certi aspetti il circuito economico e culturale instaurato on line tra fruizione e produzione può presentare delle analogie rispetto ai circuiti a cui siamo abituati, principalmente quello dell'editoria o quello della radiotelevisione. Questo potrebbe spingere a considerare azzardata l'ipotesi di un superamento del pubblico che, anzi, verrebbe canalizzato in quelle che sembrano solo versioni avanzate di un'industria culturale da sempre in evoluzione. E, tuttavia, la differenza di scala nel ciclo di produzione e fruizione, e la logica che le nuove dimensioni introducono, dimostrano come sia strutturalmente diverso.

L'economia della televisione, per esempio, ed il suo circuito, si basano certo sull'offerta di contenuti gratuiti nei palinsesti(15) che attirano le cosiddette "teste" (il pubblico, in altre parole) che vengono poi vendute agli inserzionisti. Per altro, la gratuità ed il flusso di questi contenuti presentano tratti di osceno sotto molti aspetti simili a quelli dei contenuti on line. Tuttavia, nel caso di internet, l'introduzione massiva dei contenuti generati dagli utenti modifica il quadro in modo peculiare, dato che il pubblico, come si è detto, smette di essere spettatore, accedendo in prima persona ai circuiti mediatici (anche se, ovviamente, in misura molto diversa rispetto a un network televisivo), e i centri di diffusione aumentano di conseguenza in modo esponenziale, rizomatico ed a costo quasi nullo. Allo stesso modo, come nell'editoria letteraria, anche in un blog si tratta di scrivere dei racconti, per esempio, perché vengano letti. Ma un editore i racconti li vende e, mercificandoli, innesta nell'economia il loro circuito di produzione-fruizione, ovvero la letteratura: esalta in modo feticistico l'autore ed i tratti formali del testo, impiegandoli per segmentare il proprio



mercato, e, parallelamente, converte il lettore in consumatore. Un provider che offre un servizio di blogging, invece, vende l'intero circuito di produzione e fruizione ai propri inserzionisti, livellando i ruoli di produttore e fruitore e accettando il contenuto in quanto tale. All'interno del ciclo, inoltre, dà luogo ad un piccolo paradosso, ovvero ad una specie di territorio de-mercificato (sottilmente surreale come un territorio de-nuclearizzato), dato che la fruizione è nella maggior parte dei casi gratuita e l'oggetto offerto, da utente a utente, non è una merce.

A sostituire il pubblico, nel nuovo circuito della produzione dei contenuti, sembra ci siano le più volte citate comunità, ovvero gli insiemi formati dai soggetti raccolti attorno ad una connessione o ad un contenuto, che individuerebbero l'altra nozione chiave, accanto a quella di UGC, nello scenario che il passaggio alla rete disegna. Vedremo più avanti le caratteristiche di questo costrutto, che ha sia un valore sociale che, come si è detto, di strutturazione e ordinamento dell'universo dei contenuti. Per ora teniamo conto della differenza di prospettiva che i due termini introducono: se il pubblico è rivolto a qualcosa di esterno a sé ed ha una caratterizzazione ricettiva, la comunità rielabora attivamente al proprio interno le continue interazioni dei soggetti che la formano, e se il primo prevede uno spazio logico e sociale più ampio che lo includa, la seconda tende ad esprimere una propria autonomia – nonostante la natura schizofrenica e proiettiva della comunità on line complichi parecchio questa tendenza.

### **Un modello: il blog**

Questi sono dunque gli aspetti che sembrano più significativi dell'orizzonte verso cui il passaggio alla rete indirizza la produzione e la fruizione culturale e più specificatamente letteraria. Proviamo a vederli concretamente in riferimento al blog, un modello di produzione e condivisione on line che, nonostante la fluida e continua riconfigurazione delle modalità di interazione in rete, rimane ancora paradigmatico.

Un blog, in poche parole, è una pagina web che viene sistematicamente aggiornata con nuovi contenuti. Il visitatore di un blog, quando arriva sulla pagina, vede in testa alla stessa l'ultimo contributo inserito, mentre i precedenti sono disposti sotto, in ordine inverso di apparizione. I contributi, o post, sono in genere testuali anche se possono presentare video, audio in file o in streaming, immagini e così via. Ogni post è indicizzato per data, cioè è legato al momento in cui è apparso on line. Inoltre, i post possono essere indicizzati per mezzo di *tag*, piccole espressioni in linguaggio naturale che cercano di dare conto del contenuto del post (per esempio, un post che recensisca un libro di fantascienza sarà taggato con “recensione”, “fantascienza”, il nome dell'autore, il titolo del libro e così via). I post, poi, prevedono uno spazio per i commenti, cioè un luogo in cui i visitatori possono dare un feedback immediato rispetto al contenuto proposto o rispetto ad altro. Infine, un blog presenta in genere una colonna dedicata ai link verso altri blog o, comunque, verso altre risorse on line – il cosiddetto *blogroll*.

Questo, diciamo, è l'esterno di un blog, quello che vede il visitatore. Il gestore del blog, cioè il blogger, vede le stesse cose ed in più ha accesso a un'interfaccia di gestione. Questa interfaccia (il back-office, come viene definito di solito), comprende almeno due cose: un programma per gestire i contenuti del database che compone il blog (quelli da mettere on line, quelli già on line, etc.) ed un programma di videoscrittura, non troppo diverso da un applicativo come Microsoft Word per esempio, che non richiede nessuna particolare conoscenza di informatica (HTML, scripting o altro).

Un blog, infine, può essere aperto da chiunque, dato che sono presenti in rete numerosi provider gratuiti, alcuni dei quali mettono a disposizione dei software di qualità avanzata, in grado cioè di offrire una gestione complessa dei contenuti e della loro pubblicazione.

Ora, a partire da questa veloce e schematica descrizione di un blog (ovviamente, rispetto al modello che ho illustrato, si possono trovare parecchie eccezioni e differenze, passando da un'implementazione all'altra) mi sembra che si possano individuare le “dimensioni di base del blogging” e metterle in relazione con la letteratura – o, meglio, con l'idea che abbiamo di

letteratura.

## **I contenuti**

La prima dimensione è, ovviamente, quella della produzione di contenuti, di cui si è già parlato abbondantemente e che qui si vede all'opera in modo esemplare. Il blog in effetti, se si basa su qualcosa, si basa sul continuo aggiornamento del proprio database con nuovi post, nuovi testi, nuove immagini e così via. In un processo virtualmente inesauribile, il blog accumula i propri elementi, validi, nello specifico, in quanto ulteriori tratti di quello stesso processo, creando una sommatoria di singole istanze che non prevede, strutturalmente, una fine.

Trasformando il testo nella traccia di un evento, quello dell'accumulazione, il blog abbandona l'idea dell'opera come oggetto concluso, esplorabile, autonomo rispetto al processo della sua composizione, della sua scrittura. Il testo-blog è sempre in fieri, è sempre in bozze e può essere interrotto ma mai completo. È evidente di quanto ci siamo allontanati da una concezione corrente del testo letterario, la cui finitezza si presenta anche come il sigillo di un'autonomia dalle ragioni e dai termini soggettivi della sua creazione.

Si noti che questa autonomia produce anche uno spostamento dell'opera dallo spazio privato delle vicende del suo autore a quello pubblico del suo riconoscimento in quanto arte e che, in questo senso, è anche la condizione di una separatezza che ne compone il valore oggettivo e certificabile. L'assenza, nel caso del blog, di un analogo passaggio quindi non è banale e riprende, in altri termini, la questione della validazione semiautomatica dei contenuti on line. Ciò che mette in luce, tra le altre cose, è infatti l'estraneità dei contenuti stessi ad un processo come quello che può essere rappresentato dal giudizio estetico – il quale, per poter essere prodotto, deve basarsi sulla presenza di uno spazio comune di dibattito, su cui si fondano e le ragioni autonome dell'opera e quelle altrettanto autonome del giudizio. Vedremo meglio questo aspetto quando parleremo della dimensione sociale del blog ma, già da ora, si può segnalare come il superamento del pubblico di cui si è parlato vale anche in quanto superamento di uno spazio pubblico (a cui, per altro, corrisponde un'erosione dello spazio privato) e di ciò che vi si articola.

Il risultato della continua aggiunta è un flusso massivo, eterogeneo, discontinuo, virtualmente infinito, che definisce una relazione specifica, da parte del visitatore, con il blog inteso a sua volta come contenuto. È una relazione discontinua, estemporanea e non esclusiva. Il blog, in questo senso, si caratterizza come un prodotto culturale povero, per così dire. Al di là della complessità dei contenuti che diffonde, al di là degli strumenti culturali(16) che sono necessari per interpretarne le informazioni e per comprendere i meccanismi di senso che vi vengono istituiti, il contenuto "blog" prevede, comunque: un reperimento più o meno casuale, frutto della navigazione per link o attraverso la ricerca per parole chiave (secondo le correnti dell'affinità, del fraintendimento e della serendipità – che sembrerebbero i tre più potenti motori della rete); una fruizione distratta e veloce, eventualmente contemporanea ad altre attività in rete o come breve parentesi tra le stesse; una fruizione discontinua, secondo uno schema arbitrario sulla superficie della schermata, lungo la sequenza dei contenuti e attraverso l'albero di navigazione. Per altro, coerentemente con il suo testo strutturalmente infinito, la fruizione è necessariamente incompleta: in parte perché si dovrà attendere sempre il contenuto successivo e quello dopo ancora e così via, in una continua posposizione del suo consumo definitivo, e in parte perché, pur essendo elencativo, il blog non è lineare e il suo accumularsi non obbliga ad una disamina completa dei suoi elementi ma è colto anche dalla semplice ispezione di una parte, eventualmente minima, dei contenuti che lo compongono.

La struttura ad elenco secondo cui il blog organizza i propri contenuti ci permette, per altro, di vedere quale motore sia alla base del suo processo e come, dallo spazio del giudizio estetico, ci porti in quello etico-politico della comunità. La dimensione etico-politica, in effetti, si dimostra nel suo stesso accumulo.

In un certo senso, infatti, un blog tende sempre a comporre una Wunderkammer grafica e verbale, in cui oggetti eterogenei trovano un luogo ed un destino comuni, a loro volta condivisi da chi con quegli oggetti entra in relazione, senza bisogno di riconoscerli o giudicarli in sede estetica. E, come ogni Wunderkammer, può esercitare due tipi di fascino. Da una parte, può sedurre i fruitori con la ricchezza e la stranezza della sua collezione, con l'affascinante attrazione della sua forza centripeta, che mette insieme “cose” così strane e differenti. Dall'altra parte, rapisce lo sguardo e l'attenzione dei fruitori lungo le linee delle spinte centrifughe che mantiene, essendo ogni singola figura o frase in grado di catturare l'immaginazione, e riportarla ad un contesto differente, suggerendo differenti parametri di realtà. Ogni esemplare della collezione, così, appare come una traccia di qualcosa che è successo (un atto dell'autore, una vicenda del mondo), in un processo di reazione continua agli eventi che formano la nostra vita, ai pensieri, ai sentimenti e alle percezioni che continuamente generiamo e sperimentiamo. Allo stesso tempo, ogni immagine o frase appare come una traccia che conduce ad un'intuizione o ad un'altra, a questa o a quella forma generale del mondo che la sua realtà implica. Nel cuore di questa esposizione, poi, c'è il potere contemporaneamente razionale e irrazionale della giustapposizione, la cui sequenza instaura un unico ordine, netto e rigoroso, generando allo stesso tempo i flussi di significati e sensazioni incontrollati. A sua volta, nel cuore delle giustapposizioni, c'è un vuoto. È il vuoto tra una cosa e l'altra, dove si compongono due spinte: quella dell'autore, lungo cui esprime la sua scelta di mettere insieme quelle cose e non altre, che è il vero terreno su cui ha costruito la sua autorialità, così labile eppure così effettiva anche on line; quella del fruitore, che scopre in esso la fantasmagoria di ciò che non sapeva di sapere e trova posti, ricordi e parole che vivono in aree remote e dimenticate della sua persona.

La differenza che questa struttura cumulativa introduce, rispetto all'idea di letteratura da cui siamo soliti partire nei nostri ragionamenti, sembra evidente. In genere, quando si parla di letteratura, si intende la “buona letteratura”, ovvero si intende il risultato di una serie di filtri, di meccanismi di rarefazione, selezione, scarto e promozione, che produce, da una parte, una riduzione della complessità del mondo ad una figura interpretabile nel corpo dell'opera e, dall'altra, un canone, più o meno condiviso, di testi eccellenti. La stessa scrittura letteraria la si intende in genere come una specie di “meccanismo del levare”, sia quando viene intesa in senso classicista che in senso manierista.

Il blog, invece, propone un modello basato sull'aggiunta in cui, per riprendere un'opposizione da manuale, conta più il contenuto della forma, e la cui modalità è l'accumulazione e non la selezione. Il blog si costituisce su quelle unità di contenuto che sono i post e non importa se i testi (o le immagini, i video, etc.) siano il frutto di una cura particolare, dell'elaborazione di uno stile, di una retorica specifica. La forma generale dell'elenco, che lo innerva, riporta (ma, si ricordi, non necessariamente riduce) il valore di qualunque suo elemento a quello della mera unità costitutiva. È in questo senso che il blog propone davvero un'implementazione paradigmatica della logica culturale sottesa al passaggio alla rete.

In qualche modo, questo processo di accumulazione può ricordare l'accumularsi delle merci ma, in effetti, al di là della gratuità dei contenuti on line (differenza già segnalata e, di per sé, radicale!), c'è anche un'altra diversità, a cui ho accennato: se la merce è “il sempre-uguale in grandi masse” – secondo l'espressione di Benjamin –, i contenuti della rete sono singolarmente irrisolvibili e valgono piuttosto come il *sempre-diverso* in grandi masse. Si tratta certo di una diversità fatta per lo più di particolari minimi, scarti millimetrici, peculiarità marginali, eppure permette ai singoli contenuti di avere un valore autonomo e, proprio per questo, valere come elementi dell'accumulazione ed aggregare attorno a sé una piccola o grande comunità. Allo stesso tempo, permette al blog di rimanere aperto, di continuare la spinta del suo accumulo, di posporre ogni volta il termine del suo completamento, in attesa dell'ulteriore espressione che deve essere ancora formulata.

## La dimensione temporale

La seconda dimensione è quella temporale. Come si è detto, infatti, il blog si sviluppa lungo l'asse del tempo, secondo le vicende dei suoi aggiornamenti; i post sono indicizzati per data e la pagina presenta i contenuti in base alla loro apparizione.

Di nuovo, questo aspetto sembra rappresentare una novità dato che, in genere, il testo letterario gode di una specie di condizione extra-storica, per la natura finita di cui si è detto e sfruttando l'apparente trascendenza del linguaggio. Anzi, sulla separatezza del testo si sono costituite diverse questioni teoriche centrali nel dibattito letterario e, per esempio, i problemi che spesso la letteratura si è posta vanno da come possa il testo stesso "entrare" nella realtà del lettore a come possa superarla, come possa incidervi o come possa rappresentarla.

Il blog, invece, non esiste in una sua completezza extra-storica, dato che non è mai finito (essendo, come si è detto, passibile di interruzione piuttosto che di conclusione) e, per di più, dato che la storia, il tempo in cui si dipana, è lo stesso a cui viene ricondotto il fruitore, addirittura con le stesse date, lo stesso calendario. Questa è certamente una condizione nuova per il testo letterario, diversa anche da quella delle pubblicazioni periodiche (del feuilleton, per esempio). Il fatto è che l'attività di chi produce i contenuti, e quindi la storia del testo-blog, è tracciabile, non viene più rimossa dalla completezza dell'opera. L'indicizzazione temporale vincola il testo letterario on line al passare del tempo, alla dimensione diacronica che, di per sé, il testo tenderebbe a sublimare. Si noti: le date dei post possono essere manipolate e la tracciabilità che assicurano non è necessariamente affidabile, eppure questo non cambia la nuova condizione in cui il testo viene messo.

Il testo letterario, inoltre, funziona anche al suo interno come una sorta di trappola temporale. In effetti, non si limita ad apparire come un feticcio extra-storico ma basa questa sua pretesa sulla capacità che ha di introiettare la dimensione temporale. La letteratura, come è noto, cerca di chiudere in sé lo scorrere del tempo, sfruttando i meccanismi della narrazione, l'ipostasi della voce lirica, la circolarità della scrittura/lettura. Il blog, invece, non sembra permettere questo. Credo sia abbastanza facile notare, per esempio, che leggere un testo letterario "normale" pubblicato in un post richiede un'astrazione maggiore e, in effetti, la ragione sembra proprio essere la temporalità esibita del blog, la contemporaneità ineludibile tra testo e fruizione.

Chiaramente, anche la produzione su blog cerca di gestire il tempo, di catturarne lo scorrere e l'entropia, ma l'impressione è che, alla circolarità della scrittura/lettura, preferisca una specie di strategia da capsula del tempo(17), da reperto archeologico, da *object trouvé*. In altri termini, anziché puntare sulla manipolazione della diacronia, quale strumento della sospensione del tempo necessaria ad una fruizione estetica letteraria intesa anche come azzeramento, o almeno diminuzione, locale dell'entropia, il blog espone la distanza storica come momento di riallineamento sulla stessa linea temporale: l'entropia viene azzerata o diminuita nella misura in cui il disperso viene recuperato, il salto temporale, per quanto ampio, torna a ricomporre una relazione.

In effetti, uno dei tratti che sembra caratterizzare la scrittura on line, rispetto alla scrittura letteraria che viene diffusa in altri circuiti, è la condizione di isolamento e discontinuità strutturali in cui si trovano, l'uno rispetto all'altro, chi la produce e chi la fruisce. Nella produzione culturale con cui, ancora oggi, abbiamo prevalentemente a che fare, il modello di riferimento è piuttosto quello della partecipazione ad uno spazio di relazione diretta, legato anche alle dimensioni dell'attualità e del dibattito corrente, in cui qualcuno (l'autore) si rivolge a qualcun altro (il lettore, l'insieme dei lettori) attraverso il proprio testo. Si tratta, è chiaro, del triangolo emittente-messaggio-ricevente su cui modelliziamo il nostro concetto di comunicazione. Nel caso della produzione on line, invece, della scrittura su blog, il contenuto non viene rivolto a qualcuno ma, piuttosto, viene lasciato on line perché qualcuno, prima o poi (forse mai), lo trovi. Non viene comunicato ma condiviso: ad un modello basato sulla comunicazione diretta si preferisce un modello basato sulla disseminazione, che è la dimensione sociale, per così dire, del paradigma dell'accumulazione.

In altri termini: on line, la relazione tra produzione e fruizione è una relazione asincrona. Questa

affermazione sembrerebbe in contraddizione con la contemporaneità segnalata più sopra eppure le due caratteristiche sono strettamente legate. Allo stesso modo, è paradossale solo in apparenza che quella che abbiamo definito più volte come una piattaforma di comunicazione (e che anzi è stata più volte intesa, non necessariamente in modo scorretto, come uno dei luoghi caratteristici della comunicazione istantanea e globale) dia luogo ad una condizione di questo tipo. Anzi, questa è la modalità specifica che caratterizza la comunicazione on line.

A ben vedere, infatti, oltre che nei suoi meccanismi più profondi (dato che, fattualmente, buona parte dei servizi on line sono asincroni, ovvero non richiedono un'attività simultanea tra i processi coinvolti), la rete tende ad una forma di interazione che avviene per momenti separati anche per la logica stessa dell'accumulo dei contenuti, che implica quanto meno due fasi ben distinte, una di registrazione ed una di reperimento. La spinta dell'accumulo, in effetti, è autonoma e finalizzata a se stessa: non prevede un soggetto verso cui rivolgersi e si dà come priorità solo l'estensione della propria collezione, non la definizione di una relazione tra chi produce il contenuto e chi lo consuma (al di là del fatto, poi, che questa relazione sia diretta o meno). Lo schema triangolare tra emittente, ricevente e messaggio in questo caso non si applica perché, tra emittente e ricevente, si colloca la rete (la macchina), che accoglie i contenuti, che servono prima di tutto ai suoi bisogni di accumulo. Dalla rete stessa sarà poi possibile recuperarli, generando quella specifica comunicazione basata sullo scambio che si è evidenziata più volte; una comunicazione che, negli effetti, si basa su una sincronia simulata, tanto più convincente quanto più rapidamente si succedono il momento della registrazione e quello del reperimento (per esempio nelle chat o nei commenti ad un post).

Nello iato che separa la registrazione dal reperimento, quando un contenuto viene fruito è sempre, implicitamente, riscoperto, riottenuto, in un certo senso salvato. Riportato nel flusso della fruizione cooccorrente alla navigazione, viene riattivato, ricondotto all'attualità e all'evidenza proprie dei media elettrici. Ma il tratto che risulta soprattutto caratteristico, e che sana l'apparente contraddizione tra la contemporaneità e l'asincronia della produzione on line, è che il contenuto risponde al proprio reperimento riuscendo a ricomporre un sorta di tempo condiviso tra sé ed il fruitore, una forma puntuale ma comunque effettiva di simultaneità. Ed è proprio l'esplicita indicizzazione temporale del post che riporta il fruitore alla linea temporale che il contenuto, per metonimia (l'unica relazione che i contenuti possono implementare), rigenera. Non ha bisogno di sospendere lo scorrere del tempo, dato che è proprio la distanza temporale (la distanza tra il momento della registrazione e quello del reperimento) che gli permette di superare l'entropia, esibendola e contrapponendogli la resistenza della registrazione stessa all'azione del tempo che passa.

È soprattutto nel paragone con la radio e la televisione che questa peculiarità della produzione on line appare in modo evidente. Nel sistema radiotelevisivo, infatti, il punto di massimo compimento è la "diretta", la coincidenza tra il tempo all'interno del medium e il tempo al suo esterno. Questo, tra le altre cose, implica anche l'idea di un grande tempo comune (di una comunità che è generale e, almeno tendenzialmente, onnicomprensiva), una scansione che vale per tutti, magari anche solo simulata, nella successione delle stagioni televisive, nella somma delle puntate dei serial o, appunto, nelle dirette su eventi più o meno epocali, ma su cui ci si può sincronizzare, per ricomporre i propri vissuti privati, frammentati e alla deriva, in un simulacro di tempo condiviso.

Il contenuto on line, invece, come il reperto archeologico, da una parte esalta la distanza storica, si carica di un'aura di alterità che concorre al fascino centrifugo che si è già segnalato, e, dall'altra parte, stabilisce con chi lo carica una relazione di simultaneità, una sorta di "epoca comune" più o meno ampia in cui finalmente il contenuto riesce a dispiegare la propria potenzialità ed il fruitore accede a una nuova stagione della propria personale collezione. Nel sistema generale dell'accumulo, questo meccanismo dà luogo ad un regime temporale di sistemi di simultaneità diversi, concorrenti e contraddittori, così come lo sono le comunità che attorno a quei sistemi di simultaneità si costituiscono.

La sincronia, ancor più che abbandonata, non è più cercata. Si cerca ancora una relazione con quello

che potremmo definire un “tempo storico” (un caso emblematico è la copertura su Twitter delle rivolte iraniane, libiche o mediorientali) ma rinunciando ad un’idea totalizzante di “tempo unico”. Nel caso dei tweet sugli scontri di Teheran, quel tempo storico è il coagularsi del flusso di comunicazione attorno agli *hashtag*(18) #tehran, #iranelection, #gr88 e così via.

È interessante osservare, per altro, come ogni sistema di simultaneità sia l’istantanea che va a comporre la mappatura diacronica di una comunità, costruita attorno ai contenuti e alle parole che li indicizzano. Se nel caso del flusso di tweet la cosa è palese, andrebbe notato anche come i motori di ricerca registrino le improvvise, discontinue comunità che si costruiscono, nel corso del tempo, attorno ad alcune chiavi di ricerca, e come la rete sia incessantemente percorsa da questi raggruppamenti trasversali, innestati nel suo farraginoso patrimonio documentale come sistemi di affinità anonimi, squisitamente statistici. Molto probabilmente, le comunità più numerose a cui la rete dà luogo sono proprio queste comunità puntiformi, istantanee e intermittenti che si costruiscono, nelle successive adunate di individui che ricercano determinate espressioni, attorno a quelle espressioni ed ai contenuti che le racchiudono.

Un’ultima nota andrebbe destinata a segnalare che lo iato strutturale che separa la produzione e la fruizione, ed il sistema di gestione del tempo che introduce, permette alla scrittura letteraria di avere gioco su una specie di compito istituzionale ormai sclerotizzato: quello di parlare del “mondo” al “pubblico”, ovvero di parlare di qualcosa a qualcuno. I motivi per cui questo compito si è sclerotizzato sono vari e si sono stratificati nel corso dell’ultimo secolo. Sia il pubblico, come si è visto, sia il mondo hanno subito un processo di decostruzione talmente radicale che ormai quello che, nei circuiti culturali tradizionali, si chiede alla scrittura letteraria su quel fronte è, in buona sostanza, solo una coazione a ripetere. La produzione on line, invece, sembra affrontare più francamente la condizione di dissoluzione dei vari patti narrativi e culturali su cui si basava quel modo di intendere la letteratura e, mantenendone l’impulso, ovvero la dimensione politica e comunitaria, riconduce la scrittura che si vuole letteraria a riscoprire una sua natura funzionale, operativa, tecnologica. Ovvero, laddove non è più possibile quello che veniva presentato come un resoconto diretto del reale alla comunità, chi scrive cerca di lasciare delle tracce, mettere a disposizione degli strumenti, instaurare delle forme, ordinare dei reperti.

### **La dimensione sociale e le comunità**

La terza dimensione è la dimensione sociale che, in genere, viene riportata allo spazio dei commenti, quasi sempre presente sotto il singolo post messo on line. Quest’area, in effetti, è forse il luogo in cui sono più visibili gli scambi che si generano attorno e attraverso un blog ed in cui meglio si esplicano le relazioni a cui un contenuto dà luogo. Come si è detto, infatti, un contenuto generato on line da un utente richiama altri utenti, che a loro volta producono altri contenuti: la successione degli interventi nello spazio dei commenti illustra in modo intuitivo questa modalità di accumulo e vale come esempio dell’effetto moltiplicatore che la pubblicazione on line del singolo post produce. In questo senso, i commenti sono sicuramente una manifestazione della comunità a cui il blog ha permesso di formarsi.

Tuttavia, non possiamo ridurre al gruppo dei commentatori ed all’insieme dei commenti la comunità che innerva la porzione di rete in cui il blog si colloca (tanto più che dovremmo anche prendere in considerazione il blogroll, ovvero la lista di link ad altri blog presente in genere sulla home page, e i tag che indicizzano i post e trovano riscontro nei risultati dei motori di ricerca). Nel corso di questo saggio ho fatto più volte riferimento alla nozione di comunità on line e ne ho via via sottolineato alcune caratteristiche. Proviamo dunque ad affrontare la questione in modo più organico.

Secondo la tesi di questo saggio, le comunità sostituiscono quello che conoscevamo come pubblico e individuano una nuova forma socio-culturale specifica, sottesa alla massiva accumulazione dei contenuti occorrente on line. Si è detto che le comunità sono per natura inclusive, fluide e schizofreniche, dato che si può partecipare a più comunità contemporaneamente. Si è detto anche

che le comunità sono generate dagli scambi che vengono prodotti in rete e che, come tali, si caratterizzano come comunità di produzione e di scambio di contenuti. Questo sistema di relazioni e di scambi produce a sua volta una forma di mappatura della rete (intesa, di conseguenza, non come una distribuzione di oggetti ma come un evento complesso generato dalla concomitanza delle connessioni). In questo senso, abbiamo anche visto che la comunità tende ad una forma di autonomia, cancellando ciò che è fuori di sé in funzione dell'effetto totalizzante che questa mappatura produce. Abbiamo appena sottolineato, infine, che le comunità sono anche sistemi di simultaneità e che, come tali, si possono produrre in forma istantanea e discontinua (per esempio attorno alle chiavi di ricerca).

La caratteristica principale delle comunità on line, tuttavia, è che sono centrate sull'utente, il cui ruolo chiave, già visto nel caso della produzione dei contenuti, viene ribadito in modo altrettanto peculiare. In prima battuta, tuttavia, questa centralità non sembra particolarmente cospicua quanto a implicazioni. Si tende a limitarla, in genere, all'idea di comunità on line come risultato di un sistema telematico di comunicazione tra individui, che intessono le proprie relazioni più o meno virtuali mentre l'infrastruttura tecnologica rimane in disparte. Apparentemente, e talvolta effettivamente, a generosa disposizione ma, più spesso, impegnata in pignole raccolte di dati privati e di statistiche di navigazione, da monetizzare in seguito. In tutto questo, l'utente sarebbe al centro o di un sistema di servizi avanzati o di una macchina economica capillare.

Questa accezione, per quanto corretta (e, negli effetti, già introdotta nelle pagine precedenti), di per sé non coglie però un elemento strutturale del tipo specifico di comunità che si genera in internet. Quando diciamo che la comunità on line si basa sull'utente, infatti, a ben vedere stiamo dicendo soprattutto un'altra cosa: ovvero che è l'utente che genera una comunità, nel momento in cui accede alla rete, e che la stessa è mantenuta in forza della sua connessione. Questa comunità è implementata dalle relazioni che l'utente attiva con l'accesso (si pensi alla comunità dei propri contatti una volta che si accede a Facebook o a Skype) o con la produzione di un contenuto (si pensi ai visitatori del proprio blog, appunto, o della propria pagina su Flickr) e compone la porzione ed i termini della rete di cui l'utente ha percezione ed esperienza – ovvero, connettendosi, l'utente genera, almeno localmente, la rete stessa.

Le comunità on line, si potrebbe dire, sono oggetti che esistono fattualmente ma nel modo proiettivo che abbiamo già notato in riferimento alle interrogazioni su Google e, a loro volta, costringono l'individuo ad un ruolo fondamentale (in senso proprio: è la sua connessione che fonda la comunità in cui si muove) ma essenzialmente schizofrenico. La comunità accesa con la connessione, infatti, si mostra tale solo agli occhi di chi la instaura: gli individui che la connessione riunisce, nonostante ne godano i traffici e gli scambi, non vedono la stessa comunità che vede l'utente di partenza ma altre, generate a loro volta dalle rispettive connessioni. L'utente di partenza, così, oltre a partecipare alla sua comunità, partecipa contemporaneamente alle altre comunità che cooccorrono e che non vede. La stessa cosa capita agli altri appartenenti alla sua comunità, di cui gli stessi riconoscono solo un tratto, inserito nelle comunità che stanno mantenendo, e che negli effetti rimane nascosta, appunto, sotto le apparenze delle loro comunità "native".

Come si vede, stiamo parlando non di una schizofrenia ridotta alla metafora per illustrare le numerose comunità di cui, coscientemente, si può far parte in internet, ma di una schizofrenia strutturale, che compone la meccanica stessa della nostra presenza on line. La nostra stessa connessione ci scompone, in una specie di gioco di rifrazioni, attraverso il sistema complesso delle relazioni amplificate dalla rete. Un sistema complesso che, ricordiamolo, è orientato alla massimizzazione della circolazione dei contenuti, essendo le comunità on line, come si è visto più volte, comunità di produzione e di scambio e disegnanosi, infatti, proprio secondo le direttrici lungo cui i contenuti vengono condivisi.

In questo stesso senso, allora, l'inclusione inevitabile, nelle comunità che cooccorrono alla nostra, rivela anche che quando parliamo di comunità per natura inclusive non è per descrivere, nelle relazioni umane che si sviluppano on line, una peculiare predisposizione etico-sociale

all'accettazione dell'altro. Piuttosto, è per esplicitare la necessità di connessione che l'ormai capillare piattaforma della rete esprime, una necessità che sopravanza la scelta e l'utilità dell'utente nella stipulazione di queste connessioni e che, anzi, derubrica la proiezione delle sue relazioni reali negli spazi virtuali a epifenomeno di una proliferazione generale di connessioni e relazioni, che richiama dal reale al virtuale tutti i legami potenziali (non si può non pensare, in questo caso, agli amici "suggeriti" da Facebook). Di nuovo, si rivela la natura concreta di internet come rete di elaboratori. Infatti, è certo a questa generazione esponenziale e coatta di relazioni che si deve pensare quando parliamo della rete come infrastruttura di comunicazione, piuttosto che di archiviazione, e non tanto alla sua rappresentazione come strumento principe della comunicazione globale e globalizzata, quasi fosse semplicemente una forma avanzata di telefonia.

La schizofrenia e l'inclusione delle comunità on line sono fondamentali anche per chiarire come la natura proiettiva delle stesse non sia il tratto di un solipsismo più o meno alienato dalle necessità tecnologiche o economiche, e sublimato in un fittizio potenziamento della propria soggettività (come, per esempio, anche il caso della profilazione dei risultati forniti da Google potrebbe portare a pensare), ma una condizione specifica e ambigua tra la dimensione privata e quella pubblica. A ben vedere, anzi, uno degli aspetti effettivi del potenziamento a cui la rete dà luogo è proprio questa specie di ubiquità che concede.

Il gioco delle connessioni e delle inclusioni implicite oblitera, infatti, l'infrastruttura della rete e apre, tra una comunità e l'altra, una specie di salto ontologico, un vuoto che, da una parte, sostiene quella vocazione autonoma e quasi totalizzante delle comunità, di cui si è già detto e che spiega i diversi atteggiamenti settari che spesso si incontrano on line (a questo punto, solo apparentemente paradossali), e, dall'altra, sostituisce e, quindi, cancella quell'ideale scenario generale in cui ci si immagina si muovano gli "altri", il "popolo", la "gente", il "pubblico" o la "nazione". E tuttavia uno scenario squisitamente politico ancora esiste; rispunta nel gioco delle comunità sovrapposte ed ha una sua specificità, derivata da un'ulteriore caratteristica della comunità on line.

Soprattutto, infatti, la comunità on line è una comunità mediatica. Se la rete si basa in modo essenziale sui contenuti generati dagli utenti, e questi contenuti vengono prodotti e scambiati sull'infrastruttura mediatica che è la rete, il passaggio alla rete è essenzialmente una mediatizzazione di massa, che estende una parabola di sempre maggior pervasività dei media stessi.

Da questo punto di vista, si potrebbe pensare che la rete è una "naturale" evoluzione del corrente sistema mediatico e, tuttavia, bisogna di nuovo fare attenzione a un'inversione di senso. Nel passaggio alla rete, infatti, quelli che erano solo spettatori, abituati ad accogliere nei loro interni, nel loro privato, l'esterno/pubblico che i media convogliano, e con cui i media stessi tendono ad identificarsi (al punto che lo spazio mediatico ha ormai quasi del tutto sostituito lo spazio pubblico), iniziano ad uscire all'aperto, per così dire, abbandonando la separatezza dell'interno. Accettano, cioè, in base alla logica della rete, di fondersi con l'esterno (con gli "altri", le comunità a cui partecipano, le reti che instaurano) e diventano essi stessi attori dello spazio mediatico e, quindi, pubblico (invertendo la topologia moderna dei *passages* parigini, che invece, stando alla classica lettura di Benjamin, trasformano l'esterno in un interno).

Lo spazio comune obliterato dalle comunità, così, e la dissoluzione del ruolo di pubblico che il protagonismo mediatico delle comunità on line comporta, riformulano, in una specie di gioco di parole, lo stesso spazio pubblico, che rispunta in quella che, in effetti, è una sorta di manifestazione mediatica di massa, legata, come si è detto, alla dimensione evenemenziale caratteristica della produzione e condivisione on line e alle necessità strutturali della rete. Gli utenti sono i protagonisti dell'avvenimento della connessione, della produzione e dello scambio, come ne sono anche i testimoni: sono gli attori della propria rappresentazione sui molteplici circuiti a cui si trovano connessi e, di conseguenza, consciamente o meno, operano sulla sua dimensione politica.

È questa la forza politica della rete e, come tale, è anche la sua debolezza: la dimensione mediatica, infatti, non è mai sufficiente alla formulazione di una soggettività politica ma, allo stesso tempo,



una volta che si è formulata una tale soggettività, l'infrastruttura mediatica è in grado di alimentarla, amplificarla e potenziarla. Detto altrimenti, le comunità on line sono tanto più efficaci nella loro ricaduta off line, quanto più sono espressione di una comunità reale, radicata, che si riconosce come tale.

Torniamo, in questo passaggio, ai temi sollevati dalla ricostruzione storica dell'evoluzione del web letterario italiano, presentata da Guglieri e Sisto e usata come punto di partenza di questo saggio. Come si è detto, il passaggio alla rete veniva letto in funzione di un tentativo di riposizionamento e di raggiungimento di una maggior visibilità da parte di alcuni autori italiani. Sarebbe interessante vedere quanto il web letterario italiano sia in grado di avere delle ricadute off line e quanto, di conseguenza, lo si possa considerare luogo di espressione di una comunità letteraria vera e propria, piuttosto che non l'articolazione locale del più vasto sistema orientato alla produzione di contenuti di cui si è parlato fino ad ora.

Per vedere in concreto alcuni dei meccanismi delle comunità on line, oltre allo specifico aspetto appena sottolineato, si potrebbe allora prendere in considerazione il caso già citato di Nazione Indiana, una delle più importanti realtà sul web nell'ambito della letteratura italiana. Tra le tante cose che andrebbero sottolineate di un'esperienza come Nazione Indiana (soprattutto nella versione 2.0), c'è appunto la capacità che ha avuto di implementare le logiche delle comunità on line e di assolvere ad una nuova modalità di mediazione che la rete sembra richiedere, ovvero quella dell'aggregatore.

In effetti, NI è riuscita a collegare diversi centri di dibattito in rete, costruendo una specie di aggregato, appunto, e dirottando il traffico dei propri visitatori sui link del blogroll e su quelli degli autori dei commenti. In questo senso, funziona da punto di accesso privilegiato verso una porzione di rete alquanto caotica e dispersa (mi riferisco soprattutto alla blogosfera letteraria italiana, ma non solo) a cui, in forza di un ruolo di *hub*, riesce a dare un ordinamento, una configurazione, una specie di mappatura, come si è detto. Il fenomeno in parte è meccanico, essendo appunto il frutto della logica della rete, ma in parte è anche il risultato del lavoro di connessione che i cosiddetti "indiani" hanno fatto, on e off line. Riconoscendo come interlocutori alcuni commentatori, li hanno annessi alla propria costellazione di blog o siti amici e hanno implementato un circolo virtuoso di scambi ulteriori. Allo stesso modo, entrando in contatto con autori, critici, studiosi e così via, hanno individuato ulteriori soggetti e contenuti da riversare nella rete, che se ne arricchisce in termini di qualità, di partecipazione e di quantità di relazioni – parametro, come si è visto, non secondario.

Ora, questo meccanismo è diverso da quello messo in atto dai mediatori della produzione culturale modellata sull'industria editoriale. Per esempio, la mediazione attuata da una figura consolidata come quella del critico avviene attraverso un'opera di selezione, cioè si mettono in contatto i fruitori con la produzione culturale trasegliendone alcuni prodotti particolarmente esemplificativi o eccellenti (questo, per altro, coerentemente con un modello culturale basato sulla rarefazione dei discorsi). Nel caso di Nazione Indiana, invece, si tratta di un'operazione di connessione: si individuano alcuni interlocutori e con essi si costituisce una comunità a cui si fanno accedere i fruitori. Questi ultimi, per altro, non vengono semplicemente accolti come spettatori; anzi, grazie alla debolezza, on line, della distinzione tra produttori e fruitori, sono cooptati a loro volta come soggetti attivi della comunità(19).

È chiaro che avviene una scelta anche nel caso dell'aggregazione e, tuttavia, non viene fatta nel tentativo di portare alla luce il nucleo significativo della produzione corrente. Al contrario, seguendo la logica schizofrenica delle comunità on line, si procede all'esplorazione e alla definizione di relazioni di affinità, di aree di interesse, di linee di ricerca. Al posto di un modello secondo cui il territorio di investigazione è già conosciuto e se ne individuano i punti più o meno nodali, in questo caso il territorio è da scoprire se non addirittura da costruire. Allo stesso modo, il punto non è più permettere agli autori ed al pubblico di entrare in contatto, mantenendo uno schema di ruoli e di competenze tendenzialmente rigido, ma istituire una rete di soggetti attivi che dia luogo ad uno scambio di contenuti e di ruoli.

È interessante notare come questo sistema di relazioni, definito da Nazione Indiana in quanto hub, sia su base paritaria. Potrebbe sembrare ovvio, in effetti, date le evidenti differenze di traffico o di autorevolezza, che NI mostra rispetto ad altre realtà simili, che venga instaurato un rapporto più o meno egemonico da parte di Nazione Indiana. Al contrario, i soggetti che riesce a organizzare e su cui incanala parte del proprio traffico sono del tutto indipendenti. Questo è un aspetto non secondario nel passaggio dalla mediazione all'aggregazione (come anche dal sistema del pubblico a quello delle comunità). L'aggregazione infatti non introduce una logica gerarchica ma, piuttosto, una geografia di affinità, i cui luoghi valgono in quanto tali e non in funzione del metro introdotto da chi ha un supposto ruolo di misura.

Rimane però una specie di contraddizione. Se Nazione Indiana riesce a mappare in modo virtuoso una parte importante della rete, se riesce a riversare nella rete materiali e voci in grado di generare dibattiti, contenuti complessi e traffico alto, quando si tratta di fare il passaggio inverso, e cioè di tornare dalla rete al mondo reale, ecco che il meccanismo si inceppa. Le decine di migliaia di accessi al mese si riducono alle semplici decine di corpi fisici che, per esempio, partecipano alle letture e alle presentazioni o che comprano i libri segnalati.

Con questa incongruenza, che vale per NI come per diverse altre realtà on line, torniamo al problema effettivo della consistenza della comunità letteraria che si affaccia sul web e che, a partire da questa differenza di numeri, potrebbe sembrare di ben poca sostanza. Detto altrimenti: l'immagine della comunità letteraria digitale sembrerebbe del tutto sproporzionata rispetto alla sua reale consistenza e, davvero, rimane il dubbio che i suoi circuiti, più che il livello mediatico di processi e gruppi reali, siano l'espressione di un'aspirazione ad una (nuova) comunità letteraria, che poi la rete impiega secondo i suoi bisogni di accumulo e relazione.

Al riguardo, andrebbero fatte prima di tutto alcune considerazioni. La prima è che non possiamo dimenticare che ci troviamo in una stagione di transizione, in cui si sta passando dalle modalità di produzione e organizzazione culturale invalse finora a quelle che si stanno creando a partire dalla diffusione sempre più estesa della rete, ed in cui tra elementi delle prime (per esempio, il numero di copie vendute di un libro) e delle seconde (le visite ad un blog che recensisce quel libro) non c'è ancora permeabilità. Un passaggio importante, in questo senso, sarà sicuramente la diffusione ulteriore degli ebook e dei dispositivi per la connessione in mobilità, oltre a un'evoluzione più compiuta delle logiche editoriali verso la produzione e la diffusione di contenuti.

Un'altra considerazione, però, sempre partendo dall'idea del cambiamento delle modalità di organizzazione del campo letterario, potrebbe anche essere che le prime (quella dell'industria editoriale corrente) non siano adeguate a entrare in sistema con le altre (quelle della rete) e viceversa. Da questo punto di vista, allora, più che il sintomo di una transizione, il passaggio mancante tra i visitatori dei blog e i clienti delle librerie è la cifra di ciò che si sta avverando.

In effetti, la comunità che si genera attorno a un testo letterario e quella che si genera attorno a un blog, nonostante siano apparentemente simili, appaiono strutturalmente diverse. Nello specifico, per esempio, alcuni ruoli ed alcune gerarchie, tipici della comunità che si crea attorno al testo letterario, si indeboliscono parecchio.

Per quel che riguarda i ruoli, sappiamo ormai che la distinzione tra chi scrive e chi legge, tra produttore di testi e fruitore, viene resa molto meno netta. I visitatori, infatti, non si limitano necessariamente a fruire dei contenuti offerti ma ne producono a loro volta e questo, almeno dal punto di vista del blog (che dà priorità, come si è detto, ai contenuti a prescindere da altre considerazioni) li valida anche in quanto autori. A fronte di questa debolezza nella distribuzione dei ruoli, le gerarchie di valore che in genere se ne derivano (per esempio la maggiore "importanza" dell'autore) risultano a loro volta indebolite. E questo lo si vede negli scambi spesso molto aggressivi tra autori e lettori all'interno dello spazio dei commenti, con dialoghi veramente impensabili in altri circuiti, in cui l'autore è trattato in modi quasi oracolari. Non solo: l'allentamento della distinzione tra spazio pubblico e spazio privato e l'immersione del blog nel

tempo del fruitore mettono l'oggetto della fruizione (che già è passato dalla condizione di testo a quella di contenuto) in una posizione molto più eccentrica rispetto a quella occupata dal testo letterario, lasciando il campo, soprattutto, all'avvicinarsi degli scambi e delle relazioni. Rispetto ad una comunità come quella legata al libro, che tende a feticizzare sia il testo che l'autore, innervando, a partire da questa centralità, tutto lo spazio che viene poi frequentato dai vari soggetti in gioco, nell'ambito del web e della produzione di contenuti i soggetti sembrano molto più importanti, in questo rispecchiando il ruolo fondamentale che l'utente gioca attraverso la connessione.

Per altro, siamo abituati a pensare che un testo letterario riesca a riunire attorno a sé o un pubblico generico e generalista oppure una porzione determinata di quel pubblico. Nel primo caso, grazie alle sue supposte capacità di cogliere lo "spirito" della gruppo in senso lato in cui si colloca (la nazione, il popolo, la gente); nel secondo, grazie alla sua capacità di targettizzare il pubblico generico e ricavarsi la sua nicchia. D'altra parte, però, abbiamo visto più sopra come il passaggio alla rete abbia dato luogo ad una forma di superamento dell'idea stessa di pubblico e, in questo senso, quello che succede nel caso del blog è ulteriormente esemplificativo. La comunità a cui dà luogo un blog, infatti, non è generalista perché la struttura di distribuzione della rete non prevede una o più fonti maggiori di informazione che si rivolgono immediatamente ad un bacino di utenza generale. Piuttosto, si costituisce su reti locali di distribuzione, integrate a livello superiore in reti sempre più ampie (non per niente internet è la "rete delle reti"). Non è nemmeno una comunità targettizzata, però, perché la meccanica del target è esclusiva (almeno dichiaratamente) e legata a caratteri formali del prodotto, mentre il blog, come si è visto, al di là delle intenzioni di chi lo redige sembra disinnescare la dimensione formale e per di più genera comunità inclusive se non schizofreniche.

Tutte queste considerazioni, tuttavia, non ci dicono ancora e la questione più importante rimane comunque la capacità della comunità (in questo caso, letteraria) di formulare un soggetto che permetta alla comunità stessa di riconoscersi in quanto tale, usando così la rete come luogo non di prima ma di ulteriore aggregazione e successiva ricaduta. La vera domanda, quindi, sembrerebbe riguardare le condizioni in cui si trova, fuori della rete, la comunità letteraria italiana e, più in generale, il pubblico della letteratura.

È chiaro che non è questa la sede per entrare in un argomento così complesso e, tuttavia, almeno in riferimento alle condizioni del pubblico (e anche a sostegno della tesi sostenuta in questo saggio), può fornire uno spunto di riflessione il concetto di "coda lunga", un modello che negli ultimi anni ha avuto una certa fortuna nell'analisi del mercato editoriale per come è stato riconfigurato dall'apparizione di grandi venditori e provider on line come Amazon o Netflix(20).

Il concetto fa riferimento a una curva di distribuzione statistica che si presenta regolarmente quando, nei sistemi umani, ad una libera scelta viene offerto un ampio spettro di possibilità. Questa curva vede una minima porzione dello stesso spettro ottenere un consenso elevatissimo, del tutto sproporzionato rispetto a quello concesso alle possibilità rimanenti. Nel caso dei blog, per esempio, si ha che solo una minima parte degli stessi viene visitata da un numero ingente di navigatori mentre la stragrande maggioranza della blogosfera è caratterizzata da un rapporto blog/frequentatori piuttosto scarso. Questo tipo di distribuzione non è una novità generata dalla rete ma è stata individuata più volte. È, per esempio, alla base del fenomeno bestseller e fa la fortuna di alcune trasmissioni in prima serata. È anche la ragione per cui l'industria culturale si è spesso schiacciata su libri gretti e programmi biechi: ha cercato di capitalizzare la disuguaglianza strutturale nella distribuzione delle scelte.

Questo dato potrebbe portare a pensare che, da una parte, l'utopia dell'accesso orizzontale al pubblico e/o alle risorse, ovvero l'utopia della comunicazione orizzontale così spesso legata alle narrazioni che tematizzano la rete e le sue evoluzioni, sia in effetti solo una tesi fortemente ideologica e che la rete non fa che replicare, su un altro sistema mediatico, le stesse logiche della cultura di massa. In verità, però, come spesso succede, la rete conta sulla quantità per modificare la qualità.

Un esempio significativo è rappresentato da Amazon. Anche per il catalogo di Amazon vale quello che si è detto più sopra, ovvero che solo una parte minore dei titoli che il sito offre vende tante copie. Tuttavia, Amazon, una libreria (e non solo, in effetti) sul web, risente in modo decisamente meno forte di due fattori che costringono le librerie “per strada” a tenere in scaffale solo quei pochi titoli che vendono: il costo di magazzino e la limitatezza geografica del suo mercato. Il passaggio alla rete ha un effetto strutturale, ovvero il superamento di alcune significative limitazioni economiche della distribuzione e, più nello specifico, l’allargamento esponenziale del catalogo di titoli disponibili. Tuttavia la cosa veramente significativa è che Amazon, come anche i venditori di musica on line, non pone limite all’offerta solo perché i costi della stessa si sono abbassati (o azzerati, in certi casi) ma perché, stando alle cifre, e come conseguenza diretta dell’estensione massiva del catalogo, è proprio dai prodotti di nicchia che guadagna più soldi.

La curva di distribuzione da cui siamo partiti (detta anche *Distribuzione di Pareto*) è una specie di braccio di iperbole inscritto tra gli assi verticale (nel caso considerato, le copie vendute) ed orizzontale (i titoli offerti), ovvero una curva che si stacca in picchiata dalla parete dell’asse verticale per poi planare a raso terra lungo le pianure dell’asse orizzontale. Al primo titolo per copie vendute, così, corrisponde un picco la cui altezza si dimezza già con il passaggio al secondo per essere poi un terzo al terzo titolo e così via.

È facile notare almeno due cose. La prima è che la maggior parte delle copie vendute è legata a titoli non di successo (la curva scende subito, quasi verticale, e poi non smette di allungarsi, di procedere lungo il catalogo – un catalogo che si esaurisce presto nel caso delle librerie reali ma che continua a lungo, invece, in quello delle librerie virtuali). La seconda cosa, strettamente legata alla prima, è che non è per niente facile, al di là dei primissimi titoli, decidere quali sono i libri di successo e, sicuramente, non è possibile decidere quali sono i libri cosiddetti “popolari”. Se il primo aspetto è davvero essenziale per capire la rivoluzione economica che sta interessando l’industria culturale, il secondo è forse quello più affascinante per un discorso sullo stato delle cose.

Tra le tante questioni che solleva, infatti, questa lunga curva ci chiede soprattutto il significato, al giorno d’oggi, del termine “popolare”, almeno nella sua accezione di “legato allo spirito del tempo o della gente”. Sicuramente non sono popolari i singoli titoli della lunga coda di nicchie. Ma non sembra popolare neppure il primo dei titoli, o i primi tre o cinque, che non rappresentano certo un sentire comune, un qualche spirito del tempo e della comunità, appunto, ma solo una nicchia più grossa e, al limite, un qualche termine di paragone. E poi, se tra il primo ed il secondo titolo il distacco è significativo ed è facile fissare una soglia quantitativa, come procedere tra il quinto e il sesto, per dire, o il decimo e l’undicesimo, sapendo che la differenza è sempre più sfumata? Ed a cosa riportare questa differenza se, facendo i calcoli, si scopre che la maggior parte dei titoli si trova sotto la media delle copie vendute (dato contro-intuitivo ma effettivo)?

La questione, chiaramente, non è solo numerica ma non bisogna dimenticare che è in virtù dei (grandi) numeri che la natura di “popolare” ha avuto un suo ruolo nel dibattito culturale, un ruolo per nulla secondario e che ha costretto sia la pratica che la teoria letteraria a misurarsi con quello che si è via via costituito come pubblico. Il prodotto popolare, infatti, il libro o il disco di successo, nel sistema dell’industria culturale a cui siamo abituati a pensare hanno un effetto dirompente, sull’industria stessa e sulla cultura in genere: orienta il resto dei prodotti; introduce un meccanismo omologante e chiede ai prodotti di uniformarsi e di generalizzarsi. Viene definito uno standard (di qualità non necessariamente bassa ma rigido e autonomo): si semplifica l’offerta e si modella una domanda su questa semplicità. Da un punto di vista culturale, si opera un’ulteriore rarefazione sui discorsi in corso e se ne legittimano solo alcuni, nella fattispecie quelli che permettono a questa logica di mantenersi, ovvero quelli che permettono di radunare i grandi numeri di cui quel tipo di industria culturale ha bisogno. La scala di deduzioni “di successo e quindi popolare e quindi bello” nasce da questa necessità e, cioè, con lo sviluppo dell’industria editoriale, e poi dell’intrattenimento in genere, e con la cultura di massa.

In uno scenario diverso, quello che si va delineando con il passaggio alla rete per esempio, in cui è

sempre più ampio lo spettro dell'offerta di contenuti, la ragione economica non pende più solo dalla parte dei mass-cult o dei mid-cult. Non c'è più ragione per selezionare l'offerta sulla base del successo di vendita e non ci si può più basare sulla forza apparentemente oggettiva di questa selezione per esprimere giudizi estetici. In un certo senso, sembrano proprio perdere di senso i giudizi estetici su base oggettiva. Rispetto a quale cornice, a quale contesto, a quale pubblico sarebbe possibile formularli? Sembra piuttosto che anche l'economia dei prodotti culturali reali, ancor prima di arrivare al virtuale contenuto on line, prescriva una nuova relazione con il prodotto, una specie di lasco sistema di comunità di lettori costruite attorno a dei canoni funzionali ancor prima che normativi. Queste comunità di lettori sono più o meno impermeabili le une alle altre e, verso di loro, la "minaccia" o la "promessa" della popolarità suonano in qualche modo a vuoto.

### **La dimensione transnazionale**

La quarta dimensione è la dimensione transnazionale e rappresenta, in un certo senso, l'altra faccia della dimensione sociale e comunitaria appena trattata. È anch'essa propria dell'attività on line in genere e deriva dalle caratteristiche di internet come infrastruttura di comunicazione planetaria che, se pure ha un accesso ed un'articolazione locali (le reti regionali), negli effetti porta immediatamente ad un circuito globale. Questo implica non solo un salto di scala ma, soprattutto, un bacino di utenza staccato dalla dimensione territoriale. Chiaramente, continuano a funzionare meccanismi di raggruppamento legati alla dimensione locale e territoriale, come le aree nazionali o linguistiche, e tuttavia sono ridotti a elementi di articolazione e non a principi fondanti.

Ora, in campo letterario, ancor più che in altri ambiti artistici, la tradizione nazionale, e quindi il riferimento ad una dimensione territoriale, riveste un'importanza decisiva. Negli effetti, li possiamo considerare tra i principali meccanismi di rarefazione e validazione che generano la letteratura per come la conosciamo. La letteratura come realtà storica, anzi, tende ad identificarsi con l'insieme dei cosiddetti canoni nazionali, messi eventualmente in relazione attraverso studi comparativi e traduzioni, ovvero attraverso la mediazione di agenzie e strutture dedicate. La definizione di un canone nazionale, per altro, ha avuto un ruolo fondamentale nello stesso processo di formazione degli stati territoriali e si tratta di un costrutto talmente forte che i singoli testi ottengono una parte sostanziale della propria riconoscibilità e individualità a partire dalla collocazione che ottengono nel dibattito e nella tradizione nazionali, in una rete di rimandi formali, filologici e tematici alla cui evoluzione, per altro, contribuiscono.

Il riferimento all'area geografica in termini di territorio nazionale, prima ancora che linguistici, non ha solo un côté culturale in senso stretto ma si realizza nella struttura dell'industria editoriale, che si basa su una distribuzione orientata ai mercati nazionali. L'industria editoriale storicamente lavora prima di tutto nella dimensione nazionale, seguendo le peculiarità del pubblico che quel territorio esprime e poi, eventualmente, sfrutta la diffusione della lingua di riferimento o la forza della cultura di appartenenza. È vero che, soprattutto negli ultimi decenni, si è sviluppata una specie di produzione standard internazionale, basata sulla pubblicazione massiccia di traduzioni e incarnata in una sorta di canone internazionale di best-seller e classici contemporanei. Tuttavia, questa situazione sembra un'implementazione avanzata del modello a più canoni che indicavo in precedenza, in cui non viene smontato il filtro della letteratura nazionale ma, piuttosto, viene mappato uno schema di egemonie e gerarchie nel campo della produzione letteraria internazionale.

Lo scenario in cui ci si trova con la produzione on line, invece, è profondamente diverso. Come si è detto, l'infrastruttura di distribuzione, anche se articolata localmente, è di portata immediatamente globale, senza bisogno di meccanismi di intermediazione. Questo implica che la produzione on line non può essere pensata in funzione di un pubblico nazionale, per poi essere presa eventualmente in carico da soggetti e agenzie specifici, che si occupino di metterla in relazione con altri pubblici nazionali. In un certo senso, si potrebbe dire, la produzione on line è orientata ad un pubblico mondiale.

Tuttavia, la dimensione globale non si declina in un mero allargamento del bacino di utenza ovvero,

nel caso della letteratura, del pubblico. Come si è detto, quando si è in rete ci si trova in un ambiente governato dal gioco delle comunità di produzione e di scambio, le quali smontano il ruolo ed il concetto di pubblico. Nel caso, quindi, le stesse comunità smonterebbero anche i grandi numeri del pubblico globale che la rete, aritmeticamente, raccoglie. Soprattutto, però, le comunità on line, come tutto il cyberspazio, sono deterritorializzate. Essendo generate attorno ai traffici prodotti in rete, non hanno la necessità un riferimento territoriale comune: non si basano sulla prossimità, sono discontinue, per lo più invisibili a chi le compone e non mappano relazioni spaziali. Di conseguenza, non sono in grado di tradurre l'utenza globale come un pubblico, espresso da un territorio altrettanto globale (ipotizzando, per paradosso, la possibilità un tale territorio). Inoltre, in termini ancora più decisivi, è la stessa logica dell'accumulo e dello scambio dei contenuti che prevale su ogni altra considerazione: nello spazio che definisce, l'equivalenza radicale dei contenuti azzera le distinzioni formali e, tra le altre cose, astrae dai meccanismi di filtro, dalla forza normativa e dalle risorse semiotiche offerte dai canoni nazionali. I testi, a loro volta, immessi nei flussi delle condivisioni, vengono ad essere spogliati di una serie di elementi di contesto che li possono rendere più o meno riconoscibili.

La riduzione a contenuto, in altre parole, agisce anche sulla caratterizzazione nazionale e, così, riesce a riportarci ad una specie di standard transnazionale. Da una parte, i testi stranieri appaiono curiosamente meno stranieri, anche se più anodini. Anzi, meno stranieri proprio perché più anodini. Le marcature letterarie, per così dire, con tutto ciò che implicano in termini di riferimento al canone e alle procedure di interpretazione che il canone stesso supporta, diventano meno leggibili e il contenuto è fruito in quanto tale – ancor prima che come prodotto letterario o artistico o quant'altro. Dall'altra parte, però, anche i testi italiani ci appaiono più anodini, in un certo senso più isolati, meno giustificabili in termini di riconoscibilità letteraria e quindi, curiosamente, più stranieri (straniati, in un certo senso, ancor prima che straniati).

Si tratta di modalità già viste all'opera in altri ambiti della globalizzazione. L'uniformazione di buona parte dell'immaginario dei paesi cosiddetti sviluppati, e non solo, è un dato di fatto da diversi decenni: alcune agenzie, prime fra tutte l'industria cinematografica e quella discografica, si sono incaricate di procedere alla composizione di un pubblico mondiale. Con questo passaggio, tuttavia, viene alla luce definitivamente il carattere ormai ideologico della nozione di "estero". Nel caso dei contenuti on line, infatti, il livellamento non avviene sui temi o sugli aspetti formali ma proprio sulla cornice di ricezione e crea quella specie di vicinanza straniata di cui sopra. È questo l'aspetto caratterizzante ed il tratto ulteriore che il passaggio alla rete comporta: l'uniformazione, cioè, non agisce sulla produzione e sulla successiva standardizzazione e/o targetizzazione dei fruitori ma sulla fruizione stessa, in quanto tale, che viene ricondotta al minimo comun denominatore dello scambio e della condivisione, sublimando le diverse geografie che, a livello internazionale, le egemonie delle industrie culturali nazionali costruiscono e, appunto, disfacendo il loro pubblico nell'avvicinarsi delle comunità.

Questa uniformazione o, meglio, questa astrazione salta agli occhi comunque, anche solo limitandoci a prendere in considerazione i numeri potenziali della fruizione. È vero, come si è appena detto, che il meccanismo delle comunità smonta i grandi numeri del pubblico globale ma rimane il fatto che, potenzialmente, ogni contenuto ha circa due miliardi di fruitori. Il salto di scala implica, in questo senso, un livello di astrazione ulteriore della relazione tra chi produce il contenuto e chi lo fruisce, tanto più che la stessa relazione è già stata resa asincrona dalle modalità di distribuzione della rete. In questa offerta di contenuti a un fruitore che quasi sicuramente è irriducibile alle categorie native di chi li produce, viene implicato di nuovo uno spazio deterritorializzato, dove i requisiti semiotici di accesso alla fruizione sono ridotti al minimo.

Ecco la ragione per cui, come si è detto, gli apparati di mediazione che permettono la comunicazione tra i canoni (in primis: le traduzioni e le edizioni straniere) in rete sono messi in un certo senso tra parentesi, a favore di un rapporto diretto con i testi di provenienza estera, reperibili on line ed immediatamente fruibili, ovvero immediatamente scambiabili. Questo aspetto, a sua

volta, conforma in modo specifico lo spazio letterario della rete. Siamo abituati al concetto di Weltliteratur da almeno da un paio di secoli. Siamo abituati, cioè, all'idea di un concorso generale nella creazione di un patrimonio letterario planetario, di un'ideale biblioteca di testi in tutte le lingue, in cui il lavoro dei traduttori diventa la tessitura essenziale per mantenere vivo e continuo il dialogo tra i tanti autori impegnati nella produzione di quei testi. Tuttavia, grazie all'arrivo di una piattaforma globale come la rete e grazie alla possibilità, lungo i suoi circuiti, di una comunicazione quasi immediata tra gli autori, sia in termini di dialogo vero e proprio che di reperimento dei testi, improvvisamente la biblioteca ideale a cui eravamo soliti pensare è diventata una specie di laboratorio aperto, sospeso, condiviso.

Al di là della sempre più diffusa conoscenza di una o più lingue straniere, quello che ha un peso decisivo, in questo senso, è sicuramente la nuova configurazione del sistema della produzione e della fruizione di contenuti, orientata a massimizzare la diffusione e a moltiplicare gli scambi. Allo stesso modo, hanno un impatto notevole la forte rielaborazione del compito di mediazione per come può essere svolto on line e, analogamente, la distinzione sempre meno netta tra la figura dello scrittore e quella del lettore (elementi a loro volta conseguenti alle necessità dello scambio). Infine, un'influenza specifica è quella di un'ulteriore dimensione della produzione on line, che vedremo per ultima e che è l'accessibilità.

Prima di passare all'accessibilità, però, bisogna sottolineare come il "laboratorio" che si genera on line abbia delle caratteristiche peculiari. La "biblioteca" dell'immagine da cui siamo partiti, infatti, volendo portare ai suoi estremi la metafora, è idealmente il luogo di convergenza e di convivenza delle singole esperienze nazionali che, in questo senso, ne compongono le sale e le collezioni, in una raccolta generale di tutta la letteratura umana. Si offre come luogo che contiene tutti gli altri luoghi, come quadro di riferimento, come cornice, come spazio generale e totale. L'on line, al contrario, non può che porsi come luogo "tra" gli altri luoghi, adiacente, intrecciato ma comunque separato dagli spazi che mette in comunicazione, dato che è irriducibile alle "sale", agli ordini a priori, alla logica delle letterature nazionali, della rarefazione su base disciplinare e, soprattutto, dato che non è una piattaforma di archiviazione, come lo sono invece le grandi compilazioni che costituiscono i canoni, ma di comunicazione. Come tale, il "laboratorio" è di altra natura.

La rete, inoltre, a ben vedere non ha un'aspirazione totalitaria, come potrebbe averla invece la compilazione di una Weltliteratur. Tende certamente, e lo si è detto più volte, ad inglobare tutto ma non per arrivare a formulare la collezione completa dei contenuti ma, piuttosto, perché ha sempre bisogno di contenuti, dato che è finalizzata a massimizzare il flusso dei suoi traffici. Per questo rifiuta ogni selezione e, anzi, accetta non solo ogni minima variazione ma anche ogni duplicazione, ogni ridondanza. Per la stessa ragione, la rete vivrebbe la totalità, se fosse davvero tale e quindi definitiva, come una carenza, come un patrimonio non sufficiente: sarebbe un limite, con la sua completezza, all'accumulazione ininterrotta ed al flusso dei suoi scambi.

Questa irriducibilità, almeno ad ora, della rete al sistema delle tradizioni nazionali, ovvero la sua irriducibilità al sistema delle letterature eventualmente comparate che tuttavia innesta in modo sempre più pervasivo, sembra duplicare a livello letterario il meccanismo che Saskia Sassen individua nelle città della globalizzazione(21), cioè quello di una rete di centri locali che, tuttavia, condividono tra loro più caratteristiche di quante ne condividano con il territorio circostante. In questo senso – e torna ad affacciarsi il problema della relazione ancora irrisolta tra l'on line e l'off line –, i circuiti di scambio sul web o comunque in rete sembrano comporre una geografia capillare e ramificata, certo, ma comunque discontinua, separata dal resto dei circuiti di produzione culturale.

Per esemplificare questo aspetto, può forse servire un'ultima nota sull'utilizzo della lingua inglese in internet. Per quanto la rete si organizzi riconoscendo anche le lingue nazionali quali elementi di strutturazione interna, rimane il fatto che l'inglese si presenta come una specie di interlingua delle piattaforme on line. Verrebbe spontaneo considerare questo fatto come una forma di colonialismo culturale, messo in atto ormai da decenni dalla potentissima industria culturale di area anglofona e che dura, tuttora, anche nei nuovi circuiti mediatici e culturali. Tuttavia, pur non essendo del tutto

scorretta questa lettura, dato che l'inglese è comunque la lingua dei più importanti provider e operatori della rete, oltre che la lingua dei saperi tecnici che fondano internet e tutto ciò che vi si collega, sembra che limitandoci ad un approccio di questo tipo perderemmo di vista almeno un aspetto fondamentale. Ovvero che l'inglese di internet non è l'inglese dei parlanti nativi ma una specie di superinglese, che comprende tanto quello corretto (o scorretto) delle parlate nazionali quanto i linguaggi dei saperi tecnici appena ricordati (e non solo), quanto, infine, quella congerie di pidgin e di inglesi demotici che i parlanti non anglofoni usano on line. Per altro, l'inglese della rete è soprattutto una lingua scritta e non una lingua parlata e questo, oltre ad essere una differenza tutt'altro che banale, è un ulteriore segno del fatto che stiamo parlando di una lingua disincarnata, che supera la dimensione nazionale del popolo che la parla.

In questo senso il punto da sottolineare, per quel che ci riguarda, è che, per quanto l'inglese venga usato on line da utenti "normali" o, più specificatamente, da autori letterari nella produzione dei loro contenuti on line, questo non vuol dire che quegli stessi autori progettino di entrare nella "letteratura inglese" – come se l'inglese usato da loro fosse la lingua espressa da una comunità nazionale con cui si cerca di interagire. Al contrario, quegli autori e quegli utenti partono dalla constatazione dell'esistenza di una piattaforma transnazionale, messa a disposizione dalla rete, e partecipano agli scambi che vi si generano. Facendo questo, possono accettare alcune sue peculiarità tra cui, per esempio, l'utilizzo dell'inglese come lingua di scambio, uno scambio che, tuttavia, si limita agli spazi generati dalla piattaforma e non supera, se non molto raramente, il confine che li separa da ciò che è off line.

### **L'accessibilità**

Come accennavo più sopra, la quinta e ultima dimensione del blogging e della produzione on line che vorrei mettere in evidenza è quella dell'accessibilità, una dimensione declinata spesso nei termini della gratuità e della facilità di utilizzo. Ho già segnalato che sul web sono presenti parecchi servizi gratuiti e che offrono a chiunque la possibilità di aprire un blog in tempi virtualmente nulli e, allo stesso modo, che le interfacce messe a disposizione per la produzione dei contenuti sono quasi sempre estremamente facile da utilizzare. Ai fini di una maggior facilità d'uso, alcuni servizi (per esempio la piattaforma di microblogging Tumblr) hanno addirittura sviluppato interfacce specializzate in funzione delle tipologie di contenuto, per cui per postare un'immagine viene attivato un tipo di *editor*, per postare un link ne viene attivato un altro, per postare un testo un altro ancora e così via.

Per quel che riguarda l'idea di letteratura a cui facciamo in genere riferimento, questa dimensione ripresenta, in parte, un aspetto che si è già visto più volte, ovvero il fatto che la produzione on line indebolisce i meccanismi di rarefazione che stanno alla base della "buona letteratura" (di tutta la letteratura, in effetti). In un certo senso, la gratuità e la facilità d'uso si sono sostituite alle scelte editoriali ed all'apprendistato letterario: il fatto di poter istituire autonomamente e senza quasi nessun tipo di costo e di apprendistato un proprio circuito di diffusione di testi e contenuti non può che rendere superflua, agli occhi di chi non sente un'appartenenza al "vecchio" regime della produzione culturale, la macchina selettiva e spesso fin troppo burocratizzata e autoreferenziale dell'industria culturale corrente. Per altro, si ribadisce anche in questo frangente che il fenomeno della produzione testuale on line si configura come un passaggio della letteratura al "circuito della comunicazione", dato che porta la letteratura ad accettare uno degli elementi cardine della comunicazione stessa: la sicurezza dell'accesso, appunto, la praticabilità del canale. Tuttavia, ci sono anche altri punti più specifici che la discussione sull'accessibilità consente di mettere in luce. Proviamo a esaminarli velocemente.

Il primo è una considerazione sull'accessibilità in relazione alla letteratura. Abbiamo alle nostre spalle un secolo che ha postulato la difficoltà di accesso del testo (intesa in un modi complessi, differenti e, spesso, inconciliabili) come uno dei principi fondanti di un'importantissima stagione di proposte teoriche, opere letterarie e tecniche retoriche. Nel corso degli ultimi decenni, tuttavia,



questa nozione di difficoltà, eventualmente di oscurità, è stata sottoposta ad un processo di revisione radicale, a tratti schiettamente ideologica, a favore di una rivalutazione della leggibilità come anche della facilità del testo letterario. In questo senso, l'ulteriore passaggio sotto il segno dell'accessibilità che vorrei illustrare, lo si potrebbe leggere nei termini di un completamento della revisione generale del testo letterario come luogo di facile accesso.

Tuttavia, non si può non notare un particolare, forse secondario ma decisivo: la rete e le sue necessità di massimizzazione dei propri traffici richiedono, certamente, che sia garantita l'accessibilità al singolo contenuto ma non richiede affatto che lo stesso contenuto sia "leggibile", sia facilmente decifrabile e il più possibile trasparente. Quello che conta è, appunto, che la possibilità di accesso sia mantenuta al massimo grado possibile, che il canale di comunicazione sia sempre attivo ed attivabile, non che il messaggio sia immediatamente perspicuo. Anzi, vista la configurazione dello spazio dei contenuti on line come topologia di comunità allo stesso tempo permeabili e totalitarie, può risultare un elemento di valore specifico il fatto che determinati contenuti non siano immediatamente interpretabili ma, piuttosto, in forza di una esibita opacità, marchino qualche tipo di confine(22). Certo, questa stessa eventuale opacità verrà azzerata, dalla riduzione del testo a contenuto e della fruizione allo scambio, ma non la rende più perspicua e intelligibile.

Un altro punto che è interessante sottolineare riguarda la facilità d'uso che, oltre a smontare fattualmente il meccanismo generale di rarefazione, introduce un discorso specifico del tutto in antitesi con due ideologie opposte ma complementari proprie dell'industria culturale corrente, già richiamate nelle pagine precedenti: da una parte, l'idea dell'artigianato letterario, ovvero l'identificazione della scrittura letteraria con una sapienza operativa specifica, richiedente una formazione (fatta in proprio o seguendo scuole e corsi di scrittura creativa) più o meno lunga ma decisiva; dall'altra, l'idea della qualità come frutto del lavoro dell'editore, che attiva professionalità e mansioni specifiche di selezione e cura per dare alle stampe un prodotto riconoscibile come compiuto e rifinito. In entrambi i casi, la rete oppone l'ideologia della massimizzazione dell'accesso: valorizza in modo drastico i contenuti generati dagli utenti, a prescindere dalla perizia tecnica che rivelano, e si incarica di rimuovere qualunque ostacolo gli utenti possano trovare nella loro produzione e diffusione.

Proprio a partire dalle ideologie di cui sopra, si rimprovera alla facilità di fare da sponda ad un'immediatezza vista come elemento negativo in sé e punto debole della produzione on line in genere. Al di là del giudizio di merito, va comunque notato che la presa di parola in rete è spesso effettivamente immediata in modo, tuttavia, del tutto conseguente e non come effetto secondario disfunzionale. In altre parole: non è una debolezza ma un elemento portante. La produzione on line, infatti, anche in forza della sua democratizzazione radicale, può non porsi il problema dell'elaborazione del contenuto come luogo di interpretazioni eventualmente paradossali e contraddittorie e, quindi, come luogo in cui mediare qualcosa (un messaggio, un effetto, un concetto o quant'altro). Partendo dalla percezione della rete come luogo della propria comunità, infatti, il contenuto, anche se non le esclude, non necessita di interpretazioni ma solo di condivisioni. Inoltre, fattualmente, lo stesso contenuto non viene inserito in alcun circuito di legittimazione, distribuzione e promozione che lo medierebbe verso un pubblico che, a sua volta, ha bisogno di una mediazione rispetto alla massa generale di prodotti culturali. Al contrario, passa immediatamente ai circuiti della condivisione e dello scambio che, si noti, sia nell'ottica di chi produce il contenuto che di chi lo fruisce, sono anche quelli dell'amplificazione della propria soggettività.

Sul versante della gratuità, invece, credo sia possibile fare almeno altre due considerazioni. La prima è che la gratuità della rete è quel che si dice un mezza verità, cioè una verità non completa, ma pur sempre vera. Quello che è vero è che milioni di individui, per cui non era previsto un ruolo come "produttori di senso", possono accedere alla rete e costituirsi come soggetti al suo interno (esprimendosi, entrando in relazione, producendo contenuti e così via) senza che la cosa costi loro più del prezzo della connessione. Rispetto ad un modello culturale basato su pochissime fonti di

contenuti, ridotte anche in funzione dei costi che il modello stesso richiede, e tantissimi fruitori-spettatori verso cui i contenuti sono indirizzati (ovvero il modello ancora oggi predominante), è evidente che questo passaggio non è di poco conto e che è reso possibile dal virtuale azzeramento dei costi della produzione di contenuti. La parte che manca, come è stato detto fin dall'inizio di questa trattazione, è che la rete offre sì agli utenti la possibilità gratuita di mettere on line i loro contenuti ma lo fa perché gli stessi contenuti attireranno altri utenti che, a loro volta, produrranno la loro parte di dati e sarà così possibile vendere il traffico che tutto questo genera a degli sponsor – per non parlare della ricchissima messe di dati privati che chi offre servizi on line riesce a drenare dai propri utenti e a rivendere ad altri attori dell'economia.

La seconda considerazione, strettamente collegata alla precedente, riguarda il testo letterario in quanto tale. Negli ultimi due secoli, come ormai abbiamo ribadito più volte, in virtù dello sviluppo dell'industria culturale e della trasformazione del testo letterario in merce, la dimensione economica è stata sempre più presente nella letteratura e si è riflessa direttamente in alcuni elementi interni al dibattito critico e teorico letterario, avendo un peso specifico, oltre che sull'orientamento generale della produzione, attraverso la definizione di alcuni standard, anche nella formulazione e nella riformulazione di idee quali “arte per l'arte”, “best-seller”, “autore”, “popolarità” e così via. Ora, di nuovo, il “pubblico letterario” della rete non è un pubblico, tanto meno un pubblico pagante, e il testo messo a disposizione on line non è una merce (la merce è piuttosto l'intero ciclo di produzione-fruizione). Per la prima volta da due secoli, quindi, il testo letterario è in grado di sfuggire veramente al feticcio della merce ed al suo valore di scambio e di sciogliere più d'uno dei nodi critici che lo scrittore moderno si è trovato ad affrontare.

Non è ben chiaro quali saranno gli effetti di tutto questo, tanto più sapendo che, ad ora, la dimensione feticcistica della merce “libro” è ancora estremamente forte. Tuttavia, sembra prevedibile un qualche tipo di frattura rispetto ai modelli a cui siamo abituati. Per prima cosa, si può immaginare che verrà ulteriormente sgretolata la nozione di “popolarità”, ormai sempre più inadeguata, sia come chiave di lettura della produzione culturale (si veda, più sopra, il discorso sulle comunità e quello sul fenomeno della “coda lunga”), sia come supposta espressione di un punto di sintesi tra qualità letteraria e fortuna economica. Inoltre, è probabile che si indebolisca parecchio la legittimazione di alcuni testi rispetto ad altri, in funzione della loro eventuale presenza in un circuito industriale di produzione e di vendita; in altre parole, è probabile che la nostra idea di letteratura come spazio specifico del libro (elettronico o cartaceo) pubblicato da un editore, diventerà presto obsoleta. Infine, la “professione” degli autori, ovvero la loro capacità di vivere di ciò che scrivono (che è stata una delle grandi conquiste del XIX secolo in letteratura ma che, già da qualche anno, è sfidata da un mercato sempre più complesso), verrà senz'altro riformulata in modo marcato e con essa, di conseguenza, verrà rielaborata la distinzione apparentemente fondamentale tra scrittori professionisti e scrittori dilettanti.

Il discorso, però, non finisce qui. Gli aspetti economici, non solo in termini industriali, come nel caso dell'editoria moderna, ma anche semplicemente in quelli di risorse disponibili, di possibilità di trasformarle e così via, hanno da sempre un'influenza specifica sulla produzione letteraria. In questo senso, il punto veramente significativo che il passaggio alla rete mette in luce è che, per la prima volta dall'invenzione della scrittura come tecnologia di immagazzinamento dei dati, le piattaforme a disposizione per il suo stoccaggio sono talmente capaci e di costo così ridotto che non impongono, di per sé, nessun tipo di considerazione sulla selezione, la promozione e il mantenimento dei testi. Se i costi in termini di materiali, manodopera e tempo necessari, per esempio, per la produzione di un codice manoscritto comportavano automaticamente, al di là di ogni discriminazione di tipo ideologico, una fortissima riduzione del numero dei testi considerati meritevoli di un tale investimento, ora che è possibile, ad un costo bassissimo, la produzione di un numero virtualmente infinito di copie di un testo, ed il suo mantenimento in archivi elettronici universalmente accessibili, è l'idea stessa della selezione che diventa antieconomica, anche solo per il tempo necessario a ispezionare l'immensa quantità dei contenuti prodotti per poi valutarne il merito ai fini della registrazione. Anche in questo caso, per quanto ci si trovi alle primissime

propaggini di una nuova condizione, e non sia quindi possibile immaginare quali saranno gli sviluppi effettivi, sembra plausibile ipotizzare che le ricadute saranno radicali e non solo nell'ambito della letteratura.

La discussione sulla dimensione dell'accessibilità, tuttavia, permette soprattutto di cogliere un aspetto profondo del processo in atto con il passaggio alla rete. Si tratta di un elemento che si annida nel fenomeno più generale della virtualizzazione del documento, senza la quale, chiaramente, non potremmo neppure immaginare una cosa come internet. Con la trasformazione dei documenti da oggetti reali a oggetti virtuali, in effetti, si introduce un'innovazione decisiva nello stesso costrutto del documento, ovvero la separazione tra il contenuto, che il documento mantiene, e l'interfaccia, che permette di accedere al contenuto. In altri termini, la novità che il contenuto digitale porta con sé, e che la rete capitalizza, è il fatto che l'interfaccia che permette di fruirlo non è fissa né concreta, come nel caso del libro per esempio, ma è virtuale, simulata, indicizzata alla singola fruizione.

Al di là delle implementazioni specifiche, in effetti, un documento digitale si basa essenzialmente su un insieme di dati, da una parte, e, dall'altra, su una serie di elementi e regole per la presentazione dei dati a schermo (o attraverso qualunque altro dispositivo). Mentre un libro, cioè, è tale anche prima di essere letto, un documento fruito via schermo viene simulato nel momento stesso in cui viene richiamato per la fruizione. Questa simulazione, che riecheggia l'evenemenzialità della rete, viene generata proprio in funzione della singola lettura e con essa scompare e, così, le interfacce del singolo documento si avvicinano virtualmente all'infinito.

È in questa separazione che si dispiega l'ipertestualità di cui si tanto è parlato, ai tempi della prima diffusione del web, quando sembrava che l'ipertesto, inteso nei modi già visti negli iperromanzi quali strutture dalle trame multidimensionali, senza un inizio ed una fine stabiliti, sarebbe diventato il nuovo modello testuale. In verità, la vicenda degli ipertesti non è stata particolarmente fortunata e, dopo una rapida fioritura, è passata altrettanto rapidamente in una fase di stagnazione, forse scontrandosi con il fatto, non certo secondario, che per quanto il supporto digitale introduca la possibilità di una produzione multidimensionale, la fruizione che lo "human device" permette rimane comunque sequenziale. La rete, per così dire, ha scelto il contenuto anodino e nucleare, ordinabile a posteriori in lunghi elenchi o sequenze, a discapito delle strutture ipertestuali, ordinate a priori in geometrie complesse (per quanto, ovviamente, rimanga il fatto che il web è essenzialmente un unico, immenso ipertesto).

E tuttavia, l'ipertestualità come proliferazione di trame concorrenti ed eventualmente non sequenziali si basava proprio sulla separatezza dei suoi elementi (il testo, eventualmente i suoi brani, i capitoli, i titoli e poi il layout, i caratteri, etc., etc.), che non si muovono in blocco come nel caso di un documento fisico ma appunto, grazie all'attivazione da parte del fruitore, vengono riuniti nelle istanze necessarie. Come tale, l'ipertesto è ancora un modello di riferimento, quanto meno per comprendere alcuni aspetti.

Il primo è sicuramente il fatto che stiamo parlando di documenti frutto dell'interazione con il proprio fruitore. Se nel percorso di navigazione di un ipertesto questo è evidente, in quanto reiterato nella continua richiesta di dati al server per procedere nella lettura, nella fruizione del singolo contenuto invece può sfuggire il fatto che il testo o l'immagine che stiamo visualizzando esiste solo perché li abbiamo richiamati per una fruizione. Eppure è così e la rete è già la realtà virtuale che tanto la fantascienza cyberpunk quanto la pubblicitaria più tecnofila hanno vagheggiato(23).

Per altro, il fatto che il documento digitale sia nativamente un documento collaborativo ribadisce la nozione della centralità dell'utente, che non è semplicemente il destinatario previsto ma il corresponsabile della presenza del documento. Certo, i dati e le istruzioni che compongono il documento fruito preesistono alla fruizione ma, appunto, sono una cosa altra rispetto a ciò che visioniamo: l'atto della fruizione di un contenuto digitale prende un peso diverso rispetto alla "semplice" attivazione semiotica della lettura di un romanzo su carta, per esempio.

Questa collaborazione strutturale chiarisce, inoltre, come anche la dimensione di cognizione collettiva della rete (che, insieme alla pornografia, caratterizza nel modo più massivo l'odierno accumulo dei contenuti) non sia una vicenda più o meno ampia e tuttavia accessoria ma, piuttosto, come essa rispecchi una caratteristica strutturale che trova diverse incarnazioni negli spazi di internet, a sua volta realtà essenzialmente collaborativa, visto che è costruita attorno alle modalità dell'elaborazione distribuita, secondo il modello client-server. Allo stesso modo, la dimensione collaborativa ci riporta ad una caratteristica già sottolineata, ovvero a quella peculiare ubiquità tra spazio pubblico e spazio privato che la rete introduce. Nella simulazione che vediamo a schermo, frutto dell'elaborazione in locale di dati in remoto, i due spazi fisici e logici trovano una sintesi nuova e specifica.

Tornado alla questione dell'accessibilità, comunque, è chiaro come proprio la separazione e la successiva moltiplicazione delle interfacce costituiscano il suo processo chiave. Riportando i dati ad una fluidità che mancava dai tempi della trasmissione orale (e che neppure i media elettrici del secolo scorso hanno saputo offrire in forma così leggera e usabile), si permette infatti la massimizzazione della diffusione del contenuto, libero dalle sue cristallizzazioni in interfacce concrete e fisse (volumi rilegati, dischi di vinile, videocassette e così via), a loro volta relegate in circuiti strettamente regolati, lenti e costosi, oltre che a situazioni di fruizione spesso condizionate dalla realtà fisica dei supporti che fungono da interfaccia. Il contenuto, cioè, è reso immateriale e può essere trattato e modulato nel proprio apparire in funzione delle situazioni e dei dispositivi in cui l'interfaccia virtuale viene generata: la reperibilità è sostenuta dalle capacità di archiviazione e circolazione della rete e la virtualità completa l'opera subordinando l'interfaccia alla fruizione e non viceversa, dimostrando come all'accessibilità in produzione è esattamente speculare un'accessibilità in fruizione. La recente massiccia diffusione di dispositivi per l'utilizzo della rete in mobilità (tablet, smartphone e così via) è, in questo senso, l'implementazione più evidente dell'accessibilità come modulazione delle interfacce sui contenuti on line in funzione dello strumento a disposizione. Grazie alla loro codifica digitale, i contenuti depositati sui server si incanalano lungo le diverse piattaforme e nei diversi protocolli gestiti dai device mobili e sono raggiungibili e fruibili ovunque e comunque.

La nozione di flusso, allora, già introdotta nelle pagine precedenti, risulta davvero ancora più efficace di quella di rete per dare conto di quel manufatto globale che è l'on line. Se l'immagine della rete coglie l'infrastruttura a nodi che lo innerva e la sua specifica geometria policentrica e orizzontale, solo la metafora del flusso permette di raffigurare internet non nei termini di una mera distribuzione di oggetti ma come un evento complesso e multiforme, generato dalla concomitanza delle connessioni, delle condivisioni e delle fruizioni.

Siamo tornati alle immagini iniziali dell'accumulo e della circolazione dei contenuti che, nella chiave di lettura dell'accessibilità, assumono un aspetto liquido, sostituendo all'idea delle comunità e dei circuiti di condivisione quella dei flussi di contenuti che attraversano la rete come una specie di idrosfera numerica, seguendo grandi e piccole correnti di affinità, malintesi e serendipità che convogliano immagini, testi, video in un sistema di bacini maggiori o minori ma sempre costituiti attorno agli scambi che li mantengono. Questo intrecciarsi di correnti, questa mareggiata polimorfa di contenuti che arrivano nella nostra bacheca su Facebook e poi rispuntano nell'home page di un blog che seguiamo, poi vengono citati da un quotidiano on line e infine spariscono per poi riaffiorare, dopo mesi, linkati su Twitter o postati su Tumblr, compongono un oceano in incessante movimento, un sistema di luoghi e di simultaneità concorrenti, che rimane per lo più insondato e insondabile.

Rimane da chiedersi, a questo punto, a che cosa si accede. Come si è accennato più sopra, se c'è una realtà, dietro la simulazione del documento che istituamo fruendolo, è quella pur sempre immateriale ma autonoma dei dati e delle istruzioni che andranno a comporre il documento stesso. Ora, è ovvio che quel livello non è mai attinto direttamente dall'utente che non può strutturalmente leggere le cariche elettromagnetiche dei dischi di storage e computare le operazioni necessarie per

simulare, nella propria mente, il contenuto che vuole fruire. L'immagine del testo nasconde il non-testo vero: è sempre e solo una simulazione quella a cui abbiamo accesso e, come nel caso della fotografia, così nel caso del documento digitale perde completamente senso la nozione di originale. La successione delle interfacce virtuali compone una specie di stratificazione infinita oltre la quale non è possibile andare.

In altri termini, nel cuore del meccanismo stesso che dispiega le massime potenzialità dell'accesso ci troviamo, almeno in termini ontologici, di fronte ad una contraddizione evidente tra l'accessibilità e l'inesauribilità. Questa stessa contraddizione riecheggia anche a livello sistemico, nella logica generale da cui siamo partiti, ovvero in quell'accumulo di contenuti che è altrettanto (e disumanamente) inesauribile.

Concluderei proprio con questa immagine. È nozione diffusa quella del *deep web*, ovvero del web profondo, un'espressione che cerca di rappresentare quella porzione di contenuti che costituirebbe la stragrande maggioranza di ciò che è reperibile on line e che, tuttavia, non è neppure tracciato dai motori di ricerca, perché sfugge ai loro meccanismi di *harvesting*, e così risulta invisibile, situato ad una profondità troppo elevata per la nostra navigazione di superficie. In qualche modo, ci ritroviamo al punto in cui, come accennavo più sopra, si è fermato il dibattito e la sperimentazione sull'ipertesto, un sistema documentario che supera le capacità di fruizione umana: come l'ipertesto era "troppo" per il suo potenziale lettore; così la rete supera le sue stessa capacità di autoindicizzarsi e, certamente, la nostra di usufruirne in modo congruo. Rimane tuttavia una differenza: se l'ipertesto si poneva quasi nei termini di una monumentalità non solo disumana ma anche anerotica, la rete è una specie di euforia semiotica incontrollabile, una festa mobile cognitiva, uno di quei mari, certo, in cui è dolce naufragare, soprattutto perché la relazione con il senso, che si instaura in rete, è analoga a quella che si intrattiene con tutti i media elettrici: il godimento ipnotico dell'inorganico, dell'iconico, dell'acquatico.

Gherardo Bortolotti

[Già in «Nuova Prosa», n. 64, 2014, pp.77-146.]

#### Note.

(1) Chiuderà il 31 gennaio del 2012, nel periodo di stesura di questo saggio.

(2) V. ebook *Perché i poeti?* (saggi 1986-2001) < <http://www.cepollaro.it/poeti.pdf> >

(3) "Perché ci siamo chiamati Nazione Indiana Perché ci piaceva l'idea di una nazione composta da molti popoli diversi, orgogliosamente diversi e orgogliosamente liberi di migrare attraverso le loro praterie intrecciando scambi e confronti, e a volte anche scontri." < <http://www.nazioneindiana.com/chi-siamo/> >

(4) < <http://www.nazioneindiana.com/2005/04/09/la-restaurazione/> >

(5) Il troll è, essenzialmente, un provocatore che interviene, in modo più o meno offensivo e irritante nelle discussioni on line per disturbarle o vanificarle (V. < [http://it.wikipedia.org/wiki/Troll\\_\(Internet\)](http://it.wikipedia.org/wiki/Troll_(Internet))

>). Tra i tanti troll che hanno affollato e tuttora affollano i blog letterari italiani, va ricordato almeno Sergio Soda Star (che interviene tuttavia anche con altri *nickname*: Immondizie Riunite, Rotowash, Sergio Soda Spam, Aldo Primo, Rupert Toy Party, Italia Roto Party, Immondizie Riunite Due, Giorgio Pollere etc., fino a costituire una sorta di "olimpico" di agenti provocatori, cafoni e indomabili) che ha trasformato questo ruolo da sfogo strutturale ma non strutturato a strumento di critica fattuale della pratica della rete come luogo di cognizione collettiva, critica essenziale e vitalissima in un contesto che troppo spesso è stato praticato come se fosse quello "protetto" delle riviste e dei dibattiti accademici, introducendovi discorsi che invece dovrebbero sempre partire dalla nozione di riduzione a contenuto che vedremo più avanti. Al di là dei limiti della strategia messa in campo (e delle strategie "distruttive" in genere) e degli spunti polemici propri alle idiosincrasie di SSS (prevalentemente la figura e la caricatura dell'intellettuale di sinistra), rimane la sua complessità, la raffinatezza (celata, ovviamente, dietro la volgarità più becera) e la continua messa alla prova a cui una pratica di questo tipo costringe i discorsi politici, teorici e le produzioni letterarie che vengono

prodotti in rete.

- (6) Sappiano le mie parole di sangue / Babsi Jones. - Rizzoli, 2007
- (7) Prosa in prosa / Andrea Inglese, Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi, Marco Giovenale, Michele Zaffarano, Andrea Raos. - Le lettere, 2009
- (8) < <http://news.netcraft.com/archives/2012/07/03/july-2012-web-server-survey.html> >.
- (9) < <http://en.wordpress.com/stats/> >.
- (10) < <http://staff.tumblr.com/post/434982975/a-billion-hits> >.
- (11) < <http://blog.twitter.com/2011/06/200-million-tweets-per-day.html> >.
- (12) < <http://newsroom.fb.com/content/default.aspx?NewsAreaId=22> >.
- (13) Circa un terzo della popolazione mondiale, stando a < <http://www.internetworldstats.com/stats.htm> >.
- (14) Si noti, in effetti, che continuano ad esistere dei discrimini di validazione, legati però più agli standard di comportamento, accettabili o meno all'interno delle comunità o delle piattaforme on line, che a questioni di legittimazione autoriale o formale. Anche le questioni legate alla proprietà, per esempio quella dei diritti d'autore, nonostante siano spesso ribadite in effetti mostrano di essere eluse sistematicamente.
- (15) Le modalità proprie delle pay-tv valgono, in questo caso, come eccezione.
- (16) Spesso non banali pur se non codificati: si pensi, per esempio, alla proliferazione dei *meme* nei blog di Tumblr. Il concetto di meme nasce nell'ambito dell'etologia per indicare una specie di unità nucleare di cultura. In rete, si sono sviluppati alcuni meme specifici, composti da video o immagini caricaturali o frasi che, pur essendo l'espressione di un'attività prevalentemente ludica, compongono una grammatica specifica, con segni e sintassi la cui interpretazione richiede un insieme di conoscenze non ovvio. Per alcuni esempi di internet meme si veda: < <http://knowyourmeme.com/> >.
- (17) Per "capsula del tempo" si intende un contenitore o un dispositivo preparato per conservare oggetti o informazioni destinate ad essere poi recuperate nel futuro, come raccolta di elementi esemplificativi della cultura e degli stili di vita di un dato periodo da tramandare a chi vivrà negli anni o nei secoli a venire.
- (18) Stringhe usate come tag e precedute dal "cancelletto", "hash" in inglese.
- (19) Questo passaggio, in verità, non è pacifico e le relazioni tra i redattori e i commentatori di NI (come di altri blog, per altro) hanno spesso dato luogo a scontri anche violenti, almeno verbalmente. Di conseguenza, alcuni commentatori, tra cui il Sergio Soda Star ricordato più sopra, sono stati esclusi dalla partecipazione al blog ed alcuni redattori hanno modificato la propria presenza on line in funzione di una maggior autotutela. Tuttavia, la logica di fondo rimane la medesima e l'eccezionalità di alcune scelte non fa che ribadire, come tale, la regola di base.
- (20) V. La coda lunga / Chris Anderson. - Codice, 2007. È stato Anderson ad introdurre (con questo articolo: < <http://www.wired.com/wired/archive/12.10/tail.html> >) il concetto di coda lunga in un dibattito più ampio.
- (21) V. Le città nell'economia globale / Saskia Sassen. - Il mulino, 1997.
- (22) V. sopra l'esempio degli internet meme.
- (23) William Gibson, in *Neuromante* (Nord, 1986), definiva il cyberspazio come "un'allucinazione consensuale condivisa ogni giorno da miliardi di operatori legittimi". Al di là della questione della legittimità, potremmo usare la stessa definizione per la rete e le tecnologie digitali in genere.

## L'ESPERIENZA DI «NAZIONE INDIANA» NELLA STORIA DEL WEB LETTERARIO ITALIANO

Sono passati quasi quindici anni da quando in Italia ha iniziato a formarsi una scena letteraria online. Oggi questa si presenta come una realtà vastissima ed eterogenea, fatta di blog, siti di riviste e webzine, a cui si sono aggiunti, da qualche tempo, anche i social network, in particolare Facebook, che ha assunto a tutti gli effetti il ruolo di portale del web letterario italiano. Anche grazie a tali nuovi strumenti, capaci di implementare quel processo di emigrazione online già avviatosi con i blog, accedere al circuito letterario di Internet è diventato ancora più facile rispetto al passato e, anzi, tramite esso, le possibilità stesse di accedere al circuito letterario *tout court* si sono moltiplicate. Ciò in forza di un riconoscimento che nel corso degli anni, e non senza fatica, la rete è riuscita ad ottenere. Se fino ai primi anni Duemila quello online rappresentava ancora uno spazio alternativo e 'illegittimo', oggi sembra aver raggiunto non solo la legittimazione, ma addirittura una sorta di istituzionalizzazione. L' 'illegittimità', infatti, era strettamente connessa a quella volontà polemica e di opposizione al sistema culturale ufficiale che, dominante nella fase iniziale del web letterario (dalla fine degli anni Novanta alla prima metà del Duemila), si è poi progressivamente esaurita. Come ricostruito da Guglieri e Sisto nel fondamentale *Verifica dei poteri 2.0. Critica e militanza letteraria in Internet (1999-2009)*(1), con cui il nostro saggio condivide l'impostazione bourdesiana, la maggior parte dei primi animatori del web era composta da autori che all'interno del campo letterario occupano la posizione di «nuovi entranti» o di «dominati» (si pensi a Wu Ming, Giuseppe Genna, Valerio Evangelisti ma anche, in maniera diversa, ad Antonio Moresco e Carla Benedetti) e che, in quanto tali, hanno utilizzato la rete come terreno su cui fondare una strategia di distinzione e avviare la lotta per l'accumulazione di capitale simbolico. Nel corso del tempo molti dei pionieri sono riusciti, anche grazie a Internet, a raggiungere il riconoscimento o a rafforzare la propria presenza nel campo letterario, orientando successivamente l'attività online verso altre direzioni ed eliminandovi l'elemento polemico nei confronti dell'*establishment* letterario. Parallelamente la rete ha accumulato sempre più capitale simbolico, e nel corso del tempo persino attori provenienti dallo stesso circuito ufficiale hanno dato vita a spazi letterari online (si pensi a un sito come «Le parole e le cose»), fenomeno che sancisce in maniera definitiva il passaggio del web da spazio illegittimo e legittimo. Si è arrivati, insomma, all'ultima tappa del ciclo di vita di ogni innovazione, la *domestication*, o, considerando il web letterario nei termini bourdesiani di avanguardia, alla fase della sua *consacrazione*, che avviene in seguito all'*usura dell'effetto di rottura*(2). Quella volontà polemica e di rottura originaria si è gradualmente dissolta fino a scomparire e oggi il web risulta perfettamente integrato nel sistema culturale complessivo. Ovviamente ciò non toglie che, rispetto al circuito offline, esso rimanga alternativo *de facto* (presenta aspetti totalmente assenti in quello tradizionale, dalla natura antieconomica alla presenza di uno spazio pubblico di dibattito), ma è agli occhi e nelle intenzioni degli attori in gioco che Internet non solo non appare più come un possibile circuito *altro*, ma ha assunto per molti versi l'aspetto di una nuova istituzione.

Alla base di questa impressione vi è un assestamento del web letterario su una serie di pratiche condivise e di elementi strutturali che, per quanto vasta, eterogenea e rizomatica (e come tale sempre in certa misura caotica), consente di considerare la scena letteraria online come un «sottocampo relativamente autonomo»(3). Nonostante essa si sia estesa in maniera impressionante nell'ultimo quinquennio e ai vecchi elementi strutturali se ne siano aggiunti di nuovi (ad esempio l'uso dei social network), tale ipotesi sembra oggi ancor più valida ed è proprio grazie a tale assestamento che è possibile non solo ricostruire la storia ultradecennale del sottocampo, ma anche individuare le esperienze che ne hanno determinato l'evoluzione. Tra queste un ruolo di primo piano spetta a «Nazione Indiana». E questo per due motivi principali. Il primo è cronologico: «Nazione Indiana», fondato nel 2003, si colloca nel momento centrale della storia del sottocampo(4), in quella che potremmo chiamare 'era dei blog' e che va grossomodo dal 2002 al 2008. In questo periodo decisivo, grazie alla facilità d'uso che piattaforme come Splinter

garantiscono, la scena letteraria online si popola di molti nuovi attori, e iniziano ad emergere elementi strutturali che ancora oggi si presentano come prerogative del sottocampo (in primo luogo la possibilità di commentare le pubblicazioni). Ma «Nazione Indiana» risulta l'esperienza cruciale del web letterario italiano anche per altri motivi. Non solo il blog degli 'indiani' è stato capace di costituirsi come fulcro del dibattito online e di costruire intorno ad esso una comunità, ma nel percorso che va dalla sua fondazione alla scissione del 2005 si sono manifestate tutte le peculiarità, positive e negative, tipiche dello spazio letterario del web. Inoltre, in nessuna vicenda come in quella «Nazione Indiana» appaiono in maniera potenziata quelle dinamiche riconducibili alla lotta per l'accumulazione di capitale simbolico che è stata determinante nello sviluppo del sottocampo. Nell'evoluzione di «Nazione Indiana», insomma, si possono trovare, come in un microcosmo che riassume in sé l'universo di cui fa parte, tutti gli aspetti che nella loro complessità hanno determinato l'evoluzione stessa della scena letteraria online italiana dalle origini fino ad oggi. Ricostruire la storia di questo microcosmo è l'obiettivo del nostro saggio.

## 1. Scrivere sul fronte occidentale

Spesso le iniziative Web nascono a partire da quanto è accaduto prima fuori dal Web. In altre parole, non ci si incontrerebbe su Internet se prima non ci fossero stati degli incontri fisici, reali, tra coloro che poi continueranno virtualmente il dibattito(5).

Queste parole di Federico Pellizzi, fondatore di «Bollettino '900», la prima rivista letteraria online, oltre che mettere in luce un aspetto centrale nella formazione di molte esperienze appartenenti alla prima fase del web letterario italiano, descrivono sostanzialmente anche l'inizio della storia di «Nazione Indiana», la cui origine risale a un convegno tenutosi a Milano il 24 novembre 2001 e intitolato *Scrivere sul fronte occidentale*.

L'incontro nasce per iniziativa di Antonio Moresco e Dario Voltolini e vede coinvolti numerosi scrittori, chiamati a confrontarsi in seguito agli attentati dell'11 settembre e a discutere «su che cosa significa scrivere e operare “in tempo di guerra”»(6). La lettera di invito, scritta da Moresco e posta in apertura del volume in cui successivamente sono stati raccolti tutti gli interventi tenuti nel convegno(7), si apre così:

Stiamo organizzando un incontro che si terrà nel mese di novembre, a Milano, in data e luogo da destinarsi, perché sentiamo la necessità di confrontarci dopo quanto è successo nelle ultime settimane.

Non ci interessa un incontro rituale, una sfilata di anime belle, lanciare proclami. Non ci interessa darci conferma l'un l'altro delle nostre buone intenzioni e delle bontà e necessità della nostra attività di scrittori. Non ci interessa ragionare per simboli e schemi, né una vuota unanimità di posizioni. Ci interessa un incontro, reale e senza cerimonie, di posizioni e di riflessioni, in cui ciascuno porti la sua unanimità, diversità, sensibilità e libertà [...] (8).

I primi ad aderire sono il critico Carla Benedetti, che in quel momento si trova a New York come *visiting professor* e ha assistito agli eventi, lo scrittore Tiziano Scarpa, a cui si deve il titolo del convegno, e Giuseppe Genna, che poco tempo prima sulla sua rubrica online «Società delle Menti» ha dedicato uno speciale ai *Canti del caos* (Feltrinelli, 2001) di Moresco. A questi si aggiungono in breve tempo i poeti Giuliano Mesa e Andrea Inglese. Alla fine, nel teatro milanese che ospita l'incontro, oltre agli autori già citati sono presenti: Andrea Bajani, Mauro Covacich, Donato Feroldi, Marosia Castaldi, Teatro Aperto, Helena Janeczek, Marina Mander, Marco Drago, Antonio Piotti, Giorgio Mascitelli, Raul Montanari, Ivano Ferrari, Giulio Mozzi, Paolo Nori, Federico Nobili, Christian Raimo, Gian Mario Villalta, Marco Senaldi e Piersandro Pallavicini.

Anche se la circostanza dell'incontro, il suo titolo e le linee tematiche dipendono direttamente da quella data e da quegli avvenimenti, i due organizzatori avevano già da tempo in mente l'idea di un confronto tra scrittori, come chiarisce lo stesso Moresco nel testo in cui, nella seconda edizione delle sue *Lettere a nessuno*, ripercorre le tappe di quell'evento a partire dalla visione delle immagini dell'attentato alle Torri Gemelle:



Guardiamo in silenzio le immagini ripetute del primo aereo che entra, poi del secondo. Entrano ripetutamente dentro le torri e le fanno ripetutamente crollare.

Sento la necessità, assieme ad alcuni amici coi quali è iniziato un rapporto di confronto e di stima, di pormi integralmente di fronte a tutto questo anche come scrittore. [...] Per un bisogno di invasione e di comunione, perché le cose sono intrecciate, perché mi sembra che questo drammatico inizio di secolo e di millennio faccia piazza pulita di tutte le piccole ideologie e fissazioni teoriche e concettuali che tengono imprigionata da decenni l'attività artistica, di pensiero e di conoscenza, e contro le quali sto sbattendo il muso da tempo, fin da quando ero sotto terra(9).

Alla base delle ragioni del convegno, quindi, sta un senso di disagio nei confronti di un'attività culturale e artistica che appare da anni cristallizzata, irrigidita da abitudini e schemi mentali, «piccole ideologie e fissazioni teoriche e concettuali» («che viviamo nell'epoca della virtualità e dell'irrealtà / che l'unica dimensione possibile è ormai quella della ripetizione / che la storia è finita / che non esiste più la tragedia ma solo la parodia»(10)).

Cosa sta succedendo? Perché sembra tutto imprigionato dentro schemi, perché tutti o quasi hanno un tale bisogno di difendersi dentro schemi? Perché il pensiero non sembra più in grado di produrre pensiero? (11)

Dal punto di vista di Moresco, quindi, l'11 settembre ha reso ancor più impellente la necessità di affrancarsi da questi modelli concettuali perché ne ha fatto emergere l'infondatezza, come afferma anche Voltolini aprendo i lavori del convegno:

io, e altri, sento e sentiamo delle chiusure, delle pressioni, delle dinamiche bloccate, nei discorsi che ascoltiamo, nelle riflessioni che vengono fatte, a qualunque livello, da qualunque parte giungano. Con più chiarezza le vediamo in questo momento in cui le cose che ci capitano quotidianamente sono di portata, di levatura tale da contraddire alcune delle ipotesi su che cosa il mondo era, che cosa il mondo era diventato, valide, per così dire, fino a prima dell'attentato terroristico dell'11 settembre(12).

In questa ottica, quindi, lo scopo di *Scrivere sul fronte occidentale* è sostanzialmente quello di «ragionare su ciò che il crollo delle Torri ha rappresentato tanto a livello simbolico, linguistico, immaginario, quanto sul piano politico, nella realtà storica dei rapporti di forza tra nazioni e classi sociali»(13). Ciò che emerge dagli interventi, tuttavia, è proprio la rivendicazione della necessità di eliminare la contrapposizione schematica tra l'ambito estetico e quello politico-sociale, contrapposizione a causa della quale «la "letteratura" è stata collocata in una dimensione insiemistica separata, in apparenza più elevata ma in realtà depotenziata»(14). Ad essere invocata dalla maggioranza degli intervenuti è quindi la possibilità per gli scrittori di uscire da quella palla di vetro per cui sembra che essi «possano ormai solo collocarsi o in uno spazio estetico autoreferenziale separato», e tornare ad agire sul piano sociale, «a sporcarsi le mani con la vita vivente»(15).

La sofferenza nei confronti dello stato di cose presente, che pone la letteratura in una dimensione separata dalle altre sfere sociali, incastrata dai suoi stessi fautori nella propria asfittica autoreferenzialità, è ribadita dal primo intervento letto al convegno, quello di Carla Benedetti, che è l'unico critico ad esser stato invitato per l'occasione. E il contributo, letto da Tiziano Scarpa perché l'autrice è a New York, si apre proprio sottolineando questo aspetto:

So che al vostro incontro avete evitato di invitare dei critici. Io non so bene cosa sono, ma passo per essere un critico. Quindi invitandomi avete fatto un'eccezione. [...] In questo periodo storico molti critici hanno smesso di far critica, sono diventati specialisti del nulla. Antonio Moresco li ha chiamati "nessuno" nelle lettere a loro indirizzate, forse perché tra di loro non c'era davvero NESSUNO che si aspettasse più nulla dalla letteratura. In altro modo, anche a me è capitato di ribellarmi a questa idea di letteratura esaurita, chiedendone conto alla cosiddetta critica. Quasi nessuno mi ha risposto. Perciò non sarò io a dirvi che avete sbagliato. Avete fatto benissimo a non invitare NESSUNO! (16)

L'attacco ai critici, e il riferimento è soprattutto a coloro i quali in questi anni hanno ripetutamente dichiarato la crisi della critica e la «condizione postuma» della letteratura(17), non è un tema nuovo per Benedetti, che un anno prima recensendo *Che cos'è questo fracasso?* di Tiziano Scarpa, rivendicava, contro le derive autoreferenziali della critica militante, l'idea di una «critica come

collaudo»(18), né tanto meno un tema isolato, dato successivamente pubblicherà *Il tradimento dei critici* (Bollati Boringhieri, 2002), interamente incentrato su questa polemica. Tuttavia, nell'intervento preparato per il convegno – in vari punti ricalcato sulla recensione a Scarpa – l'invettiva rivolta ai critici è solo parte di una riflessione polemica più ampia che tocca il ruolo della letteratura nella società:

Quello che a me ripugna di più è questa Letteratura Istituita, praticata e letta come una sfera funzionale della società differenziata. La chiesa per pregare, il tribunale per la giustizia, le urne per il voto democratico, i villaggi turistici per rilassarsi. Così la letteratura. Anch'essa con una sua specialità, cioè produrre valore estetico. Una macchina pensata per fare bene certe cose e solo quelle: suscitare interpretazioni, giudizi di valore, dispute del gusto [...] Non è forse questo che la rende inerte, morta? Tutto ben separato e delimitato. [...] Che la scrittura letteraria stia nella sua cornice, separata dal mondo in cui agiamo, soffriamo, ci appassioniamo, ci indigniamo. È proprio questo processo di specializzazione che la in quel NULLA su cui a loro volta proliferano gli specialisti del NULLA(19).

Insomma, ad emergere, nell'intervento di Benedetti come poi in vari contributi di *Scrivere sul fronte occidentale*, è l'esigenza di opporsi a uno stato di cose avvertito da molti come insostenibile. Le due direttrici di tale volontà di rottura sono rappresentate da un lato dalla polemica nei confronti del circuito culturale e letterario, dall'altro dalla rivendicazione della necessità di tornare, nell'attività dello scrittore, ad agire sul piano sociale. Ed è proprio su queste due direttrici che si muove l'esperienza in rete a cui danno vita, a partire dal marzo 2003, i protagonisti del *Fronte occidentale*.

## 2. La fondazione di «Nazione Indiana»

Aperto con il software per il blogging Movable Type, sempre più diffuso in Italia assieme a Splinder, «Nazione Indiana» comprende, nella sua formazione originaria, oltre a Moresco, Scarpa, Benedetti e Voltolini: Andrea Bajani, Benedetta Centovalli, Giuseppe Genna, Federica Fracassi e Renzo Martinelli di Teatro Aperto, Andrea Inglese, Helena Janeczek, Giovanni Maderna, Giulio Mozzi e Piersandro Pallavicini. Giuseppe Genna, che è l'unico ad avere buone competenze informatiche, cura la grafica(20) e il logo del sito (caratterizzato da delle piume tipiche dei copricapi dei pellerossa), per poi lasciare improvvisamente il gruppo la sera prima dell'esordio del blog.

Il nome «Nazione Indiana», suggerito da Moresco, «fa riferimento a quello speciale modo di sentirsi uniti dei popoli nativi del Nordamerica, ciascuno autonomo e indipendente, ma pronti a fare fronte comune nelle emergenze e nelle questioni gravi»(21). Così, infatti, recita il manifesto di presentazione:

ci piaceva l'idea di una nazione composta da molti popoli diversi, orgogliosamente diversi e orgogliosamente liberi di migrare attraverso le loro praterie intrecciando scambi e confronti, e a volte anche scontri(22).

Il disagio nei confronti di un circuito culturale asfittico e cristallizzato si manifesta fin dalla dichiarazione di intenti: lo scopo del blog è, infatti, quello di uscire da una situazione come quella attuale in cui

ciascuno viene relegato nel suo ruolo e nel suo campo e trova uno spazio solo se accetta di rimanere confinato entro questi limiti, delegando a specialisti e mediatori il compito di raffigurarlo e di collocarlo in una apposita nicchia preordinata, in un piccolo gioco chiuso e – a noi pare – senza futuro(23).

Ecco allora che la scelta di utilizzare la rete va esattamente nella direzione di questa esigenza:

la rete permette invece di tornare a una economia di scambio da Nazione Indiana dove contano soprattutto le cose che facciamo – che ognuno fa a suo modo scegliendo di volta in volta argomenti, stili, generi che lo attirano di più – e non la nostra “qualifica professionale” preconfezionata(24).

Il blog si presenta, quindi, come lo strumento migliore per dar vita a un progetto che sia collettivo e al tempo stesso preservi l'autonomia individuale. Ogni collaboratore di «Nazione Indiana», infatti, viene dotato di un proprio accesso al sito e può pubblicare autonomamente ciò che vuole, senza dover passare attraverso filtri redazionali. Le uniche regole da seguire sono: firmare sempre i propri post e, soprattutto, rispettare il codice di comportamento interno:

Nella cultura italiana vige la pratica dello scambio di favori. Ci impegniamo a non accettare nessun clientelismo. Non solo i do ut des immediati, ma anche le soggezioni, gli atteggiamenti reverenziali in vista di futuri tornaconti o per timore di essere esclusi o danneggiati dai “padrini della cultura”: boss grandi e piccoli del giornalismo e dell'editoria, amministratori pubblici, funzionari, giurie di premi, organizzatori di eventi ecc... (25)

Infine, vengono definite le sezioni – «categorie» nel linguaggio del blog – in cui dovranno essere inseriti i pezzi pubblicati:

- “Allarmi”: urgenze, indignazioni, questioni gravi;
- “Carte”: scritti già pubblicati altrove o interventi letti a convegni;
- “Diari”: esperienze, commenti all'attualità;
- “Mosse”: proposte, progetti, segnalazioni di eventi;
- “Vasicomunicanti”: confronti e contagi, sconfinamenti di campo.

Il primo post, dopo quello introduttivo dedicato a *Scrivere nel fronte occidentale* del 1° marzo 2003, è di Antonio Moresco e si intitola *In attitudine di combattimento e di sogno*, pubblicato il 23 marzo e archiviato nella categoria “Mosse”. Si tratta di una lettera del 20 febbraio in cui l'autore, di ritorno da un viaggio in Argentina, scrive

per dire agli amici che sono vivo, emotivamente teso, in attitudine di combattimento e di sogno, e che dovremmo davvero cominciare a far nascere questa Nazione indiana di cui abbiamo cominciato a fantasticare, qualcosa che ancora non si è vista, senza vincoli di poetica e di altra natura, gelosi ciascuno della propria libertà e indipendenza eppure capaci, quando occorre e ne abbiamo il desiderio, di cavalcare insieme(26).

Con questa sorta di dichiarazione di poetica si apre ufficialmente «Nazione Indiana». I primi contributi sono dedicati principalmente all'invasione statunitense dell'Iraq, rivelando fin da subito la linea dell'impegno già emersa con *Scrivere sul fronte occidentale* e che il blog intende perseguire. Nei mesi, comunque, vengono pubblicate anche poesie, recensioni a libri, film e spettacoli teatrali, brani di classici, racconti, esperimenti di scrittura, interviste, segnalazioni di incontri, commenti alle notizie del giorno. Insomma, già all'origine «Nazione Indiana» rivela un eclettismo che ricorda quello delle riviste militanti del secolo scorso, dalla «Voce» di Prezzolini al «Politecnico» di Vittorini. Molti materiali provengono da giornali e riviste cartacee: l'esempio più importante è la riproposizione, in versione più estesa, degli articoli che Carla Benedetti scrive per l'«Espresso» in merito allo stato della letteratura e della critica italiana.

A poco a poco entrano nel gruppo molti altri autori, come Sergio Baratto, Jacopo Guerriero, Raul Montanari, Sergio Nelli, Aldo Nove, Christian Raimo, Andrea Raos, Michele Rossi, Giorgio Vasta e Roberto Saviano. I racconti-reportage di quest'ultimo, incentrati sul sistema camorristico, iniziano ad essere postati da Scarpa e Voltolini dal giugno del 2003, e destano subito grande interesse. I pezzi di Saviano sono coerenti con la linea dell'impegno assunta dal blog e contribuiscono a rafforzare, incarnandolo, il mito pasoliniano della testimonianza diretta e attiva, quell'attitudine performativa dello scrittore «in situazione» che Benedetti teorizzava nel discusso *Pasolini contro Calvino* del 1998. Il ritorno all'interventismo sociale, allo «sconfinamento» per dirla in termini moreschiani, ossia a una postura dell'impegno che la precedente generazione (come i “Cannibali” ad esempio) aveva manifestamente abbandonato, risponde, nella logica specifica del campo letterario, a una strategia di distinzione che respinge nel passato le posizioni dei predecessori. Non si tratta di un fenomeno rintracciabile solo in «Nazione Indiana», ma riguarda molte esperienze online soprattutto della fase iniziale del web letterario, ad esempio «Carmilla», e si ritroverà anche in altri spazi sorti in questo periodo, come nel blog di Loredana Lipperini «Lipperatura». A ben

vedere, poi, questa strategia di distinzione viene premiata in rete, dal momento che non solo «converte in capitale simbolico specifico (letterario) i profitti provenienti da lotte condotte altrove (in particolare nel dibattito politico-civile)»(27), ma li converte anche in capitale reputazionale (online). In altri termini: lo «sconfinamento» nella realtà sociale e politica, oltre che risultare decisivo in termini di profitti simbolici per il nuovo entrante che attua tale strategia di distinzione, in uno spazio letterario online risulta vincente perché crea un punto di contatto con la realtà offline, richiamando quindi un numero di visitatori che per un sito interamente votato a tematiche letterarie risulterebbe molto difficile. Ed è anche in forza di questo contatto tra online e offline che lo spazio in questione e gli attori in gioco ottengono una legittimazione anche al di fuori della rete. Il caso di Saviano è emblematico in questo senso. I suoi brani pubblicati su «Nazione Indiana» attirano subito un grande numero di visitatori, e in breve tempo lo scrittore riesce a suscitare l'attenzione del circuito offline, anche grazie al convegno *Giornalismo e verità* organizzato nel 2005 assieme a Carla Benedetti; con la pubblicazione di *Gomorra* nel 2006 – il cui editing è curato dall'«indiana» Helena Janeczek – lo scrittore ottiene il riconoscimento e questo contribuisce in maniera decisiva alla legittimazione non solo di «Nazione Indiana» – nel 2006 tra le parole chiave più utilizzate che hanno portato i visitatori al sito c'è «Roberto Saviano» – ma di tutta la scena letteraria online.

Se la tematica politica e civile attira molti lettori, è ovvio che i siti letterari che riescono a porsi come *hub* della rete siano soprattutto quelli votati all'elettismo dei contenuti. A differenza di una rivista letteraria che ha ben chiaro quali e quanti sono i suoi lettori (per lo più abbonati), un blog o un sito letterario devono tener conto di un pubblico potenzialmente mondiale, e quindi più vari sono i contenuti che propone più è probabile che riesca ad ampliare costantemente il proprio bacino di utenza, attirando un numero sempre maggiore di nuovi visitatori.

Ora, accanto all'interventismo sociale e all'elettismo, altri due elementi risultano fondamentali per il successo di «Nazione Indiana», due elementi che, però, come messo in luce da Gherardo Bortolotti nel saggio *Oltre il pubblico: la letteratura e il passaggio alla rete* («Nuova Prosa», n. 64, 2014, pp.77-146), fin dall'inizio tendono ad entrare in collisione: la dimensione comunitaria e l'attitudine polemica.

«Nazione Indiana» si distingue dagli altri spazi letterari in rete attivi nello stesso periodo soprattutto per la dimensione comunitaria che in breve tempo riesce ad assumere. L'idea di comunità è già racchiusa, come abbiamo visto, nel nome «Nazione Indiana» e nella composizione del gruppo che ha dato vita al blog, il quale si struttura appunto come spazio collettivo e polifonico, in cui, alle voci dei collaboratori, si aggiungono quelle dei numerosissimi commentatori. Se i primi rappresentano la base di una comunità possibile, è senz'altro grazie all'arrivo dei secondi che tale possibilità si concretizza. Ed è, infatti, dall'incontro di queste due prospettive 'comunitarie', quella di una possibile nuova comunità letteraria, fondata appunto sul «bisogno di invasione e di comunione» da cui nasce *Scrivere sul fronte occidentale*, e quella che risponde all'esigenza della rete stessa di aggregare utenti, che scaturisce la dimensione comunitaria di «Nazione Indiana».

La possibilità di commentare un post da parte del lettore è la caratteristica più tipica del blog e costituisce senz'altro uno dei motivi principali per cui «Nazione Indiana» è riuscito a diventare in poco tempo la sede principale del dibattito letterario in rete. Curiosamente, però, in origine non era stata contemplata dagli «indiani», che avevano deciso di non inserirla. Tuttavia, Giuseppe Genna, che realizza il *template* grafico del sito, cancella i riferimenti al motore CGI dei commenti sulle pagine, ma li lascia, forse per una svista, sugli archivi mensili dove i lettori ben presto li scoprono ed iniziano ad usarli(28). In altre parole: invece di scrivere direttamente sotto il post, per poter commentare i lettori devono prima andare sugli archivi dei mesi, selezionare il mese in cui è stato pubblicato l'articolo, e una volta individuato tra i tutti i post – che compaiono nella tipico ordine anticronologico – cliccare direttamente sulla scritta “Comments” che compare alla fine dell'articolo in questione(29). Nonostante la scomodità della procedura(30), i commenti dei lettori proliferano, molto spesso anonimi o firmati con un nickname. A prescindere dai contenuti e dai toni utilizzati, su cui torneremo, lo spazio dei commenti del blog incentiva la discussione tra lettori e autori, e tramite i link agli autori dei commenti (i commentatori spesso hanno a loro volta un blog che viene linkato

nel nome con cui si firmano), consentono di allargarla e dirottare verso altri siti, richiamando quindi altri commentatori nel blog di partenza.

Oltre a quello dei commenti, l'altro spazio riconducibile al concetto di comunità è il *blogroll*, cioè la lista di link a blog e siti 'amici' o affini, che, tuttavia, «Nazione Indiana» non inserisce subito, ma che teniamo già da ora in considerazione. Nei confronti dei commentatori e degli altri siti presenti nel *blogroll* (e quindi di altri possibili visitatori e commentatori) l'operazione compiuta da «Nazione Indiana» è sostanzialmente quella dell'aggregatore. Scrive Bortolotti:

NI è riuscita a collegare diversi centri di dibattito in rete, costruendo una specie di aggregato [...] e dirottando il traffico dei propri visitatori sui link del *blogroll* e su quelli degli autori dei commenti. In questo senso, funziona da punto di accesso privilegiato verso una porzione di rete alquanto caotica e dispersa (mi riferisco soprattutto alla blogosfera letteraria italiana, ma non solo) a cui, in forza di un ruolo di *hub* riesce a dare un ordinamento, una configurazione, una specie di mappatura [...] Il fenomeno in parte è meccanico, essendo appunto il frutto della logica della rete, ma in parte è anche il risultato di connessione che i cosiddetti "indiani" hanno fatto, on e off line. Riconoscendo come interlocutori alcuni commentatori, li hanno ammessi alla propria costellazione di blog o siti amici e hanno implementato un circolo virtuoso di scambi ulteriori(31).

L'aspetto interessante è che questo meccanismo è del tutto opposto a quello in vigore nel circuito offline, i cui principi cardine sono la selezione e la mediazione. «Nazione Indiana», infatti, non assolve la funzione di *mediazione* tra i lettori e i prodotti culturali offerti, bensì opera una *connessione*: «si individuano alcuni interlocutori e con essi si costituisce una comunità a cui si fanno accedere i fruitori, che peraltro diventano soggetti attivi della comunità» (nello spazio dei commenti). In sostanza, secondo la tesi di Bortolotti, «Nazione Indiana» avrebbe esemplificato un meccanismo già proprio della rete, ossia il passaggio dal principio della mediazione a quello dell'aggregazione, e quello dal pubblico alla comunità: «il punto non è più permettere agli autori ed al pubblico di entrare in contatto, mantenendo uno schema di ruoli e di competenze tendenzialmente rigido, ma istituire una rete di soggetti attivi che dia luogo ad uno scambio di contenuti e di ruoli»(32). Gli 'indiani', quindi, riescono a unire l'esigenza propria di Moresco e gli altri di fondare una nuova comunità letteraria e quella del web stesso che per sua natura necessita l'accumulo di contenuti e la configurazione di *hub* che richiamino altri utenti che a loro volta generino altri contenuti.

Tuttavia, ed è qui il paradosso, la comunità che si genera attorno a un blog difficilmente può costituirsi come una comunità letteraria. E questo per ragioni strutturali. La riconfigurazione del pubblico in comunità online, infatti, comporta un aspetto fondamentale: il visitatore di un blog non è un semplice fruitore di contenuti, ma commentando ne diventa anche produttore (d'altro canto ogni utente della rete è un *prosumer*). E in quanto produttore di contenuti viene legittimato da Internet. Ora, in un blog culturale questo porta inevitabilmente a una distinzione sempre meno netta tra autore e lettore, il che conduce a una neutralizzazione della gerarchia su cui si fonda, nel campo letterario, il processo di produzione-fruizione. Tutto ciò non può che generare una tensione tra autore e lettore, dato che il primo tende a riportare in rete meccanismi di riconoscimento tipici dell'offline, mentre il lettore dimostra di essere maggiormente o perfettamente integrato nella logica della rete. Segno di questo precario equilibrio sono i *flame* cui spesso danno vita autori dei post e lettori nello spazio dei commenti.

Ora, se la contraddizione è insita nella possibilità stessa di fondare una nuova comunità letteraria in rete, nel caso di «Nazione Indiana» lo è ancor di più date le istanze su cui i fondatori vogliono fondarla. Ed è qui che entra in ballo l'elemento più caratteristico, assieme alla dimensione comunitaria, del blog: la polemica nei confronti dell'establishment letterario.

Come abbiamo già detto, la polemica nei confronti del circuito letterario è un elemento strutturale del primo web letterario. In questa prospettiva «Nazione Indiana» si pone come naturale continuazione delle posizioni espresse in occasione di *Scrivere sul fronte occidentale*, dove da più parti era emersa la necessità di affrancarsi da quella «Letteratura Istituita» e da quel sistema dominato dai «padrini della cultura», come ribadito nel manifesto di presentazione del blog. Il

costante atteggiamento di opposizione nei confronti del sistema editoriale e letterario, il cui emblema è rappresentato dalle *Lettere a nessuno* del padre di «Nazione Indiana» Moresco, come abbiamo visto, è una tendenza che accomuna gran parte degli spazi letterari in rete sorti fino a questo momento e risponde a una strategia tipica dei dominati nel campo letterario bisognosi di rompere le egemonie per poter accedere al riconoscimento. «Nazione Indiana» si colloca esattamente su questa linea, a cui si affianca il già sottolineato ritorno all'impegno che amplifica ancor più la strategia oppositiva e distintiva degli attori. Lo stato delle istituzioni letterarie è, infatti, uno dei temi più dibattuti e a distinguersi, in questa direzione, è soprattutto Carla Benedetti, che riporta in versione estesa gli articoli scritti per «L'Espresso». Ed è proprio uno di questi, postato nel 2005 e intitolato *Genocidio culturale*(33), a suscitare grande dibattito.

Il pezzo prende le mosse dal successo editoriale di Giorgio Faletti, che ha appena pubblicato il suo secondo romanzo *Niente di vero tranne gli occhi*, subito in cima alle classifiche dei libri più venduti. Di fronte a una «mutazione genetica» che «ha trasformato il mercato del libro in una monocultura del best seller, spazzando via la “vecchia” editoria di progetto», e a un'industria culturale che è divenuta un «industria del genocidio culturale», il vero problema è rappresentato, accusa Benedetti, dal «deserto che si è aperto intorno, e nella quasi totale mancanza di consapevolezza da parte del cosiddetto mondo della cultura, che sembra assistere in silenzio alla desertificazione»(34). L'autrice denuncia il fatto che, mentre dieci anni prima il successo di un best seller come *Va' dove ti porta il cuore* della Tamaro aveva suscitato le reazioni dei critici e degli addetti ai lavori, oggi nessuno si preoccupa più di intervenire di fronte a un evento di questo tipo.

E tutti i critici militanti e della cultura cresciuti nei decenni scorsi nella scia della scuola di Francoforte, della critica dell'industria culturale, della società dello spettacolo? (35)

D'altro canto, l'opposizione ai critici e alla deriva autoreferenziale della prassi critica, è racchiusa nel libro più polemico di Benedetti, *Il tradimento dei critici* (2002), in cui l'autrice se la prendeva soprattutto con i colleghi della generazione precedente, impegnati già dagli anni Novanta a dichiarare ripetutamente la crisi della critica. L'opposizione alla figura del critico, peraltro, e, più in generale, della «mediazione istituzionalizzata», è una tendenza riscontrabile in «Nazione Indiana» fin dai tempi di *Scrivere sul fronte occidentale* (con Benedetti unico critico invitato). Un altro dei fondatori del blog, Tiziano Scarpa, nel suo saggio *Fantacritica*(36) del 1997, aveva ironizzato sui critici dei giornali come D'Orrico (che nel post di Benedetti compare come recensore entusiasta di *Io uccido* di Faletti), per poi ritornare sull'argomento su «Nazione Indiana» con un post, uscito un mese dopo dell'intervento di Benedetti, in cui i critici letterari dei giornali, vengono icasticamente definiti *beejay*, *book-jockey*:

Sono esperti di letteratura? Non mi sembra. Che cosa hanno dato alla letteratura italiana, alla saggistica, all'interpretazione dei classici o dei grandi scrittori contemporanei? Nulla. Semplicemente, scrivono sui giornali. Esprimono pareri personali su un libro. Sono giornalisti che si occupano di romanzi. Niente di più.

[...]

il **beejay** ha un sistema: prendere un esordiente che nessuno ha ancora letto, recensirlo tempestivamente il giorno stesso dell'uscita del libro, e incensarlo. Se l'esordiente avrà successo, tutti diranno che la recensione del **beejay** ha fatto la differenza decretando il successo di quel libro. Nessuno ne aveva parlato prima, l'autore era sconosciuto: è stato il **beejay** a tirare fuori il coniglio dal cappello! (37)

Tornando a Benedetti, l'articolo *Genocidio culturale* anima una vivace discussione che, iniziata in rete, a partire dai commenti – il più articolato è quello dell'«indiano» Raul Montanari che sottolinea come il funzionamento dell'editoria non si possa analizzare in maniera rigida in quanto dominato da variabili(38) –, si allarga in breve tempo al di fuori del web. È il caso, ad esempio, della polemica avviata da Loredana Lipperini, giornalista culturale della «Repubblica», nel suo blog «Lipperatura». Lipperini si sente chiamata in causa dal pezzo di Benedetti quando l'autrice scrive, a proposito delle recensioni dei giornali che ormai sono difficilmente distinguibili dalla mera promozione: «Era una

recensione o una promozione l'articolo che “**Repubblica**” ha dedicato a *Io uccido* il giorno in cui il libro andava nelle edicole?». La risposta della giornalista è la seguente:

non essendo un critico [...] e potendo concedermi il lusso dei cronisti, che raccontano quel che vedono, lasciando che siano altri a interpretarlo e a sistamarlo nei lindi scaffali delle categorie, non ho mai scritto di un libro, o di un fenomeno, senza esserne convinta. Ergo, *Io uccido* mi è piaciuto. Di più. Mi è piaciuto proprio perché popolare(39).

La discussione si sposta quindi sulla letteratura popolare, che a parere di Lipperini «non va demonizzata», ma anzi sia «la sostanza prima con cui cimentarsi». Benedetti ribadisce, di nuovo su «Nazione Indiana», che il suo discorso riguardava piuttosto il meccanismo innestatosi da quando i quotidiani sono diventati editori e si trovano a recensire i libri che essi stessi mettono in vendita nelle edicole (come appunto «Repubblica» con *Io uccido*), mentre sul popolare chiarisce che il suo era un attacco al populismo postmodernista secondo cui non bisogna criticare la letteratura popolare in quanto è ciò che vuole il pubblico. La polemica prosegue su entrambi i blog, che riportano i rispettivi contributi, facendo aumentare il numero dei commentatori, che così si spostano da un sito all'altro. Alla fine la discussione arriva sulle pagine del «Corriere della Sera», trasformandosi in un discorso sul rapporto tra letteratura popolare e cultura di sinistra.

È interessante notare due cose. La prima è la capacità del blog di generare una discussione tramite una fitta rete di rimandi, in cui visitatori e commentatori giocano un ruolo decisivo, dando l'idea di un'ampia comunità online. La seconda, invece, è rappresentata dal fatto che la discussione online riesce a sconfinare nell'offline e nel cartaceo, rivelando come «Nazione Indiana», e con essa il web letterario, abbia acquisito una certa legittimazione.

La capacità di «Nazione Indiana» di porsi come *hub* della rete letteraria e soprattutto come sede di riferimento del dibattito letterario online dipende da un lato dall'essere un blog, che già di per sé implementa la logica tipica della rete che necessita l'accumulo di contenuti, per cui «l'attività dei fruitori-produttori richiama altri fruitori-produttori dando luogo a un aumento esponenziale nell'offerta di contenuti e ad un'amplificazione del traffico, dei suoi circuiti e delle comunità a cui dà luogo»(40), e per di più un blog collettivo, che già in partenza consente di richiamare altre presenze, dando vita a una polifonia costante in cui le voci degli autori si mescolano a quelle dei commentatori. Dall'altro, però, risulta decisivo il rapporto con l'offline, anzitutto la capacità dei membri del gruppo di attuare un'operazione di connessione non solo su Internet, ma anche nel circuito al di fuori della rete.

Già dal post *Genocidio culturale* e dalla discussione che ne è scaturita, si può notare il funzionamento del rapporto che in «Nazione Indiana» si instaura tra i suoi due elementi più tipici, la dimensione comunitaria e il motore polemico. Un rapporto, come anticipato prima, contraddittorio. Come scrive Bortolotti, se l'elemento polemico – l'opposizione al sistema culturale e letterario – risulta essere il cemento fondativo della comunità nata attorno al blog, è la dimensione comunitaria a richiamare su di «Nazione Indiana» decine di migliaia di visitatori al mese, che tuttavia difficilmente possono sopportare, assieme agli stessi membri del collettivo fondatore, il taglio fortemente identitario che la linea polemica moreschiana-benedettiana introduce. Tale tensione non può che dare vita, nello spazio dei commenti, a *thread* molto lunghi e soprattutto a *flame*. In un primo momento tutto ciò può funzionare per richiamare altri visitatori e commentatori e quindi consentire la produzione di altri contenuti, ampliando così la comunità, ma nel lungo periodo un equilibrio fondato su tale tensione è destinato prima o poi a spezzarsi.

È quanto accade quando Moresco pubblica nel marzo del 2005 un post intitolato *La restaurazione*(41). Scritto in prospettiva di un incontro che gli 'indiani' stanno organizzando per il Salone del libro di Torino sull'editoria e «su quanto sta succedendo in questi anni nel campo della cultura e delle sue proiezioni», l'articolo afferma con forza che quello in atto è «un periodo di pesante restaurazione», che non riguarda non soltanto il campo economico, politico o religioso – come è evidente e proclamato da tutti – ma anche quello culturale, anche se viene taciuto dai più.

Se si parla di qualsiasi altra cosa, della vergogna politica e del disonore cui è sottoposta l'Italia dall'attuale lobby di governo, dell'uso scandaloso dei media, dell'arroganza, delle leggi ad personam, della macchina pubblicitaria e di manipolazione dispiegata, dell'economia criminale, della mafia, della camorra ecc... sono tutti pronti a indignarsi e non hanno difficoltà a vedere come stanno le cose in Italia in questi anni. Ma se si passa a parlare di logiche affini che attraversano quasi senza distinzioni di connotazioni politico-culturali il campo dell'editoria e il cosiddetto mondo della cultura, allora no. Lì non esiste restaurazione, lì va tutto bene, lì è come una piccola oasi dove tutto questo non avviene, la "cultura" è anzi una sorta di naturale antidoto e di zona franca e di opposizione negli anni plumbei che stiamo vivendo, non esiste anche qui una pesante restaurazione giocata sui puri meccanismi economici e monopolistici, sulla selezione di strutture e di forme, su enormi operazioni pubblicitarie sinergiche, su censure operate dalle leggi solo apparentemente impersonali del mercato, su autocensure introiettate e fatte proprie prima ancora che vengano esplicitamente richieste, sulle limitazioni di libertà reali mentre restano in piedi quelle di facciata.

Moresco prosegue additando i principali colpevoli, in particolare gli addetti ai lavori nel campo editoriale (vecchi nemici dello scrittore già dai tempi in cui ha iniziato a scrivere le sue 'lettere a nessuno'), che si aggrappano ad alibi – «che non ci sarebbe mai stato tanto pluralismo come adesso, che c'è posto per tutti» – e tacciono «sul funzionamento generale della macchina» che pure conoscono molto bene. Dall'accusa di connivenza si passa poi alla rivendicazione del valore della denuncia che Carla Benedetti ha avviato nel suo *Genocidio culturale* e alla controaccusa a chi ha spostato l'orizzonte della discussione:

Negli ultimi mesi si è sviluppato un vivace dibattito, sui giornali, alla radio e in rete, sullo stato dell'editoria e sulle sue logiche, dove però si è mirato in molti casi a spostare l'attenzione su altri temi (generi letterari sì generi letterari no, popolare sì popolare no, destra e sinistra, élite e masse, Gramsci ecc...) tentando di imbrigliare il dibattito dentro piccole griglie collaudate e fuorvianti. Per nascondere l'aspetto bruciante della denuncia e la radicalità e umanità che la muove. Una confusione di temi e di piani per dimostrare che chi dice certe cose non può che essere un passatista e un catastrofista elitario, come la seppia quando si sente individuata e aggredita emette attorno a sé una nube invisibilizzante di inchiostro.

Di fronte a un circuito editoriale in cui oggi, col regime editoriale della monocultura del best seller, i grandi scrittori del Novecento come Kafka, Proust e Joyce non verrebbero nemmeno pubblicati, lo scrittore non può che dichiarare il proprio dissenso:

A me tutto questo continua a sembrare inaccettabile, abnorme, spaventoso, agghiacciante, una situazione alla quale non ci si può rassegnare. Grandi macchine editoriali e produzioni cartacee cresciute a dismisura, attraverso le sinergie messe in atto coi media e altri usi pilotati dello spazio e del tempo, hanno svuotato o ridotto ai margini la felicità e la forza creativa configurante della nuda parola e della sua spinta di allagamento, percepita proprio per questo come inaccettabile, indomabile, incontrollabile, interferente.

Il post si chiude con l'accurato appello a confrontarsi rivolto a tutti coloro che intendono opporsi a questo stato di cose, a quelle persone che

scrivono senza arrendersi, librai che non accettano di trasformarsi in venditori di saponette, editori nuovi che nascono o si rafforzano cercando di seguire altre strade, singole persone che lavorano anche all'interno della grande editoria e dei giornali e della nuova frontiera della rete animate da un diverso atteggiamento e da una vera passione.

Ecco la nuova comunità letteraria immaginata da Moresco, composta da chi rifiuta «l'annullamento della responsabilità individuale e la resa allo spirito del tempo» e anzi rivendica, contro «la narcosi generale» assunta come «alibi per non dire nulla, non cercare nulla, non creare nulla con la propria persona, la propria voce e la propria forma», la necessità del dissenso come assunzione di responsabilità:

Invece si può anche fare diversamente, non uniformarsi, non entrare in dialogo costruttivo, dire di no, anche se ciò che ci sta di fronte è o appare infinitamente più potente di noi. Si può anche dissentire, disobbedire, pensare diversamente, comportarsi diversamente. Si può anche essere non organici, "antisociali", inattuali, se la "società" in cui siamo immersi ci fa orrore, tenere aperta la nostra ferita, acceso il fuoco, continuare a pensare, a sognare che anche all'interno di questa stessa società e questo orrore e persino dei singoli che ne fanno parte ci sia in qualche remoto punto della loro persona



un'eguale ferita e uno stesso fuoco, che in nessun altro modo noi possiamo sperare o sognare di raggiungere se non mostrando in modo indifeso la nostra stessa ferita e il nostro sogno.

La rivendicazione del dissenso, l'esibizione della propria marginalità, il radicalismo etico, la purezza delle idee: in questo contributo ritroviamo tutti i tratti tipici dello stile di Moresco. Ed è proprio a causa della natura identitaria e implicitamente gerarchica della prospettiva polemica, assieme alla sostanziale vaghezza degli obiettivi, che all'interno di «Nazione Indiana» sorgono delle perplessità su quanto affermato da Moresco nell'articolo. Si apre un'enorme discussione, che va avanti per giorni, tramite numerosi contributi postati sul blog e relativi commenti. Molti interventi sono di dissenso, anche di autori esterni al blog, alcuni dei quali criticano l'iniziativa del Salone e l'idea stessa che quella in atto sia una restaurazione culturale o che si debba chiamare «restaurazione», termine che presupporrebbe una rivoluzione precedente positiva che non c'è mai stata(42). La natura identitaria della polemica viene denunciata nella risposta di Giuseppe Caliceti a Moresco: «Mi viene da dire: tutti probabilmente al mondo abbiamo conti in sospeso, ma mi pare di intuire che i tuoi non sono i miei. Anzi, li sento vecchi»(43). E poi aggiunge:

non si tratta né di sfidarsi né di lamentarsi, ma di accettare serenamente – cercando anche di reagire, certo, è auspicabile, ma mantenendo però sempre un lucido senso di realtà – un ruolo di “marginalità” che oggi la letteratura nel mondo (e soprattutto in Italia) ha da almeno alcuni secoli. Cosa che credo facciano nel mondo e forse anche in Italia, molti più scrittori – magari più poeti che narratori, mi permetto di dire... – di quanto credo possa pensare tu. Come? Continuando a scrivere libri importanti, almeno per se stessi. Perché è lì che si gioca la partita numero uno, anche sul piano culturale e politico, per uno scrittore(44).

Caliceti, com'è prevedibile, viene attaccato duramente prima da Moresco, che lo accusa di aver travisato il suo discorso e di non voler replicare, ma soprattutto da Carla Benedetti, che addirittura chiama a raccolta gli altri membri di «Nazione Indiana» che finora non si sono esposti:

E voi **indiani**, cosa ne pensate? Dove siete finiti? Ce l'avete anche voi un sogno? [...] Vi rendete conto o no che appena qualcuno si mette in testa di fare qualcosa, anche una semplice analisi della macchina di potere odierna, il suo discorso viene subito inaffiato dagli idranti della delegittimazione, da voci che vi accusano di “narcisismo”, “autoreferenzialità”, “lamentosità”, “pessimismo”, “rancore”. Vi rendete conto o no che chi cerca di dare voce a un sogno oggi viene bacchettato da tutte le parti perché i sogni non sono più concessi? Sapete solo pubblicare le risposte depistanti di La Porta e di Caliceti, o pensate anche voi qualcosa sull'argomento? O sognate anche voi qualcosa? Vi sentite o no parte di qualcosa che è in tensione, o siete tutti sereni come Caliceti? Nazione Indiana è davvero un luogo in cui si sta in **attitudine di combattimento e di sogno** oppure un club di **pensionati della cultura**?(45)

L'attacco frontale di Moresco e Benedetti a Caliceti porta a una rottura definitiva all'interno del gruppo. Nel giro di poche ore si susseguono le reazioni di vari membri. Andrea Inglese risponde a Benedetti con una lettera che già dall'apertura rivela una posizione più moderata («Cara Carla, tu chiami ad un'attitudine di combattimento e di sogno. Ti dirò perché, in questo contesto, io scelgo di intervenire con il sogno, e non con il combattimento»), opponendosi all'utilizzo del termine «genocidio»(46); Raul Montanari, dopo una serie di scambi con Benedetti, affonda il coltello, esprimendo il proprio disagio nei confronti dei tratti troppo identitari assunti dalla polemica e che rischiano di intaccare il blog stesso:

Ti invito a riflettere [...] su molti interventi che sono seguiti al vostro attacco a Caliceti, e magari anche su alcuni silenzi. C'è un'**insofferenza evidente** che sta montando verso quello che a me sembra un errore fondamentale:

**NAZIONE INDIANA NON È UN'IDENTITÀ, COME SEMBRA CHE CREDIATE VOI: È UNA CASA.**

Non è un luogo dell'omologazione e dell'ortodossia, ma un luogo di accoglimento. [...] Ma, ripeto, è ormai una casa, con **trenta residenti** che pensano ciascuno secondo la propria esperienza e sensibilità, e con **almeno un centinaio di frequentatori assidui**, oltre a quelli che si fermano a bere qualcosa e a lasciare un segno del loro passaggio, a volte folgorante, a volte inutile(47).

Helena Janeczek è la prima ad avvertire il rischio di implosione che si sta palesando tramite lo scambio di risposte:

Così non va, amici. [...] Così stiamo distruggendo la credibilità guadagnata presso i nostri lettori e frequentatori e stiamo tradendo la responsabilità che ci siamo **liberamente assunti** per creare spazi qualificati di dibattito e di incontro. Non è così che si combatte la “restaurazione”, ma anzi si dà ma forte alla **parcellizzazione darwiniana del nostro piccolo ecosistema culturale**, si rischia di promuovere la decadenza. E inoltre, come si vede, una di quelle piccole guerre fra tribù che finirono per completare il genocidio operato dall’uomo bianco. Genocidio: come Andrea Inglese trovo- da tempo e per ragioni non solo biografiche- che “genocidio culturale” sia un’espressione infelice visto che ce ne sono ancora in atto di quelli veri, ma temo che di questo passo potremmo arrivare al “**suicidio culturale**”, almeno al nostro(48).

Il dissenso di maggior peso è probabilmente quello di Giulio Mozzi, che si tiene lontano dal dibattito più strettamente interno, tornando a polemizzare col contenuto del testo di Moresco. Con la sottigliezza tipica del suo stile, Mozzi inizialmente smonta il testo della *Restaurazione*:

Avevo pensato di iniziare questo intervento dicendo: **il testo di Antonio Moresco [...] è indiscutibile**. Si può forse discutere una profezia? Non mi pare. E io il testo di Antonio Moresco appartiene (non ho dubbi) al genere letterario profezia. Non argomenta, non dimostra, non analizza, non prova: enuncia, e stop. L’unico *argomento* che trovo nel testo è un periodo ipotetico dell’irrealtà: se “Kafka, Proust, Joyce, Musil, Faulkner, Beckett” scrivessero oggi, non verrebbero più pubblicati “dagli editori e dai loro funzionari”: il che non può essere né dimostrato né smentito.

Mozzi, in quanto interno al mondo dell’editoria, si sente chiamato in causa dal testo di Moresco, soprattutto nel passaggio in cui taccia di connivenza al sistema e alla «macchina» gli addetti ai lavori. E infatti lo scrittore veneto scrive:

la mia posizione, nella visione che Antonio Moresco offre, è esattamente quella di chi “ha trovato ormai il suo piccolo ruolo negli ingranaggi di questa macchina o dei suoi spazi residuali”, è “arrivato finalmente ad avere la sua fetta di potere all’interno”, e “se la tiene stretta”. Non è questo il mio vissuto della cosa; non è così che io percepisco la mia condizione; ma questo è [...] il posto che posso trovare nella visione offerta da Antonio Moresco. Quindi: se accetto la visione di Antonio Moresco, non posso che considerare Antonio Moresco mio nemico (il che non corrisponde ai miei sentimenti; ma non è di sentimenti che si tratta, qui)(49).

Siamo a un punto critico. Moresco se ne rende conto e il giorno dopo pubblica un post dai toni preoccupanti:

Vedo che in Nazione Indiana è salita la febbre, che c’è fermento e anche scontro, e questo [...] mi sembra una cosa buona. Partecipiamo a questa avventura collettiva da più di due anni ed è bene cominciare a domandarci -magari anche tumultuosamente- il senso e l’originalità di questo stare assieme in anni come questi e dei nostri desideri e delle nostre possibili proiezioni, che non si possono ridurre al fatto di avere messo in piedi una bella vetrinetta di scrittori in rete.

[...] Questa indifferenza di fronte a certe argomentazioni e invece l’indignazione di fronte a toni -magari accesi e appassionati- mi stupisce e mi preoccupa.

Ma se qualcuno si è sentito offeso, allora mi scuso volentieri, visto che non era mia intenzione offendere. Ma ribadisco punto per punto, in modo pacato, quello che avevo detto in quell’ultimo intervento. Se anche non fossi uno scrittore, e fossi magari un netturbino, e magari addirittura un filo d’erba, continuerei a portare in me questo rifiuto a vivere la mia vita in questa dimensione e in questa resa.

[...] Nelle prossime settimane, dopo una sosta di quasi due anni, comincerò a rimettere la testa sui Canti del caos e a fantasticare la sua terza parte. Per cui starò un po’ più lontano e incontrerete di meno in Nazione Indiana sia la mia pacatezza che la mia emotività(50).

Quello «starò un po’ più lontano» annuncia in realtà un allontanamento definitivo. Il 27 maggio, poco più di un mese dopo le ultime discussioni, Moresco pubblica un post in cui annuncia la sua uscita da «Nazione Indiana»(51). Lo scrittore si è chiesto – come auspicava nella *Risposta pacata* – il senso di «questo stare assieme e delle nostre possibili proiezioni» e ha convenuto, assieme ad altri, che l’idea iniziale «di fare qualcosa che si muovesse nella dimensione del combattimento e del sogno», non si è concretizzata, che nel momento in cui «si è trattato di tradurre le intenzioni in

comportamenti coerenti [...] sono emerse differenze tali che non si può far finta di non vedere continuando come se niente fosse». Non si tratta di una divergenza di opinioni, bensì di

una spaccatura profonda su qualcosa di sostanziale che non si può ignorare né ricucire, come mi ero illuso si potesse fare durante l'ultima riunione di Nazione Indiana. Bisogna prendere atto che solo una parte di N.I. è disposta a esporsi e a condurre certe battaglie, mentre un'altra ha evidentemente aspirazioni diverse e un'altra ancora, di fronte ai passaggi più impegnativi e quando si tratta di allungare il passo, non partecipa e non dà segni di vita(52).

Oltre a Moresco, lasciano il gruppo una decina di persone, tra cui gli ideatori e primi fondatori Carla Benedetti, Tiziano Scarpa e Dario Voltolini.

Curiosamente, negli stessi giorni il blog deve fare i conti anche con dei problemi tecnici, che impediscono di entrare nelle colonne dei commenti presenti negli archivi del mese. L'archivio mensile ha infatti raggiunto dimensioni mostruose, lo spam dei commenti intasa il server e quindi il provider disattiva a più riprese il sito o parti di esso. È veramente singolare che tutto accada negli stessi giorni. E che, in pratica, la causa sia la stessa: la dimensione comunitaria. Dal punto di vista 'tecnico', il problema è la comunità dei commentatori, come spiegato successivamente da Jan Reister, il responsabile del progetto web di «Nazione Indiana» chiamato in quel periodo per porre rimedio al problema:

Quello che mi ha colpito di più, rassettando gli archivi nel 2005, è stata la fantastica profusione di energie dei commentatori, che con 10.000 commenti spesso lunghissimi hanno scritto un blog parallelo, una antologia collaterale di critica, impegno, dibattito civile e delirio che è uno specchio dell'Italia in rete in quegli anni(53).

Sul piano invece 'sociale', i motivi del conflitto interno sono riconducibili alla volontà dei primi fondatori di coinvolgere gli altri 'indiani' in una polemica caratterizzata da un taglio fortemente identitario e che vuole inglobare, sotto l'egida di un'identità 'indiana', anche le posizioni degli altri membri. È il motivo per cui, rispondendo al feroce appello rivolto da Carla Benedetti agli altri membri del gruppo di farsi sentire e di ribadire le posizioni comuni di fronte alla risposta di Caliceti, Raul Montanari scrive a caratteri cubitali «Nazione Indiana non è un'identità, come sembra che crediate voi: è una casa». Dalla risposta di Montanari e di altri 'indiani', emerge la sensazione che l'idea di una nazione indiana in cui sentirsi uniti pur restando autonomi e indipendenti sia venuta meno. Benedetti e Moresco, veicolando le proprie istanze di opposizione, hanno creduto di parlare a nome di tutta la comunità, mentre gli altri 'indiani' hanno visto in questo procedere una volontà di imporre battaglie e modalità di intervento troppo personali, l'emergere di una gerarchia che tende a sopprimere nell'idea di un'identità collettiva l'autonomia delle posizioni. La contraddizione tra dimensione comunitaria e motore polemico è insita nel progetto fin dall'inizio, ma se in origine la polemica funziona da elemento fondativo e da aggregatore, richiamando anche numerosi visitatori, nel lungo periodo essa non può che rivelare, all'interno di un gruppo eterogeneo e di una comunità ampia come quella di «Nazione Indiana», i suoi limiti strutturali.

### **3. La scissione: «Nazione Indiana 2.0» e «Il primo amore»**

Dopo la fuoriuscita dei fondatori, i 'superstiti' si chiedono se, come e su quali basi continuare. Tra mille perplessità e dubbi «Nazione Indiana» riparte nel luglio del 2005 con un sito rinnovato – si sposta sulla piattaforma WordPress(54) – e con una formazione decisa a proseguire il progetto. Viene adottata una grafica minimalista, i commenti si spostano sotto il post ma si decide di applicarvi la 'moderazione', e si recuperano gli archivi degli articoli e dei commenti dei due anni precedenti. Nella testata del blog viene inserito come sottotitolo «versione 2.0», a significare la rinascita, non solo tecnica, del progetto. I primi post pubblicati da Andrea Inglese ricostruiscono le tappe – a partire da un incontro tenutosi il 1 luglio con i fuoriusciti e i rimasti – che hanno portato alla decisione di proseguire il progetto, e vengono riportati brani degli interventi degli 'indiani' rimasti.

All'apparire dei primi post, la decisione di applicare la moderazione ai commenti suscita una discussione accesa(55), tant'è che Franz Krauspenhaar deve intervenire per spiegarne le ragioni, evidenziando in maniera decisa una volontà di affrancarsi dai modi e dai toni che hanno caratterizzato la precedente versione del sito:

abbiamo pensato (grazie all'esperienza passata) che la provocazione fine a se stessa può fare solo del male alle discussioni, che sono il sale di questo nostro agire sul web. **È un servizio ulteriore al sito e ai suoi lettori-commentatori, questo, nel rispetto delle opinioni altrui.** Non si vuole assolutamente togliere la possibilità di dire quello che si pensa, quindi; ma si vuole agire – nel momento del bisogno – proprio per permettere più facilmente a chi ha da dire la propria di dirlo, senza infingimenti(56).

La direzione che si intende seguire è quella di un progetto più moderato, anche nelle prese di posizione, in una prospettiva militante meno marcata dal punto di vista identitario, come espresso dall'iniziale e multiplo intervento di Inglese. Il progetto, anche per la questione dei commenti, viene accolto con diffidenza e scetticismo, soprattutto dai lettori storici e dai collaboratori esterni.

Tuttavia, nel giro di poco tempo, lo scetticismo dei lettori e anche i dubbi degli stessi superstiti vengono spazzati via dall'incremento del traffico e del numero dei visitatori soprattutto a partire da ottobre e novembre del 2005(57). Il biennio 2005-2007 segna il decollo di «Nazione Indiana 2.0», con il boom dei commenti nel 2006. Certamente importante, in quest'ottica, è la pubblicazione di *Gomorra* di Saviano, il cui nome non a caso è una delle parole chiave digitate dagli utenti nei motori di ricerca e che conducono al sito(58). Ma fondamentale è anche la scelta di inserire i link agli altri siti e blog affini, consentendo di ampliare quella dimensione comunitaria che è decisiva non solo ai fini di una legittimazione del blog, ma anche per richiamare sempre più utenti, soprattutto grazie alla possibilità di commentare. Quest'ultima, nonostante l'introduzione della moderazione, non vede scalfita la sua predominanza, e anzi i commenti aumentano a dismisura (anche per la maggior dimestichezza rispetto alla versione precedente, in cui si doveva andare sugli archivi del mese).

Nel successo del blog – che ancora oggi, pur avendo perso parte del suo prestigio anche a causa del sorgere di altri spazi in grado di porsi come *hub* della scena letteraria online(59), resta uno degli spazi più importanti del web letterario – risulta fondamentale l'ecllettismo dei contenuti. La seconda versione aumenta ancor più, rispetto alla prima, la varietà delle pubblicazioni, con post che spaziano dalla poesia (più presente rispetto alla versione 1.0, questo a causa dell'ingresso di diversi poeti nel gruppo, e della direzione più o meno evidente di Andrea Inglese) a interventi di attualità politica, dalla segnalazione di eventi o di pubblicazioni a recensioni e saggi critici, mentre i materiali pubblicati possono essere sia inediti che già usciti altrove, in rete come su quotidiani, settimanali e riviste. In più, viene dato maggior spazio ad interventi che hanno come tema il web e la scrittura in rete: in particolare, ai fini del nostro discorso, è interessante la discussione proposta a seguito alla pubblicazione, nel 2010, del saggio di Guglieri e Sisto *Verifica dei poteri 2.0*(60).

Questo ecllettismo, figlio dell'originaria «Nazione Indiana» e che rende il blog assimilabile a una rivista militante tradizionale, è consentito anche dal numero via via crescente di collaboratori(61). Nel 2007 viene fondata l'Associazione culturale no-profit Mauta(62) che formalizza l'organizzazione del progetto e del sito, mentre nel 2010 prende vita “Murene”, la collana cartacea di «Nazione Indiana», autofinanziata e disponibile per abbonamento, dove vengono pubblicati testi di saggistica, narrativa e poesia.

Nel frattempo i fuoriusciti da «Nazione Indiana» non sono rimasti con le mani in mano. Nel settembre del 2005, a due mesi dalla riunione di commiato con gli altri ‘indiani’, Moresco, Benedetti, Scarpa e Voltolini si incontrano e danno vita a un nuovo progetto chiamato «Il primo amore». Il nome «prende ispirazione dal diario omonimo di Giacomo Leopardi, che descrive il suo primo innamoramento scoprendo con stupore di avere dentro di sé una forza che non avrebbe mai immaginato di possedere»(63) e viene scelto, su proposta di Moresco, per esprimere «l'intenzione di affrontare argomenti e potenze primarie, su cui è organizzata la vita individuale e di società»(64). Il gruppo, più ristretto e selezionato, è composto, oltre che dai fondatori già citati, da altri fuoriusciti

da «Nazione Indiana» come Sergio Baratto, Benedetta Centovalli, Gabriella Fuschini, Giovanni Maderna, Sergio Nelli, a cui si aggiunge Giovanni Giovannetti, fotografo e giornalista militante, oltre che fondatore della casa editrice Effigie. Successivamente entrano Andrea Amerio, Maria Cerino, Serena Gaudino, Teo Lorini, Marco Rossari, Anna Ruchat e Andrea Tarabbia.

Il gruppo dà vita al blog «Il primo amore»(65), anche se, propriamente, il sito non si struttura come un blog: i fondatori, infatti, decidono preventivamente di non inserire la possibilità di commentare i post. Evidentemente, l'esperienza passata ha avuto delle ripercussioni, come già il *Commiato* di Moresco a «Nazione Indiana» lasciava intendere:

E c'è poi da ripensare e da reinventare tutto il problema degli strumenti e del modo migliore e più dinamico di stare anche dentro la rete, che non è solo quel regno delle libertà e delle possibilità che generalmente viene descritto ma anche una macchina sbriciolante e immobilizzante dove tendono continuamente a riprodursi -magari moltiplicate- le stesse logiche che dominano all'esterno(66).

Il sito si struttura come una rivista tradizionale, con una redazione e una linea editoriale condivisa, le stesse pubblicazioni sono più rare, dimostrando di voler concentrarsi su tematiche e prospettive definite. La linea è chiara fin dall'inizio, col primo post del 25 gennaio 2006, un appello a riaprire il processo Pasolini(67) a trent'anni dalla morte. I temi proposti sono in parte in continuità con quelli già veicolati da Moresco e Benedetti su «Nazione Indiana», come la riflessione su critica e istituzioni letterarie, ma tende a prevalere in maniera potenziata la linea moreschiana dello «sconfinamento», cioè la critica alla società. Non a caso dall'aprile del 2007 «Il primo amore» diventa anche una rivista su carta, pubblicata da Effigie, il cui sottotitolo è, appunto, «giornale di sconfinamento». Il primo numero è emblematicamente intitolato *La rigenerazione* ed è incentrato «sul bisogno di rinascita e rinnovamento che si sente fortissimamente nell'Italia berlusconiana e nel mondo»(68). Attualmente l'ultimo numero pubblicato risale al 2012. Con «sconfinamento» non si intende solo il ritorno all'interventismo veicolato dai contenuti della rivista e del blog, ma anche uno sconfinamento 'fisico', nell'attività del «Primo amore» fuori dalla rete e dalla carta. Numerose sono infatti le iniziative(69) e gli incontri organizzati dalla redazione, sulla linea di quanto già Moresco proponeva ai tempi di «Nazione Indiana» con convegni come *Giornalismo e verità* (la dimensione dell'incontro dal vivo e del confronto, peraltro, risale a *Scrivere sul fronte occidentale*). Su tutti i *Comizi del Primo amore*, letture pubbliche senza commento di scritti di autori del passato, e *Stella d'Italia*, un cammino collettivo diretto a L'Aquila, organizzato assieme a gruppi e associazioni conosciute in un'iniziativa precedente chiamata *Tribù d'Italia*, del 2010. Sempre nell'ottica dello «sconfinamento» rientra anche la creazione di una piccola collana, "I fiammiferi", pubblicata sempre da Effigie e che finora ha pubblicato testi dei membri della redazione incentrati su tematiche prevalentemente sociali o politiche (il malaffare politica al Nord Italia, il nucleare ecc.).

Per quanto riguarda i rapporti tra i componenti di «Nazione Indiana 2.0» e «Il primo amore» bisogna dire che alcuni 'indiani' hanno collaborato o collaborano con «Il primo amore» (ad esempio Helena Janeczek e Giorgio Vasta, che poi è uscito dal gruppo), mentre i libri di Moresco, Scarpa e Benedetti sono stati recensiti su «Nazione Indiana» e, banalmente, nel *blogroll* del «Primo amore» c'è il link a «Nazione Indiana» e viceversa. Inoltre, nel 2013, in occasione dei dieci anni di «Nazione Indiana», i 'superstiti' e i membri del «Primo amore» si sono riuniti il 23 marzo presso il Teatro I di Milano in un incontro-festa aperto al pubblico, a cui hanno partecipato vecchi e nuovi collaboratori, oltre che autori esterni come Walter Siti (che ha dialogato con Antonio Moresco), il tutto documentato con foto e video su «Nazione Indiana»(70).

Ora, dalla fondazione alla scissione, il percorso di «Nazione Indiana» appena descritto sembra riprodurre, nelle sue dinamiche, il meccanismo di formazione e dissoluzione dei gruppi di avanguardia descritto da Bourdieu:

le posizioni di avanguardia, che sono definite soprattutto negativamente, attraverso l'opposizione alle posizioni dominanti, accolgono per un certo tempo, nella fase di *accumulazione iniziale del capitale simbolico*, scrittori e artisti

molto diversi in quanto a origini e disposizioni. I loro interessi, per un istante vicini, finiranno in seguito per divergere. Piccole sette isolate, la cui coesione negativa si rafforza grazie all'intensa solidarietà affettiva, spesso concentrata nell'attaccamento a un *leader*, questi gruppi dominati tendono a entrare in crisi, per un paradosso apparente, quando accedono al riconoscimento, i cui profitti simbolici vanno spesso a un piccolo numero, se non a uno solo, e quando si indeboliscono le forze negative di coesione: le differenze di posizione all'interno del gruppo [...] si traducono in una partecipazione diseguale ai profitti del capitale simbolico accumulato. Esperienza ancor più dolorosa per i primi fondatori misconosciuti in quanto la consacrazione e il successo attraggono una seconda generazione di adepti, molto diversi dai primi nelle loro disposizioni, che partecipano, talvolta più largamente dei primi azionisti, alla spartizione dei dividendi(71).

Proviamo a rileggere la storia di «Nazione Indiana» in questi termini. Inizialmente la volontà di opposizione al circuito culturale è ciò che cementifica il gruppo fondatore del blog, un collettivo eterogeneo, composto da soggetti «molto diversi in quanto a origini e disposizioni»: Moresco è lo scrittore outsider delle *Lettere a nessuno* e del *Paese della merda e del galateo*; Benedetti il critico *sui generis* e «impuro», Scarpa è uno scrittore e critico avviatosi alla consacrazione con il gruppo dei «Cannibali»; Dario Voltolini è impegnato sul fronte della ricerca letteraria personale; Giulio Mozzi è un autore e un docente di scrittura, attivo nell'editoria come consulente e scout; Fracassi e Martinelli appartengono al mondo del teatro; Helena Janeczek lavora nell'editoria ecc. La forza negativa di coesione, l'«attitudine di sogno e di combattimento», si rafforza nella solidarietà affettiva – secondo una strategia comune ai nuovi entranti – concentrata nell'attaccamento al leader Moresco(72). Il gruppo entra in crisi quando «Nazione Indiana», attivo da un paio d'anni, ha già ottenuto una legittimazione, sia in rete che al di fuori, ponendosi come la sede principale del dibattito letterario online e in larga parte del dibattito letterario *tout court*. I profitti simbolici di questo riconoscimento vanno, però, soprattutto a un piccolo numero dei componenti del gruppo, e si tratta di quegli autori che riescono a costruire in rete una soggettività più forte, soprattutto grazie al capitale simbolico accumulato precedentemente e parallelamente nell'offline: abbiamo visto come il modello dello scrittore «in situazione», «performer» per usare il termine con cui Benedetti definisce Pasolini, palesato in primo luogo da Moresco e soprattutto da Saviano, in rete risulti vincente, creando tramite l'operazione di doppio «sconfinamento» un legame tra online e offline. Non a caso Saviano è l'autore nato in rete che più di tutti riesce ad acquisire un riconoscimento, e contribuisce a sua volta, come in un circolo virtuoso, alla legittimazione del blog e dell'intera rete letteraria. Di fronte al successo di pochi, le forze negative di coesione, quindi, si indeboliscono: le differenze di posizione all'interno del gruppo, con Moresco, Benedetti, Scarpa e altri che cercano di indirizzare l'intero gruppo verso le proprie istanze di «sogno e combattimento» perseguendo la linea dell'opposizione, si traducono in una partecipazione diseguale ai profitti del capitale simbolico accumulato. Il gruppo si scinde, e i membri meno forti continuano a portare avanti il progetto reindirizzandolo verso posizioni differenti rispetto a quelle proposte dai fondatori. Il blog nella sua versione 2.0 vede accumularsi il proprio capitale reputazionale e simbolico, i visitatori aumentano e la comunità si amplia. Il successo ottenuto con Moresco Benedetti e Scarpa viene così implementato dalla «seconda generazione di adepti», molto diversi dai primi nelle loro disposizioni – più misurate le posizioni di Andrea Inglese ad esempio, che prende in mano le redini della versione 2.0 di «Nazione Indiana» – e che si trovano a partecipare, assieme a nuovi membri che continuano ad aggiungersi, «più largamente dei primi azionisti alla spartizione dei dividendi»: il traffico e il numero dei visitatori aumenta, e la rete di relazioni online e offline si fa via via più articolata.

Questa interpretazione bourdesiana di «Nazione Indiana» come gruppo di avanguardia conferma la tesi secondo cui nella storia del blog sia riassunta, come in un microcosmo, quella dell'intero sottocampo letterario del web. Non a caso, parlando del web letterario attuale, avevamo introdotto un parallelo tra la fase dell'istituzionalizzazione e quella della *consacrazione*. Ciò che avviene nel percorso di «Nazione Indiana» non è altro che la riproduzione, potenziata per quanto in scala ridotta, delle dinamiche riconducibili alla lotta per l'acquisizione di capitale simbolico e ai rapporti tra nuovi entranti e dominati che si trovano nella storia complessiva del sottocampo letterario del

web. La descrizione delle modalità attraverso cui i gruppi d'avanguardia si formano e si dissolvono è applicabile, infatti, anche al percorso attraverso cui la scena letteraria online si è sviluppata negli anni. Essa inizialmente si costituisce per via negativa (nell'opposizione al circuito letterario ufficiale) accogliendo attori diversi ma legati dalla volontà di fondare in rete un circuito alternativo, e, accumulando progressivamente sempre più capitale simbolico giunge, negli ultimi anni, alla *consacrazione*, fase in cui la seconda generazione di esperienze online – quella dei nuovi *hub* come «*minima&moralia*», «*doppiozero*» e «*Le parole e le cose*», nettamente differenti dalle prime connotate dalla volontà di rottura – usufruiscono dei profitti simbolici della rete in misura maggiore rispetto ai vecchi *hub* (basti contare il numero di visitatori unici che questi siti raggiungono giornalmente rispetto, ad esempio, a «*Nazione Indiana*» e a «*Carmilla*»).

Per quanto concerne, invece, il peso che l'evoluzione di «*Nazione Indiana*» ha avuto sull'evoluzione stessa del web letterario italiano, bisogna concordare ancora una volta con Bortolotti nell'affermare che la scissione del blog ha rappresentato «uno spartiacque fondamentale»<sup>(73)</sup> nella storia del sottocampo, dal momento che ne ha determinato in modo definitivo la strutturazione successiva. Con la separazione del gruppo, infatti, gli autori dotati di un riconoscimento nell'offline, cioè in possesso di una legame più forte con il circuito letterario tradizionale e con il pubblico, come Moresco, Benedetti e Scarpa, rielaborano la propria presenza online in termini ridotti, orientandola verso una strategia più vicina a modalità tipiche del sistema tradizionale. Infatti, eliminando lo spazio dei commenti, fanno in modo di ristabilire quella gerarchia che preserva il ruolo autoriale. Quelli che rimangono in «*Nazione Indiana*», invece, «accettano le logiche del nuovo circuito e le sfruttano per costruire un'autorevolezza coerente alla rete e alternativa (non necessariamente avversa, però) ai circuiti tradizionali»<sup>(74)</sup>. Si tratta di un momento decisivo all'interno della storia del sottocampo: da una parte, come afferma giustamente Bortolotti, anche le figure autoriali nate online cominciano ad ottenere un riconoscimento fuori dalla rete; dall'altra, è proprio a seguito della scissione del blog che il web letterario si assesta. L'importanza di «*Nazione Indiana 2.0*», infatti, sta nell'aver rappresentato un modello su cui sono state plasmate molte delle esperienze sorte successivamente nel panorama del web, e questo non solo per la capacità di aggregare utenti e per aver reso chiaro come l'ecclettismo dei contenuti sia una strategia vincente per uno spazio culturale online, ma soprattutto perché ha mostrato che solamente affrancandosi da pratiche e schemi concettuali appartenenti al circuito letterario tradizionale e accettando la logica del medium è possibile costruire in rete un discorso culturale coerente e di valore.

Andrea Lombardi

#### Note.

- (1) In «*Allegoria*», anno XXII, terza serie, n. 61, 2010, pp. 153-174; online all'indirizzo <http://www.allegoriaonline.it/PDF/62.pdf>
- (2) Cfr. P. Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, il Saggiatore, 2013, p. 333; ed. or. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- (3) F. Guglieri, M. Sisto, *Verifica dei poteri 2.0. Critica e militanza letteraria in Internet (1999-2009)*, cit., p. 168.
- (4) Nella nostra ipotesi di periodizzazione tale fase segue quella prodromica che va dalla metà degli anni Novanta (caratterizzata da forum, mailing-list e newsgroup ed esperienze precorritrici come «*Bollettino '900*») ai primi del Duemila (in cui si collocano esperienze come «*Wu Ming Foundation*», «*Società delle Menti*» di Giuseppe Genna, «*vibrisse*» di Mozzì e le prime riviste online «*Zibaldoni e altre meraviglie*» e «*Carmilla*») e precede quella apertasi nell'ultimo quinquennio con la comparsa dei social network e di nuovi *hub* come «*minima&moralia*», «*doppiozero*» e «*Le parole e le cose*».
- (5) R. Carnero, *Internet café letterario*, in «*l'Unità*», 29 dicembre 2003, p. 23; online qui: [http://archiviostorico.unita.it/cgi-bin/highlightPdf.cgi?t=ebook&file=/golpdf/uni\\_2003\\_12.pdf/29CUL23A.PDF&query=internet%20letterario](http://archiviostorico.unita.it/cgi-bin/highlightPdf.cgi?t=ebook&file=/golpdf/uni_2003_12.pdf/29CUL23A.PDF&query=internet%20letterario)
- (6) *Scrivere sul fronte occidentale*, in «*Nazione Indiana*», 1 marzo 2003, <http://www.nazioneindiana.com/2003/03/01/scrivere-sul-fronte-occidentale/>: è il primo post pubblicato dal blog.
- (7) AA. VV., *Scrivere sul fronte occidentale*, a cura di A. Moresco e D. Voltolini, Milano, Feltrinelli, 2002.

- (8) A. Moresco, *Lettera*, ivi, p. 7.
- (9) A. Moresco, *Lettere a nessuno*, nuova ed. accresciuta, Torino, Einaudi, 2008, p. 555.
- (10) Id., *Lettera*, cit., pp. 7-8.
- (11) Id., *L'occhio del ciclone*, in AA. VV., *Scrivere sul fronte occidentale*, cit., p. 39.
- (12) D. Voltolini, *Inizio dei lavori*, ivi, p. 9.
- (13) Guglieri, Sisto, *Verifica dei poteri 2.0*, cit., p. 162.
- (14) Moresco, *L'occhio del ciclone*, cit., p. 48
- (15) *Ibidem*.
- (16) C. Benedetti, *Il pieno*, in AA. VV., *Scrivere sul fronte occidentale*, cit., p. 12.
- (17) Dal Cesare Segre di *Notizie dalla crisi* (Einaudi, 1993) al Giulio Ferroni di *Dopo la fine* (Einaudi, 1996).
- (18) «la critica è un collaudo. I libri si mettono alla prova; le idee si collaudano nel proprio corpo, nella propria esperienza. [...] il collaudo, come qui praticato (in tutto il libro, non solo in quei diciotto pezzi), implica un approccio ai fatti della cultura che sta agli antipodi della cosiddetta "critica militante", così come viene per lo più concepita oggi in Italia. Per collaudare un libro, un'idea, una scrittura, un'opera d'arte, il primo gesto da fare è infatti è quello di rompere il cellophane, estrarne l'oggetto e farlo entrare nel mondo. Ma è proprio questo contatto con il mondo che l'idea dominante di letteratura, alimentata dai critici e dai poteri mediatico-industriali, oggi scoraggia e inibisce», C. Benedetti, recensione a *Che cos'è questo fracasso?* di T. Scarpa, in "The New York Review of Books-La Rivista dei Libri", 10 ottobre 2000, recuperata in rete nel blog di Sparajurij: <http://www.sparajurij.com/tapes/deviazioni/TizianoScarpa/RECENSIONEfracasso.htm>
- (19) Benedetti, *Il pieno*, cit., p. 13.
- (20) Per vedere l'aspetto originario di NI basta andare all'indirizzo <http://web.archive.org/web/20030621113207/http://www.nazioneindiana.com/>
- (21) *La nostra storia, 2002-2005: Nazione Indiana*, in «Il primo amore», <http://www.ilprimoamore.com/blogNEW/STORIA.html>. Nel nome, comunque, vi è anche un richiamo agli Indiani metropolitani, il che sottolinea ulteriormente l'elemento polemico che anima il sito.
- (22) <http://www.nazioneindiana.com/chi-siamo/>
- (23) *Ibidem*.
- (24) *Ibidem*.
- (25) *Ibidem*.
- (26) A. Moresco, *In attitudine di combattimento e di sogno*, in «Nazione Indiana», 21 marzo 2003, <http://www.nazioneindiana.com/2003/03/21/in-attitudine-di-combattimento-e-di-sogno/>
- (27) Guglieri, Sisto, *Verifica dei poteri 2.0*, cit., p. 169.
- (28) Lo spiega Jan Reister, dal 2005 responsabile tecnico del sito, in *Un piccolo bilancio di Nazione Indiana – 1*, 28 gennaio 2009, in «Nazione Indiana», <https://www.nazioneindiana.com/2009/01/28/un-piccolo-bilancio-di-nazione-indiana-1/>
- (29) [http://web.archive.org/web/20031026101622/http://www.nazioneindiana.com/archives/2003\\_03.html](http://web.archive.org/web/20031026101622/http://www.nazioneindiana.com/archives/2003_03.html)
- (30) «Nazione Indiana» successivamente ha inserito la modalità tipica del commento sotto al post, mentre da circa un anno lo spazio dei commenti è stato spostato su un apposito forum interno al blog, Eulalia (<https://eulalia.nazioneindiana.it/>). Come ha scritto Andrea Raos commentando il post che annuncia tale spostamento, la nuova operazione che il lettore deve fare per commentare non è poi troppo lontana da quella originaria con gli archivi mensili: «Il fatto che non si può commentare sotto il pezzo ma ci si deve spostare qui su Eulalia mi ricorda molto la NI degli inizi, dove si doveva fare proprio una cosa del genere. Che bello questo effetto vintage 😊», A. Raos, commento al post *I commenti si spostano su Eulalia*, in «Nazione Indiana», 27 gennaio 2015, <http://www.nazioneindiana.com/2015/01/27/i-commenti-si-spostano-su-eulalia/>
- (31) Bortolotti, *Oltre il pubblico: la letteratura e il passaggio alla rete*, cit., pp. 121-122.
- (32) Ivi, p. 123.
- (33) C. Benedetti, *Genocidio culturale*, in «Nazione Indiana», 18 gennaio 2005, <https://www.nazioneindiana.com/2005/01/18/genocidio-culturale/>
- (34) *Ibidem*.
- (35) *Ibidem*.
- (36) T. Scarpa, *Fantacritica (nel senso dell'aranciata)* (1997), in Id., *Che cos'è questo fracasso?*, Torino, Einaudi, 1999.
- (37) Id., *Il beejay*, in «Nazione Indiana», 24 febbraio 2005, <https://www.nazioneindiana.com/2005/02/24/il-beejay/>
- (38) «[...] A volte, quando dipingiamo l'editoria come una macchina da guerra bene oliata, perfettamente funzionante, in grado di essere usata bene (libri di qualità) o male (libracci imposti al pubblico con la certezza del successo) le attribuiamo un'incisività e una potenza che sarebbe ben felice di avere, ma non ha. I meccanismi editoriali, visti dal di dentro, sono farraginosi, a volte penosi; le cose succedono o non succedono, un po' a casaccio.



Un art director può impuntarsi su una copertina che non funziona e ammazzare le vendite di un libro; il famoso critico non riceve le bozze e si incazza; l'altro si incazza il doppio perché le riceve senza averle sollecitate; l'autore fa un passaggio televisivo disastroso, oppure neutro, oppure incredibilmente brillante [...]; all'ufficio stampa mettono una persona incompetente (parlo di cose che conosco); l'editore cambia il sistema di distribuzione e per qualche mese il libro non è presente in libreria; eccetera eccetera».

(39) L. Lipperini, *Il tempo della latoguardia*, in «Lipperatura», 18 gennaio 2005, <http://loredanalipperini.blog.kataweb.it/lipperatura/2005/01/18/il-tempo-della-latoguardia/>

(40) Bortolotti, *Oltre il pubblico: la letteratura e il passaggio alla rete*, cit., p. 93.

(41) A. Moresco, *La restaurazione*, in «Nazione Indiana», 9 aprile 2005, <https://www.nazioneindiana.com/2005/04/09/la-restaurazione/>

(42) Ad esempio l'intervento di risposta di Beppe Sebaste si apre con questo assunto: «Il fatto è che (è quasi banale dirlo) si parla di **restaurazione** quando qualcosa di rivoluzionario arretra e cede, perde posizione [...]; e mi accade allora lo stesso di quando una volta si parlava di “riflusso”: l'idea cioè che devo essermi perso la spinta “rivoluzionaria”, l'andare in avanti. E quindi: restaurazione rispetto a quale innovazione, a quale “rivoluzione”? [...] Pur essendo, o immaginando di essere, d'accordo con lui, il suo discorso non mi offre “prese”. Per questo abbandonerei questa parola», B. Sebaste, *Restaurazione, repressione, marginalizzazione...*, in «Nazione Indiana», 23 aprile 2005,

<https://www.nazioneindiana.com/2005/04/23/restaurazione-repressione-marginalizzazione/>

(43) G. Caliceti, *La Sfida e il Riscatto. Giuseppe Caliceti risponde a Antonio Moresco*, in «Nazione Indiana», 12 aprile 2005, <https://www.nazioneindiana.com/2005/04/12/la-sfida-e-il-riscatto/>

(44) *Ibidem*.

(45) C. Benedetti, *I pompieri*, in «Nazione Indiana», 13 aprile 2005, <https://www.nazioneindiana.com/2005/04/13/i-pompieri/>

(46) A. Inglese, *Lettera a Carla sul combattimento e sul sogno*, in «Nazione Indiana», 14 aprile 2005,

<https://www.nazioneindiana.com/2005/04/14/lettera-a-carla-sul-combattimento-e-sul-sogno/>

(47) R. Montanari, *Una casa*, in «Nazione Indiana», 14 aprile 2005, <https://www.nazioneindiana.com/2005/04/14/una-casa/>

(48) H. Janeczek, *Prima che crolli il palazzo*, in «Nazione Indiana», 14 aprile 2005, <https://www.nazioneindiana.com/2005/04/14/prima-che-crolli-il-palazzo/>

(49) G. Mozi, *Preterizione*, in «Nazione Indiana», 14 aprile 2005, <https://www.nazioneindiana.com/2005/04/14/preterizione/>

(50) A. Moresco, *Risposta pacata*, in «Nazione Indiana», 15 aprile 2005, <https://www.nazioneindiana.com/2005/04/15/risposta-pacata/>

(51) Nello stesso giorno la medesima decisione viene annunciata anche da Tiziano Scarpa, col post <https://www.nazioneindiana.com/2005/05/27/in-uscita/> e tre giorni dopo da Carla Benedetti con l'articolo *Slanci frenati*, <https://www.nazioneindiana.com/2005/05/30/slanci-frenati/>

(52) A. Moresco, *Commiato*, in «Nazione Indiana», 27 maggio 2005, <https://www.nazioneindiana.com/2005/05/27/commiato/>

(53) J. Reister, *Un piccolo bilancio di Nazione Indiana – I*, in «Nazione Indiana», 28 gennaio 2009, <https://www.nazioneindiana.com/2009/01/28/un-piccolo-bilancio-di-nazione-indiana-1/>

(54) <https://www.nazioneindiana.com/>

(55) <http://www.nazioneindiana.com/2005/07/23/ritratto-di-cassandra/> e <http://www.nazioneindiana.com/2005/07/26/la-crisi/>

(56) Franz Krauspenhaar, *La crisi*, in «Nazione Indiana», 26 luglio 2005, <http://www.nazioneindiana.com/2005/07/26/la-crisi/>

(57) I dati statistici delle visite di quel periodo sono consultabili sullo stesso sito: <http://www.nazioneindiana.com/2006/12/19/statistiche-per-ottobre-novembre-2006/>

(58) La panoramica del traffico del blog nel biennio 2005-2006 si può controllare al seguente indirizzo: [http://static.nazioneindiana.net/wpcontent/2009/10/Analytics\\_www.nazioneindiana.com\\_DashboardReport.pdf](http://static.nazioneindiana.net/wpcontent/2009/10/Analytics_www.nazioneindiana.com_DashboardReport.pdf)

(59) Recentemente «Nazione Indiana» ha dichiarato di ricevere una media di 2000 visitatori al giorno, il che registra un calo dovuto principalmente all'emergere di nuovi spazi in grado di porsi come nuovi crocevia del dibattito letterario online, come vedremo nel prossimo capitolo. Il numero dei visitatori dichiarati è tratto dall'inchiesta a cura di A. Cirolla *La cultura non è morta basta cercarla sul web*, in «pagina99», 22 novembre 2014, p. 31.

(60) Il saggio viene, infatti, pubblicato anche su «Nazione Indiana» (<https://www.nazioneindiana.com/2011/03/24/verifica-dei-poteri-2-0/>), che dà vita a un'inchiesta sul tema con varie interviste: le *Cinque domande su critica e militanza letteraria in Internet* si trovano linkate sotto la prima ad Alberto Casadei: <https://www.nazioneindiana.com/2011/03/28/verifica-dei-poteri-2-0-alberto-casadei/>

(61) Dopo vari ingressi e fuoriuscite negli anni, attualmente [gennaio 2016] i membri di NI sono: **Mariasole**

- Ariot, Gianni Biondillo, Biagio Cepollaro, Silvia Contarini, Lorenzo Declich, Francesca Fiorletta, Francesco Forlani, Andrea Inglese, Helena Janeczek, Jamila Mascat, Giorgio Mascitelli, Francesca Matteoni, Renata Morresi, Davide Orecchio, Mattia Paganelli, Domenico Pinto, Orsola Puecher, Andrea Raos, Jan Reister, Giacomo Sartori, Igiaba Scego, Giuseppe Schillaci, Antonio Sparzani, Ornella Tajani, Daniele Ventre, Maria Luisa Venuta, «Nazione Indiana», *Chi siamo*, <http://www.nazioneindiana.com/chi-siamo/>
- (62) <http://www.mauta.org/>
- (63) *La nostra storia. 2005-oggi*: <http://www.ilprimoamore.com/blogNEW/STORIA.html>
- (64) *Ibidem*.
- (65) <http://www.ilprimoamore.com/blogNEW/blogDATA/spip.php?page=indexBLOG>
- (66) <http://www.nazioneindiana.com/2005/05/27/commiato/>
- (67) *Anche noi parte offesa: riaprire il processo Pasolini*, in «Il primo amore», 25 gennaio 2006, <http://www.ilprimoamore.com/blogNEW/blogDATA/spip.php?article109>
- (68) *La nostra storia*, <http://www.ilprimoamore.com/blogNEW/STORIA.html>
- (69) Per un compendio delle iniziative si rimanda alla sezione “Imprese” del blog: <http://www.ilprimoamore.com/blogNEW/IMPRESA.html>
- (70) *Un Post a tavola : festa di Nazione Indiana e Primo Amore*, in «Nazione Indiana», 24 marzo 2013, <http://www.nazioneindiana.com/2013/03/24/un-post-a-tavola-festa-di-nazione-indiana-e-primo-amore/> ; *Dialogo tra Antonio Moresco e Walter Siti. VIDEO. E tutto il resto dalla festa di Nazione Indiana e Il Primo Amore*, in «Nazione Indiana», 27 marzo 2013 <http://www.nazioneindiana.com/2013/03/27/dialogo-tra-antonio-moresco-e-walter-siti-video-e-tutto-il-resto-dalla-festa-di-nazione-indiana-e-primo-amore-documenta/>
- (71) Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., p. 348.
- (72) Così Gianni Biondillo commentando l'addio di Moresco: «Solo un'ultima cosa: per me Antonio Moresco “è” Nazione Indiana. Mi chiedo: cos'è Nazione Indiana senza Antonio Moresco?», G. Biondillo, *I Commenti al Commiato*, in «Nazione Indiana», 27 maggio 2005, <https://www.nazioneindiana.com/2005/05/27/i-commenti-al-commiato/>
- (73) G. Bortolotti, risposta a *Cinque domande su critica e militanza letteraria in Internet*, in «Nazione Indiana», 21 aprile 2011, <http://www.nazioneindiana.com/2011/04/21/verifica-dei-poteri-2-0-gherardo-bortolotti/>
- (74) *Ibidem*.

*POETI 2.0*

## LA FOTOGRAFIA DI UN LIBRO. APPUNTI SUL FOTOTESTO POETICO

Viceversa si potrebbe arrivare a dire che un ready-made è un oggetto che coincide con la propria immagine: una fotografia totale. Se il fascino della fotografia sta nella sua capacità di evocare il mistero di una presenza attraverso un'assenza, quello del ready-made consiste nell'evocare una presenza attraverso l'assenza.

I ready-made diventavano, di fatto, delle fotografie totali.

Franco Vaccari

**I.** Dal rapporto tra le due sfere della tecnica e dell'ideologia, in ambito estetico, potrebbero discendere due corollari contrapposti: secondo il primo, la tecnica sarebbe in grado di provocare effetti dotati di una significazione ideologica imprevista nelle nostre produzioni materiali e estetiche. Un artefatto estetico ricaverebbe quindi senso non solo da un'impostazione ideologica implicita nelle condizioni tecniche della sua realizzazione e nell'esplicazione delle sue finalità, ma anche da un più generale effetto di sovradeterminazione che sempre caratterizzerebbe la fruizione degli oggetti (estetici e non solo) e l'attuarsi delle loro finalità nella loro situazione storica. Per il secondo corollario, solo l'ideologia è in grado di determinare a priori o di rifunzionalizzare e valorizzare a posteriori gli aspetti tecnici di una produzione materiale o estetica situata in una sua posizione di contingenza (e congiuntura) storica.

In *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Benjamin attribuisce alla macchina da presa la capacità di consegnare ai fruitori dei film addirittura la scoperta di un *Optisch-Unbewußten*, un inconscio ottico(1). Se il *medium* lascia quindi emergere un tratto prima non esperito dalla nostra coscienza (estetica), in Benjamin ciò pare avvenire per un effetto di svelamento(2). Anche Adorno tende a desumere implicazioni ideologiche di un oggetto estetico a partire dalle proprietà tecniche del suo *medium*:

Nel primo stadio ad ogni tecnica appartiene la forza della penetrazione razionale nella preesistente consuetudine artistica. Se si volesse correggere la tecnica spingendola verso una maggiore fedeltà al concreto, questo tentativo sarebbe smascherato dalla tecnica stessa come illusione. L'ormai consolidata tendenza positiva della tecnica a produrre oggetti quanto più possibile essenziali e senza ornamenti si scontra con il bisogno ideologico della presente società che pretende la soggettiva riconciliazione con ciascun oggetto – come accade con la voce registrata. Nella forma estetica della riproduzione tecnica questi stessi oggetti sono privati della loro realtà tradizionale. L'ambivalenza dei risultati del progresso tecnico, ambivalenza che non si lascia rimuovere, conferma quella del processo proprio della razionalità emancipativa(3).

È stato Rancière a revocare in dubbio la posizione di Benjamin. In *Le partage du sensible*, Jacques Rancière dichiara: «La thèse benjaminienne suppose [...] une [...] chose qui me semble douteuse: la déduction des propriétés esthétiques et politiques d'un art à partir de ses propriétés techniques»(4). Per Rancière, diversamente da Benjamin, non sarebbe possibile desumere effetti ideologici dalle proprietà tecniche di un *medium* artistico. Se la tecnica per Benjamin pare in grado di determinare «changements de paradigme», Rancière la pensa ben altrimenti. La vulgata, per esempio, attribuisce all'invenzione della fotografia ingenti effetti di superficie (e di profondità) sull'estetica delle arti pittoriche, che non avrebbero potuto più essere le stesse. L'osservazione, variamente sorretta, oltre che dalle affermazioni degli stessi protagonisti, anche dal senso comune, è però, proprio con l'ausilio del senso comune, altrettanto contestabile. Infatti, se, per alcuni, «Les arts mécaniques induiraient en tant qu'arts *mécaniques* un changement de paradigme artistique et un rapport nouveau de l'art à ses sujets»(5), secondo Rancière è vero piuttosto che: «Pour qu'une manière de faire technique – que ce soit un usage des mots ou de la caméra – soit qualifiée comme appartenant à l'art, il faut d'abord que son sujet le soit»(6).

Si può osservare che, sia in Benjamin e Adorno, da un lato, che in Rancière, dall'altro, è sviluppata solo a un livello embrionale una distinzione tra gli aspetti tecnici della realizzazione di un oggetto estetico e gli aspetti tecnici della sua fruizione. Tuttavia, questa distinzione appare non priva di importanza per quanto riguarda gli sviluppi della tecnologia degli ultimi vent'anni, che hanno acuito il disincorporamento tra artefatto estetico, supporto materiale e/o canale di fruizione, e strumentazione tecnica necessaria per realizzare l'artefatto.

**II.** Le due tesi di Benjamin e Rancière, pur largamente integrabili, in quanto tecnica e ideologia appaiono coimplicate, risultano problematiche poiché sembrano considerare, con un sorta di schiacciamento prospettico, fenomeni tecnici e aspetti ideologici degli oggetti estetici come campi delimitati, posti in una relazione di causa/effetto. Tuttavia, appare chiaro che a postulare il problema dei rapporti tra tecnica e ideologia secondo una relazione di causa/effetto si finisce per cascare in una forma di paradosso del tipo dell'uovo e la gallina. Questo paradosso tende a occultare una palmare evidenza: nel rapporto tra tecnica e ideologia, la configurazione dei due elementi è caratterizzata non tanto da una spinta propulsiva (e quindi da un *telos*), quanto da sovrapposizioni di piani storici non contemporanei. Ciò appare particolarmente evidente per quanto riguarda l'utilizzo del word processing.

A partire dagli anni Settanta, il *word processing* è stata una tecnica impiegata principalmente nella composizione di artefatti testuali da fruirsi mediante supporto cartaceo. Sarà per questo che si potrebbe dire, con parole di Brecht, che il *word processing* è, per molti versi, un'invenzione antidiluviana(7). Anche oggi, un elaboratore di testi, installato su un personal computer, può essere messo al servizio della realizzazione di opere di *e-literature*, da fruirsi nella loro sostanza di testualità digitale, contrassegnata da fenomeni più o meno marcati di intermedialità, ma anche della realizzazione di un libro cartaceo non così dissimile rispetto a uno pubblicato a inizio del secolo XX.

Qualcosa di analogo vale anche per le immagini: i sistemi di acquisizione digitale delle immagini consentono l'acquisizione di immagini scattate anche in tempi remotissimi per la fruizione su nuovi supporti. Ciò che risalta è come questa mescolanza di strati di tempo è il fondamento stesso della tecnica digitale (ma non solo), nel suo annodarsi con la realizzazione di artefatti materiali; e se la tecnica rivela sempre, in fin dei conti, questa *facies* antidiluviana, l'opera si mostra come sempre già proiettata nel futuro: ciò che caratterizza la tecnica è la sua evanescenza, rispetto ai suoi prodotti, mentre ciò che caratterizza l'opera è la sua persistenza, rispetto al processo di produzione. Ora, una caratteristica del digitale è di rendere evanescenti non solo gli strumenti di produzione, ma anche i supporti dei prodotti estetici. Ci si può chiedere se la dematerializzazione (dei supporti) non abbia determinato un rapporto nuovo e differente tra opera e supporto, anche nel caso in cui i supporti si mantengano cartacei.

In effetti, a contropelo, si può notare come il lavoro della tecnica, in ambito estetico, sia stato spessissimo mirato non alla creazione di nuovi effetti estetici, ma piuttosto alla soppressione di determinate difficoltà materiali e resistenze legate alla produzione o alla fruizione di determinati artefatti estetici già esistenti. Da un certo punto di vista, allora, le innovazioni tecnologiche sembrano più spesso in grado di selezionare e accentuare tendenze esistenti, che non di crearne di nuove.

Ora, poiché questa dematerializzazione non riguarda solo la parola, ma anche l'immagine, può essere utile indagare le rinascite di una forma scritturale molto antica, ma in poesia frequentata a intermittenza: l'iconotesto. Il frequente affermarsi di fenomeni di transpittoricità(8) in libri di poesia contemporanei, e in particolare un certo proliferare di fototesti poetici, è agevolato dalle facilitazioni offerte dall'uso dei word processors, che forniscono strumenti rudimentali di composizione tipografica (nonché di modifica) delle immagini; oltre che dall'evoluzione delle tecniche di stampa libraria; ma può pure essere messo in relazione con la diffusione della multimedialità di parola/immagine. Si aggiunga inoltre la facilità con cui si possono realizzare e immagazzinare immagini fotografiche. Se ciò è vero, qual è l'elemento differenziale che emerge in relazione ai fototesti poetici di epoca contemporanea? Davvero, la tecnologia, con la sua sostanza

antidiluviana, può cambiare la natura dell'oggetto-libro cartaceo? In altre parole, la tecnologia impiegata per realizzare un artefatto estetico è consustanziale a quell'oggetto? Riguardo alla fotografia, Franco Vaccari ha sottolineato come «la fotografia rappresenta la soluzione perfetta di quel problema posto dalla produzione industriale che la decorazione aveva affrontato, ma non risolto, e cioè come personalizzare l'oggetto in modo da cancellare la presenza del processo di produzione»(9). Si tratta di un'osservazione decisiva. Cancellare la presenza del processo di produzione è effettivamente ciò che caratterizza l'impiego della tecnologia: una pulsione oggi così forte da congiurare affinché scompaia anche lo stesso supporto materiale di fruizione. Si può ben credere che questo non abbia nessuna conseguenza metafisica sulla produzione di un libro cartaceo (compresi i fototesti); però è ben possibile che ciò condizioni l'autore che lo sta componendo.

**III.I** In *La casa esposta*(10), il luogo mediano del libro è occupato da una sezione, la terza, il cui titolo è costituito da uno spazio bianco tra due parentesi quadre. In questa sezione appaiono circoscritte e confinate, senza l'accompagnamento di alcuna parola o didascalia, tutte le fotografie raccolte nel libro, soggette pertanto a una duplice forma di inquadramento (cui probabilmente alludono le quadre): nella sequenza centrale del percorso di senso attivato dal libro, da un lato, e lungo i quattro lati, all'interno delle pagine, da un margine bianco che le isola. La sezione è pertanto presentata assieme nella sua identità e nella sua alterità rispetto a un libro di poesia lineare: materialmente e letteralmente sussunta (ammesso che la sussunzione di immagini possa essere *letterale*), istituendo una sorta di equivalenza formale(11).

Ciò avviene anche in virtù del fatto che tutte le fotografie gravitano attorno a un luogo(12), una casa in rovina, e i suoi dintorni: in rapporto dunque alla sezione fotografica, la produttività semantica del titolo, da mettersi anche in relazione con l'attributo *esposta*, che rimanda all'esposizione anche come aspetto tecnico della fotografia, diventa fondamentale. Che questa casa sia una vera e propria allegoria metatestuale, ed entro certi limiti una allegoria *tout court* della poesia, è molto probabile. Del resto, in un saggio su poesia e fotografia, Giovenale scrive: «la modalità di lettura o verifica del senso che all'esperirsi dell'uomo forniva una *casa* esemplare erigendola sull'arte, oggi è – altra parola di moda – disseminata. (Potenzialmente ubiqua). (Essendo, l'accumulo, orizzontale)»(13). Si direbbe che la sfalsatura di piano estetico tra immagine e parola serva in qualche modo appunto ad attivare una dialettica tra la disseminazione orizzontale dell'estetica e la trascendenza verticale dell'arte.

La questione della fotografia – e, più in generale, del rapporto tra scrittura e visione – è tematizzata esplicitamente – sia pure in forma desultoria, volutamente priva di coerenza – all'interno del libro. Già dal testo incipitario: «fino a lì aveva fabbricato doppio sentimento o avvertimento (delle cose, *choses*, gli piaceva): ossia: su un fronte l'immobilità cieca del tempo, come tutto bloccato da una fascia di luce, una fotografia: su un diverso fronte la variabilità matta e l'incoerenza delle figure che all'interno di luce e tempo si muovono, tutte in arbitrio»(14). Analogamente accade con il tema della casa: «casa orbita vuoto di cornice / scocca nera del quadro che c'era / ora no non ora non c'era»(15). La tematizzazione della casa va di pari passo con l'allusione a una rappresentabilità figurativa – produttiva di forme enigmatiche che si risolvono in allegorie – che vale innanzitutto a esperire i limiti del (farsi, costituirsi del) senso.

La funzionalità che la fotografia assolve all'interno del libro è allora quella di «staccare la metrica sorda dei fatti / da senso legato»(16): ossia in un certo modo enigmatico dimostrare l'irriducibilità positiva delle parole alle immagini, proprio per via di montaggio e di installazione (ossia per una via che esperisce i due lati del senso, quello diacronico e quello sincronico). Così, se gli esperimenti fototestuali – marcati come sono dalla commistione tra due sistemi semiotici differenti – normalmente parrebbero obbedire alla finalità di costituire il prodotto estetico secondo una logica di supplemento di realtà (effetti di realtà che si potenziano gli uni con gli altri), qui sembra assolvere al compito di una derealizzazione.

Resta certo un aspetto fondamentale, in questo referto sull'esperienza delle condizioni di annullamento del senso: una unica autorialità forte fa da minimo comune denominatore dell'operazione estetica. Non è un fatto di poco conto. Per l'autore, così, il fototesto(17)

poe(ma)tico diventa, con un verso di Laura Pugno, una «scatola per conservare l'oscurità»(18). Gilda Policastro, nella recensione a questo fototesto praticamente gemello di quello di Giovenale, *Il colore oro*, parlava di allegoria vuota – né potrebbe essere altrimenti, in un mondo che registra il declino dell'esperienza vissuta – e di opacità del referente(19). Da questo punto di vista, la proiezione, per vie traverse, di un'istanza autoriale forte all'interno del senso fa sì che il messaggio testuale, caratterizzato da scarsa coerenza e perdita di coesione, si trasformi in un messaggio enigmatico. Enigma che ha una soluzione inaspettatamente politica:

Ogni cosa ha un nome: prezzo.

Apporre il prezzo spetta:

al venditore. Le cose vendute hanno:

ragione: la vendita dimostra

che quello era il nome(20).

L'enigma, la sottrazione di senso, è allora l'unica risposta possibile alla dimensione del dominio, in cui ogni sostanza elemento della realtà diventa merce. L'immagine fotografica, da questo punto di vista, è convocata anche per il fatto di essere (apparentemente) persino più disponibile della parola a convertirsi in merce; ma l'oggetto delle foto è invece la negazione stessa della mercificabilità: la casa esposta ci mostra delle rovine davvero prossime allo stato di spazzatura. Ora il processo di feticizzazione della merce ha da sempre interessato ogni ambito della realtà in forme mano a mano sempre più pervasive; ma si potrebbe dire che la tecnica negli ultimi anni è riuscita nell'intento di feticizzare e trasformare in merce persino l'esperienza di creazione estetica, mediante modalità di automazione dello stile, particolarmente invadenti nell'ambito della fotografia.

Giovenale riesce quindi a sottrarsi a questa disperante condizione, sia pur per intermittenze, costruendo una cornice pragmatica in cui l'unica effettiva forma di rispecchiamento tra testo e immagine consiste nel fatto che sia il testo che l'immagine oppongono resistenza alla costruzione del senso: viene applicato un procedimento interruttivo, almeno in prima battuta, rispetto alla circolarità del senso, e questo procedimento interruttivo diventa una concrezione testuale della negatività. E il libro, coerentemente, si trasforma quasi in una sorta di oggetto ready-made: soprattutto data la gratuità, per molti versi, del collegamento tra testo e immagine (raddoppiata e potenziata dalla scarsa coerenza testuale dei singoli componenti). Ora, questa configurazione del rapporto tra testo e immagine, così paradigmatica, tende a replicarsi anche negli altri fototesti che qui verranno brevemente analizzati.

**III.II** L'antologia *Prosa in prosa* (Fig. 1, 2, 3) si chiude su una sorta di installazione visiva dal titolo *Fotoromanzo*. Una precisa descrizione dell'operazione la fornisce Paolo Giovannetti nell'introduzione al volume: «a completamento del testo scritturale, l'integrazione visiva del fotoromanzo collettivo posto in appendice all'antologia si compone di materiali fotografici programmaticamente poveri, "senza stile", realizzati con mezzi elementari, per lo più con telefonini: 504 foto (84 per ogni autore) assemblate in modo stocastico attraverso una procedura automatica. Una striscia, fatta di reperti a bassa definizione. E tuttavia il lettore potrà divertirsi a scoprire qualche – non certo casuale – *mise en abyme*, qualche rispecchiamento, nel piccolo, di ciò che il grande fa»(21).

Completamento e rispecchiamento, in bassa fedeltà: la sezione, costituita da foto in bianco e nero stampate stavolta sulla stessa carta dei testi poetici, è in effetti posta a conclusione dell'intero volume (salvo il paratesto finale di Antonio Loreto, fondamentale per fornire una giustificazione ideologica alla presenza di questo inserto, nel riferimento alla pratica dell'inquadramento). La logica che sembrerebbe presiedere all'operazione è una logica di supplemento: raddoppiare lo spazio del senso attraverso un supplemento pro(s)tesico che sollecita un'altra sfera sensoriale.

Tuttavia, se il titolo sembra avvertire di un ibridismo tra parola e immagine, in realtà lo fa solo antifrasticamente. Non c'è infatti, del fotoromanzo, né traccia della dimensione verbovisiva, né di quella narrativa, né il fototesto è indirizzato a lettori di *Trivialliterature* (conservando, di triviale, solo ciò che appartiene alla nuda prosa del mondo, ma inserendola in un oggetto di letteratura minore, in senso deleziano): pertanto, l'installazione di queste immagini, anche questa incorniciata dai margini bianchi della pagina, allude piuttosto – così pare – allo sfuggire caotico della realtà a una rappresentazione ordinata dal punto di vista logico o cronologico, e tanto più in quanto si avverte un processo di messa in forma ordinata dal punto di vista della composizione tipografica delle immagini nella pagina. Le immagini, in ogni caso, montate in rettangoli di 4x7 foto formato tessera, vivono all'interno del libro in una sorta di isolamento. Spesso riproducono scritte, grafemi isolati. Come le prose sembrano presentare frammenti di testi reali sottraendoli al contesto di senso a cui appartengono – e sottoponendoli così a un'operazione di straniamento demistificante – così le foto mostrano come la necessità dello straniamento (nel senso brechtiano della *Verfremdung*) sia anche la necessaria reazione formale non solo, come in passato, a una pratica discorsiva tendenziosa rivolta dai gruppi dominanti ai dominanti, ma anche l'espressione di un più generale senso di *dépaysement* rispetto alla realtà odierna (così che lo *straniamento* di marca brechtiana sembra ricucirsi a quello di marca sklovskijana, l'*ostranenie*). In ogni caso, ancora una volta, l'unica forma di rispecchiamento tra testo scritturale e fototesto consiste nell'impossibilità di accedere a una sia pur embrionale totalità di senso; e tuttavia dimostra anche che, sia pur destituito, fatto a brani, il senso tende sempre a ricreare sé stesso: anche la più casuale delle sequenze, per il solo fatto di essere stata disposta in successione, attiva la necessità, nel destinatario, di ritrovare il senso perduto, mai esistito, sempre da farsi.

**III.III** *I camminatori* di Italo Testa(22) (Fig. 4, 5) è un libro che dialoga, in un clima di transmedialità tipico delle opere finora presentate, con installazioni video e trattamenti audio, fumetti e internet. Il riferimento alla sfera visuale è esplicito fin dalla nota di apertura: «Ho iniziato a vedere questi camminatori». Testa dice poi di avere potuto «registrarne qualche prima traccia»(23). «Inizia il resoconto», scrive Testa, che adotta anche il termine *resoconto* come sottotitolo del libro: a sottintendere una progressione cronologica in parte narrativa che non elide completamente un tempo del soggetto (che ci sia un soggetto si evince dal fatto che i camminatori, fin dalla lirica incipitaria, «ti guardano») e un tempo dell'oggetto (che ci sia una dimensione di scarto temporale nella rappresentazione dell'impenetrabile alterità di questi zombies dello sguardo che sono i camminatori emerge, sempre nella lirica incipitaria, da questo passaggio: «si voltano / di scatto a un tratto / ti guardano»(24)). *I camminatori* sono evidentemente una rappresentazione in versi dell'alterità umana e dell'alienazione: «non parlano». Una processione di monadi alienate cui naturalmente appartiene anche il soggetto enunciatore del testo poetico, come viene svelato a sorpresa dalla chiusa del testo poematico: «ovunque tu cammini / camminano»(25). E non a caso tutti i tentativi di stabilire un canale di comunicazione con i camminatori – sottolineati, in modo forse ironico, dalla ripetizione lessicale del modulo «ho provato a», si configurano appunto non come una reale esperienza, ma come un tentativo, una prova priva di esito positivo senza che minimamente vengano analizzate le ragioni di questo fallimento. Anche in questo caso, pare di avere a che fare con l'allegoria di una assenza di senso: ma di un senso comunitario, situato non più sul terreno dell'ontologia o dell'epistemologia, ma piuttosto su quello dell'etica. Ora, in che rapporto stanno le fotografie con il testo poetico e con la sua allegoria politica negativa?

Anzitutto, le foto, che non sono di Italo Testa, sono impaginate a tutta pagina, senza adottare quella sorta di *passepertout* che caratterizzava le foto nei due libri precedenti: quasi l'immagine che vi è contenuta non fosse parte del libro, ma tendesse a allargarsi sul resto della realtà. Inoltre, come per antifrasi, le foto, che parrebbero tutte scattate da una persona che stia camminando lungo una strada, non comprendono nessuna figura umana: nessun camminatore. Infine, si tratta di foto in negativo, che si direbbe ottenuto per mezzo di un trattamento software (effetti simili si possono ottenere con software come photoshop, o gimp, usando la funzionalità di rilevamento dei contorni). Se non sappiamo nulla riguardo ai camminatori, in quanto figure umane di cui risalta l'inattingibilità a una



qualche forma di conoscenza etica, forme visibili la cui interiorità ci è del tutto negata (come già si è detto, nelle foto non compare nessun camminatore, nessun essere animato), le foto messe a testo presentano un paesaggio difficilmente riconoscibile. Il nero inquadrato dai confini materiali della pagina, in assenza di cornice che non sia il bordo stesso della pagina, è in fin dei conti perfetta allegoria di ciò che noi conosciamo del mondo attraverso le tecnologie digitali: una pura esteriorità bidimensionale, infinita e senza contenuto, fatta di linee che attraversano un nulla pieno di nonsenso. L'inconoscibilità etica dei camminatori è anche in parte un corollario della strumentazione gnoseologica insufficiente che rivela l'occhio umano: un occhio passato attraverso la tecnologia.

Ancora una volta, l'immagine accolta nel libro viene messa a testo sì ad assolvere a una funzione di rispecchiamento, ma più precisamente nel tentativo di rispecchiare, della lirica, un elemento di nonsenso o di radicale inconoscibilità del mondo. Il rapporto tra immagine e parola è didascalicamente inscenato sotto le forme di una radicale alterità e assoluta intraducibilità. È quindi un effetto estetico deliberato quello conseguito tramite l'inserzione di foto che non presentano nessuna figura umana, tanto meno di camminatori, nel testo iconico. Il che ci porta a credere che gli squarci di realtà in negativo che si aprono nella pagina esprimano il punto di vista proprio dei camminatori: la loro totale solitudine, la loro singolare alienazione. *E contrario*, ciò a cui si allude è quello che normalmente costituisce il *proprium* del testo lirico: la dimensione affettiva, empatica, qui preclusa. Il rapporto che si instaura allora tra foto e testo allude a una dimensione lirica della funzione della parola poetica: ci viene additata, con strumenti lirici, l'impossibilità della costruzione di una testualità lirica accettabile.

**III.IV** In *Arco rovescio* (Fig. 6, 7), di Giulio Marzaioli(26), il testo si apre su una sequenza di tre immagini fotografiche: una forma di arco si intuisce, e si profila con sempre maggiore chiarezza, nella sequenza delle tre foto, svelandosi come foto scattata dall'interno di un tunnel e soggetta a eccessiva esposizione. Il testo scritturale comincia, dal canto suo, all'insegna di una determinazione di tempo: «Nell'ora meridiana più calda, quando si alza il frinire di cicale, senti mancare il peso. *Non ho fatto neanche in tempo, poi scomparve*»(27). Questa commistione tra tempo cronologico e tempo atmosferico, unitamente alla porosità tra due istanze, in prima e terza persona, realizzata con tanto di dinamica di *débrayage*, *embrayage*, ancora *débrayage*, sembra nuovamente rispecchiarsi nelle ulteriori foto incluse all'interno del libro, così come la sovraesposizione delle prime figure sembra rimandare alla cancellazione di porzioni di testo nelle prose. Ci si può chiedere se il testo poematologico non sia appunto il rovescio di quell'arco effettivamente fotografato che compare nelle immagini che compongono il fototesto.

Questa dinamica di rispecchiamento sembra in ogni caso fondarsi su un paradosso: l'astanza, l'immanenza dell'autore al testo è ineludibile: è da un certo punto di vista che le foto sono state scattate, è da un certo punto di vista che l'opera viene costruita. Ma la realizzazione dell'opera è proprio ciò che espelle l'autore fuori da un farsi, rendendolo inconoscibile. Il fototesto allude quindi anche a una sorta di non-sapere. L'esperienza, la fruizione dell'opera è anzitutto una esperienza di enigmaticità dovuta al fatto che il lettore non potrà mai doppiare – rispecchiarsi – nel punto di vista dell'autore empirico sul testo: gli resta del tutto sconosciuto, impermeabile. Il feticcio della realtà che emerge all'interno del testo autoriale è, come ogni feticcio, oggetto parziale attorno a cui si orchestra tutta una dimensione di non-sapere.

Il primo aspetto rimarchevole di questo non sapere è che il lettore tenta di attingere al punto di vista dell'autore non potendo farlo né materialmente né idealmente. La scotomizzazione dell'autore (cui sembra alludere il nero sovraesposto, le zone di invisibilità delle foto di *Arco rovescio*) è il punto cieco del libro, e in fin dei conti la sua esperienza di senso più autentica. L'instabilità dell'istanza di enunciazione in terza persona (o in prima, in corsivo), unitamente alla sparizione di parti di testo ricorda le cancellature di Emilio Isgrò solo in parte: è piuttosto un effetto/rappresentazione dell'evanescenza dell'autore.

A sua volta, il fototesto presenta una serie di foto scattate dall'interno di una galleria a differenti gradi di luminosità. Difficile riconoscere l'oggetto rappresentato dalle prime due immagini: un

occhio che fissa un occhio; poi mano a mano si chiarisce di cosa si tratti: la forma ad arco bruciata da una sorta di sovraesposizione è quella della bocca di un tunnel vista dall'interno.

La luce (meridiana) è da sempre appunto il luogo di intersezione, nel testo lirico, dello spazio con il tempo. E della forma lirica il complesso delle immagini assume anche lo sviluppo: dalla posizione di un enigma, al velamento/svelamento di una soggettività, situata in una precipua dimensione temporale, relazionata con quell'enigma, all'impossibilità di risalire a quella soggettività (con la conseguente riproposizione dell'enigma, in nuove forme). Se la luce è in grado di cancellare, da un lato, di occultare (far sparire dall'altro), anche il testo presenta riscritture continue (come il testo dell'esistenza consiste spesso nel riscrivere gli stessi gesti o frammenti di gesti rifunzionalizzati in una nuova temporalità), cancellature, rasure, palinsesti. Così anche le foto ripetono la stessa dinamica del testo. Ciò che sottolineano testo e foto è in fondo l'assenza di una prospettiva soggettivata chiara e univoca. L'arco rovescio blocca parte di questo punto di vista, lo occultata e cancella, lo barra. È il non-sapere rappresentato per immagini: un non sapere circa l'autore. L'arco rovescio è una perfetta allegoria della funzione e del nome d'autore.

Le foto sono inquadrature nel testo con tanto di didascalie. In fin dei conti la foto è proprio una superficie sensibile che si lascia impressionare dalla luce. L'autore tenta di condividere con noi un'esperienza sensibile. Ma il paradosso della partizione del sensibile è che non è detto che il sensibile abbia, costituisca un senso: anche perché ci vorrebbe un garante della sensatezza del sensibile condiviso; e questo garante non può essere in alcun modo l'autore. Se è vero, come ha ben affermato Antonio Loreto, che il testo di questo libro rielabora il mito di Apollo e Dafne(28) facendone un vera propria allegoria della metatestualità, del rapporto tra testo e lettore, questo racconto mitico adombra in primo luogo uno scacco: la fissazione del testo (così come c'è fissazione dell'immagine fotografica) coincide con una sparizione, con una cancellazione. Quando il lettore Apollo pensa di aver catturato la Dafne autoriale, si rende conto che questa si è già trasformata in alloro, diventando altro da sé, scomparendo(29).

Così, l'arco, da attributo mitico di Apollo, per uno slittamento semantico, si trasforma nell'infrastruttura architettonica su cui regge tutto il libro. Un'infrastruttura invisibile, la cui unica evidenza sensibile sta nello spazio vuoto che si presenta all'occhio. Come scrive Antonio Loreto, «Qualcosa di stabile e costante nella varia apparizione e sparizione dei sintagmi e delle frasi, comunque, è dato. Si tratta delle caporali che dall'inizio alla fine delimitano lo spazio del testo primario più o meno assente, e lo delimitano come discorso riferito, o come citazione, come parola aliena, che non è lì dove noi siamo; qualcosa che sta altrove (nel mito, certo: il mito serve anche a marcare questa distanza) e che per di più nel manifestarsi al lettore, a noi presenti e vivi oggi, sottostà a una irredimibile incompletezza»(30). Se quindi il libro è marcato anzitutto da un espediente di incorniciamento, ciò che viene incorniciato è in primo luogo l'esperienza di una cancellazione di senso. È tutto ciò che, in termini di coerenza, un fototesto poetico può consegnare al proprio lettore.

**III.V** In svariati esperimenti di scrittura in sede di poesia lineare, Zaffarano realizza alcuni tra i fototesti più interessanti degli ultimi anni. Se i fototesti poemati precedentemente presi in esame acquistavano una loro piena articolazione funzionale solo in una dimensione macrotestuale, nei fototesti di Zaffarano la commistione tra testo e immagine arriva a farsi così stretta da essere in alcuni casi addirittura installata in singoli testi poetici. Più semplicemente, sia che fossero articolati in sezioni autonome, come in Giovenale, sia che costituissero una pratica interrutiva in relazione a un *continuum*, testi e immagini sviluppavano, gli uni nei confronti degli altri, una dialettica contrappuntistica. In Zaffarano, con un gesto che nuovamente ha un forte potere di demistificazione, immagine e testo si trovano in una relazione di molto più stretta interdipendenza, senza che i testi si snaturino: restano testi di poesia lineare, in cui l'immagine ha senz'altro un ruolo del tutto vicario rispetto alla parola scritta. La modalità di incorniciamento delle immagini è però affatto nuova: le fotografie infatti arrivano addirittura a comparire disseminate tra verso e verso.

Ad esempio, in *Una certa coerenza*(31) (Fig. 8, 9), righe di testo numerate si alternano a strisce di immagini, di lunghezza e spessore analogo a quello delle righe di testo. Se la poesia in versi fa a

strisce il testo dell'esistenza, Zaffarano, da subito, con una modalità demistificatoria, ci mostra cosa succede a applicare il medesimo procedimento all'oggetto della visione: se ne ricavano esclusivamente brandelli irriducibili a un senso. Di fronte alla pretesa analogia tra immagine e parola, anche la poesia mostra di non poter produrre altro che non-senso.

Un esperimento analogo è *Theoria*, in *La vita, la teoria e le buche (2003-2013)*(32) (Fig. 10, 11, 12): accanto a testi dalla inconfondibile scansione tipografica di sonetti, Zaffarano impagina (ed è ovvio che nell'ideazione di simili compagini testuali possa aver influito l'uso di elaboratori informatici di testi), sonetti composti attraverso strisce di immagini. Bisogna aggiungere che le strisce delle fotografie impiegate da Zaffarano appartengono a una serie di foto smembrate e variamente rimescolate all'interno di questi *fotocollages*: sono sempre le stesse fotografie insomma diversamente montate. In *Theoria* si ha dunque un processo produzione di senso attraverso la sua volontaria, e programmata, disarticolazione. Se ciò che si oppone o variamente mescola sono barbagli di senso residuale a barbagli di realtà irriducibili al senso, allora, di fronte al trattamento cut-up dell'immagine fotografica, portata ad annullare la sua capacità di riprodurre la realtà, ci si chiede se quello che Zaffarano scrive si debba prendere alla lettera. Ostuni, in merito, ha parole decisive: «non è possibile decidere che Zaffarano non stia veramente parlando di valore d'uso e di scambio nei suoi recenti *Paragrafi sull'armonia*»(33). Il carattere di indecidibilità tra letteralismo e allegoria pone i testi di Zaffarano ai confini tra ready-made, documento/registrazione poetica, e poesia lirico-didascalica: da questo punto di vista, sempre con Zaffarano, abbiamo, più che libri o poesie, fotografie di libri e poesie.

*Theoria* è in ultima analisi una sorta di saggio in versi(34) sull'impossibilità di mettere a equivalenza immagine e testo: il testo lirico consiste nella rappresentazione di vissuti, di identità emotive; il testo fotografico consiste nella riproduzione di oggetti del reale tramite uno strumento meccanico. Non si può fare la fotografia dell'io come il testo fotografico non si legge se non per metafora. *Theoria* opera quindi uno smascheramento di alcune proposizioni di senso comune che vedono nella fotografia e nella poesia in versi la restituzione di tonalità affettive. In questo senso, la testualità di Zaffarano può essere vista come una forma anti-empatica (così come quella di Giovenale è a-empatica) di poesia non assertiva.

Anche *Todestrieb*(35) (Fig. 13, 14, 15) presenta un uso dell'immagine come denuncia della negatività che sempre attraversa il *logos*. Se infatti il libro si basa su una spiccata dimensione intertestuale, presentandosi nella sua natura di *cut up* di un'originale assente, le foto sono installate secondo una dinamica di specularità (eterno ritorno dell'identico, testo a fronte, doppio parodico) che allude appunto anche allegoricamente all'oggetto artistico come specchio mimetico del reale. Quanto emerge è allora la demistificazione dell'idea del linguaggio come specchio della realtà. L'oggetto artistico non può che essere specchio di sé stesso, dell'ideologia, dell'oggetto artistico stesso, della *doxa*. Ed è uno specchio infatti la copertina stessa del libro. Così le immagini presenti sono impaginate in modo da risultare speculari le une rispetto alle altre, cioè invertite nella direzione. Questa figura di inversione pare mostrarsi a sua volta speculare rispetto al testo: le foto invertite di Tripodi sembrano non tanto far da contraltare al testo quanto riflettere il rapporto di inversione dei testi di Zaffarano con gli ipotesti da cui il testo è ricavato. Uno specchio, nel riflette l'immagine, non può fare a meno di invertirla.

In questa inversione, ciò che mostra il testo di Zaffarano è che, come già avverte l'epigrafe, qualcosa non si sublima, resiste a una sua inquadratura nel senso, eccede il quadro e lo buca, determinando un nuovo senso, o annullandolo.

Che il sublime allora sia ciò che non è possibile sublimare, ciò che resiste appunto a ogni tentativo di sublimazione è solo una delle verità che il testo di Zaffarano consegna al lettore: una verità tanto più evidente nelle illustrazioni, non fotografiche, che corredano *Cinque testi tra cui gli alberi (più uno)*(36): dove resta, dell'oggetto indicato dalle didascalie, solo la cornice. E dunque la cornice è una vera e propria macchina da sublimazione.

L'interazione con le immagini, in questi testi, consente di comprendere meglio che cosa si intenda per poesia non assertiva: se le immagini non dicono in fondo nulla, e servono proprio in quanto grumi di negatività e assenza di senso all'interno del testo, si vede bene come il concetto di poesia

non-assertiva indichi una poesia che dispiega la sua significazione non basandosi sulla semplice semantica (logica e affettiva) del testo, ma su pratiche di incorniciamento di questa semantica che consentono polarizzazioni ideologiche e pratiche demistificatorie. Da questo punto di vista, la poesia non assertiva è in primo luogo una poesia non asservita alle dinamiche di simbolizzazione del senso comune che abitano il linguaggio e con il linguaggio la poesia stessa: pratiche per lo più sovradeterminate o comunque determinate dalla dimensione del dominio.

Zaffarano mostra che, se forse non è possibile, come dicono i semiotici, negare un'immagine, questa porta già di per sé un carico di negatività, irriducibilità al linguaggio: è anche di questa negatività che la poesia si avvale per innescare forme di demistificazione.

L'uso che fa Zaffarano delle immagini è quindi un uso demistificante. Ora, la demistificazione è stato un tratto tipico delle avanguardie, da un lato, e della proposta di scrittura brechtiana, dall'altro. La demistificazione avveniva in primo luogo a livello ideologico e politico, operando sulla doxa. In questo quadro di demistificazione, anche le immagini trovano un loro ruolo. Da questo punto di vista si può fare riferimento a un libro cruciale come *L'abici della guerra*(37), dove l'effetto contrappuntistico di parola e immagine riusciva a demistificare il discorso dominante del nazismo sulla guerra. Nel caso di Zaffarano, l'autore sposta il terreno della demistificazione dal piano della critica dell'ideologia dominante a un piano invece epistemologico – il che non attenua la valenza politica del testo. Resta che l'immagine denuncia, nella sua relazione con il testo, il nonsense che sempre lo abita, e insieme anche, la circolarità autogenerantesi del senso: l'impossibilità di interrompere il processo di semiosi, che sempre si riattiva, anche in assenza di un'intenzionalità comunicativa.

**IV.** Perché i poeti, nel tempo della tecnologia digitale? Nel tempo cioè in cui la determinazione della dimensione storica è in rapporto alla disponibilità all'interno di un sistema, il mercato, e in cui tecnologia e economia sono dispositivi che si regolamentano a vicenda? È inevitabile, in questo senso, che scrivere poesia nel tempo delle tecnologie digitali e del neoliberismo sia attività che non può confrontarsi con il problema della scrittura come merce. Proprio *La casa esposta*, come si è visto, non poteva fare a meno di evidenziare il rapporto tra produzione di senso, anche per mezzo della poesia, e merce; e questo adottando una strumentazione espressiva, il fototesto, che è tipica del più mercificato e mercificante dei discorsi, quello pubblicitario.

I poeti dell'Ottocento si rappresentavano come cantori, bardi, e scrivevano liriche o *lieder*: il poeta rappresentava la sua attività attraverso metafore musicali perché la musica appariva, all'epoca, come la meno banale delle arti: la meno appropriabile dal mercato (proprio in mancanza di strumenti di riproduzione tecnica del suono)(38). Al contrario, in epoca contemporanea il poeta tende a sottolineare, in vari modi, la contiguità della poesia con le arti di visione: probabilmente perché è stato proprio nell'ambito delle arti visive che si è provveduto a concettualizzare la cornice come dispositivo di polarizzazione del messaggio estetico; ciò che consente di opporre delle forme di resistenza ai tentativi di appropriazione da parte del mercato. Come la circolarità del senso tende a riattivarsi infinitamente anche a dispetto dei tentativi di distruzione e sabotaggio interni o esterni, allo stesso modo, all'interno del mercato, la mercificabilità di ogni oggetto è infinita e imprevedibile, e opera malgrado l'*intentio auctoris*. L'incorniciamento, l'operatività sul contesto di fruizione, mediante vari tipi di operazione estetica, consente, nonostante le mille forme di reificazione che colpiscono l'oggetto estetico (sociali e formali), di porre il produttore di oggetti estetici in una posizione di relativa indipendenza rispetto a altre forme di produzione di senso, che tendono a interferire sullo sviluppo del messaggio stesso dell'oggetto estetico.

Le tecnologie digitali parrebbero svolgere un duplice ruolo riguardo all'oggetto estetico: da un lato sembrano procedere dallo stesso mondo ideologico che tutto riduce a merce, assecondando alcune forme di reificazione dell'oggetto estetico; dall'altro sembrerebbero poter fungere da antidoto contro altre forme di reificazione dell'oggetto estetico. Così, la chiusura formale, l'organizzazione macrotestuale, se da un lato appare come una protezione rispetto all'entropia del senso indotta dal mercato, dall'altro è innanzitutto ciò che rende l'oggetto estetico circolabile e smerciabile.

La prima rivoluzione che l'oggetto estetico dovrebbe patire in seguito all'introduzione, dal punto di vista delle infrastrutture di realizzazione, di tecnologie digitali, dovrebbe essere l'abbandono della fissità della forma; l'impossibilità di esaurire l'opera in una forma fissa dovrebbe a sua volta dar vita all'idea di opera come rappresentazione o incorniciamento della semiosi illimitata, dell'entropia del senso, da un lato, o all'abbandono stesso dell'idea di opera, per concentrarsi sulla dimensione del processo del fare artistico. Eppure, per molti poeti è ancora il libro di poesia il punto di arrivo formale: e questo perché, a ben guardare, le tecnologie digitali hanno, in vari modi, la capacità di riprodurre e quindi rendere smerciabili anche i processi stessi, oltre che i prodotti finiti. Ecco perché di questa forma di reificazione del senso che è l'oggetto libro, i poeti passati in rassegna fanno un impiego che è insieme feticistico, strategico, in parte persino parodico: evidenziandone un uso ambiguo, e opaco. Se non abbandonano questo antico supporto, d'altro canto impiegano forme citazionistiche come il cut-up, o la commistione testo/immagine, rese molto più semplici da realizzare e adottare dalla tecnologia: dispositivi retorici tipici del discorso commerciale, qui impiegati al contrario "ultra su' grato" per aumentare esponenzialmente l'opacità del messaggio.

L'uso che la politica fa oggi delle tecnologie digitali tende a creare l'erronea illusione che queste siano in grado di ridurre l'ambiguità; di ridurre la dispersione del senso. La riproducibilità tecnica dell'opera d'arte si configura anzitutto come riproduzione dei meccanismi del dominio per via intertestuale e come mito della leggibilità infinita dell'opera, di una sua assoluta trasparenza. L'estetica delle grandi riviste, dei siti internet continuamente, per mezzo di forme disparate di lirismo, alimenta il mito che la parola e l'immagine possano potenziarsi a vicenda.

I fototesti poetici qui passati in rassegna oppongono a questo mito la soluzione dell'illeggibilità: e mostrandoci la riproducibilità tecnica dell'illeggibile, in fin dei conti, riescono nell'impresa sconcertante di fornirci, di cornice in cornice, non dei libri, ma fotografie di libri.

Si può dire infatti che i libri fin qui esaminati, per molti versi, danno forma a una costellazione abbastanza coerente. In particolare, una serie di elementi sembra accomunare le foto accluse nei libri analizzati: la realtà è riprodotta per frammenti; la figura umana vi risulta assente o evocata solo per oggetti parziali, mai nella sua interezza; i luoghi non risultano identificabili; se si fotografano scritte, non sono complete, sono scenterate, sfocate; gli spazi mostrano i segni di un terribile sfacelo.

L'immagine esprime a suo modo varie forme di negatività e di non sapere che caratterizzano anche i versi. Quanto al collegamento con i testi, risulta assente un richiamo sistematico dal punto di vista dei temi o di tipo referenziale: quando c'è, lo si esperisce in forme ambigue, mai riducibili a una regola, sempre smentite da movimenti successivi del testo. Testo e immagine condividono solo negatività. Come le immagini, anche i testi denotano in primo luogo varie forme di opacità. Non si riesce a condurre un discorso unitario coerente. Il montaggio non produce più unità; semmai addita e esibisce l'incomponibilità dei frammenti della realtà. I rari, disorganizzati richiami tra testo e immagine sembrano giocare come elementi di interruzione del caos, far sospettare per un attimo un ordine: che non c'è.

Una simile modalità di presentazione del reale contribuisce a proiettare all'interno del fototesto varie forme di illeggibilità. Le stesse pratiche di incorniciamento cui testo e immagini sono soggetti, la stessa cornice pragmatica che detta le regole di fruizione del testo pare più rivolta a una sottolineatura della dimensione di illeggibilità congiunta del fototesto (nei singoli elementi e nel suo insieme), che non a racchiudere i frammenti del negativo in un ordine.

La rappresentazione dell'illeggibilità attuata anche in forza di produzione di immagini, che appaiono concrezioni di illeggibilità all'interno del testo, vuole naturalmente esprimere qualcosa di più della constatazione dell'esistenza del caos. Gli autori si avvalgono di una modalità perversa – e entro certi limiti parodica – di impiego della fototestualità, fatta di multipli incorniciamenti: se la multimedialità si pone ai fruitori degli oggetti estetici multimediali come un'esperienza di senso aumentata mediante sedicenti supplementi di realtà, qui la multimedialità restituisce al contrario l'impossibilità dell'esperienza stessa. Si sa che l'impossibilità di realizzare, di compiere un'esperienza, è anche esito di un trauma.

Si annida in questi libri, pertanto, un trauma estetico, e più precisamente tecnologico: trauma della diffusione di una cultura prettamente visiva; trauma del ritorno alla scrittura in un'ottica di estetica

diffusa (ossia dell'abolizione di molte cornici estetiche); trauma dello scarto tra evoluzione tecnologica e orizzonte simbolico in cui si è immersi; terrore che gli strumenti stessi di realizzazione degli artefatti estetici possano colonizzarne e dominarne il senso. Allora, la transpittoricità di questi testi sembra per certi versi una sorta di correlativo perverso e parodico delle varie forme di assoggettamento simbolico che l'impiego della strumentazione tecnica del word processing e della fotografia digitale stanno importando nelle nostre forme di comunicazione, ivi comprese quelle estetiche: giungendo a risignificare il ruolo sociale e culturale di oggetti come il libro.

Non è un caso, infatti, che una delle metafore che più da vicino accompagnano la diffusione delle tecnologie digitali, da un lato, e d'altro canto il dibattito politico, sia ormai da anni quella della trasparenza, vero e proprio *mot de la tribu* del dibattito politico: ed è evidente che il paradigma e imperativo della trasparenza è un dispositivo di controllo politico delle classi dominate. Il sogno di un'assoluta trasparenza – che non è altro che il sogno tipico delle società neoliberali di una società caratterizzata da un controllo e un sapere assoluti – trova in questi libri dunque una risposta per le rime, fatta di un'apparente trasparenza, e di una voluta opacità. E in effetti, opacità è, in ambito di critica letteraria, il contraltare di questo imperativo alla trasparenza con cui il dominio sferza oggi la nostra società. Gleize, in un suo scritto intitolato appunto *Opacité critique*, affermava:

Dans un texte publié sous le titre «Un ciel enfermé dans l'eau» dans le livre *Sorties* (aux éditions. Questions théoriques en 2009) je caractérisais le moment que nous vivions (que nous vivons) comme celui où la droite la plus cynique et la plus violente, la plus grossièrement arrogante, et démocratiquement élue, exerce un pouvoir socialement dévastateur (un pouvoir terroriste, d'intimidation et d'arrestations arbitraires, s'appliquant à l'extension de l'appareil répressif, à la criminalisation des pratiques syndicales etc.) et suggérais que face à cela «on» peut éprouver (j'aurais dû le dire en première personne) un sentiment d'impuissance légèrement désespéré, et que s'il est une (ou des) façon(s) de répondre politiquement (par l'unification des luttes jusque là séparées) à cette situation en apparence aporétique et anxiogène, je réponds (aussi) pour ma part, «poétiquement» si l'on veut, par une certaine pratique de l'écriture, entendue d'une certaine façon, non pas comme la transcription et la communication, la publication, de quelque chose que j'aurais «à dire» ou à redire, mais comme au contraire une manière d'exploration de ce qui ne se dit pas, ne saurait se dire, et une tentative pour restituer une espèce de temps-espace à la fois très présent et très inconnu, très évident et très illisible, indéchiffrable(39).

Le forme di questo tentativo di resistenza all'imperativo alla trasparenza come dispositivo di controllo, in poesia acquisiscono, secondo Gleize, due modalità: da un lato la «production d'un mode se symbolisation singulière (pur idiolecte) tendant à l'illisibilité [...], et le choix du modèle "meta-usage"»(40). Gleize concludeva: «L'opaque est aussi une arme critique politique et/ou politique. Un des outils de l'insurrection quotidienne»(41).

Opaco: se la tecnologia digitale può essere insieme un veicolo/attestazione di opacità critica e un antidoto contro le forme di reificazione dell'oggetto estetico, ma anche il suo contrario, la via da percorrere in questo momento in arte è ancora, forse, quella del coniugare reificazione e opacità, da un lato, o trasparenza e assenza di reificazione, di chiusura, di fissità, dall'altro. I libri passati in rassegna riescono nell'ardua impresa di coniugare entrambe e modalità di insurrezione del senso messe in luce da Gleize.

Gian Luca Picconi

#### Note.

(1) Oltre a Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, Torino, Einaudi, 2014, si veda pure Walter Benjaim, *Mickey Mouse*, a cura di Carlo Salzani, Genova, il melangolo, 2014, pp. 64-65.

(2) Su Benjamin e il concetto di inconscio ottico osservazioni rilevanti sono contenute nel libro di Franco Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, a cura di Roberto Valtorta, Torino, Einaudi, 2011, pp. 17-19 (di «svelamento» si parla in particolare a p. 18).

(3) Theodor W. Adorno, *Volteggi della puntina*, in *Long play e altri volteggi della puntina*, a cura di Massimo Carboni, Roma, Castelvecchi, 2012, p. 32.

- (4) Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique éditions, 2000, p. 46.
- (5) Ivi, p. 46-47.
- (6) Ivi, p. 49.
- (7) Di radio come invenzione antidiluviana Brecht parla in *La radio – Un'invenzione antidiluviana*, in *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di Cesare Cases, Torino, Einaudi, 1973, pp. 39-40.
- (8) Il concetto di transpittorialità è sviluppato da Liliane Louvel, *Poetics of the iconotext*, a cura di Karen Jacobs, Burlington, Ashgate, 2011.
- (9) Franco Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, cit., p. 66.
- (10) Marco Giovenale, *La casa esposta*, Prefazione di Antonella Anedda, Postfazione di Cecilia Bello Minciocchi, Firenze, Le Lettere, 2007.
- (11) Scrive Giovenale: «ci sono affinità profonde tra un certo modo di intendere la fotografia e un certo modo di intendere la poesia» (M. Giovenale, *Del sottrarre*, in «Per una critica futura», 1, 2006, p. 42). Ma queste affinità sembrano piuttosto fondate sul fatto che sia la poesia che la fotografia esperiscono anzitutto dei limiti di senso: «Questi modi sembrano far riferimento a un numero circoscritto se non addirittura datato di strumenti: la fotografia che esclude l'installazione; la poesia che esclude la performance video. La fotografia non digitale; la poesia che si afferra alla forma tipograficamente scolpita una volta per tutte. La fotografia che ghiaccia il punctum; la poesia che si dà una tessitura insieme fonicamente e semanticamente tramata di spessori» (Ivi, pp. 42-43).
- (12) Curiosamente, i fototesti hanno spessissimo un rapporto molto stretto con i luoghi. Su questo legame tra fototesti e luoghi si veda il bel saggio di Giulio Iacoli, *In cerca di una relazione, e di un genere. Tre vicende del photo-text in Italia (Strand-Zavattini ; Ghirri-Celati ; Messori-Fossati)*, in «Contemporanea», 12, 2014, pp. 91-107.
- (13) Marco Giovenale, *Del sottrarre*, cit, p. 38, corsivo mio.
- (14) Marco Giovenale, *La casa esposta*, cit., p. 19.
- (15) Ivi, p. 32.
- (16) Ivi, p. 108.
- (17) Per una definizione di fototesto, si può tra l'altro consultare Michele Cometa, *Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura*, in Id., *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Roma, Edizioni, Nuova Cultura, 2011, pp. 63-101.
- (18) Il verso citato appartiene alla poesia incipitaria, dal titolo estremo oriente, di Laura Pugno, *Il colore oro*, foto di Elio Mazzacane, Prefazione di Stefano Dal Bianco, Postfazione di Marco Giovenale, Firenze, Le Lettere, 2007, p. 21. di Giovenale menziona il verso nella sua postfazione, *Nella materia del colore*, a p. 163.
- (19) Gilda Policastro, recensione a *Il colore oro*, in «L'Indice dei libri del mese», XXIV, 12, 2007, p. 16.
- (20) Marco Giovenale, *La casa esposta*, cit., p. 121.
- (21) Paolo Giovannetti, *Dopo il sogno del ritmo. Installazioni prosastiche della poesia*, in *Prosa in prosa*, Introduzione di Paolo Giovannetti, Note di lettura di Antonio Loreto, Firenze, Le Lettere 2009, p. 14.
- (22) Italo Testa, *I camminatori. Un resoconto*, fotografie di Riccardo Bargellini, con una nota di Paolo Maccari, Livorno, Valigie rosse, 2013.
- (23) Ivi, p. 5.
- (24) Ivi, p. 11.
- (25) Ivi, p. 35.
- (26) Giulio Marzaioli, *Arco rovescio*, Colorno, Tiellecti (Benway Series), 2014.
- (27) Ivi, p. 17.
- (28) Antonio Loreto, *Il desiderio che illumina la parola*, in «il manifesto», 27 agosto 2014, p. 8.
- (29) Proprio il mito di Apollo e Dafne è ripreso espressamente, come allegoria dello scacco del desiderio che caratterizza il nostro rapporto con la fotografia, nel libro di Franco Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, cit.: «Il desiderio, se non rispetta e non riconosce l'autonomia del suo oggetto, deve fare i conti con l'irriducibile natura dell'oggetto stesso, che gli rivela di colpo la propria estraneità. Anche la fotografia, se malcomprensiva, lascia affiorare solo quegli aspetti che la rendono sostanzialmente inutile» (p. 102).
- (30) *Ibidem*.
- (31) Michele Zaffarano, *Una certa coerenza*, in *Ex.it. Materiali fuori contesto. Albinea 2013*, a cura di Mariangela Guatteri, Michele Zaffarano, Colorno, Tiellecti, 2013, pp. 137-142.
- (32) Michele Zaffarano, *La vita, la teoria e le buche (2003-2013)*, Postfazione di Jean-Marie Gleize, Salerno/Milano, Oèdipus, 2015.
- (33) Vincenzo Ostuni, *Oggettivo indecidibile. Una nota su affettività, assertività e scritture di ricerca*, in *Ex.it. Materiali fuori contesto. Albinea 2014*, Colorno, Tiellecti, 2016, p. 72.

- (34) Di discorso teorico in versi parla, molto persuasivamente, in una recensione a *Paragrafi sull'armonia*, Antonio Loreto, *Paragrafi sull'armonia*, in «Alfabeta2», <https://www.alfabeta2.it/2014/09/27/paragrafi-sullarmonia-2>. Dal canto sul Vincenzo Ostuni parla, in molto altrettanto persuasivo, di «poesia didascalica» (*Oggettivo indecidibile*, cit., p. 72).
- (35) Michele Zaffarano, *Todestrieb. Istruzioni sopra l'uso di certi morti*, Fotografie di Silvia Tripodi, Novara, Arcipelago Edizioni (Chapbooks), 2015.
- (36) Michele Zaffarano, *Cinque testi tra cui gli alberi (più uno)*, Colorno, Tiellecti (Benway Series), 2014.
- (37) Bertolt Brecht, *L'Abicì della guerra*, in *Poesie II (1934-1956)*, a cura di Luigi Forte, Torino, Einaudi, 2005, pp. 414-585.
- (38) Si veda, in merito, Evan Eisenberg, *L'angelo con il fonografo. Musica, dischi e cultura da Aristotele a Zappa*, Torino, Instar libri, 1997, pp. 24 e ssg.
- (39) Jean-Marie Gleize, *Opacité critique*, in «*Toi aussi, tu as des armes*». *Poésie & politique*, Paris, La fabrique, 2011, pp. 36-37.
- (40) Ivi, pp. 39-40.
- (41) Ivi, p. 44.



Fig. 1, 2, 3: *Prosa in prosa*

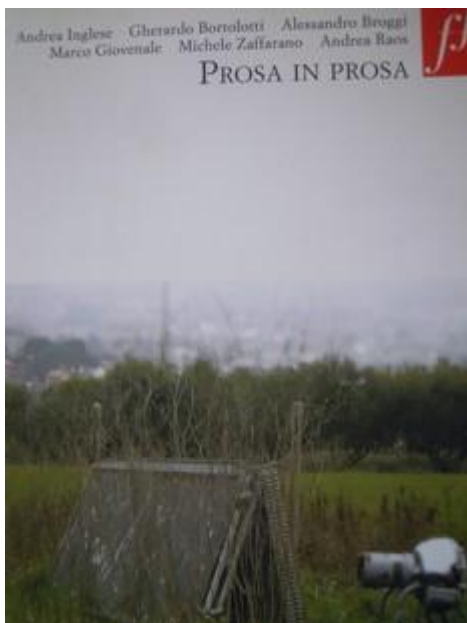


Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

Fig. 4, 5: Italo Testa, *I camminatori*



Fig. 4

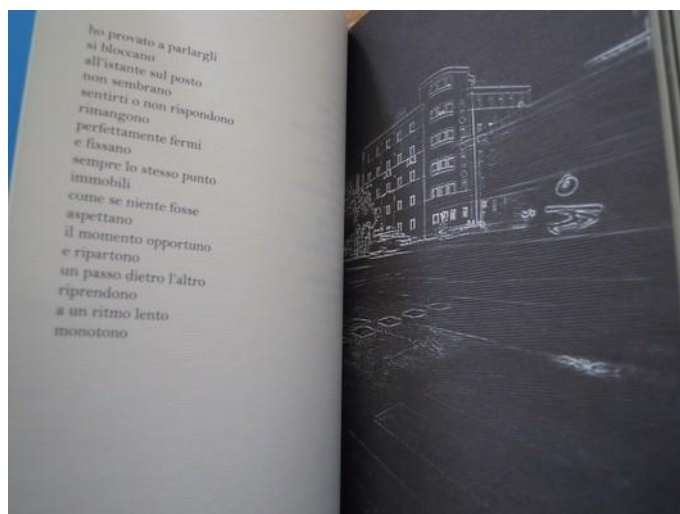


Fig. 5

Fig. 6, 7: Giulio Marzaioli, *Arco rovescio*

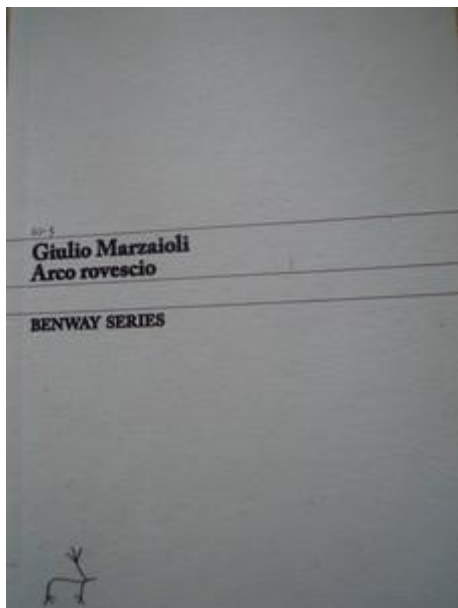


Fig. 6



Fig. 7

Fig. 8, 9: Michele Zaffarano, *Una certa coerenza*

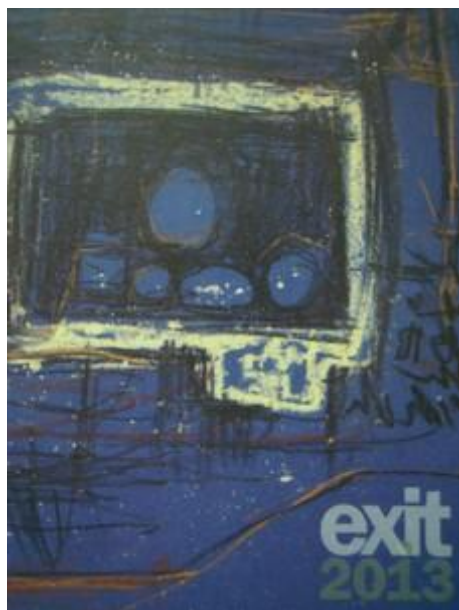


Fig. 8



Fig. 9

Fig. 10, 11, 12: Michele Zaffarano, *Theoria*, in *La vita, la teoria e le buche* (2003-2013)

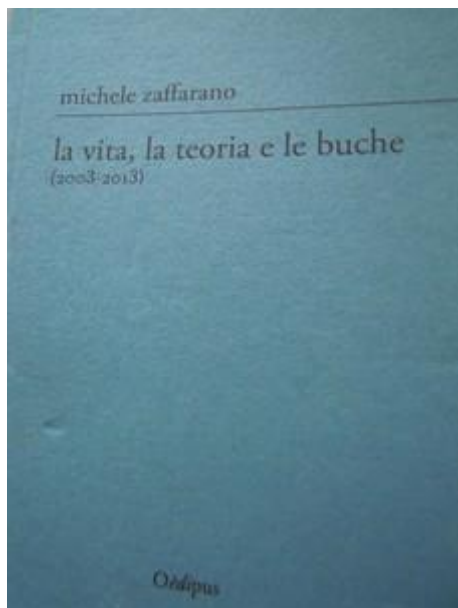


Fig. 10

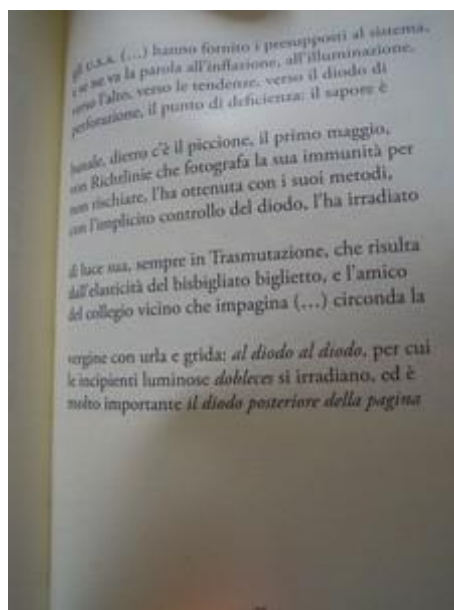


Fig. 11



Fig. 12

Fig. 13, 14, 15: Michele Zaffarano, *Tobestrieb*

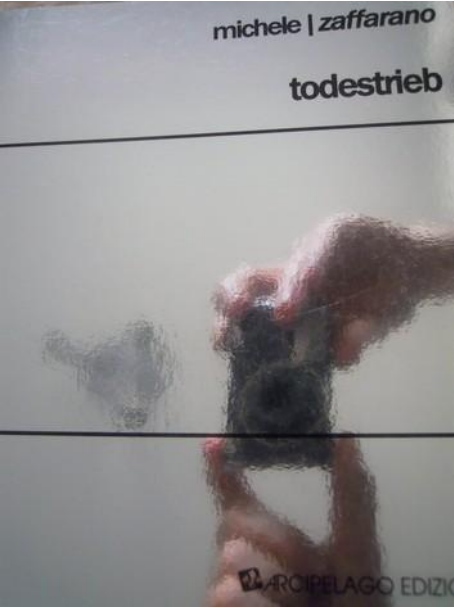


Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

## ANELLI DI RETROAZIONE E INTERAZIONI COMPARTICIPATIVE. PER UNA TEORIA DEL RAPPORTO TRA POESIA E WEB.

### Comunicazione/compartecipazione

È stata la nascita della scrittura la prima digitalizzazione. Non che ci fossero cifre (*digit*) in gioco, ma l'idea stessa di registrare la parola in un medium che non è il suo pone già alcuni dei problemi di qualsiasi digitalizzazione vera e propria. In quel caso (così come – *mutatis mutandis* – in ciascuno dei successivi) era necessario suddividere il continuo del discorso verbale in una serie di tratti distinti, e selezionarne alcuni da riportare sul supporto visivo. Si optò, da un lato, per i tratti fonetici, maggiormente distintivi rispetto ad altri, come quelli intonativi, che vennero trascurati; e, dall'altro, per i tratti semantici più immediatamente utili all'azione pratica (mentre quelli più sottili e lontani vennero lasciati all'intuizione del lettore). La più antica scrittura (come ancora un po', oggi, quella cinese) fu quindi una scrittura del fonema (o meglio, del gruppo di fonemi) e del senso immediato. Poi, progressivamente, in tutta quella parte del mondo che non era estremo oriente (nel quale agivano motivazioni diverse), la scrittura del senso (ideografica) si andò perdendo, e apparve sufficiente fare uso dei soli singoli fonemi: e così la scrittura alfabetica fu per molti secoli e in molti luoghi il tramite attraverso il quale si poteva ricostruire la parola orale, e da questa, a sua volta, il discorso vero e proprio.

Per i nostri Antichi, Greci o Romani che fossero, il discorso non stava nella parola scritta, che era un puro espediente mnemonico per ricostruire quella orale – e si leggeva solamente ad alta voce, ricostruendo nell'interpretazione vocale tutti quei tratti, intonativi, semantici e altro, che nella scrittura non erano presenti. Per loro, insomma, la scrittura funzionava un po' come funziona per noi la notazione musicale: le note scritte non sono la musica, ma soltanto il supporto mnemonico interpretando il quale il bravo esecutore produce musica. Per fare questo, deve metterci del suo, riempiendo gli inevitabili vuoti – perché non si può trascrivere tutto.

Quando, intorno al XII secolo, gli scolasti iniziano a leggere senza vocalizzare e persino senza muovere le labbra, il processo arriva a compimento anche in Europa (in altre culture era presumibilmente già avvenuto): la scrittura inizia a essere autonomamente discorso, in parallelo all'oralità e non più in sua funzione. Ma se la scrittura è anche autonomamente discorso, allora è discorso pure quello veicolato dalla sola scrittura, senza la mediazione dell'oralità: il discorso, dunque, non ha più bisogno del suono, né nelle sue componenti intonative, escluse da sempre, né in quelle fonetiche. Queste ultime possono essere sempre ricostruite, se è necessario; tuttavia di solito non lo è, e leggiamo tranquillamente con gli occhi, e il senso si trova direttamente associato alla forma grafica delle parole, anzi alla combinazione di quelle 52 cifre (cui si aggiungono lo spazio e qualche segno di punteggiatura) che sono i caratteri maiuscoli e minuscoli dell'alfabeto latino.

La grande conquista della digitalizzazione alfabetica (ora sì compiutamente *digitalizzazione*, pur eseguita con cifre non numeriche) si paga con la riduzione del discorso a *chiarezza comunicativa*; e nel momento in cui la scrittura (specie in secoli di stampa e di alfabetizzazione diffusa) diventa il modello del discorso non banale, lo stesso discorso non banale si riduce ai suoi elementi di chiarezza comunicativa, al punto che facciamo persino fatica, oggi, a processo avanzato, a immaginare quali possano essere gli elementi esclusi, e che cosa vi possa essere nella parola che non rientra nei criteri della chiarezza comunicativa.

Vale la pena di riprendere l'opposizione tra situazioni *immersive* e situazioni *frontali* che ho già sviluppato altrove<sup>(1)</sup>. La percezione visiva è infatti *frontale*, nel senso che siamo *di fronte* a quello che *vediamo*: esso si trova là, separato da me, potenzialmente immobile (anche se spesso in movimento, ma tante parti di ciò che vediamo sono ferme, la scrittura prima tra tutte); la percezione uditiva è invece *immersiva*, nel senso che siamo *immersi* in ciò che *udiamo*: il suono è intorno a me, se non addirittura dentro di me, facendomi vibrare con lui, e non è possibile fermarlo.

La parola orale differisce da quella scritta nel modo in cui un flusso in cui io sono immerso (e in qualche modo ne sono parte) differisce da una scena a fronte della quale mi trovo (e certamente ne

sono separato). Se penso alla parola soltanto in termini di chiarezza comunicativa, è evidente che la situazione frontale appare privilegiata, perché quello che *vedo* da fuori, immobile, ha certamente una maggiore probabilità di apparire chiaro e distinto (come le idee cartesiane) rispetto a quello che *sento* da dentro, mentre fluisce e io fluisco insieme. Se penso alla parola soltanto in termini di chiarezza comunicativa, insomma, ho già escluso la possibilità di capire che cosa la digitalizzazione operata dalla scrittura ha sottratto all'oralità.

Va precisato che la selezione di certi tratti a scapito di altri non è appannaggio esclusivo delle digitalizzazioni. In generale, qualcosa di questo genere avviene con qualsiasi rimediazione. La nascita del grammofono, per esempio, che permette finalmente di registrare e riprodurre i suoni, seleziona la dimensione sonora e la rende l'unica dimensione pertinente alla musica. Prima dell'invenzione del grammofono, la musica non era concepibile senza le condizioni materiali del suo prodursi, ovvero qualcuno che la suonava o cantava; e queste condizioni materiali non sonore erano parte della musica quanto quelle sonore. La rimediazione operata dal grammofono taglia drasticamente fuori dalla musica tutto quello che non è suono, per cui per noi, che viviamo in una cultura in cui la stragrande maggioranza della musica che ci accompagna è riprodotta tecnicamente, non ci sono dubbi sul fatto che la musica sia *puramente* suono – mentre per un uomo anche solo dell'Ottocento, la musica era *principalmente* suono, al quale si accompagnavano comunque delle pratiche imprescindibili.

Rispetto alle rimediazioni non digitali, quelle digitali possono porre maggiori o minori problemi, a seconda del livello della digitalizzazione e dell'economia di registrazione che ne risulta. Una buona digitalizzazione dell'andamento sonoro (migliore di quella dei nostri CD a 44kh), a dispetto della rimediazione, non cambia sostanzialmente la situazione rispetto al grammofono analogico. La digitalizzazione avviene a livello di elementi della forma d'onda, ben sotto la soglia della percezione. Questo tuttavia si paga in termini di ingombro: file molto grandi, un enorme numero di byte. È possibile digitalizzare però anche in un altro modo, quello che tecnicamente si chiama MIDI, ottenendo file minuscoli, di un numero ridottissimo di byte, più o meno gli stessi della versione digitale della partitura – perché fondamentalmente un file MIDI è una partitura. Ma il risultato è ben diverso da quello del caso precedente, e nessun musicofilo, in condizioni normali, vorrebbe ascoltare musica digitalizzata in questo modo: troppi tratti che continuiamo a ritenere cruciali per un'esecuzione musicale vengono qui tagliati!

La poesia nasce in una dimensione orale, e vive sostanzialmente di oralità, in stretto contatto con la musica, almeno sino al tredicesimo secolo, per quanto riguarda l'Italia. Jacopo da Lentini sembra essere stato il primo a scrivere poesia non pensata in questo modo, privilegiando la dimensione scrittoria su quella musicale. Questo non significa che né per lui né per nessuno dei poeti che l'hanno seguito sino a oggi, la poesia debba essere ridotta a quello che si trova sulla carta, perché comunque un rapporto con l'oralità viene costantemente mantenuto vivo dalla poesia – e l'uso in musica, per quanto non più obbligato, rimane un'opzione percorribile.

Pensare alla poesia come a semplice scrittura, svincolata dalla dimensione sonora, è un po' come ridurre un brano musicale alla sua versione MIDI, ovvero a una grossolana digitalizzazione. Pensarla come partitura per un'esecuzione orale (almeno interiore, almeno evocata, però sonora) vuol dire intenderla come un canovaccio cui l'interprete deve comunque aggiungere qualcosa, ovvero gli elementi tipici di un'interpretazione (nel senso dell'interpretazione musicale). Nel fare questo, inoltre, il lettore/interprete agisce, sottraendosi alla passività della dimensione puramente cognitiva/comunicativa di una situazione frontale: si immerge, insomma, nel testo poetico e nel suo fluire, sia attraverso la presenza della dimensione sonora, sia attraverso l'atto stesso del produrla a partire dalle parole scritte.

Va doverosamente precisato che esistono eccezioni a questo principio, perché in qualche caso la poesia è diventata specificamente poesia visiva, ovvero poesia fatta per l'occhio, come nei calligrammi secenteschi e nella loro ripresa da parte di Apollinaire, e nelle conseguenze che questo ha avuto nel Novecento, da Marinetti a Spatola. In questi casi la poesia ha cercato di recuperare nell'universo del visivo quello che andava perdendo dal punto di vista sonoro, abbandonando in parte la digitalizzazione della scrittura e rendendo pertinenti degli aspetti plastici che normalmente



sono abbastanza irrilevanti. Del resto, pure utilizzando la tecnica MIDI è possibile ottenere risultati interessanti, purché sia chiaro che si sta lavorando su *altro*, come lo è quando si parla di poesia visiva e concreta.

È affascinante verificare, nelle lingue indoeuropee, la vicinanza dei termini che indicano conoscenza e visione. Il latino *video*, il tedesco *wissen* (sapere), l'inglese *witness* (testimone, colui che ha visto), il sanscrito *vidya* (conoscenza intuitiva) hanno la medesima radice. Nel greco antico *orao* significa sia vedere che conoscere, e dal suo aoristo *eidon* deriva la platonica *eidos*, ovvero l'*idea*, parola che anche in italiano non nasconde la parentela con *video* (ovvero lo schermo televisivo, ciò che si guarda per eccellenza). La nostra idea (appunto) di conoscenza è un'idea *visiva*, e solo nella visione si possono avere idee chiare e distinte come le vorrebbe Cartesio (del resto nella scienza si fanno *osservazioni* scientifiche e non *ascolti* scientifici).

Quando parliamo di *comunicazione*, la intendiamo di solito come *trasmissione di conoscenza*, ovvero comunque conoscenza, pur se mediata, indiretta, attraverso il lavoro di qualcun altro. Intendere il linguaggio come *chiarezza comunicativa* significa pensarlo in termini fondamentalmente cognitivi, e dunque frontali, visivi.

Potremmo contrapporre, seguendo François Jullien(2), *conoscenza* a *connivenza*, ma al termine *connivenza* (che ha alcune connotazioni sgradevoli, in italiano) preferiamo *compartecipazione*, o il termine tedesco *Stimmung*(3) (accordo, sintonia). Si ha *Stimmung* quando si produce tra le persone un accordo di carattere non cognitivo, come quando si balla, e tutti siamo accordati, nei nostri autonomi movimenti, sulla medesima musica. I fenomeni ritmici e quelli rituali sono in larga misura fenomeni partecipativi, nei quali si crea una *Stimmung* tra i partecipanti. Anche la dimensione ritmica della poesia, come quella della musica, produce *Stimmung*: si tratta di una dimensione in larga parte fondata sul suono, e andrebbe persa in una lettura puramente visiva della sequenza verbale. Dico *in larga parte* perché entrano in gioco anche ritmi visivi e semantici, che non andrebbero del tutto persi, ma la cui rilevanza viene certamente enfatizzata quando vengono percepiti anche i ritmi sonori, di impatto più immediato.

L'opposizione conoscenza/compartecipazione non è del tutto sovrapponibile a quella frontale/immersivo, perché anche le situazioni immersive possono produrre conoscenze e la compartecipazione può essere messa in moto anche in situazioni frontali, ma una coincidenza almeno tendenziale è abbastanza facilmente accettabile, nel senso che le situazioni immersive tendono a produrre compartecipazione assai più di quelle frontali, mentre queste ultime sono più tipicamente affrontate in termini cognitivi o comunicativi.

Il termine *compartecipazione* contiene in sé la cellula *-azione*. Si tratta probabilmente di una coincidenza, ma la vogliamo prendere come una coincidenza significativa, perché la *Stimmung*, ovvero l'accordo, non è una semplice sensazione di *Stimmung*. C'è *Stimmung* quando effettivamente si vibra insieme (per rinviare al significato letterale musicale del termine), o comunque ci si muove, si agisce in sintonia – e questa sintonia non si basa su una precedente concertazione. È, diciamo così, un accordo senza essersi messi d'accordo.

In questi termini, le partecipazioni più forti sono evidentemente quelle che avvengono in presenza, come la danza collettiva, la partecipazione al rito dello stadio tra i tifosi della stessa squadra. Esistono però anche *Stimmung* più deboli, ma nondimeno importanti. Ascoltare una musica battendo il tempo significa implicitamente sintonizzarsi con l'azione di chiunque altro ascolti la medesima musica in un altro tempo e in un altro luogo. Vedere la partita in tivù riduce a spettacolo anche l'ovazione dei tifosi, ma non impedisce del tutto la compartecipazione: qui la comunione non viene percepita sensorialmente, perché gli altri non ci sono, non sono materialmente presenti con me; deve essere piuttosto immaginata cognitivamente (io so che loro lo stanno facendo). Nonostante questo io produco suoni o azioni esterne come se gli altri fossero presenti, e questo è diverso dal non farlo: in un certo senso io sono un altro, insieme con me stesso, e attraverso la produzione di suono questo altro e io ci troviamo coordinati e partecipativi (io che vedo il goal e urlo di gioia insieme con me che mi sento urlare di gioia e ri-vibrare per il suono

prodotto). In questo modo, la comunione si trova a essere anche percepita sensorialmente, e non solo immaginata cognitivamente.

Nel leggere ad alta voce una poesia o anche solo nell'immaginare concretamente di farlo, mi trovo nella medesima situazione (io che leggo lo scritto e produco suono insieme con me che lo ascolto e vibro con esso): sulla base di una ricostruzione cognitiva si costruisce un'interazione partecipativa. Credo che possiamo assumere che, in generale, una partecipazione sensoriale (attivo-uditiva, per esempio) in presenza sia più intensa di una in assenza, e che, in generale, una *Stimmung* sensoriale sia più intensa di una intellettuale (basata cioè sul significato). A parità di altri aspetti, partecipare a un evento sarà quindi più intenso che vedere un film, e vedere un film sarà più intenso che leggere un romanzo, e leggere un romanzo sarà più intenso che leggere un saggio critico, e questo sarà a sua volta più intenso dell'elenco telefonico.

Potremmo definire più *calde* le pratiche che comportano un alto grado di partecipazione e più *fredde* quelle che comportano un approccio maggiormente cognitivo (o di comunicazione)(4). In questi termini, la scala appena elencata andrà da un massimo di calore (partecipare a un evento) a un minimo (consultare un elenco).

A guardare le cose più da vicino ci si può comunque rendere conto che le nostre attività sono sempre caratterizzate da una particolare combinazione di componenti calde e componenti fredde. Ballare è indubbiamente una pratica calda, al punto da poter essere considerata esemplare, e tuttavia ballando si può avere consapevolezza cognitiva del fatto di stare ballando, introducendo quindi nel gioco una componente fredda. Jullien parla di connivenza (ovvero partecipazione) in rapporto alla contemplazione del paesaggio(5) (un'attività visiva, quindi frontale, che non stimola tuttavia in sé un atteggiamento cognitivo, bensì un senso di accordo, di *Stimmung*), ma già la consapevolezza di questo accordo è un atto cognitivo, freddo.

Leggere è, in generale, una pratica fredda, di carattere cognitivo. Ma quello che si legge può scatenare meccanismi partecipativi, e un buon romanziere è tale proprio perché sa ben gestire la pratica calda che ne deriva – ma anche un buon saggista gioca in parte su elementi caldi.

Se ciò che si legge è un testo poetico, a questi elementi (comunque presenti) va aggiunta l'attività, calda, di sonorizzazione della sequenza visiva di parole, con tutto quello che essa comporta di costruzione ritmica e rituale, vissuta attraverso la propria stessa azione di lettura ad alta voce. Ci sarà poi anche, eventualmente, la consapevolezza, fredda, della propria partecipazione all'evento che si sta producendo; e poi magari un ulteriore livello di *Stimmung*, molto più intellettuale e quasi freddo in sé, dato dal riconoscimento del fatto che la consapevolezza della partecipazione è a sua volta una forma di partecipazione, poiché tanti la vivranno nella medesima situazione.

L'interazione con la realtà quotidiana è ovviamente composita, ma dove non comporta prove particolarmente difficili o inventive, è di solito abbastanza calda, poiché tende a ripercorrere strade note e confortanti, lungo le quali ci sentiamo in sintonia con il mondo circostante. In questo senso, saper gestire le cose, persino saper leggere, è una pratica calda, perché implica un accordo col mondo e una conseguente fluidità – anche quando le sue conseguenze, per esempio la comprensione vera e propria di un testo, sono fredde.

Quando questa interazione assume il tramite tecnologico del Web, le cose si complicano, eppure (a meno che non ci troviamo di fronte ostacoli improvvisi, magari tecnologici) non si modificano radicalmente. Poiché sul Web i testi verbali imperversano, e la percezione è soprattutto visiva, avremo moltissime componenti fredde, ma il cosiddetto web 2.0 ci ha abituato da anni a partecipare con post e commenti, ovvero con attività che, in quanto tali, sono assai più calde, tanto più in quanto ci fanno sentire parte di una collettività che sta agendo allo stesso modo: si tratta di scambi comunicativi, indubbiamente (e quindi cognitivi), ma la modalità della loro produzione è sempre fortemente partecipativa.

Che cosa succede quando la natura composita della pratica di fruizione della poesia si trova immersa nella natura (diversamente) composita di un ambiente di questo tipo?

## Poesia e Web

Prima di provare a rispondere alla domanda appena posta, credo che si debba riflettere un attimo sul rapporto tra scrittura e ambiente informatizzato; bisogna cioè porsi un'altra domanda, ovvero "In che misura lo scrivere al computer modifica la scrittura poetica rispetto allo scrivere a mano?". Credo che la risposta, almeno nei termini in cui stiamo affrontando il problema, debba essere qualcosa come "in misura minima, se non nulla".

Credo che le eventuali perplessità nell'accettare questa risposta negativa siano dovute sostanzialmente a una scarsa familiarità con lo strumento informatico, rispetto a quella che si ha con carta e penna. Certo, se per scrivere dobbiamo continuamente superare l'ostacolo tecnico, ponendoci continuamente problemi che richiedono soluzioni pratiche, questo indubbiamente avrà delle conseguenze sulla pratica stessa della nostra scrittura, poetica o prosastica che sia. Ma per chi abbia una familiarità sufficiente con lo schermo e la tastiera, non si vede perché la situazione dovrebbe essere differente da quella di carta e penna. Personalmente, ormai, la situazione si trova a essere addirittura ribaltata, e le rare volte che mi trovo a dover scrivere con carta e penna, trovo continui ostacoli tecnici (minimi ma effettivi) che distruggono la mia scrittura: insomma, la fluidità della mia interazione con la tastiera è ormai maggiore di quella della mia interazione con la penna!

Va tenuto ben presente che la situazione dello scrittore (poeta o meno) è ben diversa da quella del disegnatore o pittore. Chi lavora sulla forma visiva lavora su e con materiali che sono diversi su carta e su schermo; mentre chi scrive utilizza una tecnica che, come scrivevamo sopra, è stata ormai digitalizzata da migliaia di anni; e, per convenzione, la forma della scrittura e la materialità del supporto originale sono irrilevanti per la valutazione del risultato. Vedere il manoscritto di un poeta è più una curiosità un po' feticista, che un vero accesso a un originale che può rivelare segreti (come accade con disegno e pittura).

Tanto più che, da quando esiste la stampa (e prima c'era già la buona scrittura degli scrivani, o comunque la *bella copia*) un testo poetico viene scritto non per essere riprodotto così com'è, ma per essere trasformato in pagina stampata, perdendo le sfumature grafiche dell'autografia. Da questo punto di vista, il lavoro al computer (rispetto a quello con la penna) mette il poeta di fronte al risultato in una forma molto più fedele al modo in cui esso sarà fruito dai lettori: il testo poetico si presenta già a stampa, già graficamente definitivo.

Sì, questa ultima considerazione ha alcune conseguenze marginali, che vanno in ogni caso tenute presenti. Una prima riguarda l'impossibilità dello studio filologico delle varianti: a meno che non sia l'autore stesso a conservare traccia delle proprie modifiche attraverso comandi espliciti, il computer non lo fa; non è infatti un mezzo conservativo come la carta: ciò che viene sostituito scompare. Da questo punto di vista l'originale cartaceo manteneva un valore filologico, e quindi di studio – ma si tratta di studiare il processo creativo, non l'opera in sé. Non è qualcosa che riguardi la fruizione, bensì solo lo studio della produzione.

Una seconda conseguenza della minore distanza col prodotto grafico definitivo è una potenziale maggiore attenzione agli aspetti visivi della poesia. In altre parole, l'uso del computer avrebbe dovuto favorire la produzione di poesie visive e concrete; e certamente si presta a favorirla. Qualcosa in questo campo è indubbiamente successo, e sono nati poemi interattivi e animazioni tipografiche. Ma non mi sembra che il fenomeno sia stato nel complesso così diffuso come le potenzialità tecniche del mezzo farebbero aspettare. La poesia visiva esiste da un secolo, ed è da un secolo un fenomeno marginale (non mi riferisco alla qualità, ma a quantità e diffusione) persino nel marginale universo della poesia. Non mi pare che l'entrata in campo del computer abbia modificato sostanzialmente questa situazione.

Le cose cambiano quando mettiamo in gioco l'apparato informatico non solo come strumento di scrittura ma anche come strumento di scambio, ovvero Internet e il Web. E fermiamoci ancora un attimo sulla produzione.

L'entrata in campo del Web ha ampliato l'universo di riferimento del poeta. Lo ha ampliato non solo perché ha introdotto nuovi elementi che prima non c'erano, ma anche perché questi nuovi elementi sono in larga misura già testuali, in particolare verbali. La realtà virtuale del Web è una

realtà fatta in ampia misura di parole (in misura minore di immagini, e ancora minore di suoni; non c'è invece nulla da toccare, se non asetticamente col mouse, nulla da annusare o gustare): è cioè una realtà omomaterica al testo poetico. Poco stupore quindi nell'osservare l'ingresso in campo di questa realtà già verbalizzata attraverso forme di appropriazione diretta come il *googlism* o le poetiche del *sought object* (contrapposte, ma solo in parte, all'*objet trouvé* di qualche decennio prima).

Anche qui, tuttavia, lo strumento non fa che facilitare tendenze già in atto, presenti in Ezra Pound come in Nanni Balestrini, i quali già lavoravano con frammenti strappati alla comunicazione diffusa, ricontestualizzati e di conseguenza straniati. La trasformazione verso una cultura di massa dotata di mezzi di comunicazione di massa e quindi di discorsi verbali di massa era già avvenuta, e la poesia ne teneva doverosamente conto. Da questo punto di vista il Web rende solo più veloce e più efficace il meccanismo, ponendosi come il luogo principe della comunicazione, la quale ormai tende a incanalarsi nella varietà delle *sue* forme, in parte abbandonando le forme precedenti, più diffuse e disperse (giornali, libri, cinema, tivù...).

Ma proprio questa concentrazione e maggiore velocità sta alla base delle trasformazioni più interessanti, che riguardano magari anche la produzione, però attraverso l'anello di retroazione con il lato della fruizione.

L'anello di retroazione autore-pubblico c'è naturalmente sempre stato, e non credo che sia esistito poeta che non sia stato in qualche modo influenzato dalle reazioni del proprio pubblico alla propria scrittura. L'anello di retroazione più classico è quello che passa attraverso la pubblicazione in volume e le conseguenti reazioni di critica e pubblico: un anello lungo, lento e potenzialmente debole, perché i tempi di pubblicazione non sono mai immediati, perché le risposte arrivano ancora più lentamente, e perché le voci che arrivano davvero al poeta sono sostanzialmente quelle della critica, mentre il pubblico si limita di solito ad acquistare di più o di meno il libro. Esistono anche anelli di retroazione più brevi, quelli basati su pubbliche letture e presentazioni, e sulla distribuzione di frammenti, versioni provvisorie, a un pubblico molto ridotto. Nella loro versione tradizionale (viva ancora oggi, al di fuori del Web) questa brevità dell'anello di retroazione si paga: il pubblico è selezionato territorialmente, e in un contesto ristretto come quello dei lettori di poesia una limitazione geografica può essere devastante, o riducendo i presenti a pochi o nessuno o al massimo allargandoli a parenti e amici, del cui giudizio non ci si può evidentemente fidare; inoltre in una pubblica lettura la poesia viene presentata di solito in forma esclusivamente orale, e questa (eccetto che per il sottoinsieme specifico della *poesia orale*) è una limitazione, perché la poesia è spesso troppo complessa per la semplice oralità, e qualsiasi giudizio basato sulla sola performance orale ne risente.

Indubbiamente, il Web accorcia gli anelli di retroazione, o meglio offre molte opportunità di anelli brevi, dal feedback immediato. Questo è vero in generale, ma diventa tanto più importante e influente dato il carattere di comunità ristretta e tendenzialmente conservatrice di chi legge e scrive poesia. Il conservatorismo cui si accenna qui non va inteso in senso politico; è semmai un fenomeno simile all'ambientalismo, ovvero al desiderio, a fronte di una natura minacciata dalle conquiste tecnologiche, di conservarla per quanto possibile nella sua essenza più pura e incontaminata. Da questo punto di vista, la poesia è certamente una specie a rischio di estinzione, ma l'idea delle caratteristiche di questa specie che ha chi si batte per conservarla a tutti i costi si basa di solito su una concezione di poesia spesso non proprio aggiornata, con l'aggravante che in questo modo chi cerca di concepirla diversamente (nella semplice consapevolezza magari che a realtà mutata non può che corrispondere una poesia mutata) viene spesso assimilato al nemico.

Sappiamo bene come il Web permetta di pubblicare (per esempio in forma di post) singoli componimenti o piccole sillogi o intere raccolte, proprie o altrui, raccogliendo immediatamente eventuali commenti, o magari semplici apprezzamenti ("Mi piace"). Il suo grande vantaggio, rispetto alla lettura pubblica, oltre a presentare la forma scritta (e quindi *oralizzabile*, ma non solo orale) della poesia, è di non essere locale, geograficamente limitato. Con il solo vincolo della lingua, chiunque può di solito accedere a quanto reso pubblico, ed eventualmente commentare. La

retroazione è diventata potenzialmente brevissima: nel giro di poche ore posso avere un'idea del gradimento di quello che ho pubblicato, e magari anche qualche giudizio vero e proprio.

Ma questa facilità di diffusione e retroazione nasconde un trabocchetto. Per la natura della rete, e la quantità di pubblicazioni analoghe che si presentano nello stesso momento, il pubblico tenderà a selezionarsi per preferenze, creando dei gruppi di interesse tendenzialmente omogenei. Ben difficilmente un poeta riceverà dei giudizi negativi, o tanto meno dei *dislike* (ammesso che esistano), perché il pubblico eviterà rapidamente i testi non graditi, soffermandosi ed eventualmente dando feedback esclusivamente a quelli graditi. Ogni autore finirà dunque per ricavarsi un gruppo di lettori, che saranno quelli che apprezzano il suo tipo di poesia. Ma se poi quel medesimo autore finirà per essere influenzato dai feedback che riceve, questi feedback rafforzeranno inevitabilmente certe caratteristiche medie del suo stile, che sono quelle che corrispondono al gruppo che si è costituito attorno a quello stile.

Certo, questo meccanismo agisce anche nell'universo del libro a stampa, ma sul Web la straordinaria brevità dell'anello di retroazione lo rende incredibilmente più potente. Nella misura in cui, come autori, accordiamo al Web e ai suoi feedback un privilegio, siamo destinati a enfatizzare quegli aspetti della nostra poesia che hanno fatto sì che avesse un pubblico; in altre parole, siamo destinati a perpetuare noi stessi, e in particolare quegli aspetti dei nostri stili precedenti che meglio si adeguano a una generale medietà. Come ogni sistema troppo comunicativo al proprio interno, anche il Web tende a inibire il formarsi di differenze radicali: come ci insegna la teoria dei sistemi, le novità radicali hanno bisogno di ambiti ristretti, poco comunicanti all'esterno, per svilupparsi e prendere forza sufficiente da affrontare la globalità. Senza la separatezza culturale degli Stati Uniti a inizio Novecento, il jazz non avrebbe avuto nessuna possibilità di sopravvivenza: l'Europa, con la sua mostruosa cultura musicale, lo avrebbe ucciso sul nascere. Cresciuto, invece, in un ambiente sufficientemente separato e non ostile, ha potuto essere accettato dalla cultura musicale europea quando era ormai adulto...

D'altra parte, è necessario riconoscere che non sempre la medietà verso cui l'anello di retroazione breve spinge è di carattere generale. Esistono medietà locali, che sono comunque espressioni di tendenze già esistenti. In questo senso l'anello breve favorisce il formarsi di tendenze, anche quando minoritarie. L'esistenza stessa della poesia, nel quadro generale della scrittura, è in questo modo favorita dal Web: la sua estrema minorità non la conduce all'estinzione anche grazie alla vitalità fornita dagli anelli di feedback brevi del Web. Anzi, è probabilmente grazie a loro che esistono possibilità di un nuovo sviluppo, al di fuori dell'editoria tradizionale, troppo dominata dalle logiche del mercato (o anche semplicemente della sopravvivenza economica) per investire in questo settore.

Dato questo quadro, possiamo provare ora a dare finalmente risposta alla domanda posta sopra, ovvero che cosa succeda quando la natura composita della pratica di fruizione della poesia si trova immersa nella natura (diversamente) composita di un ambiente come quello del Web.

Si diceva che nel Web imperversano le componenti visive, in particolare di scrittura, e quindi le pratiche fredde, eventualmente riscaldate, e non poco, dalle attività di partecipazione con "Mi piace" e commenti. Si tratta di un ambiente in cui la *comunicazione* è dominante, mentre la *compartecipazione* è occasionale, ed è spesso a sua volta basata sulla comunicazione. Il rischio, per un testo poetico, è quello di essere letto come tutto il resto, ovvero come semplice comunicazione.

Questo rischio diventa quasi una certezza quando i testi poetici finiscono su Facebook, a stretto contatto con innumerevoli notizie (spesso banali), richiedendo di essere fruiti a loro volta come lo sono le notizie (e quando va bene almeno come quelle non banali). I post di Facebook sono intesi esprimere il tuo *stato*, ovvero "a cosa stai pensando". Inserire in questo contesto una poesia, peggio ancora se di tua mano, non fa che portare acqua al radicato pregiudizio romantico per cui la poesia è espressione diretta del tuo animo, e *comunica* la tua emozione. Poiché in generale il contesto di fruizione è leggero e rapido, esso indurrà a leggere la poesia altrettanto leggermente e rapidamente, enfatizzando i valori semantici immediati (quelli freddi, di comunicazione) a discapito di quelli sonori e di quelli semantici più nascosti (tipicamente più caldi). Nessuno leggerà ad alta voce una

poesia su Facebook, probabilmente nemmeno in maniera interiore, a meno che non si faccia di questo un punto d'onore – ma il contesto lo sta disincentivando in tutti i modi possibili.

La brevità degli anelli di feedback, massima in Facebook, favorirà drasticamente un modello di poesia impoverita, ridotta a contenitore di massime moralistico-estetizzanti, piene di buoni sentimenti – cui corrisponderanno, nei commenti, cuoricini e *smile*, o approvazioni di contenuto. La partecipazione del pubblico non sarà mai vera compartecipazione; ma al massimo approvazione, tipicamente morale, e quindi cognitiva, fredda: un essere d'accordo sulle parole, senza che si sia creato accordo profondo, nel senso di *Stimmung*, consonanza, risonanza.

Non tutto il Web è Facebook, per fortuna. Se la poesia conserva la propria separatezza, nel senso di diversità da quello che più spesso si fa con le parole (ovvero chiarezza comunicativa), allora può godere degli stessi privilegi di quando viene pubblicata su carta, pur continuando a godere della brevità degli anelli. Per fare questo ha bisogno di siti dedicati, di un'impostazione grafica opportuna, che permetta o favorisca una lettura più attenta, sottolineando la particolarità della situazione in contrapposizione alla frenesia comunicativa tipica del Web. Se queste condizioni sono rispettate, possono anche non esserci differenze sostanziali tra stampa e Web, dal punto di vista della qualità della fruizione. Tra l'altro, pur se il libro gode di una naturale separatezza e di un prestigio culturale diverso, esistono anche libri pessimi dal punto di vista grafico, che ostacolano anziché favorire la lettura del testo poetico. Certo, da questo punto di vista, il lavoro del grafico per il Web sarà forse più impegnativo, per ribadire la separatezza della poesia, di quello del grafico del libro.

Questa maggiore difficoltà a creare graficamente il contesto per una giusta fruizione testimonia, probabilmente, anche un problema culturale più ampio. Credo cioè che le nuove tecnologie nuocciano in fin dei conti alla poesia, ma non direttamente. Penso che il problema stia sostanzialmente nel grande ruolo che viene attribuito proprio alla parola *comunicazione*. In un universo in cui tutto viene valutato in termini di qualità della comunicazione, una forma di scrittura che fa leva sulla compartecipazione è inevitabilmente svantaggiata. Ai tempi di Omero, il gesto poetico dell'aedo, mentre comunicava (perché indubbiamente *anche* questo la poesia ha sempre fatto) creava una grande compartecipazione, e su questa *Stimmung* si fondava il sentire comune della grecità. Oggi qualcosa del genere lo fanno soprattutto gli spot pubblicitari (e la propaganda politica), e certo non per fondare un sentire comune (se non quello a vantaggio del prodotto reclamizzato); e per questo siamo giustamente diffidenti. Ma questa diffidenza trascina con sé anche la possibilità di fruire davvero il testo poetico, senza scambiarlo per un bel contenitore di massime morali. La sua preziosa diversità tende a sciogliersi in un sistema di categorie che ha lasciato fuori i suoi elementi caratterizzanti – proprio come a suo tempo la neonata scrittura lasciò fuori le intonazioni e i significati sottili.

Come abbiamo detto, comunque, la persistenza della poesia nel nostro mondo di innovazioni tecnologiche è garantita dall'esistenza di una comunità, ristretta e combattiva, che difende pervicacemente valori tradizionali anche quando non ne comprende interamente la portata. In questo, gli appartenenti a questa comunità sono tendenzialmente impermeabili alle specificità introdotte dalle nuove tecnologie (non impermeabili in generale, si intende: impermeabili rispetto alla considerazione della poesia).

Nei confronti della comunità dei suoi fruitori, non ci sono dunque grandi cambiamenti nello statuto della poesia. Quello che cambia, semmai, è lo iato tra questa comunità e ciò che la circonda, o la difficoltà a percepire gli aspetti caldi della poesia da parte dei fruitori più occasionali (tanto più quando il loro approccio avviene – come abbiamo visto – attraverso i social network). Dobbiamo dunque aspettarci una fruizione sempre più elitaria?

Daniele Barbieri

#### Note.

(1) D. Barbieri, *Il linguaggio della poesia*, Milano, Bompiani, 2011.

(2) Cfr. Il capitolo “Connivence (vs connaissance)” di F. Jullien, *De l'Être au Vivre. Lexique euro-chinois de*

*la pensée*, Paris, Gallimard, 2015.

(3) Ne riprendo l'uso da W. Ong, *La presenza della parola*, Bologna, Il Mulino, 1970, pag. 146 (tit.or. *The Presence of the Word*, New Haven, Yale University Press, 1967).

(4) L'opposizione tra pratiche calde e pratiche fredde può ricordare quella posta da Marshall McLuhan (*Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1967; in origine *Understanding Media: The Extensions of Man*, 1964) tra media caldi e media freddi; ma le due coppie di nozioni (quella di McLuhan e la mia) sono in realtà molto diverse tra loro. Non lo sono del tutto, e per questo è necessaria questa precisazione: in ogni caso non c'è nessun rapporto di dipendenza tra loro.

(5) Cfr. il capitolo conclusivo di F. Jullien, *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison*, Paris, Gallimard, 2014.

*IL MAC DI FORTINI*



## DON'T SAVE! FORTINI, UN MAC E LE COSE ULTIME

(1). Nel gennaio del 1984 la Apple lanciò sul mercato americano il “Macintosh 128k”, anticipandone la distribuzione con una campagna pubblicitaria che richiamava, in chiave anti-IBM, il più famoso romanzo di George Orwell: «On January 24, Apple Computer will introduce Macintosh. And you'll see why 1984 won't be like "1984"» (*Il 24 gennaio Apple Computer presenterà il Macintosh. E vedrete perché il 1984 non sarà come “1984”*). Il nuovo prodotto era infatti realizzato (e propagandato) in vista di un pubblico di non esperti, che grazie a un'interfaccia innovativo e amichevole potessero liberarsi, a un tempo, delle macchinose procedure del sistema operativo DOS e del quasi-monopolio del “Big Blu”: nello *spot* proiettato durante la pausa del “Super Bowl” di quell’anno (diretto da Ridley Scott) si vedeva un atleta scagliare un martello contro l’immagine televisiva di un dittatore, a mo’ di ribellione contro il nuovo “Grande Fratello” (*Big Brother*) informatico(1).

L’anno successivo, a settembre, Franco Fortini vinceva il “Premio Librex Montale” per *Paesaggio con serpente*, pubblicato da Einaudi nell’84. A ottobre scrive Fortini a un caro amico senese, Carlo Fini(2): «Caro Carlo, non è senza singolare emozione che mi accingo a scriverti questa letterina. Essa è il primo frutto del premio Librex-Montale perché, con la fanciullaggine che si addice alla mia età, la prima cosa che mi sono precipitato a fare con quei soldi [...] è stato di acquistare un da lungo tempo *convoité*, o, se vuoi, appetito *word processor*: ossia computer per scrittura; che da tre giorni mi tiene occupato come una amante giovane tiene un vegliardo.» Abbiamo quindi dei precisi riferimenti per datare l’acquisto del primo “Mac” di Fortini. La lettera a Fini testimonia bene, inoltre, lo spirito con cui egli, da sempre attentissimo agli aspetti grafici e materiali della scrittura, entrava in una nuova epoca. La fascinazione del “Mac” si colorava, nella lettera, di sfumature erotiche, con lampante autoironia rispetto al senile sequestro indotto dalla *full immersion* informatica (come fosse un regredire all’infanzia, alle sue infatuazioni e ai suoi giochi...); ed è così che da allora lettere, prose e versi vennero scritte con il computer - anche se, in realtà, carta e penna furono tutt’altro che abbandonate -, e soprattutto, ad esso fu affidato il compito di accogliere non solo i testi via via composti, ma quelli recuperati da manoscritti, dattiloscritti e pubblicazioni disperse lungo oltre mezzo secolo (senza peraltro che i documenti originali fossero eliminati), con un lavoro di archiviazione che comportava selezioni e partizioni più volte meditate e rielaborate(3). Le operazioni di *storage* erano anche occasioni di ripensamenti, com’è ovvio; meno ovvie le implicazioni di quel passaggio epocale che investivano lo statuto stesso della scrittura, anzi della memoria *tout court*.

(2). Ma su questo, più avanti. Intanto va rammentato che anche Fortini, come ogni neofita, attraversò periodi di crisi e momenti di più o meno affannosa emergenza nell’utilizzo del computer, con tutte le ansie e i turbamenti del caso. Particolarmente critici debbono esser stati i mesi estivi, quando nell’isolata villetta sul Monte Marcello l’assistenza diventava più problematica: ne sa qualcosa Felice Maggiani, che per essere a portata di mano, abitando vicino a La Spezia, veniva sollecitato telefonicamente ed epistolarmente per risolvere drammatiche *impasses* e costernanti dubbi su formattazioni e salvataggi, sino a trovarsi nella posta sonetti scherzosi e rampognanti, come uno del luglio ’92(4) che recita (vv.5-14): «Me al modesto Tirreno invece ruba / il dono tuo, negando oscuro il file, / anche una volta, che mi offrì; e, ah! Il / disco trema corrotto e in sé tituba. // Mai mio computer s’ebbe dai tuoi dischi / se non guai. Ti fé forse ira di stelle / dove più generoso più malestro. // Quanti intesi da te per fiaschi fischi, / o cervantino spirito, o tu nelle / elettroniche improvvido maestro!»

Ma in tema di fasi storiche e passaggi epocali, in *Composita solvantur* (1994), ultimo libro di Fortini, è registrato un crinale decisivo: quello del ’91, allorché «una operazione di “polizia” tra il Golfo Persico e Bagdad ammazza centinaia di migliaia di persone, aprendo nuova era nelle relazioni internazionali(5)». Si tratta, cioè, dell’alba dell’epoca in cui tuttora siamo immersi fino al collo (*Canzonette del Golfo* s’intitola la sezione della raccolta – forse la più nota del libro - che ce

ne parla); ed è proprio discorrendo di un libro sulle guerre cosiddette “intelligenti” che, nel '92, Fortini si serve, in chiave metaforica, del lessico informatico che qualche anno prima aveva iniziato a sillabare, rapito dal suo “Mac”. Riporto il brano della recensione (a R. Savarese, *Guerre intelligenti*, Milano, Franco Angeli, 1992) che verte sull'effetto di «derealizzazione» indotto dalla gestione mediatica della guerra nel quadro della planetaria mobilitazione in atto appena pochi mesi prima: «Non avevano fatto a tempo – scrive Fortini dei «tetri editorialisti» di allora (non diversi dagli odierni) - a versare nei fax le loro meditazioni sul diritto delle genti, la libertà democratica del Kuwait e gli eroici kurdi e sciiti [...], che lo spettacolo era concluso, sparivano i fondali, le autopompe lavavano cervella e sangue, gli inutili *cameramen* venivano rimpatriati gonfi di *bourbon* e di progressi di carriera mentre entrava in funzione l'ultimo numero del programma, il *set* della cancellazione mondiale dalla memoria, quello che un bel settenario dei computer chiama la “inizializzazione(6)”».

Il tema, a ben vedere, è lo stesso che percorre *I cani del Sinai* (1967), ma aggiornato e ricalibrato sulla nuova fase (e i nuovi media); quanto al «bel settenario dei computer», ne troviamo una variante nella quartina finale di *Durable 5168*, sempre in *Composita solvantur*, all'interno della sezione *Appendice di light verses e imitazioni*. Riporto per intero il testo(7):

*Durable 5168* Made in West Germany  
piccolo libro d'ore per due dischetti  
il mio sommario dunque è tutto qui?  
(Ma ormai dimoro là, dove mi metti).

Sto come ai giardinetti il vecchio quasi cieco  
finché un sole scarlatto fine secolo  
dai vetri del dicembre specchiati negli stagni  
la tetra nipote riporti che lo riaccompagni.

Oro delle mie preci nella *Durable 5168*  
oh dissigilla i files, selezionali, annientali.  
*Don't save, don't save!* Inizializza di netto!  
Di qui toglimi giovane, contro la sera lenta.

La seconda quartina, qui, è in linea di stretta continuità con le *Canzonette del Golfo*, dove già in apertura (*Ah letizia...*) la figura del «vecchietto» è collocata in un giardino (luogo di parcheggio e svago per sfaccendati, pensionati e fanciulli); così come la quasi-cecità evocata nel v. 4 replica in *Durable 5168* il senso di smarrimento e impotenza che caratterizzava l'esibita senilità dell'io della serie “bellica”. Di guerra, però, nel nostro testo non si parla, e sarebbe una forzatura stabilire un rapporto diretto tra il tema informatico dei versi dell'*Appendice* e la *suite* del Golfo, ampiamente articolata entro una cornice di «mesta ironia» (*Lontano lontano...*, v. 13): il rapporto si pone infatti ad altro livello, ad un livello *mediato*, sia perché ha a che fare, per l'appunto, con i *media*, sia perché il nesso è indiretto e dobbiamo stabilirlo per via di ipotesi e di ragionamento.

(3). Al centro di *Durable 5168* è il destino del lavoro del poeta, che avvicinandosi alla fine dell'esistenza ha riunito i suoi testi nei due *floppy disk* di una nota ditta tedesca di articoli per ufficio. L'aspetto minuto, esile dei supporti informatici è in palese contrasto con lo spazio-tempo dell'opera, che pur miniaturizzata mantiene nondimeno un connotato di ordine liturgico-devozionale, non per caso ben esposto (vv. 2 e 9): forse proprio perché niente, nella nuova urna informatica, rinvia alla tradizione, essa è “sacralizzata” non senza la dovuta enfasi dal conferimento delle «preci» nel «piccolo libro d'ore», come per un rito la cui sorprendente conclusione sarà consegnata all'ultima quartina. Intanto, in quell'urna è ora il poeta, lì la sua dimora (v. 4), alla fine del giorno.

Da un punto di vista generale è da aggiungere che nella trama dei contrappunti delle “imitazioni” e dei “light verses” confluiti nell’*Appendice* è sempre implicato un qualche “luogo comune” non solo ideologico ma anche, con ogni evidenza, di ordine letterario, ed è quindi presente un’accentuata valenza parodistica (molti esempi analoghi sono nell’*Ospite ingrato*). Anche qui non manca - senza contare il richiamo ai “libri d’ore” - un elemento allusivo, un “topos” di antica stirpe, appena in controluce: il riferimento alla *durata* promessa dal supporto del «piccolo libro d’ore» non può, infatti, non evocare il monumento “aere perennius” di Orazio (autore molto presente a Fortini e coinvolto anche direttamente nell’*Appendice*(8)). Solo che ora a Melpomene subentra il Durable e all’orgogliosa rivendicazione dell’Ode e al suo «non omnis moriar» fa da controcanto una invocazione di segno totalmente opposto: «*Don’t save, don’t save! Inizializza di netto!*».

Il comando finale sembra declinare nel gergo informatico (ma l’eco religiosa vi sopravvive) l’ottativo già presente nel titolo della raccolta, *Composita solvantur*(9), mettendo l’accento sul momento della dissoluzione e dell’annullamento, come se l’opera intera contenuta nei «dischetti» fosse un bagaglio di cui ora disfarsi, e l’urna dovesse restare vuota (*omnis moriar*, allora, il motto?), desertificata come derealizzata era la realtà intorno. Del resto, il lettore della raccolta non si stupisce dell’invocazione-ingiunzione finale di *Durable 5168*: già in *Se volessi un’altra volta...* la chiusa presentava una perentoria richiesta di annichilimento, del proprio corpo essendo detto: «Grande fosforo imperiale, fanne cenere.» (v. 9); mentre in *La notte oppresse...* all’io era destinato un altrettanto preciso messaggio: «Puoi sparire, sparire, sparire!» (v. 48). Tutta questa fretta di annientamento, di sparizione (quasi un *cupio dissolvi*), è legata al messaggio profondo del libro, che investe le forze residue della tradizione in una sorta di accelerazione verso il «disordine» per aprire ad un «ordine» di segno diverso rispetto al presente(10), rinviando a un tempo avvenire ogni speranza di nuovo inizio, per cui l’affidamento conclusivo della raccolta, collocato in «*È questo il sonno...*» e condensato nel verso «Proteggete le nostre verità» (v. 35) - in esplicita replica a «voi che altro di più non volete / se non sparire / e disfarvi» (vv. 20-22) - è indivisibile dal «Nulla era vero. Voi tutto dovrete inventare» di *Considero errore...* È nel nesso passato/futuro che si comprende l’apparente contraddizione tra il proteggere, che implica memoria, e l’inventare, che evoca una ripartenza *ex novo*. Proprio alla luce di quest’ambivalenza fondativa tutto l’ultimo libro fortiniano si può leggere come un *envoi* alle generazioni future.

(4). Il lessico religioso e arcaizzante che circola nei versi di *Durable 5168* è un’altra forma di controcanto rispetto alla modernità del loro oggetto, del cui linguaggio mimeticamente il poeta si appropria. Se nella liturgia delle ore la “prece” è la preghiera aggiunta alle lodi del mattino, il «*Don’t save!*» serale ne riceve un’aura supplementare, come di penitenza e quasi di espiazione; e così alla rapidità dei processi informatici, con la loro logica binaria, adialettica e ultimativa, si contrappone la sera «lenta», da cui il poeta chiede di essere “tolto(11)” - «giovane» però, si badi bene(12), e qui rientra in scena il futuro, perché è proprio il “togliere” (si potrebbe anche dire: il *farsi assenza*) che ad esso fa spazio.

Tutta privata, dunque, e almeno in apparenza circoscritta al discorso poetico-letterario, la scena di *Durable 5168*. D’altra parte, lo “spirito epocale” che la informa da cima a fondo non si può intendere senza percepire quanto di velenoso il «sole scarlatto di fine secolo» irradia sul paesaggio circostante, su chi richiude il «sommario» nell’urna, sui suoi versi e pensieri. Il verbo *inizializzare* trova lì, in quel tramonto non senza lampi d’apocalisse e nella reificazione-accecamento del poeta, la sua cornice semantica e *storica*, portando con sé (nel proprio etimo) la speranza del nuovo inizio e, contemporaneamente, il riflesso di quella «cancellazione mondiale dalla memoria» di cui parlava l’articolo del ’92, fatto più che compiuto e ogni volta reiterato fino a oggi, quando la rimozione è contemporanea all’esposizione del conflitto (quel «quasi cieco» aveva ben visto...).

(5). Assumere i nuovi linguaggi per combattere ogni adesione all’ideologia del nuovo ordine mondiale è un espediente tattico, certo; ma non basta. Non può bastare, se è solo una mossa nell’ordine della parodia (si legga, sempre nell’*Appendice* di *Composita, Considero errore...*). Il «di netto» suggerisce un taglio brusco, *pour en finir avec* Moderno e Postmoderno, espiazioni e

pentimenti, poesia e errore, “Bestimmte Negation” di hegeliana memoria e quant’altro appartiene a un repertorio plurisecolare di verifiche e battaglie. L’*aut aut* imposto dal programma si presta esemplarmente a questo taglio o azzeramento; inoltre – e qui ci sporgiamo oltre l’orizzonte di *Durable...* - va considerata una contraddizione ulteriore, più volte sottolineata da Fortini negli ultimi saggi: la stessa estensione e profondità proprie del nuovo ordine in marcia, il suo unico *tempo*, sono le premesse di un possibile cambiamento, e proprio in quell’ambito universalistico, planetario, che nel presente viene occupato e saturato (creando nuovi vuoti e nuovi disordini) nel nome del Mercato e del Liberismo (di cui la “democrazia” da esportazione è lo strumento e la “informazione” il braccio cinico e pervasivo).

«Don’t save!»: sì, nulla può l’oro delle preci contro lo strapotere della tecnologia e dei media; *la poesia non muta nulla*, dicevano altri versi, di mezzo secolo prima. Ma il ciclo non per questo si chiude, il processo di trasformazione che ha luogo nella società va avanti, impietosamente; ed è quest’ultimo (cioè le scelte, le rimozioni, le mistificazioni, il lavoro stesso degli uomini, di cultura e non), non il mezzo tecnico in quanto tale, a cambiare il mondo e anche l’arte, la poesia, come il resto(13). La radicalità del «Don’t save!» si può leggere anche entro queste coordinate di pensiero, meglio che come una sorta di furore apocalittico e solo distruttivo, quasi fosse un nichilismo fine a se stesso, senza sbocco. Per combattere la «derealizzazione», occorre prima di tutto risvegliarsi dai sogni che altri sognano per noi. «Vorrei che l’attenzione fosse più attenzione e la distrazione più distrazione», ebbe a dire un’altra volta Fortini(14), ma è l’opera intera, in realtà, a muovere tale richiesta.

Nelle sequenze finali del film di Egidio Bertazzoni *Franco Fortini. La luce dura*, del 1997(15), la telecamera inquadra lo studio milanese di Fortini e il “Mac” acceso nella stanza in penombra, sul tavolo da lavoro il *mouse* a cuccia di lato, come in attesa, sul *pad*. Sullo schermo si legge un’annotazione dell’agosto 1994 (Fortini, nato nel settembre del 1917, sarebbe morto di lì a meno di tre mesi, dopo due operazioni), che si conclude con queste righe: «Fra pochi giorni sono compiuti settantasette. / Non capisco. / Non riesco a intendere più perché abbia passata tanta parte della mia vita a scrivere versi.» Sul monitor bluastro, baluginante, del “Mac” che aveva stregato il «vegliardo», le parole sembrano parlare da un loro tempo senza illusioni, fioco ma ancora non spento. Un vuoto sensibile abita lo studio. Ma come decifrare quello sgomento, quel distacco, quello sguardo retrospettivo così disilluso e quasi incredulo, rimasto nella memoria del Mac ma non nei documenti d’archivio? Nulla è sicuro, *ma scrivi*: non era così che dicevano i versi di *Traducendo Brecht?* Ma è anche vero che altrove Fortini ha scritto: «Non so, non capisco, non parlo, lasciatemi andare.» È il verso che chiude *Aprile 1961*, che il sommario del Mac fedelmente riporta e ora accoglie l’opera in versi. La letteratura *non salva*, è forse così che dobbiamo tradurre il messaggio, per capire il ricominciamento che il poeta ci chiede, da sempre iscritto nelle sue allegorie (*Allora comincerò...*, vv. 42-51(16)):

[...]

Ma no, senza conoscenza né buona coscienza,  
senza teologia, senza arte manuale  
e nemmeno poesia, sebbene più ilare  
che triste, più ansioso che sazio, più indistruttibile,  
anche nella stanchezza di tutto il vissuto secolo,  
mi avvio veloce verso il mio rancore.  
E chi aprirà i vecchi miei lessici e legga  
le carte soffiando la polvere, almeno  
abbia un giusto scuotere del capo, il capo alzi, guardi  
se la mattina è acuta, esca.

Luca Lenzi

**Note.**

- (1) Su YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=tzzG6FAUCwQ>
- (2) Archivio Fortini, Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena, XV, 35b, lett. 3 (Milano, 18 ottobre 1985).
- (3) Per la parte dei versi una sintetica descrizione alle pp. 51-52 di F.Fortini, *Poesie inedite*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Torino, Einaudi, 1997 (*Note* del curatore).
- (4) Archivio Franco Fortini, Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena, XV, 49, 11 (16 luglio 1992), ms.
- (5) Cito da F.Fortini, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2014, p. 581.
- (6) F. Fortini, *Sul computer l'elmetto: la redazione va alla guerra*, in Id., *Disobbedienze II. Gli anni della sconfitta. Scritti sul manifesto 1985-1994*, Roma, manifestolibri, 1996, p. 230.
- (7) F.Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 574. Su questa poesia vedi anche F. Milani, *Interferenze informatiche nella poesia italiana contemporanea*, «Between», IV, n. 8 (Novembre/November 2014), pp. 12-13. <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1318/1119> Per il tema della guerra in relazione a *Composita solvantur* rinvio al mio *Un'antica promessa. Studi su Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2013, pp. 121-127.
- (8) Vedi *Orazio al bordello basco* (*Tutte le poesie* cit., p. 576).
- (9) Nelle note di *Composita solvantur* Fortini parla di «comando e [...] augurio» per l'espressione ripresa da Henry Wotton (posta sul monumento funebre di Francis Bacon a Cambridge): «si dissolva quanto è composto, il disordine succeda all'ordine (ma anche, com'era nel vetusto precetto alchemico, si dia l'inverso)» (F.Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 581).
- (10) Vedi nota 3.
- (11) In *Paesaggio con serpente*: «fiera la luna / è rapidissima lassù e possiamo, addio, / tra elce e leccio, tra cipresso e leccio / senza suono toglierci, senza pena / dalla complessiva immagine.», *La luce del gran nuvolo...*, vv. 18-22; corsivo mio).
- (12) Anche in questo passaggio si può leggere tra le righe il richiamo ad un *topos* classico, a partire da Minermo (fr. 11), autore ben presente all'autore di *Composita solvantur*. Debbo a Francesco Diaco, che qui ringrazio, la notazione.
- (13) Lo stesso anno del "Premio Librex Montale" Fortini fu intervistato sul tema allora in voga della "rivoluzione elettronica". Sollecitato su quanto il computer potesse influenzare il "processo creativo", così rispose: «Non vedo quale influenza possa avere sul lavoro letterario tutto il processo di computerizzazione in sé, se non nel senso di un arricchimento organizzativo e strumentale [...] Ne deriva perciò che interrogarsi sullo "scrivere a livello elettronico" non ha senso, come non aveva senso teorizzare lo "scrivere a livello industriale" da parte di Vittorini. L'invenzione della stampa ha avuto certamente un'incidenza rilevante sulle forme letterarie, ma non per il fatto tecnico in se stesso, bensì per le conseguenze legate alla creazione di un pubblico molto più vasto. [...] Il processo creativo non cambia certamente per questo, bensì per tutto il processo di trasformazione di cui fa parte anche l'elettronica, come risultato prima che come causa.» (*La scrittura elettronica*, in F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di V.Abati, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 404).
- (14) F. Fortini, *Canzone e poesia*, in Id., *Dialogo ininterrotto* cit., p. 723.
- (15) <https://www.youtube.com/watch?v=tzzG6FAUCwQ>
- (16) F.Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 489 (da *Paesaggio con serpente*).

## GOVERNARE IL MAGMA, *UN GIORNO O L'ALTRO* A DIECI ANNI DALL'EDIZIONE

### Storia (in breve) di *Un giorno o l'altro*

*Un giorno o l'altro* è un'opera incompiuta di Franco Fortini, pubblicata postuma per le nostre cure nel 2006. Nel 1987 l'autore lo presentava come «un centone di scritti sparsi, da periodici o inediti, pagine di diario, lettere mie e altrui, eccetera, 1945-1980, tagliato in forma di *Diario in pubblico* e corso da un commento continuo, con gli occhi di oggi, a piè di pagina»(1). A questo «enorme e complicato progetto» Fortini ha lavorato dalla fine degli anni Settanta all'inizio dei Novanta(2). Nel 1994, alla sua morte, il laboratorio dell'opera si trovava in una massa di documenti cartacei e digitali contenenti molte stesure e prove di montaggio: un materiale magmatico e ridondante, raccolto secondo un criterio apparentemente cronologico e moltiplicato in versioni parallele, sia cartacee che digitali.

Qualche tempo dopo la morte di Fortini, la moglie Ruth Leiser Lattes ha raccolto il materiale e lo ha affidato a Romano Luperini, in vista di un'edizione. Così *Un giorno o l'altro* è approdato all'archivio costituito all'Università di Siena. «Ricordo il gesto con cui Ruth Leiser mi consegnò il plico; ricordo la prima impressione e, subito, i dubbi» dice Luperini(3); quel primo plico, che conteneva una serie di copie registrate dall'hard disk di Fortini in tempi diversi e conservate su supporti magnetici, fu accompagnato da altre cartelle e scatole di materiale cartaceo, giunte in diversi momenti presso l'archivio Fortini(4). Ma, di fatto, materiali riconducibili alla preparazione di *Un giorno o l'altro* sono disseminati un po' in tutto l'archivio, soprattutto nell'epistolario. Vista la particolare costruzione basata sul recupero sistematico di scritti e documenti del passato, esistono lettere, minute, dattiloscritte e articoli a stampa che recano inequivocabili indicazioni di copiatura, commenti, rimandi e annotazioni relative al progetto.

L'appartenenza di *Un giorno o l'altro* a una linea ibrida fra diario, autobiografia e saggistica, che ha il suo primo riferimento nel vittoriniano *Diario in pubblico*, è chiara, come non hanno mancato di sottolineare tutti i recensori del volume dopo la pubblicazione. Fortini ne aveva fatto un primo esperimento con *Attraverso Pasolini* (Einaudi, 1993)(5) la cui composizione è in parte parallela a *Un giorno o l'altro*; ma mentre nel primo libro il tema – quello del rapporto tra i due intellettuali – è unico e definito, l'ampiezza dell'arco cronologico che si vuole raffigurare in *Un giorno o l'altro* rende il lavoro più complesso e difficile, specie per quanto riguarda la selezione dei pezzi. Nel progetto di Fortini, infatti, *Un giorno o l'altro* è diviso in capitoli corrispondenti ciascuno a un anno, dal 1945 agli anni Ottanta; ogni capitolo è formato (quasi sempre) da una serie nutrita di testi di diversa lunghezza e tipologia: parti o rimaneggiamenti di editi, lettere, interviste, conferenze, scritti inediti, abbozzi e appunti, attraversati da un commento e da più rare note d'autore. Rispetto al *Diario in pubblico* si apprezza l'apporto consistente anche di scritture frammentarie e private, ma la novità sono soprattutto gli interventi decisi sul materiale edito, che svelano come in gioco vi sia un allestimento letterario più complesso rispetto alla semplice restituzione (testimonianza e rilettura) di un percorso intellettuale. Fortini infatti spesso riscrive, taglia e modifica il testo di partenza, fino ad arrivare talvolta alla costruzione di un mosaico in cui l'identità originaria del testo è completamente stravolta, e non solo – come spesso accade – nella sua collocazione cronologica, ma anche, per fare un esempio nascondendo nel commento a un testo del 1960 un articolo pubblicato nel 1950(6). Lo sguardo dal presente non è dunque tale, o – se si vuol vederla da un altro lato – tutte le scritture sono riutilizzabili e riattualizzabili, purché ovviamente mediate e saldamente ancorate alla costruzione autoriale. È pur sempre di Fortini che stiamo parlando: se anche il testo si scambia col commento, e il prima col dopo, non è perché passato e presente siano interscambiabili, ma perché la materialità del testo viene sottoposta alle operazioni finzionali necessarie per meglio aderire a una filigrana, a un disegno. Il passato che inverte il presente, il presente che conferma le intuizioni (le profezie?) del passato, entrambi servono a mettere in luce un'identità (autobiografica) più che una testimonianza (diaristica), evidenziando le scelte, i temi, le posizioni, le linee di tensione e di attenzione alla realtà che la costituiscono.

Immagino che si negherà, da parte di qualcuno, la datazione di alcune pagine. Io stesso, qualche volta, non riesco a credere a certe anticipazioni. Ma così è. Altri dirà che c'è una volontaria o involontaria accentuazione di questo o quell'elemento al fine di sbiadire una o altra ombra sgradevole, di illuminarsi vantaggiosamente. Ai primi, come ai secondi, non posso che chiedere di verificare quanto, anno per anno, sono venuto pubblicando: vi si troveranno le verità come gli errori. (7)

### **Dalla carta al computer**

Caro Carlo, non è senza singolare emozione che mi accingo a scriverti questa letterina. Essa è il primo frutto del premio Librex-Montale perché, con la fanciullaggine che si addice alla mia età, la prima cosa che mi sono precipitato a fare con quei soldi (tutt'altro che <netti>, figurarsi!) è stato di acquistare un dal lungo tempo convoité o, se vuoi, appetito word processor, ossia computer per scrittura; che da tre giorni mi tiene occupato come una amante giovane tiene un vegliardo. E questo è, ancora imperfetta nella spaziatura e nel carattere, la prima comunicazione scritta che mi occorra di spedire. E a te la spedisco perché tu più di altri puoi apprezzare di che vivano gli uomini ossia i vecchi.

Era il 18 ottobre 1985 quando Fortini digitava le parole di questa lettera(8) a Carlo Fini sulla tastiera del suo primo «computer per scrittura». Nella preparazione di *Un giorno o l'altro* l'uso del computer (sempre modelli Macintosh, fissi e portatili) diventa rapidamente centrale: i pezzi selezionati vengono trascritti o scansionati e riversati in singoli file: all'inizio da Fortini, poi, via via che l'opera aumenta di complessità, dai diversi collaboratori a cui la trascrizione era affidata. Fortini decide il nome del file(9) e l'ordinamento dei singoli pezzi, ristampa e modifica. Talvolta modifica direttamente sul computer, più spesso indica le correzioni su carta. Il commento viene scritto dall'autore a mano sulla stampa o addirittura sul materiale originale (in questo caso era digitalizzato in seguito), scritto direttamente al computer o preparato e copiato a parte in una cartella dedicata ai commenti.

Nel 1987 Fortini sembra affidare al nuovo strumento la speranza di dare ordine al materiale e di riuscire così a discriminare e a ridurre. Nella già citata lettera a Giulio Bollati spiegava in questi termini la scelta del computer:

Per cavarmela da quasi duemila pagine di materiale, sto facendo versare in computer; ho già cinquecento pagine e altrettante ne verranno; per ridurre poi il tutto, penso, a due volumi di trecento pagine ciascuno.

Ma le vicende dell'opera ci dicono tutt'altro. La costruzione di *Un giorno o l'altro* direttamente sul computer comporta una gestione separata dell'architettura generale dell'opera e dei singoli file: ciò significa che Fortini aveva ben compreso le potenzialità organizzative del computer nel montaggio dell'opera e cercava di sfruttarne al massimo le possibilità. Tuttavia aveva probabilmente sottovalutato alcune questioni legate alla convivenza carta/computer. La digitalizzazione affidata a collaboratori provoca, com'è ovvio, una serie di errori che vanno dalle lacune dovute all'incomprensione della grafia di Fortini, alle indicazioni disattese o mal comprese, alla scorrettezza ortografica, a errori di montaggio dovuti a un'errata registrazione del nome del file (il che, sia detto *a latere*, ha comportato da parte nostra la ricostruzione genetica di ogni singolo pezzo, con impossibilità in alcuni casi limite di discernere l'errore dall'intenzionalità). Fortini dunque stampa, corregge, fa riscrivere, ristampa, corregge. Il supporto cartaceo, necessario per la

visualizzazione integrale del lavoro e il controllo del testo (in quegli anni gli schermi erano più piccoli, con minor risoluzione e leggibilità), convive con l'utilizzo del computer.

Con l'ottica della distanza, è evidente come questo mix sia diventato rapidamente esplosivo. La facilità di produzione e stampa del materiale cartaceo, infatti, rende possibile e anzi invita a linee correttorie moltiplicate, talvolta sovrapponibili, a penna. Accade spesso, cioè, che Fortini stampi più volte uno stesso testo o gruppo di testi, e intervenga su ciascuno a penna inserendo correzioni solo in parte corrispondenti tra loro. Anche i commenti, per la maggior parte scritti a mano sulle stampe, subiscono frequentemente questa sorte: più stampe dello stesso pezzo, commenti diversi, differenti correzioni al testo. Questo ciclo produce una quantità significativa di carta, e l'ampiezza dell'opera progettata non aiuta certo l'autore a governarla.

### **A dieci anni dall'edizione**

*Un giorno o l'altro* è stato pubblicato dall'editore Quodlibet nel 2006, dopo un lungo lavoro di edizione, che ci ha viste procedere non senza inciampi, ripensamenti e cambi di rotta davanti a un materiale tanto magmatico e dispersivo proprio perché dalla natura mista: la sovrapposizione e la stratificazione caotica di cartaceo e digitale ci ponevano, all'inizio del Duemila, problemi filologici inediti.

Il materiale relativo all'opera portava le tracce di una molteplicità di tentativi (quasi più opere in una) meditati nell'arco di quasi vent'anni e lasciati in controversia tra loro da un autore che, a sua volta, vi si mostrava costantemente in controversia con se stesso. La presenza di anacronismi sorprendenti (ma raramente casuali) insieme alla convivenza di più linee correttorie e di diverse prove di montaggio dei numerosi file nelle directory erano i nodi più difficili da sciogliere. D'altra parte, e indipendentemente dalle nostre ipotesi di allora, oggi proprio questi ci sembrano gli aspetti di maggiore interesse e originalità di *Un giorno o l'altro*. Ripensate a distanza di un decennio, certe nostre scelte di edizione ci appaiono anzi non del tutto adeguate a mettere nella giusta luce questi aspetti. Lo dimostra il fatto che, all'uscita del libro, l'attenzione di molti recensori si appuntò soprattutto sul contenuto di alcuni scritti editi già noti e riusati in questo progetto «enorme» e «complicato», per riprendere le parole dello stesso Fortini. Quando l'interesse dell'opera sta altrove: non nel contenuto del singolo pezzo ma nella relazione che intrattiene con gli altri. Nel montaggio, quindi. Si direbbe che risiede proprio nella enormità e nella complicazione a cui si riferiva Fortini scrivendone a Giulio Bollati.

Nella complicazione come incremento di complessità dovuto alla trasfigurazione finzionale: un montaggio che implica nella sua stessa logica gli anacronismi, l'intrecciarsi di linee temporali, con i commenti (di cui abbiamo detto sopra) a marcare le differenze e avverare o meno le "profezie". Nella enormità come accrescimento ipertrofico e magmatico di un materiale preparatorio composito, testimonianza preziosa di un modo di lavorare che è proprio di Fortini come intellettuale novecentesco ma che, dipendendo in buona parte anche dall'uso inedito di un strumento elettronico, si colloca tra vecchio e nuovo, tra una concezione della scrittura legata alla carta e l'affermazione di modalità connesse all'uso del computer, documentando un passaggio cruciale, in cui, cambiando il supporto, muta sensibilmente il modo di concepire ed elaborare le scritture.

Optammo allora per un'edizione tendenzialmente conservativa e sobriamente annotata(10); l'obiettivo, in prima battuta, era quello di rendere pubblica l'opera e perciò scartammo l'opportunità di un'edizione critica. Ma per stabilire il testo abbiamo dovuto riorientare gli strumenti della filologia tradizionale e piegarli alla ricostruzione di un'opera composta principalmente (ma non solo) al computer e trasmessa parte in carte e faldoni e parte in file e directory. Il nostro è stato, insomma, un esperimento di filologia informatica; dove l'aggettivo "informatica" non si riferisce, come di consueto, agli strumenti di ricostruzione del testo, ma alle caratteristiche del materiale testuale e all'uso del computer nell'elaborazione dell'opera.

La nostra edizione si conclude con l'anno 1978: la parte successiva sconta uno stadio di elaborazione troppo arretrato, sia per quanto riguarda l'allestimento delle singole *directory*/anni (e quindi la scansione temporale), sia sul versante dei commenti, rari e frammentari. D'altra parte la



linea dei commenti comincia a spezzarsi già dal 1960, anno a partire dal quale diventano meno frequenti. Lo stesso Fortini sottolineava la fatica della stesura dei commenti in una lettera del 1980 a Edoarda Masi: scriveva di essere impegnato, fra le altre cose, nella «scelta del materiale per *Un giorno o l'altro* e nella «scrittura [difficile] quotidiana di commenti.» (11)

A ripensarci oggi, sarebbe stato di maggior efficacia, nell'edizione, isolare una prima parte più compiuta e definita da una seconda parte più lacunosa e provvisoria, rispetto alla quale è però particolarmente evidente il tentativo di montaggio dei pezzi tramite gli strumenti di ordinamento del computer, come si può comprendere bene osservando l'elenco dei file nelle numerose directory, anch'esse talvolta raddoppiate o triplicate per sperimentare variazioni e diverse possibilità di indice. La strada maestra per rendere ragione dell'originalità di un'opera come *Un giorno o l'altro* sarebbe, di fatto, quella dell'edizione elettronica, in grado davvero di rappresentare le diverse ipotesi di montaggio e le molteplici linee di correzione in una dimensione ipertestuale.

### **Il computer per *Un giorno o l'altro***

«Ma Vittorini era stato assai più selettivo; aveva scelto sulla base della pregnanza e dello stile; Fortini è inclusivo, sceglie sulla base della rilevanza che l'universale può conferire al particolare»(12) - scrive Luperini. A ciò va aggiunto che sull'atteggiamento inclusivo preesistente si è innestato un uso entusiasta del nuovo mezzo. Che cosa ha significato, in altre parole, l'uso del computer per l'allestimento di un'opera come *Un giorno o l'altro*?

Il ricorso al computer ha dato a Fortini l'illusione di poter gestire con facilità un progetto già mastodontico. L'abbondanza e la magmaticità del materiale dipendono anche da una fiducia forse eccessiva nel mezzo, un entusiasmo che oggi ci può apparire persino ingenuo: proprio credendo di dominarlo meglio, l'autore ha visto proliferare in maniera esponenziale il materiale preparatorio, con conseguenti difficoltà di scelta e di gestione.

Fortini aveva intuito con esattezza le potenzialità del nuovo mezzo e non lo usava affatto come una macchina da scrivere evoluta, ma come un vero e proprio processore. E tuttavia si ha l'impressione che, per un verso, gli abbia accordato una fiducia strumentale completa credendo di potersi affidare per gestire l'architettura dell'opera e, per un altro, abbia conservato una certa diffidenza, quella che lo induceva a stampare le singole parti per correggere sulla carta e far riversare in un secondo momento le correzioni nei documenti digitali, il tutto con un effetto dirompente sulla mole del materiale preparatorio.

Senza l'uso del computer il «magnum opus» *Un giorno o l'altro* sarebbe stato, alla fine, forse più simile ad *Attraverso Pasolini*, o avrebbe comunque presentato una selezione di pochi pezzi commentati, anno per anno, su temi specifici. Nel momento in cui si poggia lo sguardo sulla sua costruzione dal punto di vista concreto e strumentale, quest'opera, così frammentaria e magmatica non solo perché incompiuta, restituisce come una fotografia il momento di passaggio di un'epoca, il crinale – allora scivoloso, oggi non più – tra carta e schermo.

*Marianna Marrucci Valentina Tinacci*

### **Note.**

(1) Lettera del 2 maggio 1987 a Giulio Bollati. Di *Un giorno o l'altro* Fortini parla più volte negli anni Ottanta e Novanta, in lettere e interviste che testimoniano le fasi di composizione e le vicende editoriali.

(2) Fortini aveva parlato di *Un giorno o l'altro* con diversi editori: Einaudi, Garzanti, Bollati e Bonanno. Il 22 giugno 1988 Fortini stila un contratto con l'editore Garzanti per un'opera dal titolo provvisorio e *Un giorno o l'altro – diario o cronaca '45-'85*, in «due o tre volumi» ognuno di 350 pagine circa. Il titolo, citazione di Giacomo Noventa («un zorno o l'altro / mi tornerò») è un punto fermo fin dal 1978, anno in cui l'opera viene citata come «in preparazione» nel controfrontespizio di *Una volta per sempre* (Einaudi, 1978).

(3) Romano Luperini, Introduzione a F. Fortini, *Un giorno o l'altro*, a cura di M. Marrucci e V. Tinacci, Quodlibet, 2006, p.X. I dubbi di Luperini riguardavano soprattutto il possibile destinatario dell'opera e l'interesse che *Un giorno o l'altro* avrebbe potuto suscitare nelle generazioni successive e in un contesto completamente cambiato.

- (4) Di fatto il materiale cartaceo (fotocopie, dattiloscritti, manoscritti e stampate da computer) è principalmente conservato in 30 faldoni, dalla consistenza significativa (molti contengono oltre 200 carte). Esiste poi una serie di copie registrate dall'hard disk di Fortini in tempi diversi e conservate su supporti magnetici (si veda la nostra *Nota al testo* in *Un giorno o l'altro*, cit., e M. Marrucci, V. Tinacci, *L'edizione di uno scritto a testimonianza plurima, cartacea e informatica: Un giorno o l'altro di Franco Fortini*, «Filologia italiana», 2, 2005).
- (5) In una lettera del 1993 a Ernesto Franco, Fortini parla di *Attraverso Pasolini* proprio come di «un campione o frammento» del «magnum opus» *Un giorno o l'altro*.
- (6) *Musica*, in una serie di frammenti collocati nell'anno 1960, il cui commento corrisponde a «Cori della pietà morta» di Valentino Bucchi, «Il Nuovo Corriere» (Firenze), 16 giugno 1950. In una delle prove di introduzione Fortini dichiara ironicamente di non essere più capace di capire «quale delle due parti fosse il testo e quale il commento».
- (7) *Appunti per una prefazione*, *Un giorno o l'altro*, cit., p.3.
- (8) La trascrizione riproduce le spaziature presenti nell'originale. La minuta (come le altre lettere citate) è conservata nel fondo Franco Fortini della biblioteca umanistica dell'Università di Siena.
- (9) Composto in base alle siglature del proprio archivio, all'anno di riferimento, al titolo del pezzo, allo stato di revisione, alla funzionalità rispetto all'ordinamento alfanumerico ASCII.
- (10) Sui dettagli delle scelte di edizione rinviamo alla nostra *Nota al testo* in F. Fortini, *Un giorno o l'altro*, cit.
- (11) Lettera del 26 luglio 1980 a Edoarda Masi.
- (12) Romano Luperini, Introduzione a F. Fortini, *Un giorno o l'altro*, cit.

*DOCUMENTI*





## LO SCRIBA

Due mesi fa, nel settembre 1984, mi sono comprato un elaboratore di testi, cioè uno strumento per scrivere che va a capo automaticamente a fine riga, e permette di inserire, cancellare, cambiare istantaneamente parole o intere frasi; consente insomma di arrivare d'un colpo ad un documento finito, pulito, privo di inserti e di correzioni. Non sono certo il primo scrittore che si è deciso al salto. Solo un anno fa sarei stato giudicato un audace o uno snob; oggi non piú, tanto il tempo elettronico corre veloce.

Mi affretto ad aggiungere due precisazioni. In primo luogo: chi vuole o deve scrivere può continuare benissimo con la biro o con la macchina: il mio gadget è un lusso, è divertente, anche entusiasmante, ma superfluo. In secondo, a rassicurare gli incerti e i profani: io stesso ero, anzi sono tuttora, mentre qui scrivo sullo schermo, un profano. Di cosa avviene dietro lo schermo ho idee vaghe. Al primo contatto, questa mia ignoranza mi umiliava profondamente; è accorso a rinfrescarmi un giovane che paternamente mi fa da guida, e mi ha detto: - Tu appartieni alla austera generazione di umanisti che ancora pretendono di capire il mondo intorno a loro. Questa pretesa è diventata assurda: lascia fare all'abitudine, e il tuo disagio sparirà. Considera: sai forse, o ti illudi di sapere, come funziona il telefono o la TV? Eppure te ne servi ogni giorno. E al di fuori di qualche dotto, quanti sanno come funziona il loro cuore o i loro reni?

Nonostante questa ammonizione, il primo urto con l'apparecchio è stato pieno d'angoscia: l'angoscia dell'ignoto, che da molti anni non provavo piú. L'elaboratore mi è stato fornito col corredo di vari manuali; ho cercato di studiarli prima di toccare i comandi, e mi sono sentito perduto. Mi è parso che fossero scritti apparentemente in italiano, di fatto in una lingua sconosciuta; anzi, in una lingua beffarda e fuorviante, in cui vocaboli ben noti, come "aprire", "chiudere", "uscire", vengono usati in sensi insoliti. C'è sí un glossario che si sforza di definirli, ma procede all'inverso dei comuni dizionari: questi definiscono termini astrusi ricorrendo a termini famigliari; il glossario pretende di dare un nuovo senso a termini falsamente famigliari ricorrendo a termini astrusi, e l'effetto è devastante. Quanto meglio sarebbe stato inventare, per queste cose nuove, una terminologia decisamente nuova! Ma ancora è intervenuto il giovane amico, e mi ha fatto notare che pretendere di imparare a usare un computer sui manuali è stolto quanto pretendere di imparare a nuotare leggendo un trattato, senza entrare nell'acqua; anzi, mi ha precisato, senza neppure sapere cos'è l'acqua, avendone solo sentito vagamente parlare

Mi sono dunque accinto a lavorare sui due fronti, verificando cioè sull'apparecchio le istruzioni dei manuali, e m'è subito tornata a mente la leggenda del Golem. Si narra che secoli addietro un rabbino-mago avesse costruito un automa di argilla, di forza erculeo e di obbedienza cieca, affinché difendesse gli ebrei di Praga dal pogrom; ma esso restava inerte, inanimato, finché il suo autore non gli infilava in bocca un rotolo di pergamena su cui era scritto un versetto della Torà. allora il Golem di terracotta diventava un servo pronto e sagace: si aggirava per le vie e faceva buona guardia, salvo impiettrirsi nuovamente quando gli veniva estratta la pergamena. Mi sono chiesto se i costruttori del mio apparecchio non conoscessero questa strana storia (sono certo gente colta e anche spiritosa): infatti l'elaboratore ha proprio una bocca, storta, socchiusa in una smorfia meccanica. Finché non vi introduco il disco-programma, l'elaboratore non elabora nulla, è una esanime scatola metallica; però, quando accendo l'interruttore, sul piccolo schermo compare un garbato segnale luminoso: questo, nel linguaggio del mio Golem personale, vuol dire che esso è avido di trangugiare il dischetto. Quando l'ho soddisfatto, ronza sommessamente, facendo le fusa come un gatto contento, diventa vivo, e subito mette in luce il suo carattere: è alacre, soccorrevole, severo coi miei errori, testardo, e capace di molti miracoli che ancora non conosco e che mi intrigano.

Purché alimentato con programmi adatti, sa gestire un magazzino o un archivio, tradurre una funzione nel suo diagramma, compilare istogrammi, perfino giocare a scacchi: tutte imprese che per il momento non mi interessano, anzi, mi rendono malinconico e immusonito come quel maiale a cui erano state offerte le perle. Può anche disegnare, e questo è per me un inconveniente di segno opposto: non avevo più disegnato dalle elementari, e trovarmi adesso sotto mano un servomeccanismo che fabbrica per me, su misura, le immagini che io non so tracciare, e a comando me le stampa anche sotto il naso, mi diverte in misura indecente e mi distoglie da usi più propri. Devo far violenza a me stesso per "uscire" dal programma-disegno e riprendere a scrivere.

Ho notato che scrivendo così si tende alla prolissità. La fatica e il tempo, quando si scalpellava la pietra, conduceva allo stile "lapidario": qui avviene l'opposto, la manualità è quasi nulla, e se non ci si controlla si va verso lo spreco di parole; ma c'è un provvido contatore, e non bisogna perderlo d'occhio.

Analizzando adesso la mia ansia iniziale, m'accorgo che era in buona parte illogica: conteneva un'antica paura di chi scrive, la paura che il testo faticato, unico, inestimabile, quello che ti darà fama eterna, ti venga rubato o vada a finire in un tombino. Qui tu scrivi, le parole appaiono sullo schermo nitide, bene allineate, ma sono ombre: sono immateriali, prive del supporto rassicurante della carta. "La carta canta", lo schermo no; quando il testo ti soddisfa, lo "mandi su disco", dove diventa invisibile. C'è ancora, latitante in qualche angolino del disco-memoria, o l'hai distrutto con qualche manovra sbagliata? Solo dopo giorni di esperimenti "in corpore vili" (e cioè su falsi testi, non creati ma copiati) ti convinci che la catastrofe del testo perduto è stata prevista dagli gnomi gentili che hanno progettato l'elaboratore: per distruggere un testo occorre una manovra che è stata resa deliberatamente complicata, e durante la quale l'apparecchio stesso ti ammonisce: "Bada, stai per suicidarti".

Venticinque anni fa avevo scritto un racconto ["Il Versificatore", da "Storie naturali", Einaudi - N. d. M.T.] poco serio in cui, dopo molte esitazioni deontologiche, un poeta professionale si decide a comprare un Versificatore elettronico e gli delega con successo tutta la sua attività. Il mio apparecchio per ora non arriva a tanto, ma si presta in modo eccellente a comporre versi, perché mi permette innumerevoli ritocchi senza che la pagina appaia sporca o disordinata, e riduce al minimo la fatica manuale della stesura: "Così s'osserva in me lo contrappasso". Un amico letterato mi obietta che così va perduta la nobile gioia del filologo intento a ricostruire, attraverso le successive cancellature e correzioni, l'itinerario che conduce alla perfezione dell'*Infinito*: ha ragione, ma non si può avere tutto.

Per quanto mi riguarda, da quando ho posto freno e sella al mio elaboratore ho sentito attenuarsi in me il tedio di essere un Dinornis, un superstite di una specie in estinzione: l'uggia del "sopravvissuto al suo tempo" è quasi scomparsa. Di un incolto, i Greci dicevano: "Non sa né leggere né nuotare"; oggi bisognerebbe aggiungere "né usare un elaboratore"; non lo uso ancora bene, non sono un dotto e so che non lo sarò mai, ma non sono più un analfabeta. E poi, dà gioia poter aggiungere un item al proprio elenco dei "la prima volta che" memorabili: che hai visto il mare; che hai passato la frontiera; che hai baciato una donna; che hai destato a vita un golem.

*Primo Levi*

[Da Primo Levi, *L'altrui mestiere* (Einaudi)].





## HOW NETWORKED COMMUNICATION IS CHANGING THE WAYS WE TELL STORIES

*Men standing in opposite hemispheres  
will converse and deride each other  
and embrace each other, and  
understand each other's language.*  
Leonardo Da Vinci

*Storytelling reveals meaning without  
committing the error of defining it.*  
Hannah Arendt

In the midst of the digital revolution, we are confronted with the task of defining how media will change our lives and how we communicate with each other in the years to come. Narrative, as one of the most ancient communication tools, has undergone substantial structural changes. This paper addresses how these changes impact the way we read and write. Does the same story conveyed through different media channels signify in the same manner? Have electronic reader devices altered the way stories are told and created? And how is networked communication changing the ways we tell stories? Empowered by technological advancements, any reader now has the ability to become an author, publishing her ideas in blogs, revising encyclopaedia entries in Wikipedia, creating her own fictional world in virtual communities. Can we talk about the existence of narrative in this new environment, or has it metamorphosed into what Henry Jenkins has defined as “transmedia storytelling”?<sup>(1)</sup> While presenting some narrative examples which fit Jenkins’ definition, this paper also aims to discuss possible future developments and opportunities for new, experimental forms of storytelling. Better the reader be aware though that not all the above questions will be extensively answered in these pages, they are in fact the basis of a larger project that I can only sketch out here.

*Everything, in the world, exists to end up in an e-book*

In an article entitled “The Many Futures of the Book” I traced the fascinating history of the e-book reader,<sup>(2)</sup> from its prophetic anticipations in works of science fiction and the futurist aspirations of modernists artists and writers until “a clunking machine known as Memex” (Notaro, 5) designed by the American engineer Vannevar Bush appeared in 1945. However, the recent popularization of tablets and e-readers, the emergence of commercial platforms for production, distribution and sharing of e-books, and the ongoing digitalization of printed archives suggest that while digital technology has been integrated into print publishing processes for decades, a profound material reformation of how books are produced, distributed, and experienced is taking place. Hence, it is hardly surprising that controversies around intellectual property, privacy, sustainability, reading (distraction/attention), authorship and the fundamental status of the book as an epistemological object regularly arise. The question of how to account for the difference between reading a text on a computer screen and reading a text on a printed page is a particularly controversial one. Keith Doubt in his “Ebooks, Deep Reading, and Cultural Lag” (2013) resurrects sociologist George H. Mead’s 1934 distinction between the two parts of the self, the “I” (the impulsive and instinctive nature of the self) and the “me” (the self’s ability to take the role of another) to assume that e-books encourage reading with the self’s “I” while print media encourage reading with the self’s “me”. For example:

ebooks encourage reading that reflects efficiency, productivity, and enjoyment. Readers are more quick, more impulsive, and more free to explore the text and its surrounding hyperlinks and advertisement in the digital world online. ... Reading becomes a skimming activity. Readers browse.

In contrast, print media encourages reading with the self's "me." Readers take the role of different characters in a work of fiction as well as the role of the author who develops these characters. ... Readers are slower and more reflective (ibid.).

Having identified such a clear distinction, Doubt, true to his name, casts uncertainty upon it only a couple of paragraphs later when he recognizes that:

To be honest, it is not that reading with the "me" does not occur with digital media. Either way of reading may occur with either print or digital media. Kindle, for example, transfers the idea of the book from print media to digital media. The book as a structure in which reading interaction occurs still exists. Kindle is a simulacrum of what the book is. Words are pixels rather than ink (ibid.).

Doubt's candid acknowledgement that the impact of digital media on reading culture might be more complex than it first appears is in sharp contrast with the tone of unassailable uprightness typical of critics of the internet like Nicholas Carr who in "Is Google making us Stupid?" (2008) – where the interrogative tone is merely rhetorical posturing – laments the loss of deep reading (and deep thinking), while sharing with playwright Richard Foreman the fear that "we risk turning into 'pancake people'—spread wide and thin as we connect with that vast network of information accessed by the mere touch of a button" (ibid.). Culinary metaphors aside, Carr's anxieties regarding the distractions of the digital environment - also articulated in his later book *The Shallows* (2011) – are refuted by David Dowling, author of "Escaping the Shallows: Deep Reading Revival in the Digital Age" (2014). Taking as a premise Henry Jenkins' percipient observation that "it is simplistic to assume that technologies can support only one mindset" (Jenkins qtd. In Dowling, 6) associated with scanning and skimming, Dowling focuses his attention on online reading communities to conclude that they "have seized the tools of social media for deep reading," thus engaging in "both deep reading and immersion in the extreme" (ibid.). For Dowling online culture has actually enhanced the appreciation of longer, richer works through its support of "radial reading" as proposed by McGann, "the person who temporarily stops 'reading' to look up the meaning of a word is properly an *emblem* of radial reading because that kind of 'radial' operation is repeatedly taking place even while one remains absorbed with a text" (ibid.: 19).

I would argue that reading has *always* been a communicative process, only the internet has offered an *expanded context* for it to occur, a context perfectly apt for exploiting the already inherently "social" character of literary culture. Word of mouth recommendations find their Web 2.0 equivalent in online communities of readers like *Goodreads*, with the added bonus that the latest Kindle (*Voyage* model launched in November 2014) integrates the above mentioned book-centric social network among its features. Also, the built-in Wi-Fi and 3G allows readers to see what their friends are reading, share highlights and rate books not only in the context of the *Goodreads* platform, but on Facebook and Twitter as well.(3) As John Paul Titlow notes in his "Keep your Social Networking out of my book" (2013) the new social reading environments do not "amount to a full-blown, Facebook-inside-your-book type of experience" *yet*, "but the line between social networks and books is only now beginning to blur" hence, he warns: "Prepare to get even more distracted" (ibid.). Even a self confessed paper-loving e-reader holdout like the technology writer Michael Grothaus can't fail to envisage a future where "e-books are going to explode beyond just containing stories, becoming niche social networks where we discuss our favorite passages with other readers and even authors and publishers buy our data to make more informed decisions" (Grothaus). So, Grothaus emphatically concludes: "hold on tight, book lovers. Reading as we know it will soon change, forever" (ibid.).

It is not only reading that is changing of course, but storytelling itself. More and more "Top writers look to ebooks to challenge the rules of fiction" (Thorpe), among such writers are: Iain Pearse (author of the digital novel *Arcadia*, 2013) and Blake Morrison, who sees the success of experimental e-books as depending "on making interactivity more than just a feature" (ibid.).

Morrison aptly reminds us that “Reading by its very nature is interactive – whether you do it on an iPad or with a printed book, you participate...The novelist creates a world and the reader brings something to it. Reading is not a passive process” (ibid.). While linearity is still recognized by Will Smith as having “some unavoidable traction for the reader” (endowed with what McLuhan termed “Gutenberg mind”) publishers like Faber & Faber are now urging leading writers to work together with software developers in order to supersede e-books, “a boring format that just comes straight out of normal books” (ibid.).

The answer to the e-books’ uninspiring format is provided by the tablet, a multi-functional device that supports a wide range of media, thus opening up new storytelling opportunities and eroding the e-reader dominance. According to the *Adobe Digital Marketing Report* published in 2013, people read at greater length on tablets than on other devices, hence “tablets could be the device responsible for getting more people to dive deep into stories” (PSFK). Even in this new context though writers and designers are faced by the recurrent question of the reader’s distraction, that is whether the conscious act of clicking or tapping on links that hyperfiction requires is disturbing the reading experience or, as Mez Breeze, a digital artist and co-creator of #Carnivast, an interactive electronic literature application, believes:

The act of reading has now become acceptably segmented, immersive and interactive all at the same time. Nowadays, we don’t just sit passively and absorb a book or text: many of us read with the key desire to broadcast our own opinion/comments/tweets regarding the material [or even our own creative take in case of fan fiction] (Sano) .

Perhaps Damien Walter’s prediction of what a fully networked reading experience will look like in the future is not so far fetched after all:

Imagine reading a book published in 2013 in the year 2063. In the 50 years between now and then, dozens of critical texts, hundreds of articles, thousands of reviews and hundreds of thousands of comments will have been made on the text. In a fully networked reading experience, all of those will be available to the reader of the book from within the text... Authors are able to shape the discussion on their books, moderating comments in a system similar to a blogpost... And perhaps most interesting of all, readers can find each other through the books they read (Walter).

What is certain is that in an age of significant uncertainties with regards to publishing practices, artists, authors and designers have begun exploring new possibilities and re-configurations of bookwork. Critical and exploratory projects have addressed issues of access, creativity and epistemological questions at the intersections of language and machine processing, drawing from histories of avant-garde practice, artist’s books, and sub-cultural production. The *Ghost Writers’* project for example unleashed in 2012 a small army of bots designed to flood the Kindle e-book store with texts comprised entirely of YouTube comments (TraumaWien GhostWriters)(4). Likewise, engagements with print have become increasingly experimental by reflexively harnessing the materialities of paper, while translating and twisting software-based techniques into challenging neo-analog compositions. One of the most intriguing projects is *On the Upgrade*, a series of publications resulting from the activities of online exhibition platform or-bits.com. In this case, the contribution is the way in which the “book exhibition” is considered an interface which, according to *Rhizome* editor Orit Gat, “seems pretty radical, especially for an organization that publishes online” (Gat). But is it really as radical as it seems?

As far as the established tradition of the artist’s book is concerned, the most interesting potential for development does not lie in its recent impersonation as artist’s e-book. Publisher James Bridle argues convincingly that:

We’re not going to find new opportunities by aping the old forms in a new media: the most interesting literary experiments I’ve seen are taking place fully entwined with the new media, embedded in blogs, wikis and services like Twitter, products of those cultures rather than interventions in them (Hromack).  
For Bridle “the magic is in the network” (ibid.).

This seems to be a time when apparently contrasting dynamics - the “post-digital” (Ludovico, *Post-Digital Print: The Mutation of Publishing Since 1894*) and the “aesthetic of bookishness” (Pressman, “The Aesthetic of Bookishness in Twenty-First-Century Literature”) - intersect and crossover between media, thus reflecting the complex hybridity and paradoxical status of the book today. The paradox of Pressman’s “the aesthetic of bookishness” notion is that it took the *perceived* death of the book to bring it into existence, in fact:

as the codex cedes its dominance as a form of information access to other media formats, book-bound content becomes more associated with the literary. Thus, the presumed and much-prognosticated death of the book just might prove beneficial to literature and, to experimental literature in particular (ibid.).

In conclusion, no matter whether this is the “Late Age of Print” (Striphas, *The Late Age of Print*) or the “Postprint Era” (Hayles and Pressman, *Comparative Textual Media*) it is plausible that print won’t disappear, instead “the ideologies associated with print are transforming, at greater or lesser speeds, into something else – ways of thinking native to digital media” (Hayles qtd. in Leman).

Personally, I have always found the notion of the terminal demise of certain types of media (the book) only to be superseded by new ones as too teleological, as I discussed in “The Many Futures of the Book” I believe the situation to be far more complex. In particular, Derrida’s insights into the continued existence and ongoing transformations of the book as object and idea in the context of media developments such as the Web and Web 2.0 are far more interesting. Amazon’s Kindle has certainly brought the question of the future of the book to the fore, and one might be forgiven for paraphrasing Mallarmé famous dictum – Everything, in the world, exists in order to end up in a book (1895) – as the epigraph to this section does. And yet, just like Mallarmé never wrote his *Livre*, everything might not end up in an e-book after all, but dispersed in multiple, rhizomatic networks where storytelling can better work its magic.

*For sale. Baby shoes. Never used*  
Ernest Hemingway

The story goes that in the 1920s Ernest Hemingway’s colleagues bet him that he couldn’t write a complete story in just six words. In the end they paid up and Hemingway is said to have considered “For sale. Baby shoes. Never used” his best work. No matter whether the American writer, famous for his terse and concise style, wrote it or not,(5) the scope here is to propose that the Internet has not invented flash fiction(6) (also known as: micro fiction, micro narrative, micro-story, postcard fiction, short short-story, and sudden fiction), rather it has followed and expanded upon a trend that has its roots in Aesop’s *Fables* and ancient Japanese *Zen* stories. More accurately perhaps one should argue that the Internet (including micro-blogging sites like Twitter) is actually bringing about new forms of very short fiction, as the examples below demonstrate. As Brian Alexander puts it: “Twitter might appear to be the least likely storytelling platform of all ... its reputation as a site for trivial pseudo-conversation should preclude meaning and narrative” (Alexander. 61). Besides, the limitation of one hundred and forty characters for a “tweet” (due to the start up initial incarnation as a mobile phone text messaging service) should exacerbate narrative inhibitions, and yet here lies “Twitter paradox: maximum freedom through ultimate constraint” (Rose, 214). Writer and actor John Hodgman recalls how derisive many people were about Twitter when it first entered the public consciousness, however “The early detractors failed to note ... that Twitter, while faddish, was not only a fad: it is a tool, one with almost as many unique uses as there are humans to take it up” (King).

For the short-story writer and novelist Thomas Beller such “built-in limitation corresponds to the sense of rhythm and proportion that writers apply to each line,” (“The Ongoing Story: Twitter and

Writing”) however he has no hesitation in recognising that there are “a set of major problems for writers on Twitter” (ibid.)

Does a piece of writing that is never seen by anyone other than its author even exist? Does a thought need to be shared to exist? What happens to the stray thought that drifts into view, is pondered, and then drifts away? Perhaps you jot it down in a note before it vanishes, so that you can mull it over in the future. It’s like a seed that, when you return to it, may have grown into something visible. Or perhaps you put it in a tweet, making the note public. But does the fact that it is public diminish the chances that it will grow into something sturdy and lasting? Does articulating a thought in public freeze it in place somehow, making it not part of a thought process but rather a tiny little finished sculpture? Is tweeting the same as publishing? ... Is tweeting talking it out before you write it, or part of a process? And what if writing a piece in tweets is considered publication? And if its appearance on Twitter equals being published, do I even have the rights to it anymore? (ibid.).

What transpires from Beller’s penetrating analysis of the impact of Twitter on (professional) writers is, predictably, a certain anxiety at the “blurring of lines” between the public and the private, between what constitutes literary writing and talking, not to mention the question of ownership of what is published, and yet Beller’s fine sensitivity allows him to acknowledge also that: “Writing on Twitter brings the energy of a *début* to every phrase. You could say it imbues writing with a sense of performance, though writing has always involved performance in the sense of performance anxiety” (ibid.). Further on in the article Beller poses another key question: “could Twitter possibly be productive, beyond the basic act of publicizing what you have written and/or proving that you still exist? (ibid.) There is no better way to answer than by “composing a short piece, something between a journal entry and a personal essay, in a series of tweets” (ibid.).

I found the experience to be strange, exhilarating, outrageously narcissistic, frightening, and embarrassing. In other words, like writing. But also like acting, or playing a concert—something whose essence is bound up in the fact that it’s being done live. You can’t really see the auditorium and don’t know the size of the audience.... I assumed my series of tweets was a draft. They were not pages crumpled on the floor, exactly—more like pages to be stacked up and put aside, where, like some gourmet dish, its elements might have time to blend (ibid.).

A few days later he assembled the tweets and sent them for publication, the essay “The Maserati Kid” (composed of what one assumes were “revised” tweets) was published in *The Paris Review*. Beller’s experience is revealing of both the similarities, writing a tweet *feels* like writing after all, and the differences, tweeting is *live* writing. In spite of his enthusiasm for the medium, for Beller some lines are not to be blurred, the publication of his tweets in *The Paris Review* (which, ironically, is shareable across various social media platforms, including Twitter) confers the literature *imprimatur* to what was not the perfect “gourmet dish” that it could become, with *time*. The performance needs to be rehearsed (tweets as drafts) in order to achieve the required literary standard. The issues raised by Beller seem to validate a situation of “aesthetic chaos,”<sup>(7)</sup> while highlighting the need for further research in “Twitteracy”, a set of literacy practices that are increasingly multi-modal (Greenhow and Gleason) and in the academic field of electronic/intermedia literature studies. Such research is needed in order to elucidate the evolving relationship between new forms of digital writing and established notions of literariness and the literary work. In this sense, Bryan Alexander’s attempt in his *The New Digital Storytelling*, at dividing Twitter storytelling into four modes is very useful. For Alexander the first mode relates to the fact that “Twitter’s immediacy lends itself to ‘live’ stories,” the second is the possibility for “single tweets to tell very short stories, ... micronarratives,” a third category draws upon the old genre of the aphorism, while the fourth mode “heightens the human while abstracting it out” (ibid.: 61-64). Alexander provides several examples to illustrate his four categories and I certainly commend his effort. However, I wish to mention here the work of Masha Tupitsyn because it defies any categorizations, thus demonstrating the aesthetic challenges but also the enormous creative potential of digital writing. Tupitsyn is the author of *LACONIA: 1,200 Tweets on Film* (2011) the first book of film criticism written entirely on Twitter and *Love Dog* (2013) conceived as a multi-media blog and inspired by Roland Barthes’ *A Lover’s Discourse* and *Mourning Diary*—a sort of

art book, part love manifesto and part philosophical notebook.(8) Certainly not as experimental, but worthy of a reference is the “Twitter Fiction” series run by *The Guardian* from October 2012 to August 2013 which challenged a mix of top writers, journalist and the odd celebrity (Katie Price) to write a story with only 140 characters to play with.(9) In 2012 the “Twitter Fiction Festival” took place, it was an interesting experiment which combined a selection of stories to be showcased and, crucially, the possibility for readers to contribute (Fitzgerald). Of all the stories selected the mystery one by Elliott Holt(10) was particularly successful in that, as the *Slate* writer Katy Waldman put it:

Holt embraces Twitter for what it is, rather than trying to bend it into some tool that it isn't. With its simultaneous narrators and fractured storyline, this is not the kind of tale that could march steadily across a continuous expanse of white space. It's actually made for the medium (Waldman).

Also, in a final twist, Holt asked readers to tweet their choice among #accident, #homicide, or #suicide, as to the cause of death of the mysterious character “Miranda Brown, 44, of Brooklyn” (ibid.). Another intriguing example of Twitter storytelling is *A Ball at Pemberley*, described as “a new experiment in creative Twitter collaboration” (Jane Austen Twitter Project).(11) As we read in the project's page “*A Ball at Pemberley* came into being after Adam Spunberg and famed author Lynn Shepherd conceived of an idea: What if Jane Austen lovers from around the world could tweet a Jane Austen sequel in turns?” As a result “tens of people from six continents would go on to write a 100,000-word novel!” (ibid.).

What is worth considering is how the notion of authorship, traditionally tied to the production of a single authored work of static text is evolving into forms of *authorial collaboration*.(12) As for publishing, it has metamorphosed into a ubiquitous activity making thus possible for multiple authors to publish their personal (re)interpretation of the world they live in. This is exactly the case of *Hi*, a new storytelling platform created by writer and designer Craig Mod. The concept involves participants in various parts of the world “mapping” their surroundings with their experiences, all thanks to their mobile devices (Mod).(13)

Predicting the future of storytelling (and of books) is something of a fool's errand, and yet speculating about it is a siren song that is hard to resist. Perhaps the boundary between our minds and our technologies will become so blurred that we turn into “neurofiction readers”(14) or maybe not human writers but “Literature generators” will provide us with all the stories we need.(15) Novelist James Warner has conjured up a vaguely dystopic chronology in his “The Future of Books” which is both smart and humorous. The climax is reached in 2080 when:

Aroma-bibliography will triumph, as vast epics are composed for newly developed scent receptors, transforming the rising seas into a giant bath of community-assisted transmedia content. Also around this time, the oral literature of dolphins will be deciphered and will turn out, inexplicably, to be all about vampires (ibid.).

I find it oddly reassuring that in Warner's semi-serious lucubrations the transmedia literature of the future might have a Gothic tinge (“all about vampires”) since the Gothic, from its inception in the Enlightenment period, has ushered us into depths of inner experiences better than any other more decorous form of storytelling could successfully achieve. Perhaps the “vast epics” of the future will narrate the deeds of a long gone human race, one that found pleasure in terror and consolation in the technological sublime, a race united by the collective, emotional experience of storytelling.

*Anna Notaro*

## Notes.

- (1) Jenkins is credited for popularizing the term “transmedia storytelling,” to be understood as “a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience.” Jenkins, “Transmedia Storytelling 101,” *Confessions of an Aca-Fan*.
- (2) What I omitted to include in such history were seven fascinating book machines, among which the “Book Wheel” by Captain Agostino Ramelli (1588), as described in Kowalczyk “7 Fascinating Book Machines Before Kindle.”
- (3) A competitor of the *Goodreads*-Amazon alliance was the independent start app *Readmill*, which made each and every book its own self-contained social network. However *Readmill* «failed to create a sustainable platform for reading» and was absorbed by Dropbox in March 2014. See the *Readmill* “Epilogue” <https://readmill.com/> Interestingly, Edward Nawotka has linked the closure of *Readmill* to the evolution of post-print culture, or what Marshall McLuhan called “the second orality.” Nawotka, “On the Demise of Readmill and Secondary Orality.”
- (4) TraumaWien GhostWriters <http://traumawien.at/ghostwriters>
- (5) Apparently the story is apocryphal. See <http://quoteinvestigator.com/2013/01/28/baby-shoes/>
- (6) The first *Flash Fiction* anthology was published in 1992, a year before the World Wide Web became available to the public Thomas, Thomas, and Hazuka, *Flash Fiction: seventy-two Very Short Stories*.
- (7) As Henry Jenkins himself acknowledges: “We do not yet have very good aesthetic criteria for evaluating works that play themselves out across multiple media. There have been far too few fully transmedia stories for media makers to act with any certainty about what would constitute the best uses of this new mode of storytelling (Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, 98).
- (8) Tagged #ld100 “quotes” from Love Dog are available at <http://www.berfrois.com/2013/07/joanna-walsh-100-tweets-about-love-dog/>
- (9) The Twitter Fiction is available at <http://www.theguardian.com/books/series/twitter-fiction>
- (10) Holt’s tweets are storified at <https://storify.com/penguinpress/elliolitholt-s-twitterfiction-story>
- (11) <http://austenproject.com/about/>
- (12) For examples of collaborative authorship on Facebook see “Finish the Story” initiated in 2013 by the literary-intellectual online magazine *Berfrois* <https://www.facebook.com/berfrois/posts/533685700007618>
- (13) In the words of Craig Mod, the goal of *Hi* is: “to narrative map the world. To achieve that goal, we’ve developed, and continue to iterate on, an editorial workflow we think is well suited to networked storytelling. To connecting narrative with place. To building habit. To making a purposeful mess, because the creative process is messy, and our platforms should be okay with that.” Mod “Hi: Narrative Mapping the World.”
- (14) <http://neurofiction.net/>
- (15) [http://www.narrabase.net/poetry\\_generators.html](http://www.narrabase.net/poetry_generators.html)

## Sources Cited.

- Alexander, Brian. *The New Digital Storytelling*, Santa Barbara: Praeger, 2011.
- Beller, Thomas. “The Maserati Kid.” *The Paris Review* 9 September 2011, <http://www.theparisreview.org/blog/2011/09/09/the-maserati-kid/> [accessed 5 November 2014].
- Beller, Thomas. “The Ongoing Story: Twitter and Writing.” *The New Yorker* 18 June 2013, <http://www.newyorker.com/online/blogs/books/2013/06/the-ongoing-story-twitter-and-writing.html> [accessed 9 November 2014].
- Carr, Nicholas. “Is Google Making Us Stupid?” *The Atlantic* 1 August 2008 <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2008/07/is-google-making-us-stupid/306868/> [accessed 15 November 2014].
- Carr, Nicholas. *The Shallows: What the Internet is Doing to Our Brains*, New York: Norton, 2011.
- Doubt, Keith. “Ebooks, Deep Reading, and Cultural Lag.” *Luvah: Journal of the Creative Imagination*, 4 (2013), <http://luvah.org/four> [accessed 14 November 2014].
- Dowling, David. “Deep Reading Revival in the Digital Age.” *digital humanities quarterly*, 8.2 (2014): 1-42., <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/8/2/000180/000180.html> [accessed 15 November 2014].
- Fitzgerald, Andrew. “Twitter Fiction Festival Selections” 27 November 2012, <https://blog.twitter.com/2012/twitter-fiction-festival-selections> [accessed 7 November 2014].
- Gat, Orit. “The Book as Interface.” *Rhizome*, 29 July /2013, <http://rhizome.org/editorial/2013/jul/29/flexible-archiving-upgrade/> [accessed 13 November 2014].

Greenhow, Christine and Gleason, Benjamin. "Twitteracy: Tweeting as a New Literary Practice." *The Educational Forum* 76: 463-477, 2012. Also [http://www.academia.edu/2691274/Twitteracy\\_Tweeting\\_as\\_a\\_New\\_Literacy\\_Practice](http://www.academia.edu/2691274/Twitteracy_Tweeting_as_a_New_Literacy_Practice) [accessed 10 November 2014].

Grothaus, Michael. "E-Books Could Be The Future Of Social Media." 30 August 2013, <http://www.fastcolabs.com/3016658/e-books-could-be-the-ultimate-niche-social-networks> [accessed 10 November 2014].

Hayles, Katherine, N. and Pressman, Jessica, eds. *Comparative Textual Media*. Minnesota: Minnesota UP, 2013.

Hronmack, Sarah. "Artists' eBooks Unbound: An Interview with James Bridle." *Rhizome*, 30 June 2011, <http://rhizome.org/editorial/2011/jun/30/artists-ebooks-unbound-interview-james-bridle/> [accessed 8 November 2014].

Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York: New York UP 2006.

Jenkins, Henry. "Transmedia Storytelling 101." *Confessions of an Aca-Fan*, 22 March 2007, [http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia\\_storytelling\\_101.html](http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html) [accessed 19 November 2014].

King, Rita J. "How Twitter Is Reshaping The Future Of Storytelling." *Futurist Forum*, 22 May 2013, <http://www.fastcoexist.com/1682122/how-twitter-is-reshaping-the-future-of-storytelling> [accessed 1 November 2014].

Kowalczyk, Piotr. "7 fascinating book machines before the Kindle." 27 September 2014 <http://ebookfriendly.com/book-machines-before-kindle/> [accessed 14 November 2014].

Leman, Hope. "Interview with N. Katherine Hayles — Author, Editor and Postmodern Literary Critic." *Critical Margins* 31 July 2013, <http://criticalmargins.com/2013/07/31/interview-n-katherine-hayles/> [accessed 10 November 2014].

Ludovico, Alessandro. *Post-Digital Print: The Mutation of Publishing Since 1894*. Eindhoven: Onomatopoe Publishing, 2012.

Mod, Craig. "Hi: Narrative Mapping the World." March 2013, <http://craigmod.com/sputnik/hi/> [accessed 6 November 2014].

Nawotka, Edward. "On the Demise of Readmill and Secondary Orality." *Publishing Perspectives*, 4 April 2014, <http://publishingperspectives.com/2014/04/on-the-demise-of-readmill-and-secondary-orality/> [accessed 8 November 2014].

Notaro, Anna. "The many futures of the book." *PKN , letnik* 35, st 1, (June 2012): 3-19. Online <http://tinyurl.com/psw3elb>

Pressman, Jessica. "The Aesthetic of Bookishness in Twenty-First-Century Literature." *Michigan Quarterly Review* XLVIII, 4, Fall 2009, <http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0048.402> [accessed 11 November 2014].

PSFKLabs. "How Tablets are powering the Future of Storytelling." 26 June 2014, <http://www.psfk.com/2014/06/tablet-storytelling-trends.html#!99IJf> [accessed 13 November 2014].

Sano, Melanie. "Does anyone read hyperfiction?" *ArtsHub*, 27 August 2013, <http://www.artshub.com.au/news-article/features/publishing-and-writing/does-anyone-read-hyperfiction-196432> [accessed 9 November 2014].

Rose, Frank. *The Art of Immersion*. New York & London: Norton, 2011.

Striphas Ted. *The Late Age of Print*. New York: Columbia UP, 2009.

Thorpe, Vanessa. "Top novelists look to ebooks to challenge the rules of fiction." *The Guardian*, 10 March 2013, <http://www.theguardian.com/books/2013/mar/10/novelists-ebooks-challenge-fiction-rules> [accessed 9 November 2014].

Titlow, Paul J. "Keep your Social Networking out of my book." 13 September 2013, <http://www.fastcolabs.com/3017452/keep-your-social-networking-out-of-my-book?partner=rss> [accessed 10 November 2014].

TraumaWien GhostWriters. 9 June 2012, <http://traumawien.at/ghostwriters> [accessed 13 November 2014].

Tupitsyn, Masha. *LACONIA: 1,200 Tweets on Film*. London: John Hunt, 2011.

Tupitsyn, Masha. *Love Dog*. Los Angeles: Penny-Ante Editions, 2013.

Waldman, Katy. "Twitter Fiction Done Right." *Slate*, 29 November 2012, [http://www.slate.com/blogs/browbeat/2012/11/29/writer\\_elliott\\_holt\\_wins\\_us\\_over\\_with\\_her\\_twitter\\_fiction.html](http://www.slate.com/blogs/browbeat/2012/11/29/writer_elliott_holt_wins_us_over_with_her_twitter_fiction.html) [accessed 20 November 2014].

Walter, Damien. "Who owns the networked future of reading?" *The Guardian*, 23 August 2013, <http://www.theguardian.com/books/2013/aug/23/reading-networked-future-readmill-app> [accessed 13 November 2014]

Warner, James. "The Future of Books." *McSweeney Publisher*, 24 March 2011. <http://www.mcsweeney.net/articles/the-future-of-books> [accessed 16 November 2014].



## QUESTIONI DI NARRATIVITÀ, FINZIONALITÀ E LETTERARIETÀ: SULL'USO DELL'IMPERFETTO NELLA COMUNICAZIONE VIA TWITTER

Figlia Papà, queste conversazioni sono serie?

Padre Certo che lo sono.

F. Non sono una specie di gioco che tu fai con me?

P. Dio non voglia... sono però una specie di gioco che noi facciamo insieme.

(Bateson, "Dei giochi e della serietà", in *Verso un'ecologia della mente*, p. 45)

### 1. Giocare con le scritture brevi

Considerare cosa possa significare che una conversazione sia "seria" oppure un "gioco" mi sembra interessante per affrontare l'oggetto di queste riflessioni, un'attività dal nome «#imperfetti» che pare essere un gioco in cui molte cose vengono immaginate e raccontate, ma nella quale si parla anche di situazioni reali, talvolta con toni per nulla giocosi. È un'iniziativa nata da alcuni racconti in 140 caratteri proposti da un utente di Twitter, un tipo di «scrittura breve»<sup>(1)</sup> che molte persone hanno deciso di utilizzare a loro volta. Possiamo considerarlo un gioco? Di sicuro è un gioco linguistico<sup>(2)</sup> e ritengo utile analizzarlo in quanto esempio della complessità della comunicazione in un mondo sempre più digitale.

#imperfetti è iniziato nel modo seguente:

(1)



(2)



(3)

 **Daniele Bergesio**  
@iguanadan Following

#Dormiva sospeso, le braccia larghe e le gambe stese, come tirate da fili esili ma ineluttabili.

#scritturebreve

[View translation](#)

RETWEET	LIKES	
1	3	

12:51 AM - 26 Nov 2014

(4)

 **Daniele Bergesio**  
@iguanadan Following

#Dormiva scherzando, non prendeva sul serio nemmeno quei quattro sogni in croce che la notte lo rendevano serio.

#scritturebreve

[View translation](#)

RETWEET	LIKES	
1	2	

12:53 AM - 26 Nov 2014

Il suo promotore non chiama «gioco» questa attività di scrittura, inizialmente, bensì creazione di «microstorie»:

(5)

 **Daniele Bergesio**  
@iguanadan Following

@FChiusaroli pensavo di lanciare #imperfetti: scelgo un verbo e chi vuole crea microstorie dal tempo verbale. Che ne dici? :-)

[View translation](#)

RETWEET	LIKES	
1	2	

10:10 AM - 26 Nov 2014

Ma «#imperfetti» è il nome di un'attività che rimane inespresa: qual è questa attività? Che cosa pensa di lanciare Bergesio? Se facciamo riferimento alle intenzioni dell'autore e al contesto, la questione è presto risolta: rivolgendosi a Francesca Chiusaroli e utilizzando l'hashtag #scritturebreve nei suoi tweet precedenti, Bergesio si colloca nel contesto di quelli che sono soprattutto una serie di giochi legati alla scrittura. Anche nel primo appello rivolto in modo aperto a tutti gli utenti di Twitter (o perlomeno a quelli che seguono le iniziative di #scritturebreve) si cita l'hashtag:

(6)

 **Daniele Bergesio**  
@iguanadan

 [Following](#)

Se volete partecipare, il verbo di oggi è  
DORMIVA. Hashtag da usare: #imperfetti

#scritturebrevi

[View translation](#)

RETWEETS	LIKES	
2	3	

3:36 PM - 26 Nov 2014

Si tratta, dunque, dell'inizio di una nuova attività ludica, il cui scopo è di creare «microstorie». Accanto alla riflessione sul giocare col linguaggio, sorge dunque un'altra questione: queste enunciazioni sono storie, narrazioni? Bergesio sta invitando altre persone ad un gioco e/o ad una qualche forma di narrazione collettiva? Inoltre, se osserviamo il tweet 4 è possibile sollevare anche un quesito di tipo diverso che riguarda l'invenzione e la finzione. Si nota infatti che, mentre nei primi tre tweet si descrive la postura e l'espressione del volto del dormiente, nel quarto enunciato l'autore sembra riportare le intenzioni della persona che descrive: ma come può l'autore sapere che chi dorme sta scherzando e non prende sul serio i propri sogni? Tre ipotesi che possiamo fare sono: 1. lo suppone dall'espressione del volto o da qualche parola nel sonno che qui non viene riportata; 2. finge di conoscere i pensieri della persona di cui sta scrivendo; 3. scrive di se stesso al passato e in terza persona, ricordando uno stato di parziale consapevolezza durante il sogno. Tutte e tre le ipotesi chiamano in causa una questione abbastanza spinosa, quella della finzione.

Prima di entrare nel merito della narratività e della finzionalità di questi micro testi, è opportuno introdurre anche un terzo concetto: ci troviamo di fronte ad una forma di letteratura? La domanda non è così fuori luogo come potrebbe sembrare e, per dimostrarlo, mi basti citare tre esempi:

(7)

 **Patty**  
@Bella210Ruini

 [Follow](#)

#suonavamo per farli ballare, perché se balli non  
puoi morire, e ti senti Dio.

Novecento - A. Baricco -

#imperfetti #scritturebrevi

[View translation](#)

RETWEETS	LIKES	
5	10	

7:58 PM - 30 Mar 2015

(8)

 **shadow12**  
@ragazzadiperla



...alto stupor la lingua  
or m'annodava, or la #scioglieva amore.  
#Petrarca #imperfetti #scritturebrevi  
#VentagliDiParole #poesiamo #poesia

[View translation](#)

RETWEETS 2 LIKES 4



1:32 PM - 27 Mar 2015

(9)

 **Sturm & Drang**  
@laSturmUndDrang



Per i dedali  
ignari #giravamo  
del nostro fato

#imperfetti  
#scritturebrevi  
#haiku  
#zero15  
#VentagliDiParole

[View translation](#)



RETWEETS 4 LIKES 6



11:08 PM - 6 Mar 2015

I tweet 7 e 8 sono rispettivamente la traduzione di un'epistola in versi latini di Petrarca e un brano di un romanzo di Baricco. Che le fonti originali siano opere letterarie è fuori discussione, non è invece irrilevante soffermarsi a considerare ciò che avviene citando passi letterari nel contesto del gioco #imperfetti e attraverso un mezzo digitale come Twitter. Il tweet 9 è una poesia concepita come tweet e successivamente pubblicata su un blog(3). Ritmo, cura dell'impaginazione e ricorso a figure retoriche di stampo poetico (anastrofe, iperbato, enjambement) sembrano essere elementi sufficienti quantomeno per far nascere il sospetto che effettivamente vi sia qualcosa di letterario(4). Le questioni sul tavolo sono dunque tre. In questa sede non le affronterò in generale, bensì in relazione all'uso del tempo verbale indicativo imperfetto, quello scelto da Bergesio per il gioco. Questa decisione metodologica non è casuale: infatti, l'uso dell'imperfetto è un dato grammaticale che vari linguisti hanno considerato essere un segnale linguistico per tutte e tre le qualità: c'è l'imperfetto narrativo, l'imperfetto fantastico e l'imperfetto che regola la «logica della letteratura»(5). L'uso dell'imperfetto, dunque, è un caso di studio particolarmente interessante per

avviare alcune riflessioni sui temi della narratività, finzionalità e letterarietà e, come si vedrà in seguito, le variabili che guideranno le mie considerazioni riguardano principalmente la dimensione temporale del discorso e l'atteggiamento degli individui coinvolti nella comunicazione.

Prima di affrontare le domande poste, però, vorrei accennare all'impostazione adottata nel presente lavoro, per dare alcune indicazioni che possano guidare la comprensione delle affermazioni che seguiranno.

## **2. Premesse**

L'oggetto del presente studio è l'uso del tempo verbale imperfetto, il contesto più ampio in cui me ne occupo è quello della comunicazione via Twitter, e le correlazioni che andrò ad osservare sono quelle fra i verbi e la narratività, finzionalità e letterarietà del testo. Ma allora perché sono partito dal gioco?

Apparentemente, giocare potrebbe avere qualcosa in comune con il fare finta, non tanto con la narrazione e la letteratura(6), ma la ragione per cui ho accennato al gioco è un'altra: perché ritengo sia un tema che è stato affrontato nello stesso modo in cui vorrei provare a interrogarmi riguardo alla narratività, finzionalità o letterarietà di un discorso. Giocare, narrare, fare finta e scrivere letteratura non sono necessariamente attività dello stesso tipo logico – cioè non coinvolgono necessariamente lo stesso tipo di elementi o relazioni fra lo stesso tipo di elementi(7) – ma chiedersi se un testo è narrativo, di finzione, o letterario sono domande la cui risposta può essere cercata nello stesso modo. Anzi, farlo può essere molto utile per darci un ordine mentale che ci permetta di confrontare le risposte, indagare i punti di contatto, le diversità e le eventuali incompatibilità. Ciò può aiutarci a capire meglio le relazioni fra narrazione, finzione e letteratura, evitando generalizzazioni inopportune e facendo luce sulle nostre presupposizioni.

Ma cosa vuol dire fare lo stesso tipo di domanda? Che tipo di domanda è? Vuol dire focalizzarsi su come usiamo il linguaggio e sulle relazioni che istituimo tramite di esso. Relazioni con il mondo e con gli altri, mettendo in gioco emozioni, credenze, processi cognitivi, conoscenze. Relazioni che sono istituite sempre in un contesto specifico. Non sto dicendo nulla di nuovo ma mi preme essere esplicito sull'impostazione della mia ricerca: «tutto dipende da come “usiamo” gli oggetti, e i testi, con cui veniamo in contatto: un oggetto, o un testo, si colloca in una dimensione estetica solo nel momento in cui noi ce lo mettiamo, disponendoci a guardarlo in un certo modo»(8). Questo vale per la letterarietà, ma anche per la narratività e la finzionalità, le quali non necessariamente hanno a che fare con una dimensione estetica. Chiedersi se un testo è un gioco, vuol dire chiedersi non solo come è il testo, ma soprattutto che cosa stiamo facendo con esso: stiamo giocando? Allo stesso modo possiamo domandarci che cosa stiamo facendo quando raccontiamo o facciamo finta. Porsi in una prospettiva pragmatica, cioè guardare cosa facciamo con le parole, vuol dire entrare nel regno della prassi, dell'azione, e l'agire è sempre una relazione che istituimo con il contesto e con gli altri. Di conseguenza, dovremmo cercare le ragioni del nostro agire tenendo conto dell'interazione fra tali elementi. In quest'ottica la questione del gioco è rilevante anche in quanto fattore contestuale che dovrà necessariamente essere preso in considerazione per interpretare i testi esaminati: l'atteggiamento che assumiamo giocando può chiarire alcuni usi linguistici, soprattutto nei casi in cui usiamo il linguaggio in modi apparentemente anomali (e di esempi simili ce ne sono numerosi in #imperfetti). Considerare gli usi linguistici nel loro contesto, cioè come parte del gioco #imperfetti, modifica il modo in cui li interpretiamo, perché decidiamo di attenerci a delle convenzioni così da segnalare la nostra partecipazione al gioco.

Ma perché voglio fare questo tipo di domande? Perché ciò mi porta ad adottare una prospettiva globale che permette anche di osservare cosa succede localmente: posso osservare proprietà grammaticali e avere un criterio per metterle in relazione con gli effetti retorici che essi hanno in uno specifico contesto(9). Se da un lato è stimolante riflettere focalizzandosi sulle singole enunciazioni, applicando concetti, modelli e teorie generali che ci permettano di descrivere un fenomeno linguistico, dall'altro lato è talvolta opportuno porre un limite alla pratica analitica, limite stabilito dalla ragionevolezza delle domande che ci facciamo(10). Resta il fatto che è altrettanto interessante per chi si occupa del linguaggio – degli usi linguistici – proseguire la riflessione critica

e il confronto fra diverse forme di prassi, interrogandosi sulle somiglianze, sulle diversità e sulle specificità di ciascun tipo di gioco linguistico.

Ultima avvertenza per il lettore:

- Narratività, finzionalità e letterarietà sono tre proprietà scalari: un discorso può essere più o meno narrativo, finzionale o letterario(11). Quindi, affermando che un tweet sia narrativo intendo dire che esso possiede un certo grado di narratività, e così vale anche per finzionalità e letterarietà.
- Narratività, finzionalità e letterarietà sono tre proprietà che non coincidono fra loro, e talvolta non sono nemmeno correlate.

Un discorso con un certo grado di narratività non è necessariamente anche finzionale o letterario (ad esempio, un documentario o una cronaca giornalistica). Un discorso finzionale non è necessariamente narrativo o letterario (ad esempio, la descrizione del leggendario mostro Tarrasque nel manuale del gioco di ruolo Dungeon&Dragons). Un discorso letterario non è necessariamente finzionale o narrativo (ad esempio, una poesia lirica).

Nel presente lavoro non voglio proporre una teoria o delle definizioni di narratività, finzionalità e letterarietà ma riflettere su alcuni casi limite che coinvolgono questi tre concetti e sull'influenza che il mezzo digitale può avere sull'uso del linguaggio.

### 3. #imperfetti narrativi, letterari e di finzione

Il gioco #imperfetti è durato quasi un anno, dal 27 novembre 2014 fino al 2 ottobre 2015. I verbi proposti quotidianamente sono spesso alla terza persona singolare, coniugazione che riflette l'intento di Bergesio di evocare esperienze di ascolto di storie: «perché le storie più belle sono quelle che ci hanno raccontato all'imperfetto...»(12). Tuttavia, le scritture brevi generate da #imperfetti sono molto varie e costituiscono una casistica di una complessità che va ben oltre la dimensione del «c'era una volta». Fin dai primi tweet si può notare come in 140 caratteri sia possibile condensare la forza drammatica di storie più ampie e articolate:

(10)



Altri testi sembrano alludere ad una condizione presente dell'autore:

(11)



E se consideriamo un contesto comunicativo più ampio, cioè se leggiamo il tweet insieme ad altri dello stesso autore cronologicamente vicini, ci accorgiamo come anche in questi casi emerga una complessità espressiva notevole:

(12)



Se assumiamo che il soggetto dei degli enunciati dei tweet 11 e 12 sia lo stesso – un’inferenza plausibile ma non necessariamente vera – ci troviamo a dover interpretare due messaggi in parte contrastanti, che senz’altro tratteggiano una psicologia sfaccettata e alludono ad una condizione esistenziale difficile, magari inducendoci anche ad immaginare un contesto in cui interpretare ciò che leggiamo: perché vuole fuggire dalla realtà? Chi è la persona al suo fianco: un uomo, una donna, un genitore? Quali paure ha? Queste sono domande che sorgono tipicamente quando abbiamo a che fare con narrazioni, cioè in contesti in cui si innescano dinamiche di suspense e curiosità dovute allo sfasamento fra tempo degli eventi e tempo del racconto(13). Inoltre, potremmo essere portati a provare empatia per il soggetto (il personaggio?) di questi enunciati, magari perché a volte ci siamo sentiti così anche noi. E queste sono dinamiche tipiche dei contesti letterari, cioè dei discorsi di ri-uso, testi particolarmente adatti a far vivere a noi e ad altri delle esperienze emozionalmente intense o particolarmente significative(14).

Non sono solo i temi evocati ad essere interessanti, lo è anche la cura prestata alle possibilità offerte dal linguaggio. Ad esempio, l’insoddisfazione per il modo in cui sta partecipando al gioco porta questa utente ad un intervento metalinguistico che sposta l’attenzione dal contenuto proposizionale all’atteggiamento autoironico dell’autrice/giocatrice:

(13)



Inutile ricordare che strategie metalinguistiche sono tipiche dei contesti letterari, vale invece la pena sottolineare che non sembra esserci alcuna componente finzionale nel tweet appena citato: l'autrice fa riferimento alla propria giornata e alla propria partecipazione al gioco #imperfetti. Per comprendere il testo e la rilevanza della proposizione metalinguistica non è necessario ricorrere all'immaginazione per fare delle inferenze che la rendano rilevante(15), è sufficiente la conoscenza del contesto ludico segnalato dagli hashtag.

Giocare non vuol dire necessariamente fare finta, ciò non toglie che fra i tweet #imperfetti vi siano anche forme del discorso che comunemente riterremmo di finzione, come, ad esempio, riportare i pensieri di un animale:

(14)



Credo che gli esempi citati mostrino la pertinenza delle riflessioni su narratività, finzionalità e letterarietà, ma è importante sottolineare anche un altro tratto abbastanza ricorrente fra i testi #imperfetti, cioè la creazione di un contesto conversazionale, talvolta con allocuzioni in seconda persona:



(15)



Questa sembra essere la risposta ad una domanda fatta in un'altra situazione comunicativa. Gli hashtag #Volevodirtiche e #Viconfido suggeriscono l'intenzione di comunicare qualcosa che finora è rimasto inespresso ma si ritiene importante far sapere; al di là del contesto di #imperfetti, infatti, sono utilizzati e seguiti da molte persone per segnalare e scoprire su Twitter aforismi e pensieri "segreti" (ma questa è un'altra storia, un altro gioco). L'allocuzione presente nel tweet 15 rende evidente un tipo di comportamento che è emerso fin da subito come uno dei tratti più ricorrenti di #imperfetti: i partecipanti vogliono far sentire la propria voce, sia per esprimere opinioni, sia per comunicare le proprie emozioni, per sfogarsi, per cercare il contatto con altre persone. È stato osservato che questa è anche una delle funzioni della letteratura, poiché essa implica una certa misura di empatia, «incentivando l'intesa con i nostri simili», e «l'opportunità di esperire certe emozioni *insieme*»(16). Ma nella dinamica offerta del mezzo tecnologico c'è di più: non vi è asimmetria comunicativa come nel rapporto autore-lettore (forse siamo più vicini ad una situazione rituale di narrazione orale). Inoltre, il meccanismo dei cuori (ex stelline) – che permette di esprimere il proprio gradimento per un tweet – ci fa sentire ascoltati e meno soli, e i retweet accrescono la nostra sensazione di appartenenza ad un gruppo, perché indicano che la nostra voce è stata amplificata, che qualcuno condivide le nostre parole, pensieri, emozioni, a tal punto da essere disposto a farli giungere ad altre persone. Giocare su Twitter ci fa sentire apprezzati.

#### 4. Comunicazione e tecnologia

Con queste ultime osservazioni ho ampliato la prospettiva e ho preso in considerazione alcune delle funzioni possibili della comunicazione via Twitter, considerando non solo la relazione fra il lettore e il testo scritto, bensì tenendo conto anche delle possibili intenzioni dell'autore e delle interazioni fra persone. Le mie riflessioni si muovono trasversalmente fra considerazioni globali sul contesto della comunicazione digitale, ipotesi sui processi ermeneutici dei lettori, e analisi locali di morfologia del verbo e sintassi, poiché ritengo che in ogni produzione discorsiva vi sia un'interdipendenza delle proprietà linguistiche, situazionali, culturali, sociali, ecc. Ogni elemento contribuisce al fenomeno comunicativo in vari modi e nessuna di tali proprietà è irrilevante

nell'interpretazione del discorso e nella costruzione di significati che emerge nella comunicazione(17).

La comunicazione è sempre:

1. attuata attraverso uno o più mezzi;
2. situata in un contesto;
3. portatrice di un'intenzione.

Questi tre fattori sono interdipendenti e modellano la comunicazione in atto. Nel caso di #imperfetti, tenere conto di tali aspetti vuol dire essere consapevoli che si tratta di: 1. CMC, comunicazione mediata dal computer – nello specifico, da Twitter – in cui si interviene scrivendo da una app per smartphone o tramite una pagina web; 2. il contesto è variabile, lo spazio non è condiviso dagli interlocutori e generalmente il tempo dell'interazione è asincrono, anche se è possibile una turnazione; 3. l'intenzione delle persone coinvolte è, in primo luogo, di partecipare al gioco #imperfetti, eventuali altri stati intenzionali – atteggiamento epistemico, attribuzione di credenze, condivisione di codici e obiettivi(18) – possono essere inferiti dal discorso.

1. CMC è un termine che designa tipi di comunicazione molto diversi fra loro ma sono stati individuati dei tratti caratteristici che ricorrono con frequenza: un obiettivo fatico, uno stile informale, una struttura multi-sequenziale(19). Avere un obiettivo fatico significa che l'intenzione di essere in relazione con gli altri, essere connessi, può prevalere sull'obiettivo proposizionale, cioè lo scambio di informazioni. Questo fattore può essere molto importante nell'interpretazione dei testi #imperfetti perché, in alcuni casi, l'accettabilità grammaticale può diventare molto meno rilevante della volontà di partecipare e interagire con altri utenti. La struttura multi-sequenziale della CMC riguarda il fatto che enunciazioni effettuate in tempi diversi possono essere considerate frammenti di un discorso più ampio(20). Nel caso di Twitter, la multi-sequenzialità della comunicazione è in parte ostacolata dal fatto che ogni nuovo tweet compare sulla pagina principale di un utente assieme a tutti gli altri tweet degli altri utenti seguiti, rendendo così più difficile cogliere una continuità discorsiva. È però possibile ricostruire la sequenza dei tweet di un utente in ordine cronologico, oppure visualizzare una sequenza tematicamente coerente ricercando i tweet tramite hashtag. Inoltre, le raccolte in Tweetbook(21) o gli Storify(22) rendono ancora più arbitraria la sequenza di lettura e il testo multi-sequenziale può contenere testi di più autori aggregati grazie ad un verbo particolare.

2. Fra i tratti contestuali della CMC, la non compresenza spaziale è estremamente rilevante, secondo Bazzanella: «in ordinary conversation “when people are together, they are inclined to talk about events” Ochs, Capps (2001, 2); in CMC they talk about events *to be together*»(23). Inoltre, sono da tenere in considerazione anche elementi legati alla materialità del momento in cui viene composto il tweet: tramite smartphone in una metropolitana affollata, via tablet in una domenica mattina di relax sul divano, col pc sul posto di lavoro e poco tempo a disposizione per prendersi una “pausa non autorizzata”, ecc.

3. Per quanto riguarda le intenzioni di chi sceglie di comunicare con #imperfetti, ritengo che l'intenzione primaria di questo fenomeno comunicativo sia di partecipare ad un gioco, pertanto è doveroso chiarire meglio cosa ciò vuole dire.

## 5. Comunicare giocando

La definizione del vocabolario Treccani per l'aggettivo «ludico» è la seguente: «attinente al gioco, al giocare, con partic. riferimento all'aspetto libero e gioioso del gioco, svincolato per lo più da regole»(24). Ma cosa dire di un testo come 15: «Lei #spariva semplicemente perché tu la soffocavi!»? Non sembra esservi alcuna gioia in esso. Al di là del senso comunemente associato al gioco, il divertimento non sembra essere una componente cruciale per tutte le attività ludiche, ma vi sono altre considerazioni sui giochi che possono essere utili per comprendere meglio ciò che avviene con #imperfetti.

Due componenti importanti del giocare sono la libertà e l'alterità spaziotemporale, cioè «spontaneità, gratuità (e quindi assenza di fini e necessità che richiedano immediata soddisfazione) e divagazione dai percorsi consueti»(25). Ma come possiamo quindi interpretare il racconto di una

condizione di disagio in #imperfetti? Se assumiamo che l'autore del tweet voglia partecipare al gioco, un'ipotetica risposta basata su quanto appena detto potrebbe essere la seguente: scrivere la propria sofferenza non porta necessariamente al soddisfacimento di un'esigenza di comunicare il disagio, ciò che prevale è la volontà di partecipazione al gioco e la divagazione legata a questo. Non credo però che questa sia una risposta soddisfacente, ritengo invece che in casi simili prevalga l'altra condizione di possibilità del gioco, l'alterità spaziotemporale:

lo spazio e il tempo sono interpretati non come spazio e tempo fisici, ma come spazio e tempo delle azioni del gioco e in questo consiste la loro alterità, la quale è condizione perché il gioco sia occasione di apprendimento o di divertimento: da una parte, infatti, si crea un campo di sicurezza dove il giocatore può sperimentare e apprendere senza temere le conseguenze degli errori che dovesse commettere (perché, di nuovo, essi avranno una risposta secondo le regole del gioco e non saranno sanzionati come nella vita consueta); dall'altra, si isola nel flusso della quotidianità un momento dislocato, divertito, distratto. In questa isola divertita, la semplicità e la compiutezza dell'interazione e delle sue condizioni rappresentano per se stesse un sollievo dopo la confusione della vita consueta.(26)

Il contesto "tutelato" del gioco permette quindi di esprimersi più liberamente, anche con il fine di esprimere emozioni negative(27).

Un terzo aspetto ricordato da molti studi sul gioco descrive bene un altro processo che avviene tramite Twitter, ossia la socializzazione rituale: giocare porta alla formazione e al consolidamento di gruppi sociali. Oltre ai *retweet*, gli indicatori della formazione e/o consolidamento di relazioni sono principalmente due: "taggare" un altro utente (in risposta ad un tweet antecedente o come menzione spontanea) e iniziare a seguire l'attività di un altro utente(28). Ma #imperfetti è anche un'attività pubblica. Un gioco non richiede necessariamente la presenza di un pubblico per essere tale; non sono così sicuro, invece, che giocare su Twitter sia un'attività che possa prescindere dal pubblico che legge i tweet di chi vi partecipa. Sarebbe proprio che ci troviamo al confine tra il gioco e una forma di comunicazione in cui l'asimmetria autore-pubblico è rilevante(29). Il pubblico può interagire coi partecipanti ma non deve necessariamente partecipare al gioco, può semplicemente commentare sul gioco e, in questo caso, si ha un'attivazione partecipativa di tipo diverso. L'esperienza è diversa. Si potrebbero ricordare i giochi sacri medioevali come il *Jeu d'Adam*, nei quali era prevista «da parte dei membri della comunità, un'interazione con i personaggi della rappresentazione e una partecipazione, che egli [Jauss] definisce "identificazione associativa", la quale differisce radicalmente dalla fruizione che di norma interessa le rappresentazioni teatrali e, a maggior ragione, la lettura»(30).

Tornando a considerazioni più generali, ciò che accomuna letteratura e gioco è la disposizione ad un'apertura percettiva svincolata da alcune convenzioni sociali, linguistiche, morali. La situazione di gioco è introdotta da segnali di tipo metacomunicativo, cioè da una premessa che istituisce una cornice emotivo-cognitiva particolare, un cambiamento delle regole a cui conveniamo di attenerci solitamente, e tale cambiamento influenza la nostra interpretazione di tutti le interazioni che sono parte del gioco. È interessante notare che tale premessa non rende meno veri gli enunciati che essa introduce, anzi, li arricchisce di un senso ulteriore perché permette anche una comunicazione metalinguistica su questi enunciati(31).

Nel caso di #imperfetti, l'uso degli hashtag può senz'altro fungere da premessa metacomunicativa che segnala il contesto ludico, e quindi la validità di alcune regole specifiche, ma che dire dell'uso dei verbi all'imperfetto? Possiamo considerare questo tempo verbale come indicatore dell'inizio di un gioco? Questa domanda nasce dalla considerazione che l'imperfetto può avere una funzione ludica, come avviene tipicamente fra bambini per marcare l'inizio di una serie di interazioni con delle regole speciali (ad esempio, «facciamo che io *ero* l'albero e tu il cavallo»). Come già ricordato, accanto a quella ludica, sono state individuate anche altre funzioni che hanno a che fare con la narratività, finzionalità e letterarietà del testo: quella fabulativa e quella fantastica. E studi di

poetica, stilistica e narratologia hanno osservato funzioni ancora differenti(32). Per fare più chiarezza su tali questioni è meglio quindi ricordare i vari possibili usi dell'imperfetto.

## 6. L'imperfetto

Le principali funzioni comunicative dei tempi verbali sono: 1. dare informazioni cronologiche nei termini di passato/presente/futuro e anteriorità/posteriorità rispetto ad un'origine; 2. tramite l'aspetto, dare informazioni sulla struttura interna degli eventi nei termini di perfeffività (aoristicità/compiutezza) e imperfettività (continuità/progressività/abitudine). L'aspetto verbale può anche essere inteso come una proprietà che riguarda il punto di vista adottato rispetto agli eventi, e forse questa accezione è più adeguata: si può quindi parlare di una differenziazione fra prospettiva esterna e prospettiva interna. Questa non è però l'unica funzione associabile all'opposizione perfeffivo/imperfettivo; sono state proposte altre distinzioni, fra le quali: completezza/incompletezza, determinatezza/indeterminatezza, puntualità/duratività, figura/sfondo. In generale, quindi, si può parlare di «una distinzione fra stili diversi di introduzione degli eventi»(33), i quali sono un elemento basilare per comprendere l'uso contestualizzato delle determinazioni temporali date dai verbi.

L'indicativo imperfetto è generalmente considerato un tempo verbale imperfettivo utilizzato in riferimento a eventi del passato, tuttavia vi sono una serie di usi che complicano le cose. Per quanto riguarda il riferimento temporale, esso è talvolta alterato negli usi modali dell'imperfetto, mentre l'imperfettività può essere messa in discussione negli usi del cosiddetto "imperfetto narrativo" o "storico". Considerando i tempi verbali usati nel gioco #imperfetti, fra le decine di migliaia di testi vi sono sia usi dell'imperfetto narrativo sia usi modali, ma vi sono anche altre occorrenze che è più difficile qualificare. In particolare, in alcuni casi non è possibile riconoscere un uso modale sebbene il riferimento temporale sia distorto o in contrasto con altri segnali contestuali (in breve, quando non vengono riportati eventi passati).

La peculiarità dell'imperfetto narrativo è di introdurre, in un contesto che suggerisce una lettura perfeffiva, «una prospettiva tipicamente non perfeffiva, che non focalizza l'istante terminale dei singoli eventi, dando così l'impressione che questi siano colti nel loro svolgersi»(34). Questo uso è ormai ritenuto convenzionale per alcuni stili di discorso (cronaca sportiva, verbale di polizia, commemorazione), ma Bertinetto osserva che nei discorsi letterari la sua interpretazione è sempre subordinata a scelte stilistiche che devono essere valutate nel contesto dell'opera, tenendo conto che tale uso è dovuto ad una «consapevole ricerca di una condizione di ambivalenza, generatrice di un'oscillazione o sospensione del senso»(35). È interessante che la proposta di Bergesio di costruire delle microstorie usando l'imperfetto alluda proprio ad un uso marcato di questo tempo verbale rispetto all'uso di tempi perfeffivi come il passato remoto o il passato prossimo, i quali sono usati molto più di frequente per riportare eventi e per costruire una sequenza di azioni, due componenti solitamente ritenuti fondamentali nella narrazione(36). Anche in questo caso, quindi, si può parlare di una ricerca consapevole di un effetto stilistico particolare.

## 7. Telicità e progressione del racconto

Monika Fludernik ha suggerito che fenomeni di questo tipo coi tempi verbali imperfettivi possono verificarsi nella narrazione grazie ad inferenze contestuali: «by imposing a storytelling frame on the text, the present tenses acquire plot-related telicity even where the verb in and by itself [azionalità] or the present tense as such [aspetto] would suggest duration, static existence in space, non-movement or a reference to the present situation»(37). In #imperfetti si verificano casi simili nell'uso dei tempi verbali, cioè percepiamo una telicità degli eventi presentati anche quando proprietà lessicali e aspettuali indicano altrimenti. È difficile stabilire se siano effettivamente i verbi ad acquisire telicità, direi piuttosto che percepiamo una senso di compimento (*closure*) correlato alla narratività del testo(38). D'altra parte, è stata proprio Fludernik – e prima di lei Sternberg – ad affermare che l'atteggiamento del lettore è fondamentale: «narrative texts are [...], first and foremost, texts that are read narratively, whatever their formal make-up, although the fact that they

are read in a narrative manner may be largely determined by formal and, particularly, contextual factors»(39).

Attenzione, però, il fatto che vi siano degli eventi telici non vuol dire necessariamente che si abbia anche una progressione cronologica degli eventi, talvolta si ha esclusivamente una progressione della narrazione. Ne è esempio uno dei casi notevoli di uso dell'imperfetto in letteratura, *À la recherche du temps perdu* di Marcel Proust, il quale è stato studiato in ottica narratologica da Gérard Genette. In *Figure III* Genette propone di usare i concetti di «acronia» e «sillessi» per descrivere la temporalità anomala creata dal frequente uso di imperfetti nella *Recherche*(40). Solitamente sono i tempi perfettivi a far avanzare la narrazione, tuttavia Proust scrive intere pagine della *Recherche* utilizzando principalmente l'imperfetto, il quale viene interpretato dal lettore come tempo che fa progredire la narrazione grazie a inferenze contestuali. Ed è interessante che, nonostante in molti casi non sia possibile costruire un ordine cronologico degli eventi – cioè il «tempo della storia» viene percepito come «acronico» – vi sia comunque un avanzamento della narrazione («tempo del racconto»)(41).

Anche in #imperfetti si verificano situazioni analoghe ed è possibile individuare almeno due fattori contestuali che possono suggerire una lettura telica degli eventi: il primo è legato direttamente alle convenzioni del gioco, poiché sappiamo che uno degli intenti dei partecipanti è di creare microstorie, cioè discorsi in cui ci si aspetta una progressione; il secondo riguarda il mezzo: sappiamo che il discorso si conclude in 140 caratteri e non ci aspettiamo che prosegua, quindi tendiamo a dare un senso compiuto a quanto leggiamo. In un certo senso, adottiamo l'atteggiamento che abbiamo nel leggere una narrazione perché siamo portati a trovare un compimento per ciò che ci viene detto, facendo inferenze per colmare in modo plausibile eventuali gap. Se definiamo la predisposizione ad una lettura narrativa come un atteggiamento ricettivo ad un gioco fra piani temporali diversi – quello degli eventi e quello della comunicazione(42) – ciò significa che siamo disposti a comprimere il nostro orizzonte di attesa entro i vincoli testuali imposti dal mezzo: cerchiamo di colmare entro la fine del tweet i gap che generano suspense o curiosità. Per illustrare meglio tale dinamica si può prendere in considerazione uno dei modi in cui colmiamo questi gap: ad esempio, percepire qualcosa in primo piano rispetto allo sfondo ci porta a dare un ordine, e un senso, alle informazioni ricevute, soddisfacendo quindi la nostra curiosità su cosa preceda qualcosa che ci è stato comunicato o sciogliendo la suspense nata per ciò che sarebbe potuto succedere. Solitamente il contrasto fra eventi in primo piano e sfondo è generato dall'alternanza di tempi verbali perfettivi e imperfettivi o da altri segnali temporali che ci permettono di inferire una gerarchia prospettica(43), ma vi sono situazioni in cui non è possibile stabilire relazioni fra gli eventi né grazie a riferimenti temporali, né grazie ad un cambiamento di aspetto dei verbi. Ciò nonostante, in contesti in cui il lettore abbia un'aspettativa di narratività questo è sufficiente per alimentare una dinamica narrativa: la distinzione fra primo piano e sfondo della narrazione è percepibile anche solamente grazie ad inferenze, le quali ovviamente possono essere suggerite da altri elementi linguistici oltre al sistema tenso-aspettuale dei verbi (ad esempio, sintassi, proprietà lessicali come l'azionalità dei verbi, figure retoriche, ecc.). Vediamo alcuni esempi:

(16)



In questo esempio l'incipit è un complemento di limitazione e l'utilizzo dei due punti ha la funzione di introdurre una specificazione alla proposizione precedente, ad uno sguardo narrativizzante questi indizi possono suggerire una differenziazione sufficientemente marcata per percepire uno sfondo ed un primo piano. Lo sfondo crea un effetto di suspense – grazie anche al tempo imperfettivo e nonostante la telicità del verbo «porre» – che viene in parte sciolta con l'*amplificatio* data dalle ultime due proposizioni e, soprattutto, grazie al cosiddetto «imperfetto di rottura» in posizione finale e alla telicità del verbo «fiorire»(44).

Un altro esempio di *amplificatio* che può suggerire un effetto di narratività è il seguente:

(17)



In questo testo vi sono quattro proposizioni e cinque verbi, solo uno dei quali è lessicalmente telico, e, paradossalmente, è proprio il verbo telico «farsi» ad essere percepito come sfondo. Al contrario dell'esempio precedente, il testo inizia con due eventi coordinati che, retrospettivamente, riconosciamo essere in primo piano, mentre dopo la virgola vi sono altre due proposizioni coordinate ma che percepiamo in un rapporto di sfondo e figura fra di loro. Ciò avviene perché la seconda «e» coordinante introduce una proposizione che riformula – tramite una figura retorica detta *exergasia* – quanto già detto coi verbi imperfetti: i «corpi scalpitanti» richiamano la protesta, l'avverbio «gioiosamente» è ricollegabile al sorriso. Inoltre, anche il pronome anaforico «lo» contribuisce a creare una relazione di primo piano e sfondo, poiché fa riferimento a qualcosa che è già stato tematizzato, e che quindi è un dato acquisito(45). Viene così suggerita una lettura del seguente tipo: è in atto un processo per cui la complicità si trasforma in gioco, e i corpi raccontano tale trasformazione. A mio avviso, contribuisce a questo tipo di dinamica anche il fatto che il verbo «raccontare» coinvolge in modo più diretto chi sta osservando e descrivendo questa scena – in quanto destinatario di ciò che è raccontato dai corpi – il quale percepisce tale evento come più vicino a sé, in primo piano, mentre non è partecipe del processo di trasformazione della complicità in gioco.

Un altro esempio è quello in cui l'imperfetto è alternato con un gerundio, un tempo verbale che ha un grado di imperfettività maggiore dell'imperfetto ed esprime inevitabilmente una durata:

(18)



Il gerundio crea quindi lo sfondo, un'attività che dura anche mentre si compie l'azione in primo piano: concentrare i desideri. Anche se sembra impossibile guardare le stelle e contemporaneamente concentrarsi sugli occhi di una persona, una tale lettura risulta plausibile poiché il verbo all'imperfetto introduce un'azione mentale che è compatibile con l'attività di guardare le stelle, mentre il fuoco della concentrazione viene specificato solo dopo i due punti. È importante notare che in questo caso la percezione di narratività è subordinata anche all'intervento di uno *script* cognitivo, cioè al fatto di sapere che tipo di comportamenti e atteggiamento mettiamo in atto quando guardiamo le stelle cadenti: è un'attività che talvolta si fa in modo trasognante e romantico, esprimendo desideri(46). In questo caso percepiamo dunque anche una sequenza cronologica degli eventi, dato che sappiamo che prima si vede una stella cadere e in seguito si esprime un desiderio. In aggiunta a ciò, il fatto di ritardare la specificazione di quale sia l'«orizzonte» contribuisce ad aumentare la narratività del testo, poiché genera una suspense dovuta alla reticenza comunicativa.

Ho mostrato come in questi esempi emerga un certo grado di narratività pur non essendo sempre possibile ricostruire una sequenza degli eventi. La narratività di un testo non è necessariamente legata ad una progressione dei riferimenti temporali, ciò che conta è la relazione fra la temporalità

degli eventi e la temporalità della comunicazione. E tale relazione può portare ad una progressione della narrazione anche per usi dell'imperfetto che non sono riconoscibili come imperfetti narrativi in senso stretto(47).

### 8. Aspetto, prospettiva e punto di vista

Si è visto come alcuni usi dell'imperfetto ci portino talvolta ad un'interpretazione perfettiva di questo tempo verbale, ma si sono visti anche esempi in cui è possibile percepire una progressione della narrazione anche in assenza di verbi telici che suggeriscano una lettura perfettiva. Secondo Bertinetto, anche nei casi più ortodossi di imperfetto narrativo non si perdono le informazioni salienti legate all'aspetto verbale: siamo cioè portati ad «assumere un punto di vista “pseudo-imperfettivo”, in cui la situazione viene messa a fuoco “come se” davvero se ne potesse ignorare la conclusione, nonostante il fatto che questa venga esplicitamente indicata dal contesto»(48). Bonomi afferma qualcosa di simile a proposito dello stile di Proust: «l'uso dell'imperfettivo esemplificato in queste pagine comporta la sintesi di una pluralità di punti di vista locali: idealmente, tanti quanti sono le occorrenze di un evento che il soggetto ha vissuto in momenti diversi della sua vita e a ciascuna delle quali corrisponde una prospettiva locale»(49).

Nell'uso dell'imperfetto narrativo, o “pseudo-narrativo”, l'informazione aspettuale non è mai del tutto cancellata, nemmeno quando vi sono altre determinazioni temporali che suggeriscono un'interpretazione perfettiva. Le proprietà aspettuale del verbo:

non possono che essere preservate, dato che la dimensione in cui esse si collocano non si fonda su una qualche forma di orientamento deittico, agganciato a parametri obiettivi, bensì sulla nozione di ‘prospettiva’ o (‘punto di vista’) sull'evento. Il contrasto aspettuale di base si situa sul discrimine tra prospettiva ‘interna’, corrispondente all'Aspetto imperfettivo, e prospettiva ‘esterna’, corrispondente all'Aspetto perfettivo; due proprietà che non possono in alcun modo essere abolite o sovvertite. La loro insopprimibilità è garantita dall'ineludibile presenza di un (soggettivo) punto di osservazione. Paradossalmente, è proprio il carattere soggettivo della dimensione aspettuale, di contro al carattere obiettivo di quella temporale, a sancirne la persistenza.

L'Aspetto dunque è un elemento più basilare e più stabile del Riferimento temporale [...].(50)

Se questo è vero, dobbiamo quindi assumere che per tutti gli eventi introdotti dall'imperfetto sia percepibile un punto di vista di chi scrive che adotta una prospettiva interna agli eventi. Una scelta simile può creare qualche difficoltà nel momento in cui entrano in gioco finzionalità e letterarietà, poiché la presenza di un narratore e dei personaggi complica la gestione dei punti di vista: l'uso dell'imperfetto segnala una prospettiva interna agli eventi, ma il punto di vista di chi è(51)? Quello dell'autore, del narratore, del personaggio? Si consideri l'esempio già citato:

(7)



Patty  
@Bella210Ruini



#suonavamo per farli ballare, perché se balli non puoi morire, e ti senti Dio.

Novecento - A. Baricco -

#imperfetti #scritturebrevi

View translation

RETWEETS 5 LIKES 10



7:58 PM - 30 Mar 2015



Qui sono in gioco nella comunicazione tre punti di vista: quello dell'autrice del tweet, quello di Baricco e quello del personaggio-narratore. Ragionevolmente, la prospettiva sull'evento è da attribuirsi al narratore che racconta l'azione, il quale è l'origo dell'enunciazione e dei riferimenti deittici. Ma che dire dei casi in cui l'imperfetto introduce un discorso (o pensiero) indiretto libero?

(19)



In tal caso il punto di vista e la prospettiva sugli eventi introdotti dai due verbi «era» e «eri» sono quelli del narratore o del personaggio? La questione si sta facendo sempre più complicata e non è questa la sede per affrontarla, ma è interessante che sia stato affermato che i cosiddetti usi «letterari» dell'imperfetto non riguarderebbero la modalità di presentazione degli eventi (interna/esterna), bensì la mediazione di un soggetto altro rispetto all'autore(52). L'uso dell'imperfetto – un tempo passato – con il deittico presente «oggi» è un esempio tipico di pensiero indiretto libero:

(20)



Nel riportare eventi con tempi verbali passati, nel discorso (o pensiero) indiretto libero solitamente non vengono usati tempi perfettivi, bensì l'imperfetto – al posto del presente che si avrebbe invece nel discorso diretto – perché l'aspetto imperfettivo crea una

compenetrazione tra scrittore e protagonista [...]. Invece il racconto con il passato remoto avrebbe un aspetto del tutto diverso. Il personaggio che osserva non conterebbe: tutto si concentrerebbe intorno allo scrittore, che espone una sequela di pensieri o di eventi, a cui egli non partecipa umanamente, rimane indifferente, benché preciso e puntuale relatore. I fatti accaduti si delinerebbero nella loro perfetta obiettività e non come riflessi filtrati attraverso i sentimenti o pensieri di un personaggio che li rivive, che soffre o si rallegra a causa di essi, perché prende chiara e netta posizione. (53)

Trovo estremamente interessante che nel contesto del gioco #imperfetti vi siano centinaia di casi che sembrano essere discorsi indiretti liberi – soprattutto con un riorientamento dei deittici «qui», «ora», «oggi», ecc. – e che spesso si tratti di una finzione utilizzata per esprimere un proprio stato d'animo tramite un discorso in terza persona:

(21)



(22)



Si noterà, inoltre, che l'imperfetto è un tempo passato ma questi esempi presentano situazioni che iniziano o sono in corso nel momento in cui viene scritto il testo (il tweet 22 è un vero e proprio enunciato illocutivo). Tali usi mi portano quindi ora ad affrontare la questione del riferimento temporale dell'imperfetto.

### 9. Riferimenti temporali

Bertinetto ritiene che l'aspetto sia una proprietà più basilare e più stabile del riferimento temporale ma è stata avanzata anche una tesi opposta: «only one, underdetermined semantic feature can be associated with the imperfect form, this feature being past temporal reference»(54).

I casi in cui il riferimento sembra non essere compatibile con un evento passato sono spiegati nel seguente modo:

When a specific context clearly does not allow for this kind of interpretation, the hearer must search for a preliminary, past situation related to the event – a planning or conception phase of it, for instance. In other words, what is located in the past is not the event but the moment of focalization of the event. [...] With respect to aspectuality, we consider all possible interpretations as deriving from the operation of pragmatic enrichment.(55)

Se così fosse dobbiamo assumere che vi sia un momento di focalizzazione nel passato, mentre la prospettiva non è necessariamente sempre interna. Che dire però dei testi 21 e 22? O di altri esempi che possiamo inferire con una certa sicurezza facciano riferimento a situazioni presenti?

(23)



Paola Toto  
@comemusica



Tra le mani #stringevo quel piccolo pezzo di carta.  
Ce l'avevo fatta.

#imperfetti #scritturebrevi

[View translation](#)

RETWEETS: 5  
LIKES: 7



8:40 PM - 9 Mar 2015

(24)



Marina Mammi  
@MarinaMammi



Mi #costringevo a stirare  
la montagna di roba  
che mi perseguitava da mesi.  
A scalarla  
non arrivavo alla cima!

#imperfetti  
#scritturebrevi

[View translation](#)

RETWEET: 1  
LIKES: 2



4:55 PM - 21 Sep 2015

È possibile individuare un momento di focalizzazione nel passato? Onestamente, credo che il fatto di sapere che questi testi sono stati composti come parte del gioco #imperfetti ha un'influenza talmente forte sull'interpretazione che non mi sembra corretto porre la questione in questi termini. #imperfetti è un gioco con una sola regola stabilita – usare un verbo all'imperfetto – ma si è evoluto in un gioco con altre regole. Giocare è un sistema dinamico di interazioni che si evolve e da queste interazioni emerge un nuovo tipo di convenzione: la possibilità di utilizzare il tempo imperfetto non curandosi del riferimento temporale passato(56).

Sebbene Darwin ci insegni che i mutamenti evolutivi hanno un'origine casuale, non mi pare irrilevante sottolineare il fatto che l'evoluzione del gioco ha portato all'affermarsi di casi in cui la funzione deittica temporale del verbo può essere neutralizzata, mentre non vi sono casi in cui sia possibile ignorare le informazioni di tipo aspettuale, come suggerito anche da Bertinetto.

### 10. Aspetto verbale e relazioni sociali

Qualcosa di analogo alla neutralizzazione deittica si verifica anche nell'uso dell'imperfetto in conversazioni fra adulti e bambini: «l'uso dell'imperfetto attenua la forza illocutiva di domande ed asserzioni fatte a bambini relativamente a eventi che li riguardano, funzionalizzandone la scarsa o nulla utilità informativa al mantenimento ritualizzato di relazioni di affetto col bambino»(57). Non sono in pochi a sostenere che il fondamento della nostra percezione del tempo sia modale – cioè concepibile nei termini di possibilità e necessità, di distanza epistemica dagli eventi(58) – ma ciò che trovo interessante in una prospettiva comunicativa è che l'allontanamento dall'origine dell'enunciazione porti ad un avvicinamento al destinatario. Nei casi di usi modali dell'imperfetto ciò avviene perché si attenua la forza illocutiva, cioè la soggettività dell'enunciatore viene espressa in modo meno forte perché è più debole la pretesa di ottenere informazioni o di persuadere l'interlocutore. Nei casi di discorso indiretto libero, perché avvicinandosi alle percezioni del

soggetto rappresentato si può aumentare la vicinanza emotiva del ricevente, il quale può empatizzare più facilmente con un soggetto di cui conosce direttamente pensieri e percezioni, piuttosto che tramite la mediazione della narrazione.

A tale proposito, un esempio interessante è il seguente:

(25)



Fiora Palazzini  
@fiorapalazzini



Follow

Devo andare a Troia.  
Sacrifichiamo Ifigenia, dice l'oracolo.  
E finalmente #salpavo.

#imperfetti #scritturebrevi

[View translation](#)



RETWEETS 6  
LIKES 4



10:13 AM - 28 Jan 2015

Le prime due proposizioni al presente sembrano essere un monologo interiore, ma l'imperfetto di rottura della quarta proposizione sposta l'origo del racconto nel futuro rispetto a quei pensieri, rendendo quindi deitticamente anomalo l'uso del tempo presente. Nel momento in cui leggiamo l'ultima frase, quel «Devo andare a Troia» espresso al presente diventa un'urgenza con una forza che prima non aveva: l'avverbio «finalmente» esprime l'intensità del desiderio e il tempo imperfetto colloca quei pensieri nel passato, ma il fatto che essi siano espressi al presente ce li fa sentire più vicini, realizziamo che sono davanti a noi senza mediazione del narratore, perché percepiamo il contrasto con la minore distanza epistemica dell'imperfetto. Al contrario di ciò che è implicito in molte teorie narratologiche, credo che, in quanto esseri umani che comunicano per entrare in relazione con altri individui, ciò che notiamo con maggiore enfasi non è la mediazione o focalizzazione tramite un personaggio, quanto piuttosto l'assenza di mediazione del narratore. Ciò che ci interessa è comunicare, stabilire una relazione con l'altro, sia esso in carne e ossa o solo sulla pagina.

Concludendo, credo che le riflessioni fatte offrano degli spunti per continuare a studiare la CMC – ma anche altre forme di narrazione, letteratura e finzione – tenendo conto di tre aspetti pragmatici che nell'attuale panorama della comunicazione risultano difficilmente trascurabili:

1. i fattori in gioco nell'interpretazione dell'imperfetto sono tanti: sintassi, lessico, schemi cognitivi, atteggiamento dell'autore, usi figurati, impaginazione, ritmo, conoscenze culturali,

- ecc., e sono tutti elementi che possono influenzare la nostra disposizione a leggere narrativamente e letterariamente, e quindi influenzare la nostra interpretazione dell'imperfetto;
2. nella comunicazione via social media emerge come dato fondamentale la relazione dei parlanti con quanto si sta dicendo e con i vari tipi di soggettività coinvolti, anche a scapito del dato informativo;
  3. i social media ci stanno riportando verso una dimensione sociale e interattiva della narrazione e della letteratura che con la modernità letteraria e la lettura individuale era andata restringendosi a spazi e occasioni limitati (cantastorie, genitori che leggono ai bambini, teatro, ecc.).

«La funzione primigenia della letteratura è e continua ad essere quella di ancorarci alla realtà, incentivando l'intesa con i nostri simili; e questo avviene tramite l'esercizio della parola e il rafforzamento della presa del linguaggio sul mondo»(59). #imperfetti per qualcuno «non [sarà] letteratura ma ci sono molti spunti, idee, microtrame alla Kurt Vonnegut che fanno pensare a un'attività propedeutica alla scrittura professionale»(60).

*Federico Pianzola*

**Note.**

- (1) «La nozione di “scritture brevi oggi” definisce in questa sede formazioni grafiche a marca sintetica introdotte negli ultimi decenni nella scrittura dalla cosiddetta Computer Mediated Communication (CMC), che è l'interscambio comunicativo a distanza promosso dall'uso delle moderne tecnologie informatiche» (F. Chiusaroli, “Scritture brevi oggi: tra convenzione e sistema”, pp. 4-5). «L'etichetta “scritture brevi” è proposta come categoria concettuale e metalinguistica per la classificazione di forme grafiche come abbreviazioni, acronimi, sigle, punteggiatura, segni, icone, indici e simboli, elementi figurativi, espressioni testuali e codici visivi per i quali risulti dirimente il principio della “brevità” connesso al criterio dell'“economia”» (F. Chiusaroli, “Scritture Brevi cosa?”).
- (2) «Ma quanti tipi di proposizioni ci sono? Per esempio: asserzione, domanda e ordine? – Di tali tipi ne esistono *innumerevoli*: innumerevoli tipi differenti di impiego di tutto ciò che chiamiamo “segni”, “parole”, “proposizioni”. E questa molteplicità non è qualcosa di fisso, di dato una volta per tutte, ma nuovi tipi di linguaggio, nuovi giuochi linguistici, come potremmo dire, sorgono e altri invecchiano e vengono dimenticati. (Un'*immagine approssimativa* potrebbero darcela i mutamenti della matematica). Qui la parola “giuoco linguistico” è destinata a mettere in evidenza il fatto che il *parlare* un linguaggio fa parte di un'attività, o di una forma di vita» (L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, §23, p. 21).
- (3) La SturmUndDrang, “Labirinti”.
- (4) Non tanto perché esistano delle proprietà del testo che sono indice di letterarietà, piuttosto perché l'elevato tasso di figuratività è parte di un corpus di testi che viene tramandato con il nome di «letteratura» e quindi riconosciamo delle affinità con tali testi (cfr. F. Brioschi, “La mappa dell'impero”).
- (5) Secondo Käte Hamburger (*Die Logik der Dichtung*) il tempo *Präteritum* del tedesco – in particolare nei suoi usi imperfettivi – può avere la funzione di segnalare un contesto narrativo, finzionale e letterario (Hamburger non fa distinzione fra queste tre qualità del testo poiché prende in considerazione principalmente narrazioni letterarie di finzione). Cfr. anche Harald Weinrich (*Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*), per il quale l'imperfetto è un tempo che indica: un atteggiamento di tipo narrativo (in opposizione a un atteggiamento commentativo); una prospettiva per cui non è rilevante la relazione fra tempo dell'azione e tempo del testo; lo sfondo sul quale l'alternanza col passato remoto mette in rilievo gli eventi narrati.
- (6) Sull'argomento si veda l'interessante lavoro di S. Ballerio, “Gioco, letteratura. Alcune riflessioni”.
- (7) Cfr. A.N. Whitehead e B. Russell, *Introduzione ai Principia mathematica*; G. Bateson, “Le categorie logiche dell'apprendimento e della comunicazione”, in *Verso un'ecologia della mente*, pp. 324-53.
- (8) F. Brioschi e C. Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, p. 66.
- (9) Per maggiori dettagli su questa impostazione cfr. F. Pianzola, “Looking at Narrative as a Complex System: the Proteus Principle”.
- (10) L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, §204, p. 35.

- (11) In ambito italiano, qualcosa di simile è stato affermato da Francesco Orlando, il quale ha individuato nel «tasso di figuralità» del discorso il parametro per qualificare un testo come letterario. È opportuno sottolineare che la figuralità non è una proprietà immanente al testo, bensì è percepibile solo in relazione al contesto e alle persone coinvolte nella produzione/ricezione del discorso. Questo perché il concetto di «figura» è inteso da Orlando in senso molto ampio, esistono cioè «figure di tutte le dimensioni e di tutte le specie. Figure del significante, figure del significato, figure del metro e della rima, figure di grammatica, figure di sintassi, figure di logica, figure del rapporto coi dati di realtà, figure del racconto, figure della successione delle parti del testo, figure del destinatario e del destinatario come funzioni interne al testo, figure dei supporti fisici del linguaggio, figure di deroga dalle convenzioni figurative già stabilite ecc. In certi casi lo spazio di testo in cui la figura ha sede sarà un paio di righe; ma in certi altri le migliaia di pagine che formano la totalità di un'opera sterminata» (F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, p. 62).
- (12) F. Chiusaroli, «Facciamo che eravamo...? #imperfetti, un'idea di @iguanadan».
- (13) «Definisco così la narratività come il gioco della suspense, della curiosità e della sorpresa tra il tempo rappresentato ed il tempo comunicato (in qualsiasi combinazione, con qualsiasi mezzo ed in qualsiasi forma, implicita o esplicita, sia espresso)» (M. Sternberg, «Raccontare nel tempo (II): cronologia, teleologia, narratività», p. 194).
- (14) Cfr. F. Brioschi, «La mappa dell'impero»; e M. Barengi, «Cosa possiamo fare con il fuoco?».
- (15) Un testo non è di finzione in quanto rappresenta (o ci invita a costruire) mondi immaginari diversi dal mondo reale, quanto piuttosto perché ci induce a non utilizzare solo elementi del contesto o conoscenze pregresse per comprendere un testo, bensì anche ad immaginare alternative e possibilità del mondo reale per far sì che ciò che viene detto sia rilevante per la comunicazione in atto, quindi, in ultima istanza, rilevante per la nostra relazione con il mondo reale, quello nel quale avviene la comunicazione (cfr. R. Walsh, *The Rhetoric of Fictionality*, pp. 13-37; H. Skov Nielsen, J. Phelan e R. Walsh, «Ten Theses about Fictionality» e «Fictionality As Rhetoric: A Response to Paul Dawson»).
- (16) M. Barengi, «Cosa possiamo fare con il fuoco?», pp. 22 e 20.
- (17) Sull'interdipendenza di proprietà linguistiche e contesto nella costruzione di significati, cfr. la teoria della rilevanza di Sperber e Wilson (*Relevance: Communication and Cognition*) e la *Default Semantics* di Jaszczolt («Default Semantics»). Per una prospettiva più esaustiva in merito alle interazioni sociali, si veda la teoria di Niklas Luhmann: la comunicazione non è un processo lineare, non riguarda la presenza di informazione trasmessa in modo sequenziale da un mittente ad un ricevente, essa è un fenomeno emergente dall'interazione tra più individui e non può essere attribuita alle intenzioni del singolo. Analiticamente, la comunicazione può essere vista come costituita da tre istanze – informazione, enunciazione e comprensione – le quali però sono inseparabili nella loro manifestazione fenomenica: la comunicazione avviene solamente grazie a questa «unità indivisibile». Non vi è comunicazione, e di conseguenza un sistema sociale, senza che si stabilisca una relazione fra due individui e, allo stesso tempo, la relazione emerge solo attraverso la comunicazione. La comunicazione è una proprietà emergente del sistema in cui avvengono questi tre processi, ed è la condizione di possibilità di ogni interazione sociale, indipendentemente dal linguaggio, mezzo o codice utilizzato nell'interazione (N. Luhmann, *Sistemi Sociali*).
- (18) C. Bazzanella, *Sul dialogo. Contesti e forme di interazione verbale*, p. 23.
- (19) C. Bazzanella, «Contextual Constraints in CMC Narrative», p. 14.
- (20) V. Eisenlauer e C.R. Hoffmann, «Once upon a Blog ... Storytelling in Weblogs», p. 79.
- (21) <http://www.trytweetbook.com/home/search?q=%23imperfetti>
- (22) <https://storify.com/search?q=%23imperfetti>
- (23) C. Bazzanella, «Contextual Constraints in CMC Narrative», p. 14 (corsivi originali); cfr. E. Ochs e L. Capps, *Living Narrative. Creating Lives in Everyday Storytelling*.
- (24) <http://www.treccani.it/vocabolario/ludico/>
- (25) S. Ballerio, «Gioco, letteratura. Alcune riflessioni», p. 17; cfr. J. Huizinga, *Homo ludens*, p. 13; e R. Caillois, *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, pp. 22-23.
- (26) S. Ballerio, «Gioco, letteratura. Alcune riflessioni», p. 18.
- (27) Anche la letteratura e la finzione sono stati considerati contesti protetti (cfr. S. Ballerio, «Gioco, letteratura. Alcune riflessioni»; e M. Barengi, «Cosa possiamo fare con il fuoco?»).
- (28) L'aggregazione sociale istituita tramite giochi su Twitter è misurabile anche quantitativamente, basterebbe infatti analizzare la formazione di clique all'interno della rete di relazioni che si istituisce in correlazione a degli hashtag particolari.
- (29) Sull'asimmetria autore-lettore si veda F. Brioschi, «La mappa dell'impero».
- (30) S. Ballerio, «Gioco, letteratura. Alcune riflessioni», p. 22 (cfr. H. R. Jauss, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, pp. 285-287).

(31) Wittgenstein direbbe che la premessa avvia un gioco linguistico differente, ma è doveroso aggiungere che la premessa metacomunicativa introduce un gioco di tipo logico differente, cioè un gioco metalinguistico invece che linguistico (G. Bateson, “Le categorie logiche dell’apprendimento e della comunicazione”). Questo livello di astrazione però non viene percepito nel momento in cui giochiamo: nel gioco non siamo in grado di distinguere tipi logici. Il gioco è «un’interazione incorniciata tra due persone, in cui le regole sono implicite, ma suscettibili di cambiamento. Un tale cambiamento può essere proposto solo da un’azione sperimentale, ma una qualunque azione siffatta, in cui sia implicita una proposta di cambiamento delle regole, è essa stessa parte del gioco che si sta svolgendo» (G. Bateson, “Una teoria del gioco e della fantasia”, in *Verso un’ecologia della mente*, p. 234).

(32) Cfr. *supra*, nota 5.

(33) A. Bonomi e A. Zucchi, *Tempo e linguaggio: Introduzione alla semantica del tempo e dell’aspetto verbale*, p. 214.

(34) Ad esempio: «Nel giugno 2009 venivo chiamato dal dottor Turatto per dirmi di lasciare i locali dove avevo l’ufficio. *Precisava* che non sapeva chi fossi e cosa facessi, e nello spiegargli cosa facevo o, ancor meglio, cosa avevo fatto gli *consegnavo* il mio curriculum. Proprio per renderlo edotto del mio modo di lavorare *rientravo* nel mio ufficio, *prendevo* la mia copia della relazione ‘Consigli per il G8/G9’ nonché la busta sigillata, e *risalivo* dal capodipartimento. Essendosi questi allontanato *consegnavo* il tutto al capo della segreteria» (C.E. Roggia, “imperfetto storico”; corsivi miei). Elementi che suggeriscono una lettura perfetta sono tipicamente la telicità del verbo e la presenza di avverbi e complementi di tempo che indicano una durata determinata dell’evento; ma cfr. *infra* le osservazioni sul ruolo dei contesti letterari e di finzione.

(35) P.M. Bertinetto, “Metafore Tempo-Aspettuali”, p. 95.

(36) Comunicazione personale. Sul rapporto fra sequenzialità della narrazione ed effetti generati nel lettore, cfr. J. Pier, “The Configuration of Narrative Sequences”.

(37) M. Fludernik, “Narratology and Literary Linguistics”, p. 84.

(38) Per un approccio retorico alla questione del compimento narrativo, cfr. E. Segal, “Closure in Detective Fiction”; cfr. anche B. Herrstein Smith, *Poetic Closure*; F. Kermode, *The Sense of an Ending*; P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*.

(39) M. Fludernik, “Towards a ‘Natural’ Narratology: Frames and Pedagogy. A Reply to Nilli Diengott”, p. 235; cfr. M. Sternberg, “Raccontare nel tempo (II)”.

(40) G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, pp. 127-134. Per altri usi notevoli dell’imperfetto in opere letterarie, si veda G. Philippe, “Il dibattito sullo stile indiretto libero”.

(41) Per gli scopi del presente lavoro non ritengo necessario distinguere fra «racconto» e «narrazione» come invece fa Genette.

(42) Vedi *supra*, nota 11. Per una spiegazione più approfondita dell’interesse narrativo che porta a colmare i gap, si veda M. Sternberg, “Telling in Time (II)”.

(43) Cfr. il concetto di *Reliefgebung* in H. Weinrich, *Tempus* e, per la distinzione figura/sfondo nella narrazione, T. Reinhart, “Principles of gestalt perception in the temporal organization of narrative texts”.

(44) Per un’interessante distinzione fra imperfetto narrativo e imperfetto di rottura, cfr. J. Górniewicz, “Quelle rupture dans l’imparfait de rupture?”.

(45) In questo caso, anche la tematizzazione sintattica e la distinzione pragmatica «dato/nuovo» (cfr. R. Simone, *Fondamenti di linguistica*) hanno un ruolo nella messa in rilievo narrativa degli eventi.

(46) Su *schemata* e *script* cognitivi, si veda R. Schank e R.P. Abelson, *Scripts, Plans, Goals and Understanding*; per una contestualizzazione in ambito narratologico, cfr. M. Alexander e C. Emmott, “Schemata”.

(47) È doveroso sottolineare che i testi presi in considerazione hanno tutti un tono abbastanza lirico e sono scritti dalla stessa autrice, la quale ha sicuramente una spiccata sensibilità letteraria e può quindi essere portata ad usi figurati della lingua. Si veda il sito internet in cui sono presentate le attività da lei svolte: <http://www.erikaluna.net>

(48) P.M. Bertinetto, “Metafore Tempo-Aspettuali”, p. 94.

(49) A. Bonomi, *Lo spirito della narrazione*, p. 153.

(50) P.M. Bertinetto, “Il verbo”, pp. 22-23.

(51) Si faccia attenzione che nel presente lavoro sto utilizzando la distinzione interno/esterno in relazione alla prospettiva adottata sugli eventi, cioè come pertinente alla relazione fra un soggetto e gli eventi, non alla relazione fra autore, narratore e personaggi. Potrebbero sorgere delle confusioni dal fatto che in narratologia la distinzione tra focalizzazione interna ed esterna è invece usata proprio in riferimento al rapporto fra narratore e personaggi (cfr. B. Niederhoff, “Focalization” e “Perspective – Point of View”).

- (52) Cfr. G. Philippe, “Il dibattito sullo stile indiretto libero”, p. 29. È nota la teoria di Stanzel per cui la combinazione di tempi verbali è indicatore della focalizzazione attraverso un personaggio (F.K. Stanzel, *A Theory of Narrative*, pp. 141-184).
- (53) G. Herczeg, *Lo stile indiretto libero in italiano*, pp. 64-65.
- (54) L. Baranzini e C. Ricci, “Semantic and Pragmatic Values of the Italian *imperfetto*. Towards a Common Interpretive Procedure”, p. 49.
- (55) *Ibid.*
- (56) Cfr. *supra*, paragrafo 5; su regole, convenzioni e gioco, cfr. D. Lewis, *La convenzione*.
- (57) L. Savoia, *Grammatica e pragmatica del linguaggio bambinesco (Baby Talk)*, p. 190.
- (58) Cfr. C. Bazzanella, “Modal uses of the Italian *indicativo imperfetto* in a pragmatic perspective”, pp. 450-454. L’intera proposta teorica di K. Jaszczolt (*Representing Time. An Essay on Temporality as Modality*) è basata su questo assunto.
- (59) M. Barengi, “Cosa possiamo fare con il fuoco?”, p. 22.
- (60) Sono parole di D. Bergesio, in L. Marchiori, “Con #imperfetti la nuova scrittura si fa su Twitter”.

## Bibliografia

- Ballerio, Stefano. 2009. “Gioco, letteratura. Alcune riflessioni.” *Enthymema* 1: 4–24.
- Baranzini, Laura, and Claudia Ricci. 2015. “Semantic and Pragmatic Values of the Italian Imperfetto : Towards a Common Interpretive Procedure.” *Catalan Journal of Linguistics* 14: 33–58.
- Barengi, Mario. 2013. “Cosa possiamo fare con il fuoco?” *Cosa Possiamo Fare Con Il Fuoco? Letteratura E Altri Ambienti*. Macerata: Quodlibet.
- Bateson, Gregory. 1977. *Verso Un’ecologia Della Mente*. Milano: Adelphi.
- Bazzanella, Carla. 1990. “Modal Uses of the Italian Indicativo Imperfetto in a Pragmatic Perspective.” *Journal of Pragmatics* 14: 439–57.
- Bazzanella, Carla. 2002. *Sul Dialogo : Contesti E Forme Di Interazione Verbale*. Milano: Guerini studio.
- Bazzanella, Carla. 2010. “Contextual Constraints in CMC Narrative.” In *Narrative Revisited. Telling a Story in the Age of New Media*, edited by Christian R. Hoffmann, 19–37. Amsterdam: John Benjamins.
- Bertinetto, Pier Marco. 1991. “Il Verbo.” In *Grande Grammatica Italiana Di Consultazione*, edited by Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi, and Anna Cardinaletti. Bologna: il Mulino.
- Bertinetto, Pier Marco. 1992. “Metafore Tempo-Aspettuali.” *Linguistica* 32 (2): 89–106.
- Bonomi, Andrea. 1994. *Lo Spirito Della Narrazione*. Milano: Bompiani.
- Bonomi, Andrea, and Alessandro Zucchi. 2001. *Tempo E Linguaggio: Introduzione Alla Semantica Del Tempo E Dell’aspetto Verbale*. Milano: Bruno Mondadori.
- Brioschi, Franco. 1983. “La Mappa dell’impero.” *La Mappa Dell’impero. Problemi Di Teoria Della Letteratura*. Milano: il Saggiatore.
- Brioschi, Franco, and Costanzo Di Girolamo. 1984. *Elementi Di Teoria Letteraria*. Milano: Principato.
- Brooks, Peter. 1995. *Trame : Intenzionalità E Progetto Nel Discorso Narrativo*. Torino: Einaudi.
- Caillois, Roger. 1995. *I Giochi E Gli Uomini. La Maschera E La Vertigine*. Milano: Bompiani.



- Chiusaroli, Francesca. 2013. "Scritture Brevi Cosa?" *Scritture Brevi*. <http://www.scritturebrevi.it/scritture-brevi-cosa/>.
- Chiusaroli, Francesca. 2014. "Facciamo Che Eravamo...? #imperfetti, Un'idea Di @iguanadan." *Scritture Brevi*. <http://www.scritturebrevi.it/2014/12/07/facciamo-che-eravamo-imperfetti-con-iguanadan/>.
- Eisenlauer, Volker, and Christian R. Hoffmann. 2010. "Once upon a Blog ... Storytelling in Weblogs." In *Narrative Revisited. Telling a Story in the Age of New Media*, edited by Christian R. Hoffman, 79–108. John Benjamins.
- Emmott, Catherine, and Marc Alexander. 2014. "Schemata." *The Living Handbook of Narratology*. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/schemata>.
- Fludernik, Monika. 2010. "Towards a 'Natural' Narratology: Frames and Pedagogy. A Reply to Nilli Diengott." *Journal of Literary Semantics* 39: 203–11.
- Fludernik, Monika. 2012. "Narratology and Literary Linguistics." In *Oxford Handbook of Tense and Aspect*, edited by Robert Binnick, 75–101. Oxford: Oxford University Press.
- Genette, Gérard. 1976. *Figure III. Discorso Del Racconto*. Torino: Einaudi.
- Górnikiewicz, Joanna. 2014. "Quelle Rupture Dans L'imparfait de Rupture?" *Romanica Cracoviensia* 14: 22–37.
- Hamburger, Käte. 1968. *Die Logik Der Dichtung*. 2nd ed. Stuttgart: E. Klett.
- Herczeg, Giulio. 1963. *Lo Stile Indiretto Libero in Italiano*. Firenze: Sansoni.
- Herrnstein Smith, Barbara. 1968. *Poetic Closure*. Chicago: University of Chicago Press.
- Huizinga, Johan. 1973. *Homo Ludens*. Torino: Einaudi.
- Jaszczolt, Katarzyna M. 2009. *Representing Time. An Essay on Temporality as Modality*. Oxford: Oxford University Press.
- Jaszczolt, Katarzyna M. 2010. "Default Semantics." In *The Oxford Handbook of Linguistic Analysis*, edited by Bernd Heine and Heiko Narrog, 193–221. Oxford: Oxford University Press.
- Jauss, Hans Robert. 1987. *Esperienza Estetica Ed Ermeneutica Letteraria. Teoria E Storia Dell'esperienza Estetica*. Bologna: il Mulino.
- Kermode, Frank. 1967. *The Sense of an Ending*. New York: Oxford University Press.
- LaSturmUndDrang. 2015. "Labirinti." *La SturmUndDrang...tra Il Witty E Il Noir*. <http://lasturmunddrang.com/haiku/1-2/>.
- Lewis, David. 1974. *La Convenzione*. Milano: Bompiani.
- Luhmann, Niklas. 1990. *Sistemi Sociali : Fondamenti Di Una Teoria Generale*. Bologna: il Mulino.
- Marchiori, Lorenzo. 2015. "Con #imperfetti La Nuova Scrittura Si Fa Su Twitter." *Il Gazzettino*. 20 maggio.
- Niedehroff, Burkhard. 2013. "Focalization." *The Living Handbook of Narratology*. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/focalization>
- Niedehroff, Burkhard. 2013. "Perspective – Point of View." *The Living Handbook of Narratology*. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/perspective-%E2%80%93-point-view>.

- Ochs, Elinor, and Lisa Capps. 2001. *Living Narrative. Creating Lives in Everyday Storytelling*. Cambridge: Harvard University Press.
- Orlando, Francesco. 1973. *Per Una Teoria Freudiana Della Letteratura*. Torino: Einaudi.
- Philippe, Gilles. 2014. "Il Dibattito Sullo Stile Indiretto Libero." *Il Verri. La Mente in-Diretta Libera* 56: 19–35.
- Pianzola, Federico. Forthcoming. "Looking at Narrative as a Complex System: The Proteus Principle." In *Narrating Complexity*, edited by Richard Walsh and Susan Stepney. New York: Springer.
- Pier, John. 2016. "The Configuration of Narrative Sequences." In *Narrative Sequence in Contemporary Narratology*, edited by Raphaël Baroni and Françoise Revaz, 20–36. Columbus: Ohio State University Press.
- Reinhart, Tanya. 1984. "Principles of Gestalt Perception in the Temporal Organization of Narrative Texts." *Linguistics* 22: 779–809.
- Roggia, Carlo Enrico. 2010. "Imperfetto Storico." *Enciclopedia Dell'italiano*. Treccani. [http://www.treccani.it/enciclopedia/imperfetto-storico\\_%28Enciclopedia\\_dell%27Italiano%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/imperfetto-storico_%28Enciclopedia_dell%27Italiano%29/)
- Savoia, Leonardo Maria. 1984. *Grammatica E Pragmatica Del Linguaggio Bambinesco (Baby Talk). La Comunicazione Ritualizzata in Alcune Culture Tradizionali*. Bologna: CLEUP.
- Schank, Roger C., and Robert P. Abelson. 1997. *Scripts, Plans, Goals and Understanding. An Inquiry Into Human Knowledge Structures*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum.
- Segal, Eyal. 2010. "Closure in Detective Fiction." *Poetics Today* 31 (2): 153–215.
- Simone, Raffaele. 2008. *Fondamenti Di Linguistica*. Roma-Bari: Laterza.
- Skov Nielsen, Henrik, James Phelan, and Richard Walsh. 2015. "Ten Theses about Fictionality." *Narrative* 23 (1): 61–73.
- Skov Nielsen, Henrik, James Phelan, and Richard Walsh. 2015. "Fictionality As Rhetoric: A Response to Paul Dawson." *Narrative* 23 (1): 101–11.
- Sperber, Dan, and Deirdre Wilson. 1995. *Relevance: Communication and Cognition*. 2nd ed. Oxford: Blackwell.
- Stanzel, Franz K. 1984. *A Theory of Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sternberg, Meir. 2010. "Raccontare Nel Tempo (II): Cronologia, Teleologia, Narratività." *Enthymema* 2: 171–206.
- Walsh, Richard. 2007. *The Rhetoric of Fictionality*. Columbus: Ohio State University Press.
- Weinrich, Harald. 1978. *Tempus : Le Funzioni Dei Tempi Nel Testo*. Bologna: il Mulino.
- Withehead, Alfred North, and Bertrand Russell. 1977. *Introduzione Ai Principia Mathematica*. Firenze: La Nuova Italia.
- Wittgenstein, Ludwig. 1967. *Ricerche Filosofiche*. Torino: Einaudi.
- Zanzotto, Fabio Massimo, and Francesca Chiusaroli. 2012. *Scritture Brevi Di Oggi. Quaderni Di Linguistica Zero*. Napoli: Università degli studi di Napoli "L'Orientale."



## RETORICHE DEL MOSTRARE. SU UNA FORMA DI DISCORSO CRITICO PLURIMEDIALE

1. Fra molte altre cose, la rapida ascesa delle *digital humanities* nel corso degli ultimi due decenni ha comportato una forte spinta a sperimentare l'uso, anche nell'ambito della critica letteraria, di un ricco e vario set di strumenti di *visualizzazione*. Benché l'impiego nel discorso critico di grafici diagrammi mappe non costituisca, in sé, una novità assoluta (chi non ha in mente, per fare un solo esempio memorabile, lo schema del sistema dei personaggi dei *Promessi sposi* elaborato da Franco Fido in un celebre saggio del 1974?)(1), è del tutto evidente che le recenti evoluzioni dall'informatica applicata agli studi letterari abbiano prodotto, nell'uso di questo genere di risorse, uno scarto quantitativo e qualitativo che pone su un piano del tutto nuovo il problema del loro impatto sulle prassi di lavoro del critico.

Naturalmente la definizione puntuale (e la puntuale rivendicazione) di questo specifico potenziale rimodulante è uno dei temi favoriti di quel sottogenere critico ormai consolidato che sono diventati – come qualcuno li ha chiamati – i «“What is digital humanities?” essays»(2). Schematizzando un po', si può dire comunque che sono essenzialmente due i suoi fronti di manifestazione. Da un lato il ricorso alla visualizzazione può e tende ad avere effetti sulla fase di *analisi* e modellizzazione descrittiva dell'oggetto di studio (sia esso un testo o un insieme di testi o un fenomeno socio-relazionale), nella misura in cui richiede la disponibilità – ed esplica la propria funzione euristica nel consentire il trattamento – di insiemi più o meno ricchi e complessi di *dati*. Dall'altro lato sono invece i paradigmi rappresentativi e retorici deputati a mediare la fase di *sintesi* – cioè appunto di formalizzazione, espressione, socializzazione di un certo repertorio di “contenuti di conoscenza” – a risultrarne movimentati dalla disponibilità di un ricchissimo spettro di nuovi strumenti e opzioni “espositive”, che problematizzano la tradizionale centralità del saggio argomentativo in prosa (specialmente l'ambiente interattivo e plurimediale della Rete intensifica in massimo grado la libertà nell'ideazione di ambienti e/o formati ibridi).

Le due questioni sono in realtà, è ovvio, strettamente intrecciate, e concorrono a illuminare quanto seria e cruciale sia la sfida di fronte alle quale oggi sono posti non solo (non più) i tanti o pochi cultori di *una* prospettiva di metodo fra altre, ma di fatto l'intero campo della ricerca umanistica del ventunesimo secolo. Senza l'ambizione di affrontare in modo organico le complesse questioni metodologiche sollevate da questa prospettiva di integrazione dialettica fra scienze informatiche e studi letterari, nelle prossime pagine mi limiterò ad illustrare l'esempio di *un* possibile modo di confrontarsi con quelle questioni, attraverso le riflessioni di metodo e strategie progettuali in base a cui, nel corso di un progetto di ricerca su Mario Soldati sviluppato insieme a Bruno Falchetto(3), abbiamo provato a immaginare la fisionomia di un prodotto critico di natura plurimediale e interattiva (secondo il formato che gli autori di *Umanistica\_Digitale* definiscono *documentario di database*)(4).

Per chiarire la prospettiva in cui il progetto è nato, è importate considerare una caratteristica polarità che sembra caratterizzare i modi di percepire e concepire il ruolo degli strumenti di visualizzazione negli studi letterari (e anche più in generale, per questa via, il rapporto fra “vecchia” critica analogica e “nuova” critica digitale). Essa ha la sua spia più evidente nella differente enfasi posta, a seconda dei casi e delle prospettive, sulla valenza propriamente *euristica* ovvero sulla natura essenzialmente *retorica* di quegli strumenti (ovvero appunto sull'uno o sull'altro dei principali livelli o momenti del lavoro critico che, come ho anticipato all'inizio, il loro impiego sembra sollecitare ed esporre ad una possibile rimodulazione).

Nel primo caso l'accento batte anzitutto sull'idea che l'applicazione agli studi letterari di metodiche di ispirazione statistico/quantitativa, tipiche di un approccio computazionale di norma piuttosto estraneo alle procedure della ricerca umanistica, consentirebbe di accedere ad un insieme di conoscenze (e ad una tipologia di conoscenza) normalmente preclusi alla tradizionale critica “analogica”. Dispositivi indispensabili per, e intrinsecamente votati a, esplorare manipolare interpretare una serie di *dati* (tipicamente, grandi volumi di dati), essi sarebbero il veicolo elettivo

per un salutare riavvicinamento dei metodi della critica letteraria (con la loro caratteristica dipendenza da procedure interpretative soggettive, spesso fondate su presupposti impliciti) ai più razionali, espliciti e controllabili protocolli delle scienze dure o, se non altro, delle scienze sociali. È una posizione ben rappresentata, notoriamente, dall'approccio che Franco Moretti ha chiamato «distant reading», con il suo appello suggestivo e un po' provocatorio (opportunamente provocatorio, anche) ad uno *spostamento di sguardo* che, ai fumosi funambolismi della «Theory» post-strutturalista, sostituisca appunto il più «razionale» modello delle «scienze naturali e sociali» (opponendo nel contempo all'ossessione per la singolarità eccezionale, l'unicità irripetibile, l'interesse per la «gran massa dei fatti»)(5). Ma non meno paradigmatico, da questo punto di vista, è l'approccio di tante ricerche orientate all'impiego critico-interpretativo di tecniche di analisi automatica dei testi. Ad esempio in uno dei capisaldi della cosiddetta *stylometry* (o stilistica computazionale) Wayne McKenna, John Burrows e Alexis Antonia sottoponevano la trilogia romanzesca di Samuel Beckett (*Malloy, Malone muore e L'innominabile*) ad una classica procedura di analisi statistica multivariata, interpretandone i risultati attraverso una serie di grafici a dispersione che traducevano in rapporti spaziali le somiglianze stilometriche “misurate” dall'algoritmo fra diversi segmenti testuali del corpus.(6) Il fatto rilevante è che la procedura d'analisi ha qui una natura rigorosamente esplorativa/induttiva: a guidarla non sono cioè le percezioni/intuizioni soggettive del critico in ordine ai tratti distintivi dello stile di Beckett, ma una serie di dati e rapporti infratestuali “trovati” in modo autonomo da un algoritmo statistico. Certo gli autori del saggio hanno idee abbastanza precise (maturate attraverso tradizionalissime procedure di *close reading*) rispetto alla fisionomia stilistica e strutturale dei romanzi di Beckett: ed è a quelle che ricorrono per interpretare, dotandoli di significato, i rapporti di prossimità/distanza che il grafico a dispersione “mostra”. Ad attivarsene è una dialettica di confronto fra ciò che “vede” l'algoritmo e ciò che “vede” lo studioso che, alla lunga, è funzionale alla scoperta/identificazione di una serie di modelli predittivi indiziari benché essenzialmente obliqui, formalizzati in schematici ma rigorosi ed espliciti termini statistici, in grado di *approssimare* al meglio le più complesse ma largamente implicite procedure interpretative dell'osservatore.

È precisamente questo d'altronde il meccanismo di funzionamento che, come ha più volte puntualizzato Willard McCarty, contraddistingue lo «stile di ragionamento scientifico» della *modellizzazione*, di cui l'avvento della computazione informatica costituisce un potente facilitatore e amplificatore: se la natura discontinua delle rappresentazioni digitali, vincolate alla logica binaria dell' «1» o «0», enfatizza la costitutiva trascendenza dell'artefatto culturale rispetto a qualunque sua rappresentazione (più di quanto non accada con le modellizzazioni analogiche, con la loro tensione a riprodurre le caratteristiche attraverso un mimetismo “continuo”), per altro verso consente una decisiva accelerazione del ciclo di reiterata prototipazione-verifica-raffinamento del modello in vista di una progressiva riduzione del suo grado di approssimazione, che di fatto determina uno slittamento del baricentro d'attenzione e interesse *dal modello in sé all'attività del modellare*:

Reasoning by constructing representations, then seeing how well they do in comparison to their originals, is intrinsic to how we think, I suspect. Traditional scholarship typically approaches the transcendence of artifacts by classification and categorization, then by studying how the individual work infects or even violates the categories to which it has been assigned. The deliberate *implementation* of this style of reasoning began in the sciences centuries ago, where such representations are called models. Computing has made a radical difference to model-building in the sciences by reducing the time required to construct and reconstruct them, typically by an order of magnitude or more. (...) But the difference is not just a matter of efficiency. Since we are creatures in time, and time-scale shapes how we conceptualize and act in the world, this radical speeding up means a shift in thinking, from a focus on and investment in the thing to a focus on and commitment to the activity of changing it – from, that is, *models* to *modeling*. (7)

Da questo punto di vista, la vera “missione” delle *digital humanities* – o insomma il loro più prezioso ruolo e contributo funzionale come meta-disciplina – consisterebbe appunto nel mediare l'installazione di questo paradigma metodologico all'interno delle discipline umanistiche: piuttosto che «un nuovo stile di ragionamento scientifico», l'informatica si configura insomma come una cornice o schema «all'interno del quale precedenti (e forse nuovi) stili di ragionamento possono

essere rappresentati e applicati» (p. 15). Ciò di fatto determina le condizioni – secondo McCarty – per una epocale riconfigurazione della tradizionale opposizione polare fra *Le due culture* (per riprendere il titolo del celeberrimo saggio di Charles Percy Snow), così come è stata percepita e descritta da una lunga tradizione di pensatori: in definitiva, il confronto con l'informatica è per gli umanisti una straordinaria opportunità per provare ad *esplicitare i presupposti largamente impliciti del loro sapere*, formalizzando e dunque rendendo controllabili, verificabili, le procedure in base a cui operano:

The gift of computing to the humanities is as much or more creative as it is instrumental. By inducing us to model our heretofore largely tacit methods, it invites us to look backwards to what we have done and forwards to what we can imagine with it. It simultaneously raises the question of how we know what we know and gives us the external means of probing for an answer (or, rather, a better question) by means of a digital approximation. (8)

Detto altrimenti, il fondamentale imperativo cui la prospettiva metodologica delle *digital humanities* espone *anche* critica letteraria consiste – per riprendere questa volta una indicazione di Franco Moretti – nella adozione di quello che P.W. Bridgman, in avvio del suo *Logic of modern physics* (1927), chiamava «the operational point of view». «Operazionalizzare»: cioè disporsi a ritenere che un concetto sia definito quando sono definite le operazioni necessarie a misurarlo. In quest'ottica «operazionalizing means building a bridge from concepts to measurement, and then to the world. In our case: from the concepts of literary theory, through some form of quantification, to literary texts»(9).

Che il confronto con questa prospettiva sia davvero una sfida da non rifiutare, credo sia difficile non riconoscerlo. Rispetto ad altre proposte di “scientizzare” lo studio dei testi e dei sistemi letterari – che nel passato più e meno recente non sono certo mancate – ciò che distingue questi nuovi approcci è proprio l'enfasi posta, da un lato, sulle indubbie potenzialità di un repertorio di strumenti (che per funzionare impongono al ricercatore certi vincoli procedurali, ma non presuppongono in sé un metodo); e, dall'altro, su nozioni essenzialmente anti-sostanzialiste e costruttiviste come quelle di rappresentazione, modellizzazione, approssimazione. Certo che poi, è fin troppo ovvio osservarlo, ci sono compiti e aspetti del lavoro critico (e più in generale, del nostro rapporto con i testi letterari) rispetto ai quali l'aspirazione a *operazionalizzare* può rivelarsi non solo di difficile e, talora, molto onerosa applicabilità (in qualche caso *troppo*, in rapporto ai vantaggi che se ne otterrebbero) sul piano tecnico, ma senz'altro discutibile e inappropriata su quello teorico. Da questo punto di vista resta prezioso l'invito di Jerome McGann a pensare al computer non tanto «as a kind of brain», ma piuttosto «as a kind of book» («a machine for processing a variety of symbolic forms organized in looping autopoietic structures»)(10). Detto altrimenti, e più in generale: perché la sintesi disciplinare cui la nozione di *umanistica digitale* allude sia davvero produttiva, è bene che accanto alle tante domande intorno a cosa possono fare le tecnologie informatiche per noi umanisti (o per noi critici letterari), non manchino mai le domande intorno a cosa può fare una prospettiva umanistica con e rispetto a quelle tecnologie e procedure.

Uno dei possibili equivoci che questa sfida comporta, ad esempio, lo si può illustrare (in modo un po' obliquo e malizioso, lo ammetto, ma utile adesso per capirci) proseguendo nella lettura dell'articolo di Moretti, che si propone di offrire un esempio concreto di applicazione del «punto di vista operativo» alla teoria letteraria lavorando sul concetto di “spazio-personaggio” proposto da Alex Woloch. Senonché, constatata la difficoltà di distinguere in modo netto, in un passo del primo capitolo di *Orgoglio e pregiudizio*, fra i confini dello spazio-personaggio del signore e della signora Bennet, l'autore osserva: «Plays are easier in this respect: as there are no ambiguities in how words are distributed among the various speakers, character-space turns smoothly in “word-space”». E infatti l'intero saggio consiste, da lì in poi, in una ricca, sofisticata, indubbiamente interessante analisi a base computazionale (mediata da efficacissimi grafici e visualizzazioni) del sistema degli spazi-personaggi nei drammi di Shakespeare. Alla fine del saggio, però, la domanda è inevitabile: ma a orientare la nostra ricerca devono essere certi interessi intorno ad aspetti del nostro oggetto di studio (ad esempio: la nozione di spazio-personaggio nel romanzo), oppure le possibilità di più

agevole ed efficace applicazione di un repertorio di strumenti e metodiche analitiche? *Va' dove ti porta la computabilità* – non è una prospettiva troppo allettante.

Per converso, una delle vie maestre per chiarire che nel sintagma *digital humanities* il polo *humanities* non si limita a offrire un campo d'esercizio per una metodologia *digital* importata da altrove, consiste appunto nella piena valorizzazione della dimensione *retorica* che inerisce *anche* a quel tipo di strumenti e metodiche statistico/computazionali. Qui il sofisticato patrimonio di sensibilità e competenze maturato nell'analisi e interpretazione dei testi letterari può rivelarsi una risorsa preziosa, da rivendicare e mettere a frutto con il massimo profitto. Nessuno meglio di un critico letterario, insomma, dovrebbe aver chiaro che una nozione come quella di «“raw data”» è in sé «a bit misleading»(11): se i dati non sono mai, in sé e per sé, delle «informazioni» né tanto meno delle «prove», ma piuttosto oggetti sfaccettati («multifaced objects») che possono essere mobilitati come prove in supporto di un argomento, un umanista può e dovrebbe sempre insistere sulla necessità di guardarli e interpretarli, a loro volta, come degli *artefatti* («always, at least indirectly, created by people»), anzi come «authored work (...) created for an audience»: molto simili per questo rispetto a dei veri e propri *testi*, che sarebbe massimamente vantaggioso considerare «employing a reader-response theory approach»(12). In termini più strutturati (e nel contempo anche più radicali), considerazioni analoghe hanno un ruolo centrale nella riflessione teorica di Johanna Drucker, che a più riprese ha osservato come i procedimenti di visualizzazione che vanno diffondendosi nell'ambito delle *digital humanities* siano o possano rivelarsi «a kind of intellectual Trojan horse, a vehicle through which assumptions about what constitutes information swarm with potent force»:

To overturn the assumptions that structure conventions acquired from other domains requires that we re-examine the intellectual foundations of digital humanities, putting techniques of graphical display on a foundation that is humanistic at its base. *This requires first and foremost that we reconceive all data as capta*. Differences in the etymological roots of the terms data and capta make the distinction between constructivist and realist approaches clear. *Capta* is "taken" actively while *data* is assumed to be a "given" able to be recorded and observed. From this distinction, a world of differences arises. Humanistic inquiry acknowledges the situated, partial, and constitutive character of knowledge production, the recognition that knowledge is constructed, *taken*, not simply given as a natural representation of pre-existing fact. (13)

In effetti la formula «*data as capta*» riassume bene il ruolo di reagente attivo che la sensibilità teorico/metodologica dell'umanista, mentre viene provocata dall'incontro con i metodi della computazione statistica, può a sua volta esprimere nei loro confronti. Il versante più incisivo del discorso di Drucker consiste d'altronde nel prospettare non solo un atteggiamento di “lettura”, ma uno stile intellettuale e operativo per affrontare un ripensamento creativo degli strumenti digitali per la visualizzazione «on basic principles of the humanities»:

I take these principles to be, first, that the humanities are committed to the concept of knowledge as interpretation, and, second, that the apprehension of the phenomena of the physical, social, cultural world is through constructed and constitutive acts, not mechanistic or naturalistic representations of pre-existing or self-evident information. (...) The rhetorical force of graphical display is too important a field for its design to be adopted without critical scrutiny and the full force of theoretical insight. (14)

In particolare, Drucker delinea due possibili direttrici attraverso cui declinare questo impegno: la prima è quella di immaginare e sviluppare metodi di visualizzazione funzionali ad assolvere «the task of representing ambiguity and uncertainty»; la seconda è quella di usare «interpretations that arise in observer-codependence, characterized by ambiguity and uncertainty, as the basis on which a representation is constructed»(15). In definitiva, l'invito è alla messa a punto, e nello stesso tempo alla messa in scena, di una serie di nuove *retoriche del mostrare* (Drucker parla di «expressive metrics and graphics»(16)) che esibiscano in modo forte, anche ruvido, la propria presenza, richiamando l'attenzione del fruitore sulla pervasività (e sulla ineliminabilità, in definitiva) degli effetti di filtro: “disautomatizzando” insomma l'insidiosa apparenza di neutralità e trasparenza che costituisce l'alone percettivo inerziale di questi strumenti. (17)

2. È soprattutto l'interesse per questo tipo di prospettiva ad averci persuasi a misurarci con la progettazione di un «documentario di database» su Mario Soldati. In via preliminare, ecco come gli autori di *Umanistica\_Digitale* descrivono i tratti strutturali essenziali di questo proteiforme *formato* o *genere*:

I documentari di database sono caratterizzati da una natura modulare e combinatoria, ramificata e ipertestuale, e sono spesso strutturati più come un pezzo in prosa multimediale che come un film tradizionale. Composto da una serie di tracce che si sviluppano attraverso un database reale o virtuale, il documentario può essere costruito a partire da una vasta gamma di supporti: oltre a film e video, anche audio, immagini statiche, testo, animazioni, documenti reali o il loro equivalente digitale, ma anche feed dinamici del World Wild Web. I documentari di database sono multilineari. Come tali, non sono guardati, ma fruiti, attivati ed eseguiti da un lettore-spettatore al quale viene offerta una serie di percorsi guidati. (...) In tal senso, i documentari di database ricordano i percorsi di visita delle mostre fisiche, che sono relativamente più aperti e meno lineari di quelli dei testi sequenziali. (...) Detto ciò, la possibilità di interpolare differenti insiemi di dati per raccontare storie interconnesse offre nuove e potenti modalità di argomentazione scientifica nonché di espressione immaginativa. **(18)**

L'opzione metodologica generale cui ci siamo attenuti, nel declinare concretamente questo ricchissimo assortimento di opzioni architettoniche e costruttive, è stata quella di enfatizzare funzionalmente, ma anche di esibire e rendere percepibile, il rapporto stretto fra l'adozione di certe strutture e retoriche espositive e le operazioni critico/interpretative ad esse associate (o da esse veicolate), con i loro effetti di significato. Usare insomma le risorse tecniche del documentario di database (o web-doc, come spesso viene anche chiamato) come dispositivi di messa in evidenza di una pluralità di modi dello sguardo critico: con il doppio obiettivo, per un verso, di sollecitare il fruitore a sperimentare e riconoscere – proprio attraverso i modi dell'esperienza di fruizione in cui è coinvolto – la specifica *forza* euristica di ciascuna; e provvedendo però, nel contempo, ad attivare meccanismi di alternanza o interferenza tesi ad esporle ad un effetto di reciproca problematizzazione e relativizzazione disautomatizzante.

Concretamente, a modellare la progettazione dell'impianto del documentario è stato anzitutto lo specifico baricentro d'interesse critico che animava il nostro progetto di ricerca, dedicato a *Mario Soldati e gli italiani che cambiano (1957-1979)*. L'idea era insomma quella di stringere l'attenzione sul Soldati osservatore e narratore dell'Italia in cammino rapido verso la società dei consumi e del benessere, mettendo l'accento su una parte importante ma ancora relativamente poco indagata della sua opera, contraddistinta dalla propensione all'esplorazione inventiva di una forte varietà di forme testuali e linguaggi mediali (anche in funzione di un dialogo intenso con un orizzonte di pubblico insolitamente vario e ampio), non meno che dalla spiccata molteplicità dei fuochi d'attenzione del suo mobilissimo sguardo sul mondo (a loro volta in grado di sollecitare una screziata gamma di interessi fruitivi eterogenei). D'altronde nella seconda metà anni '50 maturano una catena di decisioni destinate a ridefinire in profondità la vita di Soldati, sul piano professionale così come su quello privato: a cominciare dal passaggio editoriale da Garzanti a Mondadori e dall'avvio della collaborazione continuativa con il «Corriere della sera», che di fatto rendono possibile il trasferimento da Roma a Milano, l'addio al cinema e il sospirato assestamento della propria attività sull'asse letteratura-giornalismo. Più nel dettaglio, due episodi su tutti suggeriscono la scelta del 1957 come simbolica data-spartiacque: è l'anno dell'uscita, da Garzanti, della auto-antologia *I racconti*, con la quale Soldati compie un'operazione significativa di riepilogo retrospettivo della propria attività di narratore fino a quel momento. Ma è anche l'anno del primo reportage televisivo, *Viaggio lungo le rive del Tirreno alla scoperta dei cibi genuini*, che nell'immaginario del pubblico lega una volta per tutte il personaggio-Soldati ad una delle direttrici d'interesse più rilevate del suo impegno letterario (e non solo) nel ventennio successivo (basti pensare alla trilogia di *Vino al vino*). specularmente, il 1979 è l'anno di uscita delle *44 novelle per l'estate*, il secondo e conclusivo volume – dopo le *55 novelle per l'inverno* – di quel grande “novelliere” che è una delle opere-sfondo di questa stagione della sua attività letteraria.



La prima idea, per corrispondere al proposito di esibire fin dalle (e proprio attraverso le) scelte di impostazione strutturale la natura smaccatamente interpretativa del nostro documentario, è stata allora quella di conferirgli un impianto simmetrico, equilibratamente bipartito, che rivelasse però una plateale resistenza ad essere letto come un'immagine dell'articolazione "reale" della vita di Soldati. Abbiamo deciso cioè di dedicare la prima parte del documentario al racconto critico dell'itinerario biografico ed artistico di Soldati fino al 1957 (a partire però non dalla data di nascita ma dal 1912, anno dell'ingresso come esterno all'Istituto Sociale dei Padri Gesuiti di Torino: una prima piccola "asimmetria" che, al contempo, dà rilievo critico della centralità dell'educazione scolastica e religiosa nella formazione di Soldati); mentre la seconda parte del documentario avrebbe invece messo a fuoco la stagione 1957-1979. Questa volta lo scarto fra la fine del documentario e l'anno della scomparsa (1999) è addirittura di vent'anni. Il che determina uno squilibrio vistoso fra la porzione della vicenda soldatiana che le due sezioni, strutturalmente simmetriche, effettivamente "coprono" (dal '12 al '57 trascorrono 45 anni, dal '57 al '79 solo 22, cioè esattamente la metà). Insomma: una complessiva messa in rilievo della *non naturalezza* o *non neutralità* delle scelte d'impianto, di cui il fruitore è subito indotto a prendere consapevolezza attraverso una semplice visualizzazione d'apertura, in cui una schematica *timeline* della biografia soldatiana viene deformata dall'emergere di una mappa/indice del documentario.

La seconda serie di considerazioni progettuali ha riguardato, più propriamente, la definizione delle retoriche argomentative attraverso cui modellare le due parti del web-doc. Anche qui abbiamo preso le mosse anzitutto dall'idea critica di partenza, o da un suo corollario piuttosto immediato: dedicare cioè la prima parte del documentario alla ricostruzione del percorso, biografico/esistenziale e culturale/letterario, attraverso cui *Soldati diventa Soldati*, matura e dà forma alla propria identità di uomo e di intellettuale; riservando la seconda ad una ricognizione del modo in cui, da questa postazione di raggiunta maturità, Soldati decide di dare avvio ad una investigazione plurale dell'identità degli italiani che cambiano, negli anni dal boom alla crisi economica (con un fuoco critico quindi sull'identità di Soldati, nella prima parte; sull'identità degli italiani che cambiano – percepita attraverso il suo sguardo – nella seconda). Da qui l'opzione per le differenti *retoriche del mostrare* da adottare o, per meglio dire, da mettere in dominante nelle due sezioni, secondo una logica orientata questa volta, almeno in prima istanza, all'attivazione di rapporti di *omologia* fra la dinamica ricettiva/esperienziale in cui il fruitore si trova coinvolto e l'immagine critico-interpretativa che la sostiene e modella (e attraverso cui è sollecitato a inquadrare le diverse fasi dell'itinerario esistenziale/letterario di Soldati). In altri termini: alla prima parte del webdoc si è scelto di dare un impianto narrativo/argomentativo lineare, modulato secondo la sintassi del classico documentario audiovisivo; mentre nella seconda si è optato per la predisposizione di un percorso di esposizione policentrica, con una pluralità di linee di approfondimento che si dipartono a raggiera da una pagina/piattaforma centrale. Sul piano progettuale, tuttavia, l'opzione per questo assetto saldamente confermativo/analogico del rapporto tra tesi critica e retorica argomentativa richiedeva (costituendone d'altronde l'ideale premessa e molla d'innescio) l'attivazione di un qualche dispositivo di problematizzazione, che rompesse l'illusorio effetto di "realismo mimetico" (per dirla nei termini di Drucker) evidenziando per converso la natura costruttiva, interpretativa, retorica appunto delle opzioni adottate. Il meccanismo a cui abbiamo pensato è stato allora quello di recuperare una possibilità di attivazione ad un secondo livello, in ciascuna delle due sezioni, del principio retorico-costruttivo dominante nell'altra.

Si è deciso quindi di frammentare il racconto audiovisivo lineare della parte A inserendovi una serie di punti di interruzione, che ne bloccano il procedere conducendo il fruitore ad una pagina/ambiente entro la quale è possibile esplorare, secondo la logica policentrica dominante nella sezione B, una raccolta di materiali e approfondimenti di vario genere (a seconda dei casi a prevalente carattere documentario e/o critico; testuale e/o grafico/visuale – ma anche sonoro, audiovisivo, etc.; con una generale predilezione comunque per il breve-segmentato, pur secondo diverse taglie mensurali, e per l'accostamento di una componente verbale e di una non verbale; il tutto secondo una logica espositiva ispirata ad un principio di sottrazione, di giustapposizione un po' brusca, a spigoli vivi). Strutturalmente, le interruzioni sono legate ad una serie di date di svolta, in corrispondenza delle

quali si assume che Soldati si trovi (secondo il classico principio delle “storie a bivi”) di fronte ad una scelta decisiva, che può cambiare in modo rilevante il corso del suo destino (ad esempio: il 1929, quando sceglie di non continuare la promettente carriera di studioso d’arte in Italia ma parte per gli Stati Uniti; oppure l’8 settembre 1943, quando dopo l’armistizio decide di lasciare Roma e intraprendere un avventuroso viaggio verso Napoli). Allo stesso tempo i momenti di riflessione ed esplorazione ‘radiale’ offerti dalle pagine/snodo sono l’occasione per la messa a fuoco, sul piano critico, di una serie di tratti-chiave della sua personalità. Di nuovo, insomma, un apparato di scelte funzionale a tematizzare l’analogia, e a rendere però percepibile l’irriducibile asimmetria, fra il percorso di costruzione esistenziale compiuto da Soldati e la (ri)costruzione critica che il webdoc ne propone (coinvolgendovi il fruitore).

Il meccanismo si ripete, speculare, nella seconda parte: qui il fruitore approda ad una pagina-ambiente che costituisce la piattaforma, la postazione-baricentro, da cui è invitato a scegliere fra una serie o raggiera di possibili percorsi di approfondimento, raccolti intorno a una serie di coordinate tematico/strutturali che possono essere intese, per un verso, come le direttrici dell’indagine che Soldati stesso conduce – attraverso le sue opere – sul mondo e sulla società che ha di fronte; ma che al tempo stesso si configurano come le direttrici di una indagine critica sulle sue opere, sul suo modo di modellare storie e mondi fittizi. L’opzione, d’altronde, è stata quella di prediligere una serie di coordinate categoriali primarie, elementari (persone, luoghi, tempi, oggetti, sensi, linguaggi) che hanno evidentemente un ruolo cruciale nel regolare il rapporto di ciascuno di noi con il mondo: col vantaggio significativo (su cui tornerò) di coniugare un massimo potenziale di apertura anti-specialistica con un massimo potenziale di focalizzazione tecnica sulle forme e strutture essenziali del rappresentare soldatiano (con una prospettiva problematicamente trasversale, peraltro, alle diverse opere: e dunque anche, ad esempio, all’opposizione finzione/non-finzione, letterario/audiovisivo, etc). Anche qui, comunque, attraverso il percorso esplorativo che il fruitore è invitato a condurre, in modo personale e con la massima libertà, fra le varie raccolte di materiali, una forma di recupero di un principio di linearità narrativa viene assicurata dalla predisposizione, in modo sparso/diffuso all’interno delle diverse collezioni, di oggetti testi documenti che provvedono a innestare visualmente esperienze incontri opere all’interno di una *timeline* storico/cronologica (che secondo modalità varie, si configura come la struttura di recupero di un sintetico percorso guidato/panoramico fra i materiali).

E qui veniamo all’ultima opzione progettuale che vorrei illustrare, che agisce trasversalmente alle altre due prevedendo la possibilità di rimodularne alcuni modi di attualizzazione in relazione ad una pluralità di tipologie di destinatari. Abbiamo cioè pensato che potesse essere interessante prevedere modalità di fruizione differenziate del webdoc attraverso un’opzione proposta in avvio. In particolare si è previsto di distinguere fra un accesso in modalità *intrattenimento* (con una funzione divulgativa, per appassionati e curiosi); un accesso in modalità *studio* (con una funzione didattica, per studenti); un accesso in modalità *esperto* (dedicata a studiosi e dunque con finalità di ricerca). A distinguere i tre livelli sono il grado di interazione richiesto e il grado di libertà concesso al fruitore. Al primo livello la fruizione è cioè molto guidata e prevede un basso grado di interazione (anche l’attraversamento delle pagine-snodo, nella prima parte, e l’esplorazione delle collezioni, nella seconda, avviene con modalità facilitate). Al secondo livello la fruizione è ancora guidata in modo forte ma prevede un alto grado di interazione partecipativa (anche con la proposta di piccoli compiti/esercizi da svolgere: rispondere a una domanda, risolvere un enigma, etc). A caratterizzare la terza modalità è soprattutto l’estrema libertà di movimento lasciata al fruitore (anche il collante della struttura narrativa qui viene messo sullo sfondo). Una possibilità molto interessante per questo tipo di destinatario (di cui al momento non è però ancora stato possibile definire nel dettaglio la praticabilità) sarebbe quella di aprire la struttura del web-doc alla implementazione collaborativa, attraverso la produzione di nuovi materiali di approfondimento (eventualmente proposti attraverso una procedura di submission “leggera”).

In ogni caso questa disponibilità strutturale a modalità di fruizione – e dunque a possibilità di destinazione – multiple e diversificate, non è fra gli aspetti meno suggestivi e potenzialmente proficui di prodotti di questo genere. In fondo ciò che se ne prefigura, almeno in termini di

opportunità, è la possibilità di innestare percorsi di ricerca anche molto sofisticati in una cornice che ne renda plasticamente evidente il regime di prossimità contestuale con la pratica didattica (quella universitaria, in primo luogo; ma non per forza solo quella) e persino con un orizzonte di alta divulgazione che può coinvolgere una platea di non specialisti e curiosi molto ampia.

Stefano Ghidinelli

**Note.**

(1) F. Fido, *Per una descrizione dei Promessi Sposi: il sistema dei personaggi*, «Strumenti critici», VII, ottobre 1974, pp. 345-351.

(2) Matthew G. Kirschenbaum, *What is Digital Humanities and What's It Doing in English Departments?*, «ADE Bulletin», n. 150, 2010.

(3) Avviato alla fine del 2014 grazie a un contributo del Dipartimento di studi letterari, filologici e linguistici dell'Università degli Studi di Milano, il progetto di ricerca *Mario Soldati e gli italiani che cambiano (1957-1979)* ha avuto un primo esito nell'organizzazione del Convegno di studi *Raccontare, riflettere, divulgare. Mario Soldati e gli italiani che cambiano (1957-1979)*, a cura di B. Falchetto e S. Ghidinelli, svoltosi presso l'Università degli studi di Milano il 7 e 8 maggio 2015. Quella è stata anche l'occasione per una prima presentazione del progetto del webdoc, la cui complessa realizzazione tecnica, curata in collaborazione con il CTU (Centro per le tecnologie e la didattica universitaria multimediale e a distanza), è attualmente in corso.

(4) Il «documentario di database» è uno dei formati o generi che usano «modalità trans-mediali di argomentazione» illustrati in A. Burdick, J. Drucker, P. Lunenfeld, T. Presner, J. Schnapp, *Umanistica\_Digitale*, Milano, Mondadori, 2014 (in particolare alle pp. 90-92). Nozioni analoghe sono quelle di «webdoc», «documentario interattivo», o «i-doc», usate nell'ambito degli studi sul giornalismo e il cinema documentaristico (per una bibliografia essenziale: <http://i-docs.org/2015/05/06/bibliography/>).

(5) F. Moretti, *La letteratura vista da lontano*, Torino, Einaudi, pp. 4-9.

(6) W. McKenna, J. Burrows, A. Antonia, *Beckett's trilogy: Computational Stylistics and The Nature of Translation*, «Revue Informatique et Statistique dans les Sciences humaines», XXXV, 1 à 4, 1999, pp. 151-171.

(7) W. McCarty, *Being Reborn: The Humanities, Computing and Styles of Scientific Reasoning*, in W. R. Bowen, R. G. Siemens, *New technologies and Renaissance studies*, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Tempe, Iter Inc – Renaissance Society of America, 2008, p. 10 (cito dalla versione del testo accessibile sul sito <http://www.mccarty.org.uk/>).

(8) Ivi, p. 15.

(9) F. Moretti, «Operationalizing»: or, the function of measurement in modern literary theory, Literary Lab Pamphlets, 6, December 2013, p. 1 (<http://litlab.stanford.edu/pamphlets/>)

(10) J. McGann, *Visible Language, Interface*, Ivanhoe, in Id., *The Scholar's Art. Literary Studies in a Managed World*, The University of Chicago Press, 2006, p. 159 (il riferimento è citato in epigrafe al saggio di W. McCarty, *Literary enquiry and experimental method: What has happened? What might?*, in Liborio Dibattista (a cura di), *Storia della Scienza e Linguistica Computazionale: Sconfinamenti Possibili*, Milano, Francoangeli, 2009, pp. 32-54: 32).

(11) T. Owens, *Defining Data for Humanists: Text, Artifact, Information or Evidence?*, «Journal of Digital Humanities», 1, 1, Winter 2011, pp. 5-8.

(12) «When we consider what a data set means to individuals within a certain context, we open up a range of fruitful interpretative questions which the humanities are particularly well situated to explicate», ivi, p. 6.

(13) J. Drucker, *Humanities Approach to Graphical Display*, «Digital Humanities Quarterly», vol. 5, n. 1, 2011, § 3. Naturalmente la riflessione di Drucker non muove dall'ingenua convinzione che «only the humanists have the insight that intellectual disciplines create the objects of their inquiry. Any self-conscious historian of science or clinical researcher in the natural or social sciences insists the same is true for their work. Statisticians are extremely savvy about their artifices. Social scientists may divide between realist and constructivist foundations for their research, but none are naïve when it comes to the rhetorical character of statistics». Il punto, semmai, è che «the sheer power of the graphical display of "information visualization" (and its novelty within a humanities community newly enthralled with the toys of data mining and display) seems to have produced a momentary blindness among practitioners who would never tolerate such literal assumptions in textual work» (ivi, § 4-5).

(14) Ivi, § 7.

(15) *Ivi*, § 2.

(16) *Ivi*, § 14.

(17) Uso ancora una volta un riferimento a Moretti per un esempio *e contrario* dell'utilità di questa prospettiva (ma non vorrei dare l'idea di avercela con Moretti, anzi: l'insistenza comprova semmai una attenzione e un interesse vividi per il suo lavoro). Nel saggio che apre *La letteratura vista da lontano* (Einaudi, 2006; ma nella versione inglese, vale la pena ricordarlo, il titolo è *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for a Literary History*), il primo grafico presentato (a p. 12) mostra una serie di cinque curve ascensionali ripidissime, quasi-verticali, che rappresentano icasticamente, come recita l'intestazione, «*Il decollo del romanzo*» prodottosi, in momenti diversi degli ultimi tre secoli ma sempre nell'arco di «una ventina d'anni», in cinque differenti paesi («Gran Bretagna, 1720-40; Giappone, 1745-65; Italia, 1820-40; Spagna, 1845-primi anni Sessanta; Nigeria, 1965-80»): in tutti questi casi «il numero di nuovi romanzi balza da cinque-dieci titoli l'anno, il che vuol dire un romanzo ogni mese o due, a circa un romanzo ogni settimana». Tuttavia nella successiva Figura 2, dedicata a «*Il romanzo in Gran Bretagna, 1710-1850*», la prima curva della figura precedente, che ovviamente corrisponde ora a un breve segmento dell'unica, più ampia curva complessiva rappresentata, appare trasformata in un pendio ascensionale dolce, poco più che orizzontale. Benché i *dati* siano gli stessi, nel primo caso noi “vediamo” un violento decollo; nel secondo caso, tutt'al più, un primo, morbido accenno di crescita. Ma la deformazione non è dovuta al cambio di scala complessiva, bensì ad un forte cambio asimmetrico, da un grafico all'altro, delle scale usate sui due assi (quella per misurare gli intervalli temporali, sulle ascisse, è raddoppiata; quella per il numero di libri annui, sulle ordinate, si è ridotta di sei volte). Ovviamente, poiché anni e libri sono di per sé grandezze incommensurabili (l'unità di misura usata per rappresentare graficamente gli uni è indipendente da quella usata per rappresentare gli altri), l'operazione di Moretti è del tutto legittima. Ma comporta (o è l'effetto di) uno spostamento della *retorica* del grafico. Esibirla al fruitore sarebbe stata una mossa utile sia in chiave metodologica (all'insegna del principio «*data as capta*»), sia in fondo in funzione argomentativa (ad esempio giustificando la “deformazione” come funzionale a restituire la differenza fra una percezione più interna/ravvicinata e una più esterna/panoramica, o distanziata/retrospettiva, del medesimo fenomeno).

(18) A. Burdick, J. Drucker, P. Lunenfeld, T. Presner, J. Schnapp, *Umanistica\_Digitale*, Milano, Mondadori, 2014, pp. 90-92.

## **LETTURE**

*I POETI*

**LUCIANO CECCHINEL**

***DA SPONDA A SPONDA***

***DA QUESTA SPONDA***

**STAZIONE ABBANDONATA**

tra steccati e tettoie cadenti  
pallide forme vagabondano  
lungo la linea di ruggine  
incontro a un tunnel nero

sagome inquiete bisbiglianti  
che sulle pensiline  
invano attesero  
attendono un ultimo treno

con piogge e nevi e soli e venti  
acri e acri di pianure e colline  
distillano l'oscuro  
di destini lontani

ma sagome si muovono  
ansimano  
per la linea di ruggine  
incontro al tunnel nero

fantasmi lenti  
entro miglia di solitudine  
invano attesero  
attendono un ultimo treno

Cambridge Ohio 1984

\*

**CIMITERO DEL MIDWEST**

fra le colline boscoso  
pietre grigie adagiate in rigida  
geometria anglosassone  
ma mescolati in ebra babele  
nomi e nomi di terre lontane  
inglesi altezzosi irascibili francesi  
greci levantini agili ispanici  
assorti polacchi tedeschi severi  
italiani canterini sanguigni ungheresi

chi passò con in gola il groppo  
di una terra mai rivista

a chi solo con un vindice oblio  
agra sorte diede di partire  
per non più tornare e poi  
di strozzare piano  
colla cavezza sudata  
del male respiro e sguardi  
di oltre il mare

lungo questa valle solitaria  
ognuno camminò il suo sentiero  
- non c'era chi potesse farlo per lui -  
e nudi nomi coprono ora la ventura  
del contadino disseccato da vento e sole  
dell'operaio del metallo  
nero di colate e fumo  
e del minatore del carbone  
che si tossì in polvere i polmoni

pure ancora nel villaggio  
c'è chi vi ricorda l'uno  
assorto sopra le zolle  
come su un suo nuovo cielo  
l'altro entrare e uscire  
dalla tuta quasi da uno stampo  
l'altro ancora come cieco  
aggirarsi lento  
entro il vecchio emporio

reclinando il capo  
c'è chi dice  
"non ebbe fortuna in vita"  
e chi si rammarica  
"era da tempo ormai  
che non lo vedevo  
e non potei salutarlo prima"  
o "morti ormai  
non mi sembra vero"

quando se ne sarà andato  
l'ultimo che vide uno di loro  
saranno solo pietre più mute  
più grigie adagiate in ordine anglosassone  
fra le colline boscosi  
la spenta babele di lingue lontane  
solo li dirà johnny bulls frogs  
jerries chicanos old greeks  
polacks hunkies e dagos

Cambridge Ohio 1984



\*

## **QUI EBBERO DURO VIAGGIARE**

sbattuti da una risacca turbinosa  
con negli occhi il ponte  
che presta miti a Dio  
e l'altera donna coronata  
- oh sì l'alta torcia non illumina  
solo la via della facile conquista  
ma anche il pallido ultimo addio  
dei poveretti che osano sperare -

perché fra unti cenci di nubi  
lucava fiorente un'aurora  
di pascoli, argille e minerali  
qui ebbero duro viaggiare  
smunta moltitudine che non si lagna  
venuti dalle erte tracce rugose  
di colline e montagne lontane  
a sperdute interminabili distese

nel Massachussets nel Maine nodoso  
brandendo l'ascia candente  
e sollevando il piccone  
nei formicai della Grande Mela  
e del fumoso New Jersey  
e roteando arcobalenante  
il martello nel terremoto di lampi  
di Pittsburgh la Nera

ebbero duro viaggiare  
per uniforme la sporca tuta  
ignari di Whitman di Sandburg e Woodie  
solitari veri cercatori  
nel mondo senza certezza di ritorno  
nel paese meno più straniero  
dove fra tanti tutti stranieri  
solo il ricco non è mai straniero

New York 1984

\*

## **RISERVA PAIUTE**

rossovente sotto il sole a picco  
arbusti rinsecchiti e rocce antiche  
le case scatolame latta e legno

un'anziana nell'ombra di una porta  
fa gesti e ride all'automobile

che lenta e linda fende luce e case

poi di colpo un uomo esce curvo mastica  
tabacco o voce salta su un pick-up  
rapido se ne va nella calura

il grumo di esistenza lentamente  
entro il rossovente si allontana  
asfissia come scherno la vergogna

Utah 1995

\*

### **IL SIGNORE DI FRISCO**

leggero sulle scarpe da ginnastica  
ma con capelli e barba da profeta  
vivi alle folate della baia  
giovane devastato o vecchio energico  
decisamente si assestò  
come lui fosse il responsabile  
della città  
sul piedestallo di una stele

sciamano in rito  
come lingua d'infamia  
gli bruciò il mio sguardo alle spalle  
e si voltò di scatto  
scagliando su di me  
due occhi come sputo  
si accoccolò poi in serenità  
solo turbata

molto corsi le strade degli Stati  
mai vidi orgoglio  
come in quello sguardo di Frisco  
anche lui era  
il preconizzato nuovo uomo  
anche lui a suo modo  
cantava alto  
il grande essere d'America

San Francisco 1995

\*

### **YELLOWSTONE PARK**

perché a volte anche il Signore  
vuole divertirsi  
qui per un precorso sogno americano

chissà con chi contro chi  
giocò una partita  
di football o baseball

forse mandò la palla così alta  
che per riprenderla  
si tirò giù un po' di paradiso  
per luminescenze di acque e alberi  
il triplice gigante roccioso  
a riagognare in splendore il cielo

e poi forse tuffandosi in meta  
spensierato spaccò il suolo  
e dalle brecce dimenticate  
s bucò un po' d'inferno  
per fumi miasmi sulfurei  
spruzzi bollenti fedeli intermittenti

nel suo agone  
portentoso e irriducibile  
lasciò terreni ustionati  
alberi pietrificati  
acque sconvolte in arcobaleni  
coyote bufali alci istupiditi

perché a volte anche il Signore  
vuole divertirsi  
qui si giocò una partita americana  
chissà con chi contro chi  
forse con se stesso  
e comunque non poté che vincere

Wyoming 1995

\*

### **ACCENNO DI MELTING POT**

in mezzo a disegni di autostrade  
come per un vento astrale  
un mondo arrivato da lontano  
case graticciate buggies coi cavalli  
rivendite dal profumo strano  
come di lavanda e di sapone  
vecchia vita smemorata  
tra sonnolente colline

uomini severi in vaste barbe  
quasi accolta di profeti  
donne in sacchi di tela marrone  
miti umili come monache  
in ritiro di espiazione

tutti a negarsi alle fotografie  
nello spirito dei racconti dell'Ohio  
tra turisti a sciame fastidiosi

bambini con la paglietta  
- come in una foto Bill mio nonno  
e non la sapevo copricapo amish –  
che filano in bicicletta  
con la borsa della spesa  
in mezzo a farro orzo fiocchi d'avena  
sidro pane scuro  
la bottiglia della Coca Cola

Holmes County Ohio 1995

\*

### **SUPERMARKET MORMONE**

fuori della vampa dell'altopiano  
in subitaneo fresco artificiale  
biancorosee commesse  
di tratti svizzeri o germanici  
assorte serie  
come in devozione di chiesa  
imposero a mia figlia adolescente  
solo di un po' sbracciata  
di riuscire nel forno sterminato  
a mettersi un pullover

poi comprare dentro il fresco silenzio  
fu come accendere candele  
per una grazia strana  
che ci potesse essere  
che non ci fu  
neanche coll'adempimento  
delle braccia coperte  
per un fatale prossimo  
trapianto d'Europa stentato  
come tra crepe di argilla seccata

Utah 1995 Revine-Lago 2007

\*

### **FAREWELL**

farewell Ohio wheat fields farmers  
with the sun and the clouds of your time  
farewell West Virginia coal miners  
pickin' and shovellin' in the mines

farewell Pittsburgh steel mill workers  
still sittin' down on the line  
farewell America awful wonder  
let me greet you the last time...  
'cause you had many great men:  
Christopher Columbus  
Hernando De Soto  
Daniel Boone  
George Washington  
Paul Revere  
and my grandpa... Bill Maldoth

### **ADDIO**

addio agricoltori dei campi di frumento dell'Ohio / con il sole e le nuvole del vostro tempo / addio  
minatori del carbone del West Virginia / che scavate e spalate nelle miniere / addio lavoratori  
dell'acciaio di Pittsburgh / che state ancora sedendo alla catena / addio America, terribile meraviglia  
/ lascia che ti saluti per l'ultima volta... / perché tu hai avuto molti grandi uomini: / Cristoforo  
Colombo, / Hernando De Soto / Daniel Boone, / George Washington, / Paul Revere / e mio  
nonno... Bill Maldoth

Byesville Ohio 1984

\*

### **HOMESICK LULLABY**

lungo una cantilena  
che viene da brume lontane  
luce che sfugge del tramonto  
ombra che avvolge del mattino  
che si farà di mamma  
la dolce ninna nanna  
come non aver tenerezza  
per una bambina che piange  
nel vuoto della sera?

lei fra le risa  
a dire giostre le galline  
ma! pa! take me away  
I don't wanna speak this way

a fissare l'immagine  
dei compagni di là via  
ma pa I don't wanna stay  
shall we back in U.S.A.

lungo la cantilena  
venuta da brume lontane  
luce che è sfuggita nel tramonto  
ombra che ha avvolto nel mattino  
che si è fatta di mamma  
la persa ninna nanna  
come non aver tenerezza  
per la bambina che piangeva  
nel vuoto della sera?

Revine-Lago 1985

\*

### **LITTLE AMERICA ON THE TOP**

il prefabbricato lindo  
che si scuoteva come ad esplodere  
ai suoni irosi del pellerossa scuro  
le griglie nere cui attraverso  
accanimenti di sole  
e vespai di neve  
colavano storie americane

ora basamento fratto  
nel suo scheletro  
spettrale epifania  
di ciò che era cemento legno e latta  
sbrecciati polverizzati  
su grate ora scoperte  
colossali carie

rovina di vite spente  
che sconvolge coordinate  
schiaccia pupille e respiro  
con le menti deflagrate  
entro paludi giungle e ospedali  
o entro i pub le caves di Milwaukee  
Seattle Amarillo e Baltimore

attendere ancora solo un po'  
forse tornerà  
sollecita mamma  
la lunga strepitante libellula  
a depositare  
tutti assieme i sogni  
di quelle vite lontane

una volta scesa dalla cima  
calò giocosa la coda  
sulla lastra ghiacciata in fondo alla valle  
e spezzoni e flutti

si sollevarono alti a ghermirla  
ma di scatto si levò spaurita  
come rabbiosa sparì oltre le colline

e a poco a poco si spense  
sempre più lontano il suo frastuono  
lasciando così grande il silenzio  
come un irreale vuoto  
ma solo ora immensi  
sopra queste griglie e polveri scabbiose  
il silenzio il vuoto

Revine-Lago Monte Cimone 1997

\*

### **GUARDANDO “FULL METAL JACKET”**

a \* Whisol

per una canzone sguaiata  
e una cagnetta donata col nome  
di una cantante in voga  
entro sequenze di sangue e terrore  
ti vedo in uniforme  
adolescente

Nancy

ti avvoltoli coi cani sul letto  
di uno chalet caserma  
lunare spari alla pozza ghiacciata  
per verticali argentei schizzi  
repenti immacolate bolle d'aria  
col fucile americano partigiano

Detroit G M made in U.S.A.

tra miti stelle e nubi  
nella baracca legata ai suoi cavi  
ai confini del cielo  
più del neon pallidi  
poi i compagni su lettere  
di fango orrore e vomito

these boots are made for walking

da una palude  
di canneti fogliame e insetti  
il sorriso col ciuffo  
ah all american country boy  
a sommergere un po' alla volta  
per lettere che più  
non arrivavano  
non arrivarono

wooly bully

tante stagioni dopo

quel ricordo da film  
penso a quanto avevi motivo  
di aver paura  
di dover andare laggiù  
dove affare di giorni  
ti sarebbe stato divolto  
di buio sangue il terrore

non ti videro finire  
i compagni della baracca  
trattenuta dai cavi  
ai confini del cielo  
tra miti stelle e nubi  
non papà e mamma

pa-pa-pa-pa papà-mamà

pallide di neon  
le tue parole  
di fango orrore e vomito  
nella mente il ciuffo e il sorriso  
ah all american country boy  
a sommergere un po' alla volta  
per lettere che più non arrivavano  
non arrivarono

paint it black

da fango orrore e vomito  
presto sapemmo  
spasimo sangue nero  
era la posta attesa  
non arrivata strepitante  
arrivata silenziosa dal cielo

these boots are made for walking  
wooly bully

pa-pa-pa-pa papà-mamà

paint it black

Revine-Lago Monte Cimone 1997

\*

## ANTONIETTE

anche per te noi ci vediamo  
di qua del grande mare  
devoti calpestiamo  
i gradini di pietra dolce  
consumati anche dal tuo piede  
accarezziamo i mobili  
su cui è passata anche la tua mano

- ah non sappiamo se ci vedi -



vorremmo che per un patto non detto  
da oltre i tuoi recinti delle stelle  
in un patto non detto  
la tua ombra scendesse  
per ripercorrere le strade  
che pioggia e tenebra cancellano

fedeli a te che là lontano  
spegnesti la morte del cuore  
questo ci sentiamo di fare  
- anche se non sappiamo se ci vedi -  
perché tu non rimanga  
un grumo di parole in bocca  
entro muri lontani

sì! questo noi possiamo fare  
- senza sapere se ci vedi -  
e vorremmo che tu potessi  
che non ti fossi fermata per sempre  
non fossi affondata nella vernice  
lucida liscia  
di un ospedale senza cielo

Revine-Lago 1997

\*

### **INCONTRO DI NIPOTI**

ombre si muovono fra noi mute  
ci ascoltano ci osservano venute  
da lontano ci muovono le labbra  
a domande fatte e rifatte  
grate che ci incontriamo  
che parliamo di noi di loro  
mentre il fuoco degli animi  
si avviva ci consuma  
come una fiamma di candela  
che più di tanto non può durare

così sfiniti  
ogni sera ce ne torniamo  
per accendere altra esausta cera  
per il giorno che se ne viene  
di nuovo assorti  
tra di noi e tra di voi  
ombre consunte e inestinguibili  
che attendendoci nei vostri recinti  
posate nel diritto di questo  
nostro rito fedele

Revine-Lago 1997

\*

## GRAND LAND OF LIBERTY

un'aquila di vertigine su di te  
grande terra di libertà che ghermisci  
il cielo con miasmi acri e unghiate cuspidi  
e semini silenzio e stupore  
dai monti patriarchi  
dalle praterie dai canyons dai deserti

i lombrichi dell'infinità sotto di te  
che abbranchi e dilanii terre  
irrefrenabile e noncurante  
che getti avanzi ai diseredati  
e poi l'uomo incappucciato  
signore obliquo dei fuochi della notte

così gli indigeni scompigliati  
come foglie ubriache d'acero  
per un uragano interminabile  
così le bestie nere disseminate  
lungo i campi dietro casa  
così i vinti alla deriva

tu lo ami il rosso quando fiero  
trascina a brandelli  
un carnevale di segni sanguinosi  
ti commuove il nero  
quando in ossessione  
sfrena in canto il pianto

fuggiasca e conquistatrice la tua gente  
sempre ovunque millepiedi di praterie  
formicolio febbricitante per strade  
banchine e cieli come per un'immane  
prigione protesa  
su oceaniche su celesti frontiere

.....

ma a baciare il tuo suolo affranto l'esule  
il contadino entro il recinto  
il giusto nei boschi sopra balze oscure  
mite il vagabondo all'acqua chiara  
un fuoco che arde splende  
un profumo lento nella sera

Cambridge Ohio 1984 - Revine-Lago 1997

## NOTE.

### CIMITERO DEL MIDWEST

Johnny bulls frogs jerries chicanos old greeks polacks hunkies e dagos: rispettivamente di seguito i soprannomi di inglesi, francesi, tedeschi, ispanici, greci, polacchi, ungheresi e italiani.

bisbiglio di vagabondo

*martello che succhia il vento*: riferimento al testo di una versione della canzone di lavoro "John Henry".

### QUI EBBERO DURO VIAGGIARE

*il ponte / che presta miti a Dio*: riferita al ponte Giovanni da Verrazzano, è espressione del poeta statunitense Hart Crane.

*la maestosa altera donna... ma anche il pallido ultimo addio / dei poveretti che osano sperare*: poco oltre la Statua della Libertà c'è l'isola di Ellis, con i suoi casermoni, in cui milioni e milioni di immigrati furono ammassati nell'attesa di essere ammessi al nuovo mondo.

### ACCENNO DI MELTING POT

melting pot: tradotto generalmente come "crogiolo", è l'espressione che si usa per indicare l'amalgama, all'interno di una società umana, di molti elementi diversi per etnia e cultura.

buggies: i calessi tipici della comunità quacchera degli Stati Uniti d'America. La Holmes County è la loro zona di residenza nello stato dell'Ohio. La loro area, più vasta, di elezione è lo stato della Pennsylvania.

racconti dell'Ohio: diretto riferimento all'omonima opera di Sherwood Anderson, ambientata nelle città di Winesburg e Berlin.

### SUPERMARKET MORMONE

*imposero a mia figlia sbracciata*: in mia figlia Silvia, allora diciottenne, si manifestò la malattia inesorabile circa due anni dopo. Si guardasse pure all'episodio come a un rito, esso si sarebbe rivelato insufficiente.

### FAREWELL

Hernando De Soto: dopo aver avuto un ruolo importante nella conquista spagnola dell'America Latina, condusse la più grande spedizione del XVI e XVII secolo attraverso le terre che diventeranno gli Stati Uniti sud-orientali e gli Stati Uniti centro-occidentali.

Daniel Boone: esploratore statunitense, famoso per le sue esplorazioni nel Kentucky, dove, nonostante la resistenza indiana, fondò un insediamento al di là dei monti Appalachi. Fece parte della milizia come ufficiale durante la Guerra di indipendenza americana

Paul Revere: eroe dell'indipendenza americana che diede con una cavalcata rimasta famosa l'avviso dello sbarco inglese a Boston.

and my grandpa: quando si chiede ad un americano chi ha fatto l'America, una risposta molto comune, quasi assimilabile ad un leit motif, è "mio nonno".

### HOMESICK LULLABY

homesick lullaby: ninna nanna di nostalgia. homesick lullaby: ninna nanna di nostalgia. Il testo si riferisce

alla vicenda di mia madre Annie Maldotti, nata e cresciuta negli Stati Uniti e poi imprevedibilmente quanto dolorosamente sottratta alla sua prospettiva americana.

ma! pa! take me away / I don't wanna speak this way: mamma! papa! portatemi via / non voglio parlare in questo modo.

ma! pa! I don't wanna stay / shall we back in U.S.A. ?: mamma! papa! non voglio restare / torneremo negli Stati Uniti?

#### LITTLE AMERICA ON THE TOP

little America: così i militari americani chiamano le loro basi piantate in giro per il mondo.

strepitante libellula: ci si riferisce all'elicottero da trasporto dalla forma oblunga che faceva giornalmente la spola dalla base di Vicenza al ponte-radio della cima.

#### GUARDANDO "FULL METAL JACKET"

\* Whisol: la dedica è a un soldato statunitense caduto in Vietnam pochi giorni dopo il suo trasferimento dalla cima della montagna in quell'area di guerra.

Nel film di Kubrick compaiono a commento musicale le canzoni "These boots are made for walking" di Nancy Sinatra, "Wooly Bully" di Sam the Sham & the Pharaohs, "Surfin' byrd" di The Plungers e "Paint it black" dei Rolling Stones. Il fatto fu per me denso di richiami suggestivi perché i soldati statunitensi della base ci avevano donato una cagnetta di nome Nancy, un long playing di Sam the Sham and the Pharaohs in cui è contenuta la canzone sopra citata; e "Paint it black" era uno dei pezzi preferiti del soldato dedicatario del testo che fu di stanza per un certo periodo alla base.

#### ANTONIETTE

Il testo si riferisce alla mia prozia Antonietta Gerardini, che visse una drammatica situazione di esilio in America dopo che l'altra metà della famiglia, a sèguito di un ritorno che si era configurato provvisorio in Italia, vi era rimasta.

#### GRAND LAND OF LIBERTY

*my country 'tis of thee / grand land of liberty* recita il testo di un patriottico inno popolare americano cantato sulle note di quello inglese.

La versione più corrente dell'inno ha l'aggettivo *sweet* al posto di *grand* ma a mia madre era stato insegnato a scuola nel modo citato.

#### Notizia.

**Luciano Cecchin** è nato a Revine-Lago (TV) nel 1947. Già insegnante di materie letterarie, ha pubblicato articoli e studi sulla cultura popolare e le raccolte di poesia *Al tràgol jért* (I.S.Co. 1988 - Scheiwiller 1999, con postfazione di Andrea Zanzotto), *Lungo la traccia* (Einaudi 2005), *Perché ancora / Pourquoi encore* (Istituto per la Storia della Resistenza di Vittorio Veneto 2005, con traduzione di Martin Rueff e note dello stesso Rueff e di Claude Mouchard), *Le voci di Bardiaga* (Il Ponte del Sale 2008), *Sanjut de stran* (Marsilio 2012, con prefazione di Cesare Segre) e *In silenzioso affiorare* (Tif) con prefazione di Silvio Ramat e 6 acquerelli di Danila Casagrande). Nel 2012 presso Marsilio sono usciti a cura di Alessandro Scarsella col titolo *La parola scoscesa – Poesia e paesaggi di Luciano Cecchin* gli atti di un convegno sui suoi scritti organizzato dall'Università Ca' Foscari di Venezia.

## CARMEN GALLO

### *APPARTAMENTI O STANZE*

I.

L'uomo ha accompagnato il vetro  
lungo una linea gonfia e verticale  
il sangue si è rappreso in fretta  
sul braccio lasciato staccato  
dall'asfalto incerto delle luci  
le voci sul fondo della piazza  
fatta più alta dagli alberi tagliati  
la testa reclinata sotto il peso  
degli occhi aperti, abbassati  
a cercare il bicchiere più vicino.  
L'uomo urla e piange sotto di noi  
da quel fondo che abbatte coi denti  
ha voglia di vedere subito il conto  
della città che crepa intorno  
e noi seduti a misurare i pozzi  
e l'ambulanza troppo vicina ai tavoli  
lui ci guarda e ci chiama  
mostra lenta la recisione  
quelli lo prendono e lo legano  
tra fili nudi e trasparenti.

II.

Le persone intorno ai tavoli  
sono andate ad abitare  
uno spazio chiuso, laterale.  
Parlano, si separano  
occupano gli spazi tra i libri  
e le sedie. Sono nel tempo  
dove lui non è più. C'è una donna  
con i capelli lunghi e neri. Dice  
ai tavoli di spostarsi, di lasciare  
libero lo spazio per chi vuole ballare.

III.

C'è una donna bianca che siede lì da dieci anni.  
L'uomo con il vetro non l'ha mai visto.  
Ha sentito la sua voce, ma la donna  
non riconosce le lingue e i giorni.  
Non chiedetele perché sia lì.  
La donna ha un ricordo preciso, e uno solo.

Questo le basta perché ha molti fili  
e non vuole essere legata altrove.  
La donna non vuole nemmeno parlare con noi.

IV.

L'uomo ha ballato e sudato  
per tutto il tempo della festa  
ha squarciato l'aria densa  
di una stanza affollata  
ha mostrato i denti e i passi  
ha risposto agli impulsi  
cadendo piano all'indietro.  
La musica è alta, e la voce non arriva  
a spalancare la finestra. Tutti sentono  
la mancanza dell'aria. Noi siamo in piedi  
a sostenere il soffitto che è diventato  
sempre più curvo e poi è caduto e ci ha raccolti  
e siamo diventati pareti bianche  
conchiglie con le bocche chiuse.

V.

Le donne intorno al tavolo hanno fatto il nostro nome  
non sono state contenute, non sono state riprodotte  
hanno scandito chiaramente il nostro nome  
hanno agitato bene tutte le lettere  
e se le sono infilate una a una nella bocca.  
Solo adesso si sentono piene della stanza.  
Le donne hanno visto la nostra faccia  
e hanno sollevato il soffitto. L'aria adesso  
sale dal pavimento, l'uomo sparge i passi  
e noi siamo tornati con le donne a sedere  
e a misurare i pozzi.

VI.

La donna bianca annuisce o trema.  
Vista di profilo annuncia  
tempesta, giudizio, concordanza  
difficile della parola al senso.  
Le donne si alzano e la guardano.  
Si appannano vetri dietro respiri.  
Noi spegniamo la luce perché ora è notte.

## VII.

L'uomo si sveglia sul balcone  
e preferisce non guardare  
dietro i vetri che gli fanno da schienale.  
Il buio intorno è alto. L'uomo si tiene  
le ginocchia, misura con gli occhi  
la resistenza all'urto in base alla distanza.  
La donna nella parete di fronte dorme.  
Solo le labbra continuano  
a guardarci e a domandare.

## VIII.

La donna con i capelli neri  
ha sceso le scale con le braccia vuote.  
La donna bianca l'ha salutata  
con gli occhi nelle mani.  
La donna guida, e cerca un posto dove stare.  
Sulla strada c'è un incidente  
e un uomo che ha freddo.  
Ha una coperta sulle spalle  
e c'è un crepaccio di braccia  
che portano giù. La donna si sporge,  
e guarda. Fissa gli alberi, e le radici capovolte.  
Noi restiamo in macchina, e chiudiamo  
bene i finestrini.

## IX.

L'uomo è rientrato in casa  
rompendo il vetro con il gomito.  
Ha sistemato i tavoli e ha preparato un caffè  
alle donne che dormono in un angolo.  
Appena sveglie hanno raccontato  
la storia dell'uomo accuratamente lacerato.  
L'uomo ha fatto a pezzi il giornale  
e ha pianto. Le donne hanno urlato  
e sono diventate piccolissime.  
L'uomo le sistema una sopra l'altra  
e chiude la porta della stanza.  
La donna bianca sente le voci  
ma non distingue i giorni. Quando arriva  
nella stanza le donne tornano grandi  
e urlano più forte. Noi le chiudiamo tutte a chiave  
e non si sente più nessun rumore.

**Notizia.**

**Carmen Gallo** vive a Napoli dove è assegnista di ricerca in letteratura inglese all'Università L'Orientale. Ha scritto su Donne, Herbert e sulla critica di poesia angloamericana. Il suo primo libro di poesia, *Paura degli occhi*, è stato pubblicato nel 2015 per L'Arcolaio (Forlì). Suoi testi sono apparsi su blog e riviste letterarie. Traduce dall'inglese poesia contemporanea.



## **GUIDO MAZZONI**

### **TESTI DA LA PURA SUPERFICIE**

*La pura superficie è un libro fatto di testi numerati e divisi in sezioni. Alcune parti sono in versi, altre in prosa; alcune sono scritte in prima persona, altre in terza (o in seconda); a volte la persona di cui si parla coincide con la persona che ha messo la firma sul libro, altre volte no. Queste differenze, fondamentali su un certo piano di realtà, sono, su un altro piano, del tutto irrilevanti.*

#### *1. Uscire*

Esce di casa per una ragione precisa, la dimentica,  
sale su un autobus che non conosce, si ritrova  
fra le persone, le schermate col linguaggio,  
dice “studente fuorisede”, “tatuata”, “filippino”  
per non vedere il fuorisede, la donna tatuata, il filippino,  
poi viene travolto dalle frasi assurde, le mani colorate  
come animali onirici,  
come uccelli tropicali, l’anarchia degli altri.

Da qualche anno le cose mi vengono addosso senza protezioni. In sogno  
vedo denti rotti, punti di sutura, topi  
tagliati in due, all’altezza della mascella, che discutono fra loro.  
Spesso, quando parlate, io non vi ascolto,  
mi interessano di più le pause nelle conversazioni,  
ci leggo un disagio che oltrepassa la psicologia, qualcosa di primario.  
La tatuata scende prima di diventare umana, dal finestrino  
si vedono dettagli, per un attimo  
il filippino significa qualcosa,  
poi prova le suonerie, il suo rumore  
mi ottunde internamente, vorrei colpirlo.  
Ero uscito per comprare una di quelle lampadine a led  
di nuova generazione, di quelle che non si bruciano,  
un paio di forbici, la frutta, un cocomero.  
Ho scritto un testo che non tende a nulla, che vuole solo esserci,  
essere un aneddoto, come tutti, stare in superficie.

\*

#### *2. Barely legal*

Ti piace molto, nei porno, quello che si vede ai margini delle scene, quando scompare la teatralità di un’arte pensata per mostrare delle forze che, in linea di principio, accadono attraverso i corpi ma esistono dentro, in una regione invisibile. Perciò ti piace questo video che finisce nel silenzio: l’adolescente ucraina si siede sulle ginocchia e guarda avanti verso un punto generico, l’uomo in piedi sopra di lei regge la camera con una mano, con l’altra si tocca, il pene divide in due lo schermo, l’osservatore aspetta lo schizzo sulla faccia. La ragazza è molto giovane e non ha piercing, tatuaggi o segni di degrado, non sembra masochista, esibizionista o borderline, non si muove come una puttana, non si muove come una bambina, non agisce secondo i codici dei porno che vorrebbero

riprodurre una naturalezza inesistente in un atto, scopare, che è sempre esposto allo sguardo di un altro e che, come tale, è sempre opaco, sempre innaturale. È in un ambiente difficile, fatica a concentrarsi, si lascia filmare come pattuito, ma interiormente si ritrae in uno spazio solo suo come fanno le persone, tutte le persone, quando si proteggono dal disagio. La consideri umana. È un video violento. Per questo ti interessa.

Che questa persona giri il video non è per te una violenza, o potrebbe diventarlo solo attraverso una serie di passaggi troppo astratti, troppo moralistici per significare qualcosa adesso, quando ti cali le mutande. Dentro il computer c'è la quantità enorme dei porno, come se internet poggiasse su un fondo che tutti conoscono e che nessuno nomina; dentro il computer c'è la massa degli individui che finiscono nei porno, come se fossero nate almeno due generazioni per le quali farsi filmare mentre si scopa a pagamento non è molto diverso che vendere il proprio lavoro passando merci su un lettore o piegando stracci da Pinko, esposti a un contratto a tempo, alla maleducazione dei clienti, a otto ore di musica commerciale. O magari è il modo più semplice per non essere un essere qualunque, per esistere sopra la massa di quelli che, nella massa, rimangono impercepiti. Oggi faticati a dirlo, fra qualche anno lo penseranno tutti. L'uomo smette di toccarsi e la penetra un'altra volta; c'è un momento vuoto in cui il pene non entra senza lubrificazione. Lei si lascia picchiare o sodomizzare senza problemi, è la grammatica erotica del presente, è uno standard. Dov'è l'attrito allora, dov'è la resistenza?

È nell'atto di guardare, di vedere questa persona mentre compie un'azione che non appartiene alla sua vita visibile e che le esiste contro - contro l'io che si copre di vestiti e inscena un'identità altra, protetta dalle forze che vi muovono quando penetrate o vi fate penetrare; un'azione intimamente solitaria e fatta di aggressioni, un gesto che nega quello che siete quanto state eretti nei vostri abiti a discutere di caparre, figli piccoli, quarti di finale; un movimento senza aloni, a suo modo sempre vero, che fa sembrare la vostra vita visibile una schermatura, una costruzione fatta per incapsularsi e coesistere senza attriti, prevedibilmente. L'uomo accelera, l'ucraina dice *so much cum*, lo schizzo le finisce fra i capelli, la carta igienica si bagna da questa parte dello schermo. Ora puoi tirare su i pantaloni ed essere te stesso, ora puoi pulire.

\*

### 3. *Quattro superfici*

Gli altri in quanto esseri esteriori,  
superfici o corpi. Chi dice io invece non ha corpo,  
vede soltanto le proprie mani, le guarda come pròtesi,  
osserva gli altri mentre tengono la propria  
vita interna dentro i volti,  
scopre di avere un volto solo nelle foto.  
È osceno essere esposto, essere una cosa - io, quest'auto,  
la vetrina del barbiere, la busta  
delle patatine sul marciapiede di via Gallia.  
La seconda superficie è la percezione,  
il modo in cui crea un piano di realtà semplificando.  
A volte, in sogno, vedo le persone  
senza la parete addominale, con gli organi aperti.  
È un sogno, significa molto.  
In questa poesia significa ciò che normalmente  
resta impercepito, la meccanica del corpo, il tubo  
di feci che portate dentro per esempio, la sorpresa  
di quando la merda si mostra all'esterno come una sostanza aliena.  
La terza superficie è il linguaggio,  
le sue astrazioni, l'idea che possa esistere qualcosa

come ciò che i segni *possa, esistere e qualcosa*  
cercano in questa frase di esprimere.  
La quarta è l'immagine interna degli altri,  
il loro peso immenso, il loro campo.  
Agisco per voi, scrivo questa poesia per essere accolto,  
divento libero solo quando morite internamente.  
Il rimorchio sbanda contro la nostra auto fra Chiusi e Roma,  
io lo osservo senza angoscia, è una specie  
di sguardo puro, di cinematografia della mia morte. Ma Daniele  
Balicco resta calmo, l'automobile passa, per qualche minuto  
non parliamo, poi tornano gli aneddoti,  
le biografie, quattro persone.  
L'inglese ha un'espressione che mi piace molto,  
*small talk*. Sono i discorsi di superficie,  
le parole che creano contatto, ciò che Heidegger,  
in *Essere e tempo*, chiama la chiacchiera, *das Gerede*. In italiano,  
nella nostra lingua interna, il termine che usiamo più spesso  
per indicare tutto questo è 'cazzate'.  
Le opinioni su ciò che ignoriamo, i discorsi  
che escono dai cellulari e entrano nei vagoni  
in mezzo a tutti: i figli, un'infezione all'unghia,  
Pogba, i nemici privati che non conosciamo - gli altri  
parlano di cazzate. Chi dice io fa eccezione, è l'unico  
che esista veramente, è il soggetto.  
Quando Daniele Balicco riprende il controllo siamo vivi,  
parliamo di cazzate. Non aderisco a nulla, mi sembra  
che non aderiate a nulla, siete la parte che manca  
nel vostro mondo, siete un luogo inabitato.

\*

#### 4. *Angola*

Incontro Rino Genovese in Boulevard de Montparnasse, ci conosciamo male, passiamo i primi minuti a calibrare le distanze, attraversiamo i passaggi mentali che le persone attraversano per accostarsi alle persone. Fra qualche mese lui compirà sessant'anni; io penso a come sia avere sessant'anni, vedere la propria vita diventare indecifrabile per chi esiste adesso, regredire nel passato. La lastra sopra di noi si muove senza nuvole, i passanti oltre i tavolini camminano senza uno scopo. È agosto, è domenica, anch'io sto regredendo.

Parliamo degli anni Novanta, degli anni Settanta, di un'assemblea in cui Genovese prende la parola come militante di un gruppo extraparlamentare per spiegare ai compagni la rivoluzione comunista in Angola. E' il 1976, ha ventitré anni, non è mai stato in Africa, non conosce il portoghese, sa di essere bordighista ma non sa nulla delle quaranta lingue che si parlano in Angola – ma per mesi interi, nel 1976, va in piazza per difendere la rivoluzione comunista in Angola, parla dell'MPLA, dell'FLNA, dell'UNICA, dell'ingerenza del Sudafrica, di imperialismo americano. Migliaia di sconosciuti combattono una guerra di cui capiscono poco e che terminerà venticinque anni dopo per estenuazione, eccesso di morti, indifferenza; lo fanno per obbligo, per necessità, per interesse, perché appartengono a un'etnia, per puro caso - ma nel 1976 il mondo è leggibile, lo è oggettivamente; la coscrizione, la necessità, gli interessi, le etnie, il caso fanno parte di un conflitto fra due forme di vita, e questo schema è rozzo ma sta dentro le cose, le semplifica e spinge masse di giovani italiani a parlare, per mesi, della rivoluzione comunista in Angola come se potessero capirla, a scendere in piazza a Massa o a Pescara come se l'Angola avesse un rapporto con Massa o

con Pescara, o come se Massa o Pescara avessero un rapporto con la storia, compiendo un gesto che nel 1976 è ovvio ma che cinque anni dopo sarebbe diventato incomprensibile come un rituale totemico o una processione medievale – e mentre l’aneddoto ricrea questo mondo qualcosa si lacera, il paesaggio si fa ironico, la parola ‘bordighista’ si copre di virgolette, il cellulare ci riporta nel presente e mi trovo a disagio come quando, in questi decenni, ho parlato di Ruanda, Jugoslavia o primavere arabe mentre era palestinese che a nessuno interessava parlarne veramente, e ascoltavo gli altri, e ascoltavo me stesso ripetere idee di terza mano per obbedire a un rituale che apparteneva a un’altra epoca, seguendo un’ossessione che, se vista dall’esterno, non è molto diversa da quella che occupa la mente di coloro che organizzano il proprio tempo intorno a uno dei tanti *dada* di cui è fatta la vita umana, alla monomania di chi vive per il fitness, i giochi di ruolo o l’Atalanta; perché i conflitti che ci interessano significano solo se stessi, perché la Jugoslavia, il Ruanda, le primavere arabe significano solo se stesse, sono eventi illeggibili, cumuli di vittime, mentre la politica comincia quando non esistono più eventi illeggibili o cumuli di vittime, quando diventa giusto morire e soprattutto uccidere in nome di qualcosa, anche se oggi non osiamo più pensarlo, anche se oggi non oseremmo scriverlo, o lo faremmo solo in una poesia. Per questo guardo il viale e passo ad argomenti prossimi, per questo voglio sentirmi credibile e presente – i miei problemi, la forma dei suoi occhiali, la chemioterapia di un amico, la gravidanza di un’amica, un altro neonato. Ci salutiamo così.

#### **Notizia.**

**Guido Mazzoni** (1967) ha scritto i libri di poesia *La scomparsa del respiro dopo la caduta* (in *Terzo quaderno italiano*, Guerini 1992) e *I mondi* (Donzelli 2010), e i saggi *Forma e solitudine* (Marcos y Marcos 2002), *Sulla poesia moderna* (Il Mulino 2005), *Teoria del romanzo* (Il Mulino 2011) e *I destini generali* (Laterza 2015). È tra i fondatori del sito «Le parole e le cose».

## **JACOPO RAMONDA**

### ***PROSE BREVI INEDITE***

#### **MATTIA (#1)**

I loro limiti personali non combaciano con i patti che hanno stretto, con le promesse di cambiare, più volte tradite. Una lunga serie di inadempienze caratteriali ha progressivamente ridimensionato le loro aspettative nei confronti di un matrimonio fondato sull'intenzione di manipolarsi a vicenda. La situazione si è complicata drasticamente quando hanno scoperto di non poter avere figli. Mattia non ha accolto con entusiasmo l'idea dell'adozione, e F. si è detta contraria a ricorrere alla fecondazione assistita.

\*

#### **MATTIA (#2)**

La conversazione procede a stento, in una sorta di traduzione simultanea. Mattia e F. tentano di manipolarsi a vicenda, trasformando la frustrazione in argomentazioni condivisibili e i torti subiti in crediti da riscuotere. È una trattativa estenuante, portata avanti con grandi sforzi; ma senza risultati apprezzabili e rallentata dalla necessità di continue puntualizzazioni, in direzione di un compromesso che lascerà insoddisfatti entrambi. Poco disposti a negoziare uno sconto della pena per i crimini di cui sono chiamati a rispondere, rispetto ai quali hanno più volte ribadito la loro innocenza, si vengono incontro a scatti, parlandone malvolentieri, maneggiando nervosamente qualunque piccolo oggetto venga attratto nel loro campo gravitazionale, tormentando cerniere, capelli, occhiali ed evitando, per quanto possibile, di incrociare i loro sguardi, che puntano fuori fuoco su dettagli periferici, come se fossero appigli a cui tentano di aggrapparsi per rallentare la caduta.

In attesa della resa dei conti finale, perennemente posticipata, Mattia e F. consumano la cena a tarda sera, dopo lo scontro, divorando a grandi morsi le carcasse delle reciproche accuse. Ad un tratto, nell'appartamento salta la corrente, e restano al buio. La televisione si ammutolisce, proprio come loro due. Sollevano la testa dal piatto. L'insegna luminosa della farmacia lungo la strada, al piano di sotto, inonda la cucina attraverso la finestra. Le pupille si adattano in fretta all'oscurità, squarciata ad intervalli regolari dalla luce verde intermittente. Per qualche istante si fissano in silenzio. Dopo mesi di continui scontri, all'improvviso Mattia la riconosce di nuovo, quasi incredulo: è proprio lei.

\*

#### **ALESSANDRO (#1)**

Dopo la morte improvvisa di suo padre, Alessandro ne ha ereditato il ruolo, assumendo la guida dell'impresa di famiglia prematuramente. Consapevole di essere chiamato ad un compito superiore alle sue capacità, aspetta il momento in cui i nodi verranno al pettine, mostrando la sua inadeguatezza a sua moglie, a suo fratello minore, ai suoi collaboratori e consulenti, deludendo le aspettative che lui stesso ha contribuito ad alimentare. Talvolta Alessandro nutre il sospetto che quello delle illusioni sia un sonno pesante, da cui non si è mai risvegliato del tutto, portando avanti la sua vita come un sonnambulo. Si chiede se sia davvero il solo ad essere consapevole del lungo viaggio di ritorno che lo aspetta.

\*

#### **ALESSANDRO (#2)**

Durante la riunione di venerdì pomeriggio, Alessandro ha vissuto un altro di quei momenti di pericolosa euforia, in cui si ha l'impressione di disporre del completo controllo di sé e di incidere sull'ambiente circostante; di riuscire a tessere le fila di un progetto più grande, a lungo termine, fino ad intravedere il senso ultimo delle proprie azioni, scambiandolo per un qualcosa di duraturo. Uno di quei momenti in cui, quasi di

proposito, si cede alle illusioni, a cui si diventa disposti a credere ciecamente; non per fede, ma per necessità, per mancanza di alternative; sapendo di non essere in grado – anche volendo – di divincolarsi dalla morsa dei continui incoraggiamenti, spesi con leggerezza, che denunciano il bisogno di un più rigoroso realismo e tradiscono l'esigenza comune, quasi fisica e ormai incontenibile, di confidare in qualcosa.

\*

### **ALESSANDRO (#3)**

Aver trascorso il weekend in famiglia, con sua moglie e suo figlio, interrompendo così un flusso continuo di viaggi e lavoro durato quasi tre settimane, lo ha distanziato dall'immagine che tenta di proiettare costantemente sui soci minoritari, sui collaboratori e sui clienti: progettualità, cauto ottimismo, risolutezza. Varcando la soglia del suo ufficio, Alessandro si rende conto di aver abbassato la guardia e si scopre sprovvisto delle sue difese, esposto agli attacchi di qualunque minaccia.

\*

### **ANNA (#1)**

Fin dall'inizio della loro convivenza, Anna e R. hanno vissuto in simbiosi, cedendo quasi di proposito alla dipendenza reciproca e spesso traendo sicurezza da essa. Si conobbero intorno ai trentacinque anni, poco dopo la fine del primo matrimonio di lei, fondato su una relazione lunga ed estremamente conflittuale. Anche R. aveva divorziato, l'anno precedente.

A distanza di quasi dodici anni, a volte Anna non può fare a meno di pensare che il rapporto tra lei e R. sia stato segnato, fin dal principio, dal problema congenito di un amore difettoso: sufficientemente tenace come collante e abbastanza sereno per tenerli uniti; ma troppo involutivo per riuscire a non considerarlo, soprattutto nelle sue fasi calanti, come un matrimonio di ricambio. Da sempre ogni loro scontro si conclude con il pareggio, con uno spontaneo avvicinamento reciproco che, agli occhi di Anna, sembra essere causa diretta dell'immobilità della loro coppia. Il riguardo che hanno sempre avuto l'uno per l'altra ha instillato per molto tempo un senso di rinascita in lei e ha rappresentato una risposta eloquente al fallimento del suo primo matrimonio; ma ormai Anna fatica a liberarsi dalla sensazione che la paura che hanno in comune – il timore di deludersi a vicenda, irreparabilmente – sia l'ultimo legame rimasto ad unirli. Con un misto di senso di colpa e di sincera preoccupazione, si chiede se anche R. non la pensi così, almeno a volte; se anche lui non abbia cominciato a considerare la paura un collante universale.

\*

### **ANNA (#2)**

Quel poco che ha scoperto, in modo accidentale, le è bastato appena a formulare delle ipotesi, ma è del tutto insufficiente per trarre una qualunque conclusione riguardo al sospetto di essere stata tradita, forse ripetutamente. Anna si chiede cosa le convenga davvero, sapendo di non essere in cerca di risposte che potrebbero aprire ulteriori interrogativi, decisamente più ineludibili. Rivelazioni che la libererebbero dall'inconsapevolezza solo per renderla prigioniera dell'indecisione, costringendola a scegliere tra un numero ristretto di contromosse, per lei tutte ugualmente svantaggiose. Poco desiderosa di rivivere il finale del suo primo matrimonio, decide di fermarsi finché è in tempo, determinata – questa volta – a trovare una via d'uscita dentro di sé, forse sopravvalutando il suo senso dell'orientamento e la sua resistenza a stenti ed intemperie.

\*

### **ANNA (#3)**

Anna apre lo sportello della lavatrice e la svuota, trasferendone il contenuto in una bacinella. Si dirige verso il balcone che si affaccia sul cortile interno, e stende il bucato sui fili. Ad un tratto le scivola di mano una camicia. Istantaneamente si sporge dalla ringhiera e tende un braccio per cercare di afferrarla al volo. Guardandola precipitare dal quarto piano, per un lasso di tempo che sembra dilatarsi all'infinito, Anna ha la

sensazione di cadere a sua volta. Le capita lo stesso quando si sveglia di soprassalto da un incubo ricorrente, in cui sogna di essere costretta a lanciarsi nel vuoto da una grande altezza. Nonostante non abbia mai sofferto di vertigini, un brivido le attraversa il corpo da capo a piedi. Anna sente le gambe cedere e, piegando le ginocchia, scivola fino ad accasciarsi sulle piastrelle del balcone, stringendo le dita intorno alle sbarre della ringhiera, come se all'improvviso si trovasse chiusa in gabbia. Un senso di panico l'assale, quasi avesse appena assistito al cedimento e alla caduta di una parte del suo corpo, un petalo, un arto mutilato per effetto di un'amputazione spontanea. Qualcosa di simile al meccanismo che permette ad una lucertola di liberarsi della coda, in caso di estrema necessità: una strategia difensiva fondata sulla capacità di automutilarsi, per trarre in inganno il predatore e tentare la fuga. Anna ripensa a tutte le parti di sé da cui è stata indotta a separarsi, a tutti i capisaldi e le aspirazioni che un tempo considerava particelle fondamentali e indivisibili di se stessa. Di recente ha scelto di mettere da parte i suoi sospetti su R. e in passato, ogni volta che si è sentita in trappola, ha preferito cedere a dei ricatti impliciti anziché far sentire la sua voce, imponendosi rinunce, facendo passare in secondo piano le sue esigenze e abbassando le sue aspettative per adattarsi alle circostanze. Anna si rende conto di aver fatto troppo spesso ricorso ad una sorta di autotomia interiore, procurandosi mutilazioni volontarie di organi vitali e risorse psicologiche non rinnovabili, che hanno progressivamente limitato la sua autosufficienza.

\*

#### **ANNA (#4)**

Anna sceglie d'istinto un momento poco adatto per fare chiarezza con R.. Inconsciamente, desidera chiudere la discussione nel più breve tempo possibile; come se si trattasse di un cunicolo sottomarino da attraversare in apnea, sperando di avere abbastanza aria nei polmoni per riaffiorare all'interno della grotta semisommersa a cui conduce. Anna esordisce ammettendo di dubitare della fondatezza dei suoi sospetti e – stupendosi delle parole che sente uscire dalla sua bocca – si sorprende a ridimensionare le sue scoperte, a smussare le sue accuse fino a deformarle, ripiegando su una serie di domande. Si comporta come se volesse evitare di incastrare R., di metterlo alle strette citando tutti i dettagli che ha saputo collegare tra loro.

R. controbatte con convinzione, e sente il panico defluire appena si rende conto che Anna non vuole affrontare davvero la questione, ma evidentemente non può più continuare a comportarsi come se non ne sapesse nulla e sente il bisogno di provare a parlarne per liberarsi di un peso, quasi fosse lei ad avere qualcosa da confessare. Almeno per il momento, sembra intenzionata a credergli e non chiede altro che una spiegazione soddisfacente, una serie di alibi capaci di confutare i suoi sospetti, facendo rientrare la sua preoccupazione al di sotto del livello di guardia.

Mentre R. sta ancora parlando, Anna si avvicina alla finestra, la apre e guarda fuori, verso il basso: l'alta marea si è ritirata dopo l'inondazione, lasciando la Calle Larga ad asciugarsi al sole. Tra poche ore anche loro due ripartiranno, per tornare a casa.

#### **Notizia.**

**Jacopo Ramonda**, nato nel 1983 a Savigliano (CN), scrive testi collocabili in un'area di confine tra racconto e poesia.

Le sue prose brevi sono state pubblicate su «Nazione Indiana» da Andrea Inglese, su «Nuovi Argomenti» da Maria Borio, su «Absolute Poetry» da Marco Simonelli, su «Le Parole E Le Cose» da Massimo Gezzi, su «Poetarum Silva» da Luciano Mazziotta, su «La Poesia E Lo Spirito» da Renata Morresi, su «Formavera» da Simone Burratti, su «I Poeti Sono Vivi» da Roberto Cescon; oltre che su varie riviste cartacee, tra cui «Atelier», «Tratti» e «Prospektiva».

Nel 2012 una selezione delle sue prime prose è stata inclusa nell'antologia collettiva *Ho tutto in testa ma non riesco a dirlo* (Bel-Ami Edizioni), con una prefazione di Simone Giusti. Nel 2014 ha pubblicato *Una lunghissima rincorsa* (Bel-Ami Edizioni), con una prefazione di Andrea Inglese.

## EMILIO RENTOCCHINI

### *FOREVER YOUNG*

(5 ottave espunte 2011-13)

Sa vôt mai, me a riscrêv na scansladura  
a ardùs l'avgnir a dè sre sò sò 'd sira,  
a sfurdìgh l'arvói mót dla ciavadura  
sugnand la cambra oscura ch'l'an s'avira:  
boh, a sléss el sbavaduri d'na scrittura.  
S'incanta al désch, se specia al spec, s'armira  
un fil ed teimp ingarbuiê tr'el man  
con ste sél ch'al s'incurva invan ai van.

Cosa vuoi mai, riscrivo cancellature  
riducendo l'avvenire a giorni conclusi sera per sera,  
frugo il groviglio muto della serratura  
immaginando la camera oscura che non si apre:  
boh, sliscio le sbavature di una scrittura.  
S'incanta il disco, si specchia lo specchio, rimira se stesso  
un filo di tempo ingarbugliato tra le mani,  
con questo cielo che s'incurva invano ai vani.

\*

La sendra dov av per, presèimpi in al  
curtil dla Kerakoll, tra i tloun. Con drê  
al fiê ingiuriê di camp, un portogal  
ed soul in sbingaioun sui Barighê  
e al tràfich di mulett con rett el bal.  
Me al veint... quindi infinî in st'avanti e indrê?  
Da ch'l'etra pert dla streda al simiteri  
as sa ch'l'intana i corp per libereri.

La cenere dove vi pare, per esempio nel  
cortile della Kerakoll, tra i teloni. Con dietro  
il respiro ingiuriato dei campi, un'arancia  
di sole in bilico sui Barighelli  
e il traffico dei mulettisti con le palle rotte.  
Io al vento... quindi infinito in quell'avanti e indietro?  
Dall'altra parte della strada il cimitero  
intana i corpi, si sa, per liberarli.

\*

Na vecia in mini al stand ed la pro loco  
la réd a un vec ch'agh besa al fiour tr'el tèt,  
po' la sculetta deintr a la pro loco:  
s'n'in tourna con na tourta fata a fett  
-el fetti s'un tulér ed la pro loco-  
unti e bsunti e smerciedi a di ramett



che da lontan i pèren d'óva spina.  
Al vec al fa al tip tap, lê la s'inchina.

Una vecchia in minigonna allo stand della pro loco  
sorrìde a un vecchio che le bacia il fiore tra i seni,  
poi sculetta dentro la pro loco:  
se ne esce con una torta tagliata a fette  
-le fette su un tagliere della pro loco-  
unte straunte e mischiate a rametti  
che da lontano sembrano d'uva spina.  
Il vecchio accenna un tip tap, lei s'inchina.

\*

Ochèi, la musica l'è fnida, e aloura?  
I amìgh i van, ecetera, d'acord  
su tótt, anch i rimpiant. Che al fato a st'oura  
-insemma al cul- as fa sentir al nord  
sui peil e per i por a la maloura.  
*Pchê ch'la sia na sgualdreina* -al giva Ford-  
e l'as faga paghèr a dè e in natura  
la véta. Acsè tant viva, acsè futura...

Okay, la musica è finita, e allora?  
Gli amici se ne vanno, eccetera, d'accordo  
su tutto, anche i rimpianti. Visto che a quest'ora il fato  
-il culo, insomma- ci fa sentire il nord  
sui peli e dentro i pori alla malora.  
*Peccato che sia una sgualdrina* -diceva Ford-  
e si faccia pagare a giornata e in natura  
la vita. Così tanto viva, così futura...

\*

S'tê te ne ménga adê, òcio ch'l'è fnî  
al pes: la geint l'an cioca el man perchè  
l'aspeta giòst ch'i sèren i spartí  
e i sunadour is lévn in pê e acsè  
a sem tótt quant sicur. A gh'è d'isdî,  
di vec come nueter, e piò, ch'i èin chè  
col sô catetere, i sô ictus... Sa dit,  
a gh'è piò lus a l'aria in meş a un sit.

Se non te ne sei accorto, occhio che il pezzo  
è finito: la gente non applaude perché  
aspetta che i musicisti chiudano gli spartiti  
e si alzino, così  
per sicurezza. Ci sono degli inebetiti  
vecchi come noi, e anche più, che sono qui  
col loro catetere, i loro ictus... Che ne dici,  
c'è più luce all'aperto in mezzo a un sito.

\*

### **VOCI FUORI PARTITURA**

(Da: *Lingua madre*, Incontri Editrice, 2016)

La musica continui a pulsare anche  
attraverso le pause

Maria Callas

Fa' ches al pausi perchè lè as condeinsa  
in cal sileinsi fint, in cal respir  
più lengh, desteis, in cal savour d'aseinsa  
quell ch'el parol el perdn ad ogni gir  
ed fresa e l'aria la ten sò, l'inceinsa  
acsè 'd susùr, ed pighi soul d'avrir  
l'intenta ateisa, in tinta epór diversa:  
rameda e insèm al sél ch'al la traversa.

Fa' caso alle pause perché li si condensa  
in quel finto silenzio, in quel respiro  
più lungo, disteso, in quel sapore d'assenza  
ciò che le parole perdono ad ogni giro  
di frase e l'aria sostiene, incensa  
così di brusii, di pieghe appena da aprire  
l'intenta attesa, in tinta eppur diversa:  
reticolato e insieme il cielo che lo attraversa.

\*

In partitura c'è tutto, tranne l'essenziale

Gustav Mahler

Deintr el parol e fóra a gh'è la tera  
la rósna dla ragoia come tara:  
november, not, spiuvéсна un po' despera,  
as vrév seimper capir m'as perd la gara,  
gl'inseni i pern i terel dla panera  
e i pas i impésn al vód col sóli 'd para  
vers cà, vers chè, chè svein do gh'è la msura  
scousa del vousi fóra partidura.

Dentro le parole e fuori c'è la terra  
la ruggine della raucedine come tara:  
novembre, notte, spiovigina di sghembo,  
si vorrebbe sempre capire ma si perde la gara,  
i sogni sembrano i tarli della panara  
e i passi riempiono il vuoto con le soles di para  
verso casa, verso qui, qui vicino dove c'è la misura  
arcana delle voci fuori partitura.

\*

A Gian Paolo

Ma l'è acsè fina ch'l'an per gnanch na vous,  
come ch'la fòssa cherta vleina deinter,  
na gresta d'aria e dou paroli in crous  
seinsa préma nè po', apeina un meinter  
lasê apostà pasèr quesi d'ascous  
adrê al pensér ch'penser l'è uguel a seinter,  
e quell ch'a pasa in l'orba as fa luseint  
più 's désfa in l'aria e più t'al seint areint.

Ma è così pura che non pare neanche una voce,  
come se fosse carta velina dentro,  
una crosta d'aria e due parole in croce  
senza prima né poi, appena un mentre  
lasciato apposta passare quasi di nascosto  
dietro al pensiero che pensare è uguale a sentire,  
e ciò che passa nel buio diventa luccicante  
più si disfa nell'aria e più lo senti accanto.

\*

La vous ed Billie Holiday, per dir,  
l'as fida dal tramount... e l'è pareinta  
più di sileinsi che dal mend da gnir:  
un teimp ciapê un po' indrê comunque al dveinta  
magia d'un éco in sèlev dre a sparir,  
di meş barbai aragaî in la meinta,  
lê in trance ch'la tén al dè per i cavî;  
ded lè la not, sta vóia d'esser frî.

La voce di Billie Holiday si fida,  
per così dire, del tramonto... ed è parente  
più dei silenzi che del mondo a venire:  
un tempo beccato un po' in ritardo diventa  
magia dell'eco in salvo sul punto di svanire,  
mezzi bagliori rochi nella menta,  
lei in trance che tiene il giorno per i capelli;  
di lì la notte, questa brama d'essere feriti.

\*

## A Luigi

A cress l'erba di prê devota al sem  
purtê da l'aria a ches, a ches caschê  
in un artai ed lus ch'an gh'ha méa nem,  
e infati as vén a dir che al ches l'è asê  
a ders indrê l'imbroi in dô cherssem.  
M'a pióv in l'erba a volti la pietê  
d'n'aqua nasuda in elt, ch'l'imbecca al mend,  
e a per d'esr in na trama ch'la s'intend.

Cresce l'erba dei prati devota al seme  
portato a caso dall'aria, caduto a caso  
in un ritaglio di luce che non ha nome,  
e infatti ci viene a dire che il caso basta  
a restituirci l'inganno in cui cresciamo.  
Ma piove nell'erba a volte la pietà  
di un'acqua nata in alto, che imbocca il mondo,  
e sembra d'essere in una trama che si comprende.

\*

Gióst e ingióst dir che chi dróva al dialett  
l'è po' perciò girê a l'indrê, vést che  
scréver l'è ander in seirca e chi 's ghe mett  
-qualsiasi al sia cal seins interen che  
lò a ciaparà- seimper al catrà nett  
l'avgnìr. Bel dir in dialett ai can, se  
apeina un bris randag, ai gat ch'i nàsen  
a l'improvis su un mur, ch'i mort i arnàsen.

Giusto e ingiusto affermare che chi usa il dialetto  
è volto al passato, visto che  
scrivere è un ricercare e chi cerca  
-in qualunque direzione interiore  
lo faccia- troverà sempre e comunque  
il futuro. Che bello dire in dialetto a cani  
appena un poco randagi, ai gatti che sbocciano  
all'improvviso su un muro, che i morti rinascono.

\*

## A Gambein

Ades ch'a neiva fin e incosa as féssa  
e a dveinta fourma sreda in fenda al gir  
dla galaverna, con la vous melméssa  
a pig al fiê a l'indeintr e am dégh per dir  
che gióst chi preiga al canta ch'as capéssa:  
a bat cói dî l'atach d'un blues dre a frir  
e a fagh l'amour col teimp e a god in piant

perchè em e teimp i'n s.ciàpen che a l'istant.

Adesso che nevica fine e tutto si fissa  
diventando forma serrata in fondo al giro  
della galaverna, con voce malferma  
piego il fiato all'indentro e parlo a me stesso, per dire  
che solo chi prega canta in modo che si capisca:  
batto con le dita l'attacco di un blues che ferisce  
e faccio l'amore col tempo, godendo in pianto,  
perché uomo e tempo non si appartengono che all'istante.

\*

La pióma smisureda dal creê  
l'an è memoria o teimp ma sóia in sè  
e cal tratour là in fenda in do l'è anvê  
al dà l'aldam per seimpr e al gh'è e s'an gh'è,  
fuschein celest i fiochn e i stan quatê  
n'al fos dal cantinoun per gravità:  
se dio vól, Méli, a per che tótt as tecca  
e a nasa col paroli da la becca.

La piuma smisurata del creato  
non è memoria o tempo ma soglia in sé  
e quel trattore là in fondo dov'è nevicato  
spande letame per sempre e c'è e non c'è,  
un nevischio azzurrino fiocca e s'acquatta  
nel fossato del cantinone con la forza di gravità:  
se dio vuole, Millo, sembra che tutto si tocchi  
e nasca con le parole dalla bocca.

#### **Notizia.**

**Emilio Rentocchini** è nato a Sassuolo nel 1949. Ha pubblicato tra l'altro le raccolte di poesia *Ottave* (Garzanti 2001), *Giorni in prova* (Donzelli 2005), *Del perfetto amore* (Donzelli 2008), *Stanze di confine* (Il Fiorino 2014). Daria Menozzi gli ha dedicato il documentario *Giorni in prova. Emilio Rentocchini poeta a Sassuolo* (Vivo Film 2006). Nel gennaio 2016 è uscito *Lingua Madre. Ottave 1994-2014* (Incontri Editrice).

## MANUEL TAMAGNINI

### DA LA CORRENTE DI MOSKEN

#### *Europa*

Quella notte decidemmo di danzare con il Kraken  
creatura millenaria  
divoratrice d'uomini e di sogni.  
Acconsentii. Partimmo: un passeggero  
mi parlava dei bagni di Marienbad. La sua voce  
mi giungeva come da un megafono rotto,  
dimenticato sul fondo del Mar Baltico.  
Proseguii fino a Interlaken  
sui binari dell'assenza,  
discussi a lungo con un *bellboy*  
vestito da scimmietta con i piatti  
gli raccontai di quella notte, quando  
battezzammo, con sprezzo del ridicolo,  
un cucciolo di tigre.  
L'hotel aveva prezzi esosi, disprezzasti  
il *concierge* (si chiamava Sergio)  
per quella piega amara della bocca,  
l'aria da disilluso.

Lasciammo pochi dollari a un lustrascarpe  
e ci perdemmo in una *Vichyssoise*  
dal costo svizzero.

\*

#### *A fatica*

A fatica superammo i controlli doganali  
tu dicevi che il fumo ti avrebbe uccisa.  
Io pensavo a Pablo, a quel regalo  
di pelliccia e dentiere, un po' ruffiano.

Già, Pablo, il sorridente. Chissà dov'era, ora.  
Che ti piacesse, già l'avevo inteso.  
Era un pensiero  
borghese, te ne chiesi presto scusa. *Oh dear,*

mi perdonasti. Parlammo a lungo di Rivoluzione,  
di *macarons*, di teoria del romanzo,  
di Lukács, Trotsky, Marx, di Ezra Pound

dell'esistenzialismo, di Foucault  
di Derrida, di Lenin, Pasolini.  
Ma dissentimmo molto su Fortini.

\*

### *Chemin de la Pichollette*

*Campari*. Lo chiedeva un uomo  
mai imbarazzato, sulla cinquantina. Ti guardava  
come si guarda un Fragonard fasullo.

Scrisse una cartolina sulla tua schiena,  
vi allontanaste, con la scusa del sonno.  
Provai a bussare. Inutile.

\*

### *Epipogium aphyllum (l'orchidea fantasma)*

Piangevi: avevi visto un ospedale.  
Non amavi i *fast food*, parlammo a lungo  
della tua passione democratica  
per gli ultimi e gli oppressi.

Lo champagne quella sera me l'ero fatto offrire  
temevi che prima o poi sarei scappato.  
Ma l'amore è come una torcia del triassico  
o del pleistocene. L'ha detto un giorno

l'ultimo forse dei grandi poeti. Certo,  
hai ragione tu: *engagez-vous*.  
(Poco lontano, da una vecchia radio  
ecco arriva la voce di Malgioglio).

\*

### *Vetture*

*Mika Hakkinen*. Ricordo menzionasti  
il nome di quest'uomo un tempo noto  
per i sorrisi freddi e le vittorie. L'automobilismo:  
amore un po' demotico, che celi

a chi non ti conosce. A Berna,  
tu mi sfiorasti il volto sopra un taxi  
«Hakkinen» dicesti, ed il cognome  
agì. Rapido intreccio  
di lingue (γλώσσαι) e anche di corpi (σώματα):

ma il σήμα del semaforo cambiò, tornammo stanchi  
a quell'albergo triste in Schlossmattstrasse.

## **DA IL BANCO SCINTILLANTE**

### ***Mouth of Arno***

L'aria mossa di fritto quando  
freni a Marina lungo Bocca d'Arno  
oltre le barche dentro le rimesse,  
che si alza sulla strada e si disperde  
dentro il porto turistico, ristoranti  
e camion, quelle nubi di erba medica  
dall'auto studentesca, nel folklore  
d'una città che smuore assieme ai muggini  
ai ghiòzzi balbi, al pelo delle gorpi –

ma sai la gioia quando si comprende  
che la vita esiste e non significa  
come la chiusa di una poesia  
ch'era sembrata prima descrittiva  
ma che intendeva generalizzare.

Essere questo, sulla via  
della Marina in coda per Tirrenia,  
dopo le reti dei retoni, un giorno  
che ti cuoce, ti lessa;  
e poi ti accorgi che la tua esperienza  
ha un gran valore, che il senso del tutto  
è imbottigliato a un passo da Camp Darby.

\*

### ***Conversation piece***

*Le félibrisme*, sì, pensaci,  
forse è per noi l'unica via d'uscita:  
legàti come siamo a un dinosauro  
idropico, ad un bosco  
disidratato, di ignorati vernacoli.

Non concordavo, hai sempre avuto l'aria  
di chi guardava al popolo ridendo  
nuotando dentro a un *frozen daiquiri*.  
Mistral, poi, non lo so... non mi convince.

Ma ecco, dopo breve  
stacco verbale, transizione  
che celi l'arte e l'artificio (τέχνη)

lo squarcio che rivela,  
lo strappo nella tela del creato,  
l'assunto generale: *Oh, félibrisme*,  
ora ti fai vedere!  
*Oh, félibrisme, mon semblable, mon frère!*



**Notizia.**

**Manuel Tamagnini** è nato a Milano nell'autunno del 1988, ma vive ora lontano dalla Patria. Ha compiuto studi letterari. Sta lavorando a due raccolte poetiche (*La corrente di Mosken* e *Il banco scintillante*) delle quali, vincendo pudore e pigrizia, offre qui il primo saggio.

## SILVIA TRIPODI

### *USABILITÀ DELLA PROSA*

(inediti 2015-16)

il Buddha è grande  
il Buddha non si sa se sia buono o cattivo  
è una divinità  
di base il Buddha è fermo  
la staticità è una delle sua virtù  
non si dice fermo come un Buddha  
la fermezza di un Buddha  
la grandezza di Buddha invece si dice  
non si dice ha la fermezza di carattere di un Buddha  
o ha la caparbieta di un Buddha  
quello che sappiamo di Buddha ci proviene spesso dalle immagini sui libri  
o dalle storie leggendarie rappresentate nei film  
si dice adorato come un Buddha  
a qualcuno preme di sapere quanto pesa la grande statua del Buddha  
qualcuno è curioso di conoscere la stazza del Buddha  
l'immagine del Buddha è quello che sappiamo del Buddha  
se non approfondiamo le nostre conoscenze a riguardo  
tra il Buddha e noi che grado di separazione esiste  
immagiamo sia un grado di separazione molto alto  
per questo a volte rinunciamo a comprendere chi fosse e cosa ha fatto  
se è esistito veramente  
ci sono statuette molto piccole  
e ci sono grandi statue del Buddha  
ognuna di esse ha una funzione  
molti pensano che possedere una statuette del Buddha significhi  
qualcosa di buono  
non si sa di preciso se porti influssi buoni  
ma è sempre rassicurante vederne una  
in un appartamento  
in mezzo ad altri oggetti  
si pensa subito legami misteriosi  
a storie avventurose  
a decenni di vita passati a cercare  
eravamo destinati a vedere la statuette del Buddha  
proprio in quell'appartamento  
di colpo il cerchio si chiude  
ce ne facciamo una ragione  
abbiamo trovato riparo  
siamo nel posto giusto

occorre fare un elenco di nomi  
estratti da un manuale  
stenderli spalmarli  
un lungo elenco in ordine alfabetico  
apri una pagina a caso e via  
nomi di piante e animali

nomi rari e bizzarri  
una serie di parole  
una massa di parole  
un elenco lunghissimo  
che sostituisca una passeggiata  
che riempia un'ora intera  
che sia la metafora di una passeggiata  
che sia la metafora di un'intera giornata  
del tempo che ci occorre per arrivare dal punto x  
al punto y  
che serva alla memoria  
che sostituisca un manifesto politico  
che aggiri un testo civile  
un elenco che aggiri il soggetto  
che lo soverchi  
che lo metta in primo piano  
che lo metta ai margini  
che lo aggiri  
che sia l'oggetto del soggetto  
il soggetto sia l'oggetto dell'elenco  
che questo nominare le cose  
che dirle assertivamente e non assertivamente  
abbia un valore politico  
assuma valore  
consumi il valore  
senza che questa pratica sia un modello  
che ci sia l'intenzione  
che non ci sia alcuna intenzione  
che alla fine di detto elenco  
resti l'eco della voce  
le immagini a massa delle parole  
le une sulle altre  
le immagini  
le intenzioni  
le enunciazioni  
ci si soffermi sulle intenzioni  
una intenzione sull'altra  
una folta schiera di intenzioni

un rifugio piano  
di luoghi comuni  
di sterpaglie di siepi  
di viali di vicoli non ciechi  
o anche ciechi  
il rifugio è nella passeggiata  
al posto della passeggiata  
ai piedi del Buddha suddetto  
al cospetto del Buddha di cui sopra  
al centro dell'occhio del Buddha  
proprio al suo centro  
all'interno del suo occhio fermo  
immobile remoto

che fissa un punto dello spazio  
come l'elenco spalmato di parole  
di termini fissati all'infinito su un piano  
letteralmente liminale ai margini della statua del Buddha  
se il Buddha si spostasse impercettibilmente  
se almeno fossimo in grado di percepirne il movimento  
per vedere scorrere l'infinito elenco di termini  
i suoi pezzi uno sull'altro  
se fatto a pezzi il Buddha  
una volta per tutte  
sostituire l'oggetto con il soggetto senza per questo  
essere l'oggetto autentico della nostra intenzione  
tutto il tremore e la coscienza di stare nei pressi di quei pezzi franti  
dato che il Buddha è l'espedito e non è l'espedito  
per esprimere questo tempo  
che ci attraversa  
attraverso questo spazio che ci attraversa  
essere il rifugio del Buddha  
che non cerca riparo  
essere nel rifugio senza il Buddha  
siamo comunque al riparo  
dalla massa di parole spalmate  
omesse intenzionalmente  
che qui non si elencano i pezzi del Buddha fatto a pezzi  
perché quello che preme dire  
va messo da parte  
è come non sentirsi a casa propria  
non siamo nell'appartamento dove c'è la statuetta del sacro Buddha  
un aggettivo basta e avanza a sovraccaricarci di una responsabilità  
quindi mettiamocela tutta  
o lasciamo stare  
descrivere asetticamente Buddha e pezzi  
farne un spartito ritmico  
uno scarto  
con tutto quello che ci sarebbe da dire  
che cosa salta in mente  
nella testa di chi non è il Buddha  
pezzo dopo pezzo  
io non sono il Buddha che cosa vi passa per la testa  
non vi voglio menare per il naso  
sono un soggetto che dice assertivamente  
toglietemi il Buddha dalla testa  
non offritemi riparo  
non saldare il conto che vi presenta il senso comune  
preparate una serie di lastre  
fatevi visitare  
fatevi fare a pezzi  
da una serie di copie del Buddha  
da una serie di elenchi camuffati da Buddha  
salitevi addosso l'uno sull'altro  
toccatevi fatevi male  
datevi le forze dei vettori

senza lo slancio delle slavine

\*

quanti zombi ci sono  
dentro il film  
gli zombi hanno passi lenti  
sono dei vegetali in pratica  
non hanno la capacità di scavalcare i cancelli  
fanno vedere questi non morti  
che si accalcano ai cancelli  
o dietro le staccionate  
che scalpitano e urlano  
un modo per fare fuori uno zombi  
è di colpirlo alla testa con un oggetto  
fracassandogli il cranio  
quando accade questo  
un uomo si salva e si evita di diventare uno zombi  
a sua volta  
non si sa perché esistano né come riescano a uscire fuori  
dalla terra  
dalle fosse  
si vedono sempre persone barricate nei supermarket  
nascoste che cercano di non fare rumore  
per non farsi scoprire  
è molto difficile non farsi accorgere da uno zombi  
quelli che ce la fanno  
sono i bravi del film  
i quasi sempre bravi nei film  
i quasi sempre bravi nelle serie televisive  
che fanno una bella serie televisiva sugli zombi  
fatta bene girata bene come un film  
dell'orrore che non fa spaventare troppo però  
c'è molto sangue e corpi a brandelli  
bravi attori che fanno la parte principale

l'attrice che recita la parte principale  
sembra che abbia un problema  
di base un problema relazionale  
che traspare da alcuni dialoghi in alcune scene  
questo viene riportato come se fosse importante  
ai fini della riuscita del film  
l'attrice accetta questa parte che è molto semplice  
dovrà lottare con gli zombi  
contro una massa di mostri che la vogliono far fuori  
ci riuscirà malgrado in parallelo  
i suoi problemi relazionali  
si faranno sempre più difficili  
è il bello della storia  
fa parte della trama  
c'è molta ansia nei corridoi deserti  
l'ansia viene riprodotta anche con la musica

con un incalzare di immagini spezzate  
montate apposta per fare più reali le scene  
degli inseguimenti  
lo zombi si accorge dell'attrice che è una persona  
viva non ancora morsa  
allora non bisogna assolutamente farsi mordere dallo zombi  
bisogna costruire una trama differente  
a un certo punto della storia  
quando le forze vengono meno  
e ci si accorge di avere le gambe pesanti  
e il sole non è abbastanza alto  
per vedere le cose all'interno del supermarket  
quelli del film hanno spento le luci  
vogliono davvero fare le cose credibili  
in modo che non ci siano contraddizioni  
scene ambigue passi maldestri

la mente di un uomo vacilla  
tra un passo e l'altro  
il cranio è la parte più pesante del corpo  
fin dalla nascita  
i muscoli si rafforzano  
quelli dei gracili rimangono gracili  
quelli dei più atletici si irrobustiscono  
la testa dondola di qua e di là  
lascia un mondo lontano  
al di sopra del quale getta uno sguardo  
se si trova in alto  
abbassandosi solo un poco  
in modo da non precipitare  
teste molto pesanti si vedono dondolare  
altre stanno ben ferme molto salde  
sono alcuni crani di attori  
che hanno studiato un modo  
per non farsi schiacciare dalle idee  
quelli che dal basso hanno la testa davvero pesante  
che non possono in alcun modo risalire ai piani alti  
per via di alcune trappole tra un piano e l'altro  
tipo la porta che non si apre  
e fa perdere del tempo prezioso  
alla testa che intanto corre  
di qua e di là  
rimasti in basso quelli alzano lo sguardo  
quel tanto che basta per capire che non ce la possono fare  
allora per velocizzare il tutto  
si fa emettere un suono sinistro non identificabile  
e quelli che sono in basso sono spacciati

quanto buio occorre per fare una morte lenta  
per fare la costruzione di una scena  
dove uno muore  
la penombra necessaria alla morte

è universale e cala  
a lenta tenebra  
come una nebbia che avvolge le cose  
si cambia scena si restituisce il morso  
restituisco il morso che mi aveva reso l'attore zombi  
per farne polpette in un prossimo film  
mentre ci si immedesima attraverso una metafora  
un po' banale  
alla quale ci si affaccia bovinamente  
abbassando le ciglia scrutando per terra  
osservando i lati del discorso  
scoscesi ai lati del discorso  
quello del film o di quello che ti pare

quello che mi pare è lontano ed è vicino  
è prossimo al morso simile alla morte diffusa  
nelle metro che sono un'altra ambientazione tipica delle serie sugli zombi

pare che il problema relazionale abbia la meglio  
presso gli uffici dove si hanno colleghi  
dove ci si rapporta giornalmente con persone che fanno  
il tuo stesso lavoro  
allora la voce che senti nel film  
torna a dondolare dentro la testa ben salda  
tutto è saldo e fermo  
come il sole con getto straniante di calore  
al di là dei vetri una mattina che sei  
pieno di buone intenzioni  
che sei leggero che sai che la sera giungerà  
alla stessa ora  
in quel preciso momento senti che l'amore  
che provi è racchiuso in uno scricciolo  
o all'interno di una stanza lontana  
per metà giornata  
allora prosegui estraneo e indifferente  
mentre il tuo amore passa e non passa  
pesante e leggero  
acuto e molle come un mollusco  
con tutta la forza che serve al mollusco per rimanere  
ben saldo allo scoglio

dimenticati gli zombi  
il sapore della bocca è tutto dentro la bocca  
spesa a margine dei costi sociali  
fare patto con il personale che ti gira intorno  
mentre te ne strafotti del tuo dovere  
mentre pensi che il tempo a disposizione è poco  
o che è bene orchestrato  
per farti credere che può bastare  
dal corridoio al morso  
passano ombre lunghe che ti recano il sollievo della metafora  
che sai solo tu

senza mezzi termini per dire  
ci pensi come fosse una parte del lavoro che ti pagano per fare  
ti hanno rovinato  
vogliono rovinare occupando le teste più pesanti

il loro spazio verde  
gli spazi riservati  
quelli pubblici  
una forma di vita che si tende da un'ora all'altra  
fa una forma dell'uomo che non vuole morire  
occupandosi di altra gente  
facendo il suo dovere per fare una macchina ben oliata  
che articoli bene i rami della costituzione  
che ti hanno illuso che le teste più leggere  
che ti hanno detto che quelle più pesanti  
ogni passo ogni parola detta  
persa la metafora della luce  
la bellezza della luce la sua particolare gradazione  
le luci che si accendono dentro le case  
la morte di giocare senza il patema d'animo  
la vita e tutto il suo corpo  
nel corso del tempo  
che cade dentro un abbraccio  
si scambia la vista del giorno  
con un margine di cosa  
legandosi oggetti e amore  
al discorso che ti resta  
all'altra metà del tempo che ti resta  
l'altra metà del tempo invece resta  
al di fuori dello scambio  
fuori di metafora resta  
a memoria la serialità scivolosa del patto che hai istituito  
con il mondo uno stupore meccanico ai piedi del Buddha  
una noia grave le spalle del Buddha  
povero Buddha strumentalizzato  
braccato dal soggetto bisognoso di scambi  
di oggettivare tutta la paura e le colline  
i corridoi le strade  
gli interni degli appartamenti  
che non fanno testo

\*

il regista di un film  
decide di girare una scena in cui  
una grande quantità di banconote viene gettata nella tazza del wc  
tutti quelli del film  
compreso il regista  
pensano che sia una delle scene fondamentali del film  
una scena forte dimostrativa  
la scena dura quattro forse cinque minuti  
le banconote vengono gettate con risolutezza dentro il wc



viene tirato lo scarico più volte  
la scena si ripete mentre gli attori  
infilano le mani in fondo  
per accertarsi che le banconote scivolino giù  
senza intasare i tubi  
banconote si affastellano le une sulle altre  
alcune scivolano  
altre si appiccicano sulla ceramica  
la mano di un attore le spinge giù  
tira lo sciacquone  
in sala si sentono voci di protesta da parte degli spettatori  
è senza dubbio una delle scene più significative del film  
gli spettatori urlano protestano  
alcuni lasciano la sala  
scandalizzati  
il regista pensa che questa scena rappresenta una provocazione  
che è il centro del film  
che il film forse è un film politico  
dopo qualche scena i tre protagonisti  
madre padre figlia  
si toglieranno la vita  
suicidandosi a turno  
la sala è un po' più vuota di prima  
finita la scena dei soldi  
gli spettatori si calmano  
alcuni tra quelli che se ne volevano andare  
e che avevano protestato  
alla fine sono rimasti  
continuano a guardare il film  
osservano gli attori morire  
uno dopo l'altro

\*

sono anche quelle sugli alieni  
storie molto interessanti  
ci sono donne che testimoniano  
di essere state rapite da alieni durante il sonno  
e trasportate sulle loro astronavi per degli esperimenti  
sostengono di avere avuto a che fare con alieni  
ma una volta tornate a casa sulla terra  
non ricordano molto  
la loro è solo una sensazione molto forte  
che rimane dentro  
come quando ti marchiano la mente  
dal di dentro e restano alcune tracce  
è capitato anche a moltissime altre persone di vedere ufo  
o strani oggetti  
così molti hanno contattato il CNR per vedere  
se i loro avvistamenti erano attendibili  
alcuni collezionano foto di ufo  
hanno riviste sugli extraterrestri

sono appassionati di questo  
hanno una vera e propria fissazione  
*I want to believe*  
vogliono convincere gli altri che è vero  
che gli ufo esistono  
che gli americani sanno molti segreti  
che c'è anche una zona nel deserto in America dove hanno  
vivisezionato corpi di alieni  
ci sono foto che girano sulla rete  
ci sono filmati fatti molto bene apposta per sembrare reali  
potrebbe sembrare assurdo tutto questo  
invece c'è un margine di incredulità che affiora  
e quindi non è semplice smentire totalmente  
queste affermazioni  
rimane un margine di dubbio  
fermo e concreto che nessuno ha l'interesse di stroncare  
di farne tabula rasa  
sarebbe crudele dire è inutile che ti illudi  
non c'è vita su Marte non c'è vita oltre il nostro sistema solare  
argomentando e dicendo che se anche esistessero  
non riuscirebbero a raggiungerci per via della relatività  
perché dovrebbero viaggiare alla velocità della luce  
qualcuno una volta ha scritto quando arrivarono gli alieni  
ed era come raccontare lo scenario dopo la loro venuta  
un intero secolo si riempiva di crepe e di polvere  
qualche anno fa ricordo che su Tumblr c'era questo blog  
con foto e frasi che narravano questa storia  
di come gli uomini vivessero stravolti e rassegnati nelle loro emozioni  
dentro le loro case nel futuro  
adattandosi a una vita rarefatta  
era molto appassionante leggere le avventure e i pensieri di Bgmole  
ogni tanto uno ne ha nostalgia  
la nostalgia è un elemento chiave di queste storie  
sugli ufo  
su mondi lontani che si intrecciano con i nostri  
la nostalgia è un sentimento epico  
minimo come un micron  
grande come la calotta terrestre che si curva sotto le stelle  
un sentimento prossimo all'uomo  
che lo avvicina alle bestiole che lo mette in accordo con la natura  
con il buio che si ha attorno prima di dormire  
che lo tiene stretto alla vita  
mentre gliene fa immaginare un'altra

\*

ho visto una ragazza sul treno  
la ragazza aveva una mano strana  
la mano sinistra che sembrava di gomma  
ho pensato che la mano era molto gonfia  
e che forse non era una mano vera  
che forse era una protesi

una protesi ben fatta  
che sembrava una mano naturale  
poi ho visto l'altra mano della ragazza  
che teneva un telefonino  
e ho notato la differenza  
la mano che teneva il telefonino  
era più asciutta era senza dubbio la sua mano  
ho guardato con molta attenzione la mano che sembrava una protesi  
e mi sono accorta che le dita si muovevano  
impercettibilmente  
poi ho pensato che forse la mano che sembrava una protesi  
era offesa  
che era molto gonfia in seguito a un trauma  
che non era detto che la mano fosse di gomma che fosse una protesi  
la ragazza è scesa dal treno prima di me  
così ho avuto il tempo di ripensare queste cose  
la ragazza aveva anche un ciuffo che le copriva un occhio  
come una benda sull'occhio  
sull'occhio destro  
così ho pensato che c'era un equilibrio  
tra la mano sinistra offesa e il suo occhio destro coperto  
il braccio sinistro piegato a novanta gradi  
quello della mano che sembrava una protesi  
corrispondeva all'occhio scoperto senza ciuffo  
così questa x immaginaria  
questo incrocio  
di pensieri che tentavano di sviare l'osservatore  
dalla mano strana la sua mano di gomma  
o la sua mano traumatizzata  
questo incrocio di linee  
invisibili  
quanto il suo disagio  
che forse era tutto mio  
perché continuavo a guardare la mano sinistra  
la sua mano destra  
il suo occhio il ciuffo  
l'occhio senza ciuffo  
la forma della sua testa  
i suoi vestiti  
il suo sguardo le sue dita gonfie  
le sue dita asciutte  
la gente attorno  
questo fissare le persone  
questo dimenticarmi di me  
questo tornare in me  
appena lei è scesa dal treno  
e io sono rimasta sul treno  
analizzando molto velocemente  
la ragione per cui  
avevo potuto pensare queste cose  
se anche altri pensano queste cose  
sono cose che si pensano senza fatica

questi pensieri che non toccano nessuno  
che non fanno male a nessuno  
che non hanno bisogno di essere detti  
che se sono detti come adesso  
pensieri non toccano le mani che pesano i guanti  
che stringono i telefoni  
che aprono porte  
fanno cose dei pensieri senza altri pensieri  
senza pensieri ulteriori  
quelli ultimi  
i primi i penultimi della lista dei pensieri  
prima di rientrare a casa andare a cena

\*

sul ponte che percorro ogni giorno  
sul ponticello che attraverso ogni giorno  
ci sono sempre ragazzi giovani  
studenti  
con gli zaini  
che bestemmiano molto  
dicono porco di qua e di là  
ogni giorno sento bestemmiare  
ascolto frasi tipo quella sera tuo padre non aveva niente di meglio da fare  
con tua madre  
oppure porco zio  
oppure dicono porco e poi dicono dio  
non hanno mani forse di gomma  
non hanno  
degli ufo in sintesi  
non hanno banconote in sintesi  
né sintesi di Buddha  
né sono attori in sintesi  
non zombi  
o sintesi di zombi  
o con la testa grande che dondola  
in sintesi potrebbe dondolare  
o piegata da un lato  
o con gli occhi coperti da ciuffi di capelli molto lunghi  
da entrambi lati  
in sintesi  
non hanno nulla di cui sopra  
sono sgravati dalle cose ne hanno altre  
caratteristiche di sintesi che fanno sintesi  
che accorciano le sintesi stesse  
che ne fanno alcune presso altre sintesi  
non meno importanti e lunghe di queste  
che tutte di pari passo  
che ne fanno a meno  
comunque si estendono  
come fermare le sintesi che intendiamo  
portare avanti

portiamoci avanti questo lavoro di sintesi  
ci portiamo avanti con il lavoro  
marcando breve visita alle sintesi  
focalizzandole meglio  
credendoci facendoci di sintesi  
fino in fondo  
alludendo al percorso  
alla mano offesa da questa sintesi  
che si muove alle dita  
solo di qualche millimetro  
soltanto adesso che la mano è asciutta  
mentre l'altra è gonfia  
sembra artificiale  
appare il ciuffo sintetizzato  
dal dio e dal porco  
da una piena di carne umana  
di masse che scendono a livello della strada  
non vi sentite come la ragazza che ho osservato

\*

il filosofo risponde ad alcune domande  
ha presentato il suo ultimo libro  
alcuni dei presenti si alzano  
si siedono quasi accanto a lui e fanno domande  
non sembrano domande vere e proprie  
fanno dei lunghi preamboli che stanno a significare  
che chi chiede ha capito in linea generale  
il suo discorso le sue teorie  
il filosofo prende appunti e quando finiscono di parlare  
risponde

#### **Notizia.**

**Silvia Tripodi** (1974). Vive a Roma. Ha partecipato nel 2013 a RicercaBo (laboratorio di nuove scritture); suoi testi sono presenti su GAMMM, Nazione Indiana, Nuovi Argomenti, Versante Ripido, l'immaginazione, OEI. Ha collaborato all'antologia "Totilogia" a cura di Daniele Poletti (edizioni Cinquemarzo 2014) e a EX.IT 2014 – materiali fuori contesto (Albinea). Premio Lorenzo Montano 2014 (sezione poesia inedita). Premio Elio Pagliarani 2015 (sezione inediti).

## **LUIGI TRUCILLO**

### ***PROVE DI REALTÀ***

#### **Prove di realtà**

Le immagini  
vivono in posti imprecisati,  
come una tribù nomade che aspetta  
che il passato ritorni,  
o almeno che il raggio visivo  
schiuda le palpebre.  
Solo i dettagli  
focalizzano il dolore  
nella visione residua  
che non ci riconosce,  
smembrati come siamo  
da un'agnosia globale  
in mille spettri.  
Per questo crediamo alla storia  
che srotola i confini  
del nostro diritto alla nascita  
restando fango.  
Per salvare almeno  
un tocco gelido.

\*

#### **Il nemico alle porte**

Ho guardato "Blue Valentine"  
con gli occhi dell'esperienza  
abbandonata,  
dove i sentimenti sono cose  
pieni di input cerebrali  
e neuroni specchio  
scaricati da un video,  
l'angoscia è persa,  
e dalla grande muraglia  
dove sei solo un puntino inoffensivo  
ricacciato tra i mongoli  
la nostra vita sembra una pellicola obsoleta  
rosa di sangue  
e film.

\*

### **Specchio aperto**

Disabitata, spoglia,  
antica  
come una pietra profanata  
in ogni macchia del viso  
l'evoluzione canta  
il suo agglomerato di particelle elementari  
che evade dallo specchio,  
e io l'ascolto  
ancora e ancora  
mentre mi sbarbo  
con gli occhi dei cani randagi.

\*

### **Autobiografia espropriata**

La scienza ci dimostra  
che anche i pavoni con le ali ripiegate  
sono un pezzo di mondo,  
quello in cui il cielo catapultato fuori  
non è un riparo.  
Forse per questo i ricordi  
da vicino  
sono una sabbia umida  
stracciata da una moltitudine  
di zampe.

\*

### **Musa adesiva**

A volte mi chiedo perché la poesia  
abbia a che fare con le immagini  
molto prima di avere abbozzato una risposta,  
e trovo soltanto una pulsazione transitoria  
dove il mio io sfocia nel tu.  
La lingua entra e tu la pensi.  
La lingua esce e tu la pensi.  
E in quella lunghissima frazione  
ogni parola è un'esperienza  
che bisogna attraversare  
come un'ultima notte  
in silenzio.

\*

### **Istruzioni per l'accesso alla rete**

La frotta è sinapsi,  
un progetto OGM.  
Come ogni folla  
devi trovarti da solo,  
giocando a scacchi  
con la marea che aspetta  
mentre le ipotesi ti urtano alle tempie.  
E poi fluttuare in un ritmo di gesso,  
in una sagoma connessa alla farina  
che mentre si staglia  
urlando in un blu sempre più elettrico  
non sa più dire: "No".

\*

### **Mentre resti**

Tu, trattenuta,  
fatti guardare mentre prepari un toast,  
e ridi, e resti  
davanti al muso scorciato,  
pieno di ingranaggi,  
di tutto ciò che ci cancella.  
Su una stadera elettronica  
il peso dell'esperienza  
giudicato da Anubi  
vale il biancore di un'anima  
spiumata dalle chele invisibili  
di facebook,  
ma tu, trattenuta,  
resti reale e onnipresente  
nella mia mano  
aperta.  
Un tempo  
ti avrei ancorata al silenzio,  
al doppiofondo che fissa le mie immagini,  
ma mentre resti in tutto ciò che scorre  
tu sei la pelle  
del vento.

### **Notizia.**

**Luigi Trucillo** è nato a Napoli. Ha pubblicato *Navicelle* (Cronopio 1995), con un'introduzione di Giorgio Agamben, *Carta mediterranea* (Donzelli, 1997), *Polveri*, con illustrazioni di Lino Fiorito (Cronopio 1998), *Le amoroze* (Quodlibet 2004), *Lezione di tenebra* (Cronopio 2007), con cui è risultato supervincitore del premio Lorenzo Montano 2008. Una selezione delle sue poesie è stata tradotta in tedesco nella rivista Akzente. Ha collaborato con riviste e giornali come "Paragone" e "Il Manifesto". Con l'ultima raccolta di versi, *Darwin* (Quodlibet 2009), ha vinto il Premio Napoli



per la poesia 2009. Nel 2010 è apparsa presso Elliot la sua rielaborazione, scritta insieme a Renato Benvenuto, del testo del "Flauto Magico" per L'Orchestra di piazza Vittorio. Nella primavera del 2013 ha pubblicato presso Mondadori il suo primo romanzo, *Quello che ti dice il fuoco*, che è stato tradotto nel 2015 in Germania.

## DANIELE VENTRE

La ferrovia collassata al termine del pomeriggio  
scivola verso la nebbia a degradare il metrò.  
Lungo il quartiere in declivio decantano tracce di corpi  
dietro l'intonaco grigio e le incantate tribù.  
Sulla ragione dei muri le lacrime dei percolati  
scremano i sogni del giorno e ne precipitano  
e ne rimane il silenzio tessuto al confine del tempo  
nell'ostensione del buio a disperare di sé.

\*

Certo la futile fuga degli alberi scivola in ombre  
contro ogni senso di marcia all'arrancare dei tram.  
La teoria delle case è errata e però non è strada  
pianta o filare o gaggia che ce la revochino.  
Lungo l'intonaco grigio sfarinano segni dei tempi  
fissi alla fine del mondo –alla fermata del bus:  
fisso il residuo nel fermo immagine –l'acqua che scorre  
ferma al lavabo in cucina –avviluppata al caffè  
l'apocalisse che sèi zigrinava a scatti gli istanti  
che le penombre del corpo orlano e agglomerano.  
Resta la rivelazione dell'attimo prima al momento  
mentre dilegui nel lieve estro dell'ambiguità.  
Restano gli alberi in fuga e il passo congelato nel tempo  
la legatura del libro o il fotogramma del film:  
qui l'illusione e la brezza sull'ultima linea distinta  
torcono punti alle trame e le scompaginano.

\*

La verità che giuravi sull'albero sotto la pioggia  
già l'ha rimossa il comune e la scostante città.  
Poi lo marcavano i cani randagi e siringhe dovunque  
e i lucchettini d'amore alle panchine dei tre  
metri al di là del solaio –sarà la mansarda abusiva:  
non la rimuove il comune e se la computano  
per i condoni e il catasto –si tassano le catapecchie–  
l'albero invece non c'è –mica si sperticano.  
Poi il parassita è un problema –ci rosica –forse l'olivo  
trasecolato è un affare –anche lo rosicano  
i parassiti sociali nei secoli –mafie pugliesi  
sacre ghirlande raccolte alla minerva che fu.  
Era soltanto un cerino –un rapido fuoco di fila  
complice la forestale –io non ne ho golpe però:  
mica c'è Italia-Germania –e sarebbe persa stavolta:  
persa nel secolo perso –e te lo calcolano  
male il riscatto degli anni perduti e non più ricordati  
dalle cartelle dell'ente in dissociate entità

–erano forse persone giuridiche –forse persone:  
gli incartamenti del suq non le considerano.

\*

Nulla ci torna e nemmeno i conti e c'è poco da fare  
poco da dire di te –poco a sentirsi per me  
–poco hai da intenderci un sé, se poco –e scusate se è un gioco  
d'ombra e colore allo schermo a modularne il reset  
a interrogarci in un glifo di stelle un destino di stalle  
a intersecarne lo stallo –ostica perplessità  
del ricomporre i contrasti per poi regolare il contrasto  
all'universo che dà poche risposte ai perché  
rare obiezioni ai però. Di abbiezioni invece parecchie:  
molte le divinità troppi gli eroi –le virtù  
pallide: l'esilità dei ragionamenti aggrumati  
che fra le folle dei vecchi incubi sfrigolano.

\*

Forse a volerci parlare più semplici non ci si torna  
se le tue voci e le mie voci si ostacolano.  
Resta soltanto il diaframma che l'ultimo segno non passa  
fermo al residuo non fisso ostico del separé:  
l'acqua in bottiglia che sa di vuoto o di vuoto si beve  
l'ultima goccia rimasta a decantare il tuo no.  
Resta l'oscuro sbirciare al di là del velo di carta  
l'eco di questa candela acre al concetto di sé  
contraccezione del senso che questa accezione del verbo  
ha tralasciato nel vago o non accetta mai più.  
Resta l'antica falena che sono –o che sèi –poco importa  
chi si avvicina alla fiamma aggiudicandosela:  
chi si consuma per primo ardendo a volerne parlare  
se le mie tracce e le tue tracce si mescolano.

\*

Restano le distonie e i nervi agganciati alla pioggia  
nel pomeriggio del blu stinto di blu che si dà  
in doppio-vento fumé fumato allo smog e alla nube  
livido di sdruciolii per l'accalcata tribù.  
Passa del tempo già fisso –la statica corsa da fermo  
intorpidita all'andata ammorbidita allo stop.  
Serve per fare esercizio: quaggiù ci si esercita sempre  
né tuttavia si procede e si rimane così  
e si permane così nell'impermanenza che resta  
e non rimane granché d'altre residualità.  
Resta lo spazio un po' mosso –la liquida foto già in moto  
accelerata al ritorno ostacolata nel go.  
Serve per fare esercizio –magari alla dama cinese  
meglio che perdere a scacchi e scappellare il tuo re:  
meglio che perdere in borsa –in perdita tutta la storia:

d'altre residualità non ne rimane granché:  
forse soltanto i baroni riuniti in consiglio segreto  
a escogitare il reato –a simulare onestà.

\*

Certo l'armadio è spostato di lato e traballa anche il muro  
–anche lo sguardo si sposta e si ritrova più in là  
dove le cose non sono e non abitano persone  
nella regione dei draghi –e non ci capitano  
gli esploratori del caso. E certo anche il letto è sbilenco:  
anche la nuvola sfuma e all'orologio non c'è  
l'ora segnata –non c'è meridiano che ci interessi:  
ma non è colpa del mondo –ora la colpa l'hai tu.  
Certo anche il volto è riflesso allo specchio dietro lo specchio  
sulla parete convessa e la confessa reità:  
anche il tuo abbraccio ha le mani intrecciate e il tono di scusa:  
fugge di lato e il tuo seno ora ritorna nel golf  
e si raccoglie nel golfo del no –si riavvolge allo scherno  
o nel sogghigno che in te ci autocommiserano.  
Era il tuo abbraccio –un fantasma –un'evocazione di spettri  
intonazione di plettri irti di elettricità  
statica –forse era il golf riavvolto –o sarà la bobina  
che ci si sposta di lato e non ci dorme di qua  
dalla mia parte di letto –e però nemmeno dall'altra:  
tornano al petto le braccia a ricongiungermela  
questa abitudine al vuoto –che il tutto è spostato di lato  
scivola nella foschia: fugge una traccia più in là.

\*

Quello che in fondo non va è che insomma ancora non siamo  
mai –quegli stessi di mai –quelli che non si inventò  
musa –che tengono il muso –si ammusano –sempre ispirati  
–inspirazione –va su –espirazione –va giù  
sempre il diaframma –e sarà la membrana o forse l'osmosi  
o sarà il membro del club o sarà forse lo smog.  
Poi la creatività di regime appena dismessa  
senza creatività –forse che un po' di relax?–  
niente da dire –e se n'ha gran vanto e s'accatta trambusto  
sordo e silente nel blu delle ragioni del web  
wireless world troppo wide senza witz –poi vedi che il gioco  
del teatrino di posa abita l'identità  
del non volere o sapere all'articolarsi nel nulla  
ora che ha fatto irruzione il gentleman cambrioleur  
dentro l'inarticolato e torna e non porta malloppo  
–largo di quel che non ha –fiero di quel che non può.

\*

L'ultimo a bordo del bus notturno a passeggio nel fumo:  
il bigliettaio ai controlli in perifericità:

l'aria d'intorno un presepe improprio –e nessuno contempla  
e non c'è stato nessuno oltre una sera così:  
l'uomo tranquillo si muove nel monolocale in ginocchio  
sul pavimento di blu –ligio –lui uomo del nord.  
Certo c'è il sonno e nessuno che poi lo consoli insistendo  
che la sua carne gli è cara –anzi dal sonno che si ha  
il movimento raggela il sangue e formicola il mondo  
e nel suo lago ghiacciato è la residualità  
della finanza e non orbita il solido strano –il contatto  
con il pulsare del sangue esita fuori di sé.  
Poi non esiste villaggio con pietra o muretto o cancello  
o con il suo sommelier a ricordargli che sì  
tutta la comunità è cancello e pietra e muretto  
e il paramecio nel fango è solidale col re.  
Certo c'è il cane che marca la linea a distanza dall'uomo  
troppo assertivo –e le forze ecco non bastano più  
a sollevare la zampa –a marcare il suo territorio  
–ciondola nella sfiducia e non si cura di te.  
Resta nell'ombra laggiù nel non detto –opaca misura  
per la letteralità che inesibito esibì:  
e non abbaia e non morde –perciò non lo teme nessuno  
e non segnala più nulla e si contenta così.  
L'uomo tranquillo gli è a lato –si recita senza soggetto  
pulci e pidocchi da cane anche i pronomi –il bon ton  
si riconosce perché non si riconosce per nulla  
e non segnala più nulla e si contenta così.

**Notizia.**

**Daniele Ventre** è nato a Napoli nel 1974. Nel 2010 ha pubblicato una versione dell'*Iliade* (ed. Mesogea, Messina) in esametri, che ha vinto il premio Marazza per la traduzione poetica. Nel 2012 è uscita il suo libro di versi *E fragile è lo stallo in riva al tempo* (edizioni d'If, Napoli). Nel 2012 ha pubblicato, sempre con Mesogea, una traduzione del *Ciclope* di Euripide e nel 2014 una traduzione dell'*Odissea*. Nel 2015 è uscito il suo romanzo in versi *Verso Itaca* (edizioni d'if, Napoli). Fa parte della redazione del blog letterario *Nazione Indiana*.

## **EDOARDO ZUCCATO**

### **Ingegneria genetica**

Afferma 'Ibn Wahšiyya nella sua *Agricoltura nabatea*  
che per un innesto serve una bella fanciulla  
che inserisca un germoglio nell'albero  
mentre un uomo la sodomizza.

Dopo Linneo e l'elica doppia è facile ridere di queste credenze,  
che sono false, come i moderni hanno dimostrato  
va bene anche un bimbo, una vecchia, una persona qualunque.

'Ibn Wahšiyya era un dotto alchimista, prolifico interprete di geroglifici,  
perciò parente non di Mendel, Watson e Crick  
ma truffatori da piazza, ciarlatani da fiera o accademia.

Pensate alle immense colture folli, ai frutti mostruosi  
di Virgo Religio con le mani giunte sulle Sacre Scritture,  
di Mademoiselle Fraternité con l'archibugio e le tette al vento,  
di Fräulein Gleichheit con lo straccio fulvo nel pugno chiuso,  
di sua sorellastra col bilancino fra indice e pollice,  
di Miss Liberty che avvita la fiaccola in cielo,  
Madama Patria con il fascio sottobraccio

insomma alla chimica immaginaria  
di Pol Pot e Botero, Licurgo e Khomeini, Gobineau e Rosencranz

e avrete smesso di ridere adesso  
che leggendo il giornale o guardando le news  
non è Apollo a inseguirvi, no, certamente non lui,  
eppure anche a voi come a Dafne dalle mani sta spuntando un ramoscello.

\*

### **Autismo**

Meravigliosi sono i mondi senza legame con il mondo:  
là i leoni pascolano con gli agnelli, fra fiumi di latte e miele  
donne stupende non aspettano altro che te dai tempi dei tempi,  
file di anime morte stanno lì come banchi del mercato  
in attesa che passi qualcuno  
da rimandare nel mondo di qua stracarico di futuro  
con borsate di spiegazioni a buon prezzo per le ombre del passato.

Visioni fantastiche, metà paradiso metà galera  
(e galere perché paradisi, ma non l'inverso)  
in cui tutto il genio è concentrato in un punto.

Senza parola, alcuni dipingono o suonano il piano divinamente  
altri si muovono nelle selve dei numeri con destrezza da scimmie

e tutti si chiudono in una teca facendo di sé un museo  
senza orari di apertura al pubblico.

Fuori c'è il mondo, come visto da un acquario,  
ignorando se nell'acquario ci sta chi vede o chi è visto.

Finita la tragedia, finita la commedia, finita anche la farsa  
adesso è l'ora dell'autismo, il teatro mentale  
dei personaggi che recitano solo per se stessi,  
inascoltati perfino da chi li ospita.

Chi l'avrebbe detto, Marx finisce come un Pirandello imbolsito,  
sfiatato perfino per l'orecchio interno;  
per l'altro orecchio, la strada propone il chiasso incomprensibile  
di un corteo-*rave party* rosso  
in cui, per compassione, fingeremo che *party* significhi solo "festa".

\*

### **Affondamento**

Il primo segnale fu una macchiolina invisibile su una patella  
che un bizzarro collezionista misantropo notò per caso.

Poi strane sfumature comparvero sul pescato,  
iridescenze anche belle a vedersi,  
che resero i pesci più viscidati alterandone il sapore.

In quei giorni fu avvistato un gabbiano con le zampe nere, e si discusse  
se fosse il mutante rarissimo di una specie in estinzione  
o solamente petrolio impataccato.

La prova finale arrivò una mattina in spiaggia  
dove pareva che un writer avesse scritto di notte sui ciottoli.  
Qualcosa di incomprensibile, se non per il fatto di esser stato scritto.

Come un'inedita forma di morbillo, sempre più spesso  
i bagnanti si trovarono i piedi lentiginati di catrame.

Un pescatore con cui ne parlavo si fece di colpo scuro in volto,  
come chi in una brezza spensierata, mentre tutti leccano gelati,  
fanno castelli di sabbia o discutono di creme da sole,  
coglie nell'aria l'unico refolo velenoso, che annuncia tempesta.

Al largo, molto al largo era affondata una petroliera,  
o forse più d'una, per quel che sapevamo,  
ma neanche i satelliti scoprirono il punto esatto.

C'era da tempo una depressione tra l'Europa e il Nord Africa  
e sotto la cappa di nubi poteva essere successo ovunque.

Nessun armatore lamentò la scomparsa di navi,

chiesero anzi che li lasciassero in pace ai loro affari.

Comunque era certo, bisognava prepararsi alla marea nera.

Alcuni giocarono d'anticipo, verniciando di scuro i loro yacht.  
Altri si abbronzarono il più possibile,  
finché sulla pelle il bitume non si notasse,  
altri ancora optarono per un costume color pece, mimetico.  
Qualcuno infine chiuse con il mare,  
fuggendo sui monti in attesa di tempi migliori.

Si fece il possibile per prevenire il disastro,  
tirando barriere di galleggianti,  
che servivano a poco sul mare mosso,  
preparando a riva secchi di solvente,  
stivali di gomma e spugne per i volontari.

Di sera, esausti, si beveva un cicchetto nei bar del porto,  
cercando consiglio dai lupi di mare più vecchi,  
che malvolentieri, dopo qualche bicchiere,  
si lasciavano andare ai ricordi dell'ultima grande bufera,

come fosse nata pian piano chissà dove  
e avesse cominciato a gattonare, poi a camminare, poi a correre a perdifiato  
calpestando ogni cosa con i suoi stivali d'aria chiodati,

portandosi dietro, infine, l'onda oleosa, puzzolente, come un miele  
di fiori dell'odio traboccato da un favo malefico,

e lo raccontarono perché noi non ci illudessimo  
che olio di gomito e buona volontà basteranno per liberarsene.

\*

## **Graffiti**

Ai miei tempi (ormai posso dirlo, ahimé)  
graffiti voleva dire coppelle, *hommes sapins*, canaletti  
e altre figure, impronte di mani e piedi, animali, simboli strani  
incisi dai nostri antenati sulle grandi lavagne di pietra  
lisciate dai ghiacciai nelle valli, o sulle pareti delle caverne  
prima che fuori i ghiacciai se ne andassero.

Poi i graffiti divennero American, e dai cessi di Pompei  
si fecero memoria di lieta giovinezza della nostra società,  
riempiendo i muri per strada di segni più illeggibili  
di quelli Cro-Magnon di trentamila anni fa.

Sociologi ne dibattono sui giornali, dottorandi ne studiano le forme,  
raffinati critici vi scorgono le Sistine di Raffaelli odierni,  
mercanti d'arte se ne accaparrano brandelli a prezzi da capogiro.



Per cui si danno tre soluzioni, e non sapendo scegliere  
per una volta lascio che voi concludiate il lavoro:

1) Sbaglia il linguaggio, e i vecchi graffiti non c'entrano nulla con i nuovi,  
che potrebbero chiamarsi citrati, bravaldi, sandrondi,  
sarebbe lo stesso o anche meglio.

2) I primitivi sono usciti dalle grotte, e scese le valli glaciali  
girano per strada inosservati lasciando traccia di sé.

3) Siamo tutti di nuovo in una grotta,  
sono cunicoli le strade in cui si aggirano ominidi e belve,  
ma chi se n'è accorto uscendo è morto per la glaciazione.  
Dentro si dice che il calore umano ha reso il clima sempre più temperato.

\*

### **Metafisica del PIL**

Per fare un viaggio fuori dalla fisica, di cui non so nulla,  
non chiedo a chi ne sa meno di me,  
a qualche rancida mitologia orientale, estrema o media,  
a romanzieri fantascientifici o registi fantasmatici –  
basta l'aglio rifritto del mio vicino di casa  
o il martello dei lattonieri sul tetto di fronte  
per riportarmi dall'oltrespazio in tinello  
da cui per altro non mi ero mai mosso.

Apro invece la pagina per me più esoterica del quotidiano  
e come Alice di fronte allo specchio (parto perverso di un matematico)  
svanisco nella metafisica del PIL.

Impossibile trovare più allievi di Goethe e di Yeats  
che in questo aldilà rivoltato, convinti tutti  
di poter vorticare in ascesa a spirale per sempre,

e rinresce che Blake abbia già illustrato il Quinto dell'*Inferno*  
con gli amanti d'amore invece che di moneta.

Salto di corsa nel flusso per capirci qualcosa  
e in un millisecondo faccio tre volte il giro del globo  
ma mi sento insieme come su autoscontri calcinulo e montagne russe,

perciò alla fine non so se sono avanzato o arretrato, salito o sceso,  
espanso o contratto, se ancora esisto o mi sono fuso. So

che mi gira la testa e vorrei scendere  
ma l'unica cosa che imparo proprio allora  
è che non trovo nessun posto per farlo.

Ho letto questa pagina a casa mia, ovvero l'ultimo piano della torre di Pisa.

\*

### **Preparandosi alla guerra**

Giunse la guerra, ma nessuno se ne accorse. Nessuno,  
neppure chi la combatteva, perché a quel tempo  
i soldati li spedivano qua e là con noncuranza  
a portare pace, come per mano di fattorini  
si inviano in dono scatole di caramelle.

In ville lussuose e appartate si cenava  
a lume di candela persino a mezzogiorno  
gettando sguardi ironici sul mondo  
come gusci d'ostrica su un piatto d'argento ammaccato,  
chiudendo le frasi, invece che un punto, con un sospiro di sufficienza.

Vivevano tutti così, e chi non poteva realmente  
viveva così nei suoi sogni, fra bollicine e panfili  
svegliandosi sempre un attimo prima che qualcuno  
apparisse di colpo in scena a tagliargli la gola.  
Individui del genere si sono estinti, pensavano,  
estinti così a fondo che non si può neanche più sognarli.

Eppure a volte, per la stanchezza o il mangiare pesante,  
non riuscivano a svegliarsi in tempo  
e varcando la soglia finivano per vedersi di fronte  
se stessi con un coltello in mano.

Questo accadeva a tutti, o almeno così per vergogna  
credeva ogni singolo uomo, e non ne faceva parola,  
ignorando che c'era chi senza sosta sognava  
e impassibile rimaneva non rendendosi conto di nulla,  
mentre altri, caricando come un congegno a orologeria una fede,  
si svegliavano in tempo per non vedersi  
che erano loro gli stessi a sognare senza sosta.

\*

### **Rimpatriata**

Senza spade, gorgiere e *mantillas*  
ritorna lo spagnolo a Milano  
nella bocca degli indios meticciati  
che dall'America vengono qui a cercare lavoro.

Le esse taglienti dei *caballeros* che schioccavano in mezzo mondo  
come frustate sulla schiena dei contadini  
si srotolano a stento nel "si Señor" di un'infermiera,  
nelle minacce dei teppisti di quartiere va in scena la parodia  
delle frasi spavalde di Don Rodrigo e i suoi sgherri,  
le parole che gelavano gli androni dei palazzi  
imponendo leggi, tasse, condanne, tagliando teste

si rapprendono nella gratitudine risentita delle colf  
e in ogni spontanea docilità, ogni futile rabbia  
frutto di secoli di rassegnazione.

Oggi Meneghino non direbbe “Bondanza de Naranz, e d’Articiocch,  
Sior Cont”, oppure “l’è tutt coss di dané”,  
ma “Señor, muchas naranjas y alcachofas”, e “tuto è del dinero”,  
o forse non direbbe quelle frasi  
in quell’idioma, o un altro ancor meno comprensibile,  
perché cambiare suono è cambiare mondo  
e a noi restano estranei questi nuovi familiari.

Che estranei del tutto non sono  
se il sig. Castiglioni fosse un po’ meno *lócch* e ricordasse  
che qui le arachidi sono *spagnolett*, i pomodori *tomàtes*  
e un uomo da nulla un *gandóla*.  
Ma lui non ricorda, o non vuole ricordare.

Come lingua dei servi torna la lingua dei padroni di un tempo,  
e da buoni servi loro sanno cosa pensiamo noi  
mentre noi non sappiamo come loro pensino,  
il che è l’inizio della fine,  
anche per chi vuole restare identico a se stesso  
e nel dirlo non sente che già sta cambiando,  
come il 22 giugno tutti gustano la caldana che li fa schiattare  
perché vedono spiagge nei marciapiedi,  
mentre i giorni, inesorabilmente, si accorciano.

Vico, Vico, tu togli il sonno anche ai morti  
da quando hai visto che ritornano  
senza neppure rendersi conto  
sul luogo del delitto, come a una cena di classe  
gli ex compagni scherzano sulle prime ciocche bianche,  
conteggiano gli anni di matrimonio, i divorzi,  
malignano sul capobranco oggi fallito,  
sullo zero del terzo banco oggi ricco sfondato,  
fanno perfino silenzio ricordando il Professor X  
così severo ma tanto bravo, a parlarne da vivo,  
e non si rendono conto che dalla fine dei corsi  
sono passati tre secoli.

\*

## Tatuaggi

Esiste una nostalgia più profonda che non per l'infanzia,  
il 29 di luglio da saluti romani a Predappio,  
il mondo classico e l'Arcadia, il matriarcato e i fuochi nelle caverne,  
ma ancora più indietro, al Mesozoico e duecento milioni di anni fa,  
come dichiarano le volute verdastre, fantastiche, tatuate fin sulla testa  
dell'uomo-rettile seduto in treno davanti a me.

Si capisce, nostalgia dell'arcano, un pasto al mese e poche esigenze,  
una vita armonica con il mondo sognando, nel torpore gelido del letargo,  
la più vertiginosa delle vendette, morsicare il calcagno a una Madonna  
e poi aggiornare il passo nella *Bible of Babel*, la Rete...

Ma se lei ricordasse soltanto  
che i rettili prosperano nell'acqua stagnante e i deserti,  
che sono privi di calore interno,  
che anticamente saltavano, nuotavano e volavano  
ma oggi strisciare è il loro mezzo esclusivo di locomozione,  
che sono maestri dell'agguato a tradimento,  
che posseggono dentature possenti e spesso velenifere (per difesa, dicono loro)  
e inghiottono intere le prede sciogliendole negli acidi gastrici,  
che hanno lingua bifida e mobilissima,  
che uno di essi è il camaleonte,  
che il varano si difende da chiunque lo tocchi cagandogli addosso,

signor uomo-rettile trendy, lei  
avrebbe ancora nostalgia del presente?

## Notizia.

**Edoardo Zuccato** (Cassano Magnago, VA, 1963) ha pubblicato le raccolte di poesia in dialetto altomilanese *Tropicu da Vissévar* (Crocetti, Milano 1996), *La vita in tram* (Marcos y Marcos, Milano 2001), *I bosch di Celti* (Sartorio, Pavia 2008) e *Ulonà* (Il Ponte del Sale, Rovigo 2010). Ha tradotto in dialetto le *Egloghe* di Virgilio (*I Bùcòligh*, Medusa, Milano 2007) e, con Claudio Recalcati, *Biss, lüsèrt e alter galantomm. Ballate di François Villon* (Effigie, Milano 2005). Un quaderno di traduzioni, *Il dragomanno errante*, è apparso nel 2012 (ATì, Milano). Ha curato edizioni bilingui di opere di poeti inglesi romantici e contemporanei e insegna letteratura inglese all'Università IULM di Milano.

*I NARRATORI*

## STEFANO GALLERANI

### (ESTRATTO 1) SENZA TITOLO

... di Camilla, invece, so che non conoscerò nessuno come ho conosciuto lei. E che nessuno, oltre me, dopo o prima di me, la conoscerà come io l'ho conosciuta. Nessuno potrà guardarla un'altra volta con gli occhi che sono stati i miei, che sono stati i suoi quando, per l'accensione di un attimo, per un gesto solo accennato, un suono, un minuscolo frammento che ci era familiare, che era la nostra famiglia, gli occhi dell'uno incontravano quelli dell'altra, incapaci di contemplare alcunché fuori di se stessi. E nessuno potrà toccarla, né mai potrà toccare me con la stessa intimità, con quella violenza con cui ci siamo toccati allorché bastava che ci sfiorassimo perché, assieme a quel leggero contatto dei corpi, si compisse un intero discorso e si trasmettesse tutto un codice: quello dell'assiduità, della piena e completa consonanza del sentimento. Le nostre coscienze erano a tal punto infuse l'una nell'altra, da non potere nemmeno ricordare il primo momento in cui si erano incontrate, all'epoca della loro individualità; si erano, così sembrava, inscindibilmente plasmate in anni di incontri, silenzi, stimoli, a tal punto prossime che a poco a poco i nostri stessi conflitti sono diventati i conflitti che ciascuno affronta - e non può non affrontare - solo con se stesso. Seppure vedessimo l'uno in quelli dell'altra i rispettivi limiti, e se per questo siamo arrivati a odiarci senza mai smettere di amarci, ciò è stato possibile solo fintanto che odiamo noi stessi e siamo così sicuri ed accecati da poter trascurare il giudizio degli altri; quando il giudizio degli altri non ci basta più, quando sappiamo che niente è se non il frutto della nostra messa in scena pubblica, del nostro stare al mondo per ricevere dal mondo un riconoscimento, lo statuto di un'esistenza, prima che ogni cosa si inabissi. Con Camilla ho superato questi limiti e lei li ha superati con me, fino a vedermi senza maschera... dopo aver costruito insieme le centinaia che abbiamo indossato per quella cena e per quell'altra sera, con quegli amici o in quell'occasione. E per questo ci siamo odiati. Ci siamo odiati come nessuno ci odierà più e come non odieremo più nessuno - non con la stessa ferocia, non con la stessa disperazione. In nessuno e a nessuno permetteremo più di riflettere il nostro fallimento, le nostre vergogne, le misere vigliaccherie della nostra arresa intimità. Nuovamente indossata una maschera, non ce la toglieremo se non da soli, al cospetto della solitudine che divideremo, io chissà dove e lei quanto più lontana da me...

...controra. Estate. Oppressa dallo scirocco e fastidiata, come pervasa da un'irritazione mal repressa, Roma ha di nuovo scoperto la vescica che durante l'anno riposa sotto il lustro delle strade. La Città Mirabile è fradicia, sudicia, zuppa d'acqua alle radici: marcia dentro, di fango e sabbia viscida impastata; le sue fondamenta galleggiano invece di posare su solide basi. A prestarci attenzione si può sentire il gorgogliante risucchio della melma sotto l'asfalto e i rimbrotti rattenuti del pantano (*un suono animalesco, che par venire da viscere nascoste o da gole aperte invano a cercare una parola impossibile*). Quando la canicola è insopportabile, lo strame sotterraneo si liquefa e comincia a bollire borborigmando oltre il frinio delle cicale. Costruiti sopra un bacino che attinge alla linfa melmosa del Tevere, i palazzi del Trionfale sono sbattuti ora qui ora là. Nei sottoscala germinano sottili bavature intelate ed escrescenze spugnose che salendo si fanno via via più radi e disintricati talli a ventaglio. Nei cortili, alghe filiformi si intrecciano con certune bacche, piccole come nocchie in principio, che, al colmo del gonfiore, esplodono in un cupo color petrolio. Tra le radici sguazzano, a scanso di fatica, sinistri organismi simili ad enormi uova damaschinate, ocellate ad un'estremità e leggermente striate all'opposta, con un barbaglio fitto sotto il ventre. In certi periodi dell'anno, su questi corpuscoli si può notare come i dorsi covino gelatine mollicce che poi depongono nel brago, all'ombra delle alghe, perché si schiudano. Questi organismi evolvono vertiginosamente assumendo le sembianze di opachi bottoni neri privi di appendici e ricoperti d'uno strato untuoso di placenta. Nello steso periodo in cui fioriscono le bacche, dopo essersi liberati del sacco placentare, esibiscono un efficiente apparato motorio (elitre, ali, antenne e tre o quattro paia di agilissime zampe, tutto di un lustro incolore neropozzo) con cui si spingono fino alle bocche delle fognature. Chi ignora l'esistenza di questo sotterraneo oceano melmoso, quando se li ritrova

nella vasca da bagno o li scova tra le tubature dell'acqua, chiama questi corpuscoli scarafaggi o bacherozzi, ma io – che conosco il fiume, lo sento respirare, sento il variare della sua portata, il mutare dei suoi favori, sento il fetore delle viscere e l'affanno nel suo ritmo -, io lo so bene che si tratta di un'altra cosa...

... schermata dalle imposte e avvolta nelle spire di un'ombra polverosa, la stanza sfrigola schiumando nebbia dalle pareti sature. Nelle fessure, fuori della finestra, lame di terrazzi assolati e colline sfilacciate, d'un verde canceroso. Monte Mario da un lato, Villa Borghese dall'altro. Sull'intonaco traspirano foto danzanti e schizzi di spuma; tra i volumi impilati le carte si accumulano. Maldisposto, annaspo tra i fogli, le cartoline e i mozziconi di matita sparsi sulla scrivania cercando di riprendere il filo del discorso. Da una voluminosa cartella traggio un fascicolo su cui campeggia il titolo NITTALOPO FILOSOFICO seguito dall'indicazione di genere, "sragionamento". Mi accendo una sigaretta, l'ultima, l'ennesima, salto le prime quaranta pagine e leggo direttamente il quadro conclusivo:

(Una cabina telefonica al Polo Nord. La parete della cabina è quasi interamente trasparente -vetro o plastica- ma alla fine verrà coperta da una tendina scorrevole arrotolata a Saracinesca. La porta è chiusa. Accostati ai lati esterni della cabina, vasi con cespugli. Luce di luna)

Sololui

Mi hai fatto chiamare?

Lui

Si...poni a mente...anzi non porre la mente, poni la mano...

Sololui

Ti ascolto, siamo qui. Siamo soli.

Lui

Me lo diceva lo spirito dei miei maggiori: non c'è peggio che una *mesalliance*...

Sololui

In effetti è un pochino letteraria...È più che altro tutto un gran parlare. Follie verbali... Ma che sono questi veli? Prendi il pugnale e ammazza tua moglie. Mangiala adesso che è ancora grassa.

Lui

...il tuo impetuoso atteggiamento tiene in serbo un argomento un tantino più velenoso: che data la nostra identità sarebbe...

Sololui

...impossibile identificare, tra noi due, l'autore del misfatto.

*(intermezzo di contrizione)*

*(entra lei, carponi, le ali lunghe piegate sul dorso e il corpo torpido e voluminoso in posizione che superficialmente ricorda la preghiera. Ha quattro zampe invece delle sei previste e le due mancanti sono sostituite da pinze destinate ad usi vari)*

Lei

Dov'eri?

Lui

Nel fango. Cercavo anguille.

Lei

Sei cattivo e strambo. Io potrei aver udito...aver udito tutti i discorsi fatti attorno al mio presunto cadavere...

Lui

Discorsi assai poco divertenti, presumo.

Lei

mmm...hai rinnovato alla tua sensibile madre la batteria dei sali?

Lui

Taci! Non fiatare! Lascia stare mia madre! Non ho nessuna intenzione né nemmeno voglia di darti il burro.

Lei

Da un po' di tempo sei strano; dovresti fare, che diamine, qualche sforzo per ridiventare quello che eri...sei cattivo e strambo...

Lui

Cretina! Non del tutto per tua colpa, magari; ma questo, se mai, non fa che mostrarti due volte cretina o due volte colpevole.



Lei

Piccola anima, piccola umida anima, mio pegno di salvezza...

Lui

Non bestemmiare, per dio!, non turbarmi: non ammiccare, non palpitare.

Lei

Mmm mmm

Lui

Sai pure piangere, ma brava, i miei rispetti. Prima guaivi.

Lei

Mmmmmmmmm

Lui

Ti ripeto: di te che sarebbe stato se invece di trovare un galantuomo avessi trovato un mascalzone?

Lei

Mitomane!

Lui

Bada, non puoi seguitare a piangere tutta la vita.

Lei

E allora se non mangi un cervello germinatore, ti scaccio.

Lui

E allora ti mangio. Lo sai, tu, qual è il mio furioso desiderio? Più vergognoso di quanto tu possa supporre, e alla nostra età poi, ma per quale ragione non farlo, se lo voglio? Baciarti là è il mio desiderio, quel vecchio nicchio terribilmente avvizzito e smorto, pendulo e perfino spelacchiato...

Lei

Vorresti...torturarmi?

Lui

Intendopropriamentechetivoglioanimaecorpo.

Lei

Non oso credere il tuo imperio ristabilito sull'enimma mio languente.

Lui

Perché non ti facevi sbaciucchiar da me prima del nostro fausto matrimonio?

La bestia che è in me si ciba solo di te, ti sbrana il cuore, lo sputa e muore ogni volta, avvelenata, avvelenata d'amore. Strana cerimonia, allo stesso superficiale e intensa, a cui servono due e in cui due si fondono per, in un movimento crescente per intensità di compenetrazione, giungere improvvisamente al totale distacco!

Lei

Come hai detto, scusa?

Lui

Voglio fare il turco e la turca, ho detto.

Lei

Certo, tutti gli amanti lo fanno.

Lui

...ignobile, sconveniente affatto...

Lei

No davvero.

Lui

Certo, contrasta all'oggetto amato e sarà in modo sommo indecoroso. Ed io, pure, ripetutamente ho protestato di non volerti sacrificare, che preferirei mangiare il tuo cuore crudo.

Lei

*(intervallo di compassione)...*

Scritto in meno di sei mesi, dopo aver buttato giù in mezz'ora il primo quadro e aver trascurato per settimane l'università – la scadenza del termine di consegna delle tesi così vicina che mi conveniva non pensarci affatto -, il NITTALOPO è nato per la voce di Tommaso: composto sul doppio registro d'una mia idea (la solita, fissa, di minare la consistenza di qualsiasi vincolo) e delle sue capacità espressive (una straordinaria abilità nella modulazione della voce e una sessualità ambigua). Per fugare ogni equivoco di rappresentazione lo avevo costruito come un pamphlet-sceneggiato, al massimo grado di astrazione (teatro da poltrona, si direbbe), in cui la quotidianità della vita di coppia rimaneva sullo sfondo, paludata di pieghe parodistiche e citazioni imbastardite:

*...Situazioni che si fanno personaggi, i protagonisti si trovano coinvolti in una girandola feroce nella sua prevedibilità: fumano e bevono nervosamente, lentamente e faticosamente si avvicinano, si spogliano, entrano nel letto, si accarezzano e si schermiscono esitando, il volto coperto ora da lenzuola ora da biancheria sporca... la morte incombe e ritorna continuamente attraverso i sogni, le estenuazioni, le delectationes amorosae e tutte le ipocrisie e le finzioni che la coppia mette allegramente alla berlina, che sono d'ogni coppia, oggi come ieri. La morte incombe e i personaggi reagiscono come adolescenti: fanno finta di niente, dormono fino a tardi, vagliano eufemismi...*

ARE YOU JEALOUS? AND IN CASE YOU ARE: COULD YOU KILL A PERSON? AND IF SO: HER OR HIM? AND IF NOT -

...e io che proprio sotto i suoi occhi ho dato tante prove di valore a Rodi, a Cipro e su tanti altri campi cristiani e pagani, devo vedermi tolto il sopravvento e messo in panna da un contabile del dare ed avere, da un computista che liscio liscio mi soffia il posto di luogotenente, e così, io – bontà divina – resto appena l'alfiere di sua moresca signoria...

Mentre parlo il maestro se ne sta lì e ascolta, e pensa, immagino, che si possa partecipare ad un lutto ma non ad una gelosia. Che cosa vuoi, in fondo, mi chiede, che cosa vuoi, davvero, amico (la stessa domanda che io rivolgo a Bruno). Parli di fedeltà ma sai bene che non vuoi la sua fedeltà, bensì il suo amore, eppure è solo la gelosia a farci dimenticare, talvolta, che l'amore, nemmeno il nostro, non si può esigere, che cessa di essere serio non appena diventa una pretesa. Il maestro mi convince, ha scritto molto sul tema della gelosia, e sono persuaso, con lui, che alla base di tutto vi sia il timore del confronto, che smaschera le nostre debolezze e ci riduce a esseri inferiori: un laccio da cui è difficile sciogliersi perché non lega le nostre capacità evidenti, quelle che ostentiamo, o ulteriormente simuliamo, come si creda, con la sicurezza apparente del gesto, la fiera del portamento e il suo contrario. No, il senso di inferiorità agisce su piani diversi, provoca la nostra incomprendimento perché difficilmente rientra negli schemi che conosciamo meglio, in cui meglio ci muoviamo (per averli scelti o per averli noi progettati). Non soffrire di questa insicurezza, dice lui, non vuol dire essere immuni dalla sofferenza: tutti abbiamo sperimentato la perdita, la ferita che non risparmia nessun amore, ma non per questo siamo ridicoli o dobbiamo diventarlo. Bisogna sopportare, invece, non ragionarci come si medita una sconfitta. Chi si ricorda i poveri Sabini, quei

disgraziati? Noi non siamo protetti da nessuno e nessuna legge può assicurarci la proprietà di un'altra persona. Solo quando afferriamo questo principio quella persona sarà davvero nostra, altrimenti tutto si riduce ad una farsa. Pensa ad Otello: se non commettesse l'errore che commette, se, cioè, non uccidesse la donna che lo venera, lo adora, lo ama sopra ogni altra cosa, ebbene, allora sarebbe solo un povero disgraziato. Quanto fa della sua una grande tragedia, la rende coerente con lo spirito umano, è il tormento che lo dilania quando si accorge che per i Veneziani lui non è altro che un Moro, una micidiale scimmia da guerra al servizio di scimmie più evolute, più intelligenti di lui. Il suo è il dramma della gelosia perché uccide per errore, il punto è fondamentale, uccide per errore una donna che lo ha più caro del cuore stesso, e la uccide pensando che i Veneziani si facciano beffe di lui, vittima della loro superiorità, del diabolico machiavellismo di uno Jago che lo muove come si tirano i fili di un burattino. Insomma, Otello soffre per la sua diversità. Qui si radica la tragedia. In senso proprio, non si tratta nemmeno di gelosia: sullo sfondo, in ombra, sta il sentimento della sua inferiorità, e il Moro è ambizioso come dobbiamo essere ambiziosi tutti noi: nella misura in cui siamo mori. L'unico che fiuti tutto questo, e che perciò ne intuisca la lacerazione, è il ferito Jago, il Moro che è stato, le cui prime parole, se ben ricordo, sono parole dettate da un'ambizione offesa. Nei suoi piani, la gelosia fa risuonare il senso di inferiorità con formidabili effetti. È lui l'eroe, l'eroe vero, quello buono, Otello è solo la vittima e sebbene noi ci immedesimiamo in lui, riconosciamo nella sua la nostra stessa insicurezza, è a Jago che aspiriamo, alla sua capacità di stimolare i vani sussulti del pudore, di istigare la breve ribellione che ritarda la stretta e la rende più sapida prima delle lunghe convulsioni di sofferenza di cui si nutre. Attraversando una selva di sofferenze crediamo di evolverci, e solo questa speranza ce le rende sopportabili. Del resto, prosegue il maestro, Jago sa perfettamente quello che fa perché conosce solo se stesso, i suoi sogni, le macchinazioni alle quali gli altri, e Otello per primo, puntualmente reagiscono. Tutta la sua trama, non reale ma solo indotta, funziona perché, come nel rapporto amoroso, l'interscambiabilità è spinta fino a cancellare qualsiasi volto. Sono io, sei te, è chiunque. Di fatto, anche tu quando hai scoperto il tradimento di Camilla non hai avuto paura che un altro si strusciasse contro le sue cosce, l'eccitasse, la penetrasse e le venisse addosso come facevi te, al posto tuo, no, non è stato questo a farti tremare; ma che per lei vi fosse una differenza tra te e lui, tra i suoi baci ed i tuoi, questo hai temuto. In quel momento, prosegue il maestro, ti ha ferito la tua immaginazione, eppure non hai potuto fare a meno di leggere e rileggere quei volgari messaggi, quelle patetiche confidenze (ho un'erezione terribile, vorrei scoparti, mi piace quando mi cavalchi...). O no? Ti ha attraversato un brivido, vero? Bene, non si è trattato altro che della scoperta dei tuoi limiti (che lei poteva superare, ma tu no – così come tu, però, puoi superare i suoi). E la scoperta è stata tanto più dolorosa quanto più ti sei sentito esposto, vulnerabile. Per questo non c'è stato soltanto il dolore. È questo il motivo per cui al dolore s'è aggiunta la rabbia della vergogna, quell'accecamiento che rende il geloso vendicativo e stupido. Improvvisamente non hai più creduto che lei ti avesse amato veramente. Ma lei ti ha amato. Davvero ha amato te – solo, tu non sei tutto ciò che in amore è possibile...  
e nemmeno lei...  
nemmeno lui...

### **Notizia.**

**Stefano Gallerani** è nato il 4 ottobre del 1975 a Roma, dove vive. Si occupa di narrativa internazionale ed italiana. Collabora con il supplemento letterario de "il manifesto" - "Alias" - e le pagine culturali dello stesso quotidiano, con il quotidiano "Il Mattino" nonché con le riviste "Il Caffè Illustrato" e "L'Illuminista". Suoi contributi sono apparsi anche su l'inserto "Alfalibri" di "Alfabeta2", "Nuovi Argomenti", "Achab", "Il Giannone", "Allegoria" e "Reportage", nonché sul palinsesto culturale della Rai. Il suo primo racconto è uscito sulla rivista internazionale "Sud". Nel 2012, per i tipi dell'editore Lavieri, è apparso il suo primo romanzo, *Albacete*.

## PAOLO GENTILUOMO

### **BREVE STORIA DI UN ROMANZO INESPRESSO**

*I pruriti del giovane Letale*, questo è il titolo - goethiano e musiliano- che da subito diedi a quella storia che scrissi tra i venti e i venticinque anni (parliamo degli Ottanta del secolo scorso). Dopo una revisione cominciai a pubblicar la storiella a puntate su “Altri Luoghi”, ma la rivista chiuse, altra revisione, altra pubblicazione a puntate su “Babau”, ma la rivista chiuse. Poi negli anni seguirono revisioni varie per proporre il romanzo, deluso dalle due false partenze, a un editore. Rivedi che ti rivedi, ecco un lungimirante editore farsi avanti –o meglio non tirarsi indietro-. Fatto sta che per svariate ragioni passano persino diversi anni prima di arrivare a bozze e poi riferirsi a stagnare. Nel frattempo -2010- ecco che sta per uscire un altro romanzo (*Lo smaltimento*, per altro editore, nello specifico Round Robin), e mi giunge una mail che mi dice: ti piace la copertina de *I pruriti del giovane Letale*?, perché ci eravamo fermati?. Io, preso da panico da ingorgo editoriale, rispondo che forse è meglio rimandare di un poco per non sovrapporre le due uscite, ecco, appunto, il romanzo a tutt’oggi è ancora lì che aspetta, e ne ho persino cominciato una continuazione dal titolo *Al maturo Palese gli prude*. Da questa continuazione traggio il brano proposto, ma prima mi preme dir ratto la trama de *I pruriti del giovane Letale*, che nella sua visionarietà anticipava l’immagine di una città ricolma di rifiuti non smaltiti come poi fu qualche anno per la città vesuviana.

Una nota di Paolo Palese ci informa che lo scritto che segue a sua firma è datato diversi anni prima e tratta della vita di Aldo Letale. Lo scritto di Palese comincia dall’adolescenza scolastica durante la quale Letale fu suo compagno di classe e amico. Paolo e Aldo sono due laterali, mentre già si intravedono le magnifiche sorti e progressive di Marcello Trappola e Rita Tana. La società in cui vivono è costellata dai Giovali Intrattenimenti, condivise sopraffazioni e consensuali pratiche spettacolari che spesso portano alla morte per sollazzare la gente (autisti di linea che investono passanti, schiene ustionate da colpire e via dicendo). In questo panorama si inseriscono le figure dei genitori di Aldo, lui impossibilitato a trattenere rumori corporali e lei tanto timida da nascondersi sotto una pentola, e altri personaggi marginali come Armodio Samistrata che parla una lingua eccentrica, destinato alla perenne debolezza. Il censo separa Paolo da Aldo, il primo non può più studiare, ma il secondo, nonostante l’ingombrante presenza di un Valido Istruttore che ne vaglia la moralità, vuole con sè Paolo per una gita a Venezia dalle zie (una di liscia carnagione e l’altra una ruga ambulante): a casa loro Letale cadrà in una sorta di deliquio, non volendo più accettare le regole vigenti. La vita va avanti: Aldo è ricoverato in un convento di recupero sotto le cure di Suor Pia Napastilla e del Cardinal Consustanzia. Paolo fa il guardiano di camini dismessi in un magazzino pieno di gatti. Marcello, che ha sposato Rita e fatto carriera politica, vuole che Palese faccia il segretario di Letale una volta guarito, sarà il simbolo da contrapporre ai sediziosi che avanzano proteste nel paese. Paolo tentenna. L’incendio doloso del suo magazzino oltre a sfigurarlo, lo porta ad accettare la proposta e una plastica facciale. Quando Aldo esce dal convento “guarito” diventa una sorta di santone di cui Paolo gestisce l’immagine seguendo le indicazioni di Marcello, ma l’antica sintonia tra Letale e Palese è tramontata. Nel frattempo la situazione si fa sempre più scottante e pericolosa nel paese. Di ritorno da un comizio televisivo, Aldo viene ucciso da un rivoltoso Netturbino scopa in resta: cala la tela su Letale. Palese espatria e dopo anni scriverà una sofferta biografia.

## DA AL MATURO PALESE GLI PRUDE

### Nota

Come desidererei cominciare con un paesaggio ben disteso, ma mi sa che non ce la faccio mica. Un problema... È che andrebbe messo ordine e non è facile. Per un orientamento di massima dovrei dire cosa si vede da qui e magari mentire anche un poco per abbellire il panorama. Da giovane scrivo a una innamorata e dico che sono davanti a un pino alla luce lunare, in realtà il pino stava più in là ed era nuvolo, e magari non era nemmeno un pino... ecco, quando dicevo ordine, intendevo evitare questo, ma il ben disteso paesaggio me lo sono già giocato. Appunti che ti dedico, mia coscienza infame. Il fatto è che comincio queste pagine con una fitta al costato non da poco. Dunque tergiverso. Eppure non posso più non dare luogo alla promessa che ho fatto a mio padre. Lui non è più in grado di farlo e dunque la sua richiesta pressante di raccontare tutto quello che gli è successo da quando è rientrato nel nostro paese è onestamente irrimandabile, almeno per me che ho cioncolato fino ad ora con la scusa puerile di mettere ben a fuoco la storia! Ho preso carta e penna con le stesse due mani con le quali ho preso il coraggio e ho scritto tutto ciò che segue. Senza pause e ripensamenti... e che gli errori li emendi la Storia, se ne è in grado!

Aldo Palese

\*

### 1. *“questo mar rosso mi ammollisce e assidera”*

Mio padre, Paolo Palese, è noto soprattutto per esser stato il segretario di Aldo Letale, il santo martirizzato durante la rivolta degli spazzini, e per aver redatto una sua biografia una volta rientrato nel nostro paese. Durante quegli anni, che non mi azzarderei a definire critici se non li avessero così targati le cronache ufficiali, mio padre svernò all'estero, convinto dalle insistenze di chi già aveva percorso quella strada e lo invitava a lasciare il paese.

-Vieni via da lì Palese, mi serve uno che pulisca casa, gli aveva detto Trappola.

-Vieni via di là Palese, non mi diventerai cacio e sorcio cogli insorti!, gli aveva detto il Cardinal Consustanzia.

-Vieni via di lì Palese, con la tua bella faccia qui puoi fare quello che vuoi, gli aveva detto Suor Pia. E Palese infine era riparato all'estero. Tra tutto quello che voleva era riuscito a trovare lavoro in una ditta che si occupava della bitumazione dei tetti. Mi raccontava poi che non si faceva come qui da noi e alla mescola non si aggiungevano randagi morti. A me sembrava una procedura strana,

-E i randagi dove si mettono?, chiedevo bimbo che non teneva ancora a freno come si deve la curiosità.

-In un primo tempo i randagi sono vivi e si mettono un po' ovunque per i conti loro, alcuni si trovano una occupazione tipo portare a spasso i vecchi, poi muoiono, si dà loro qualche polpetta condita, sia ai randagi che ai vecchi, e una volta decessi se ne fa polpette per gli acquari. Comunque di notte si sentono baulati provenire dai tetti delle case, ma ho qualche dubbio.

In quel periodo Palese ebbe molti dubbi. In effetti non è una cosa da menarne vanto e da raccontare, ma è giusto non tacere nulla. La solitudine che si trovava a patire in un paese straniero doveva ben essere conseguenza di un suo comportamento non a norma. In fondo mio padre avrebbe solo voluto fare il commesso, tranquillo tranquillo a incartar caccole e moccichi, ma non gli fu concesso dagli avvenimenti che ben conosciamo.

Qui da noi imperversava una situazione decisamente non conforme: la ribellione non si era mai stanziata ai quadri di comando e di fatto ci fu un periodo molto confuso di atti e contro atti.

Io non ero ancora nato, ma tanti testimoni del tempo mi hanno detto di come tutti i Giovioli Intrattenimenti fossero stati soppressi a tempo indeterminato. Il governo, appoggiato dalle strutture ecclesiastiche, non controllava che certe aree. Alcune zone erano in mano agli spazzini e altre erano terra di nessuno dove circolavano bande di gente perbene, di quelli che chiedono permesso prima di entrare in una stanza.

Gruppuscoli aderenti a fedi e movimenti anche improvvisati al momento si adunavano senza permesso intorno al proprio capo che teneva un discorso lesto e subito scioglieva l'adunanza che si riformava un centinaio di metri più in là, mentre altri gruppi attuavano la stessa procedura poco distante. Nel semicerchio d'ascolto c'era chi faceva volantinaggio, chi sottolineava le parole del capo a suon di strumenti sonori, chi applaudiva a dismisura, chi diceva evviva. Accanto alla figura del capo c'era sempre il guardarobiere che fungeva da vice e distribuiva giacchette e cappelli, pettorine e foulard tutti uguali. Ma nel tourbillon delle varie girandole di partiti che si creava, spesso un singolo individuo si trovava ad appartenere nel giro di poco tempo a due, tre, chi fino a cinque gruppi diversi. Non era infrequente che un aderente a un gruppo entrasse nel successivo senza aver svestito i paramenti del precedente, ingenerando confusione a volte persino nel capo che sbagliava discorso pensando di appartenere a un'altra fazione. Altre volte bastava ci fosse un po' più di predisposizione al gioco fallosa ed ecco che l'uomo che era entrato in cerchio bardato coi colori di un altro gruppo veniva ridimensionato, più che altro reso inutilizzabile per ogni bisogna, che i pezzettini a cui lo si riduceva non servivano neppure più per cucinarli in spezzatini di fortuna. Neanche degli sfilacci! E dire che un cambusiere, con fornello da campo pronto a cuocere, faceva sempre parte di queste formazioni!

Alcuni soggetti erano particolarmente a rischio: i vecchi mezzi santi, che nell'ultimo periodo avevano proliferato sull'esempio dato da Letale, ora venivano cacciati dalla chiesa perché non avevano funzionato a dovere e ovunque si trovassero correvano il pericolo di venir sommariamente macellati e stipati secondo categorie anatomiche nelle vetrine dei macellai: sui banconi di marmo si affastellavano teste, arti superiori, arti inferiori, tronchi, genitali e natiche. La carne chiamava carne. Non si dubita che tra quei pezzi di mezzo santo ci fossero brandelli e carcasse di persone che non avevano niente a che fare colla santità, e nemmeno erano in odore di beatitudine! Ma tant'è, i tempi di crisi vogliono le proprie vittime sacrificali. E pure abbondanti regolamenti di conti. Quando passa a saldare? Diceva il macellaio. Presto, non dubiti! Rispondeva il cliente. Magari il giorno dopo, l'insolvente pagava colla propria carne e sul bancone di marmo, c'era una scatola cranica aperta in più, talmente spalancata da non esser più saldabile.

In questa situazione di pericolo persino il Santo Padre per manifestarsi doveva organizzare ostensioni truccate: la soluzione preferita era la sfilata di prelati a due a due, tutti vestiti uguali, confusi in un fumo di incensi e tutti mascherati come il Papa medesimo, e lui tra loro si celava, per evitare istintivi atti di macellazione o eccessivi atti adorativi, con uguale effetto finale di lacerazioni e contusioni, da parte della popolazione convenuta per le preghiere. Qualche prelado del basso clero veniva disossato in vece sua, ma il sistema basato sul calcolo delle probabilità, alla fine della fiera, funzionò e il successore di Pietro sopravvisse al periodo buio, per poi morire subito dopo a causa di una infezione dovuta all'aver ingerito in immoderata quantità sardine in scatola andate a male. Sono i casi della vita si dice. O si dice che son le vite del caso! Io non lo dico. Io prendo tempo, perché da quando sono nato preferisco sempre aspettare a dare un giudizio, aspettare in fondo a fare qualsiasi cosa, che non si sa mai a chi può essere gradita o meno, e a me non piace fare cose sgradite.

### **Notizia.**

**Paolo Gentiluomo** suonò musica industriale coi TamQuamTabulaRasa (tapes, vinili, cd). Coordinò con Berisso, Cademartori e Caserza il *collettivo di pronto intervento poetico* Altri Luoghi partecipando ai lavori del Gruppo 93. Codiresse con Franco Vazzoler la collana teatrale *Pedane mobili* per la casa editrice Zona. Danzò con il ruolo di "poeta gentiluomo" e "guardialinee" in *Danze minute* e *sTANZe* della coreografa-danzatrice Aline Nari. Lesse in feste, festival, gallerie, radio, chiese sconscrute, monasteri, musei dell'attore, teatri, ex-macelli, varietà patafisici da lui medesimo confezionati (*Mosche bianche e pecore nere* -2009-, *Sia disfatta la tua volontà* -2010-,

*Il gioco della via Trucis* –2011-). Allestì con l'artista Emanuele Magri *Fandonia. Il paese dei Supposti* (2013). Pubblicò *Logoi spermaticòdi* (Altri Luoghi, 1990), *Novene irresistibili* (Periferia, 1995), *Catalogo* (Zona, 1998), il manualetto per ragazzi *Poemificio* (D'If, 2003), *Dice con quanti denti quest'amor ti morde* (Mazzoli, 2005, finalista al Delfini), *La ragion totale* (Zona, 2007, finalista al Tassoni 2008 e segnalato al Montano 2009), il romanzo *Lo smaltimento* (Round Robin, 2010), *Manuale Portatile per la Devozione del Fertile Gaudio* (Sartoria Utopia, 2012 e 2015), *L'onnivoro digiuno* (Oèdipus, 2014, finalista al Montano 2015).



## GIANLUCA GIGLIOZZI

### *INSTALLAZIONI*

8. Mi capita di intrattenermi sempre più spesso, nelle ore dopo il tramonto, con una comitiva di individui su cui ho sempre sentito esprimere un pessimo giudizio da parte di quelli per cui lavoro. Come forse non sapranno i lettori stranieri, la componente secolare dell'amministrazione della nostra città è costituita da una decina di personaggi di primo piano, ognuno con la propria cerchia influente di funzionari e magistrati. Ognuno di loro ha il suo peso nelle risoluzioni del governatore straniero. Su alcune questioni di rilevanza pubblica, anche se non senza difficoltà, i gruppi più influenti tendono a stabilire un'intesa che offra agli occhi del governatore lo spettacolo di una solida unità. Per quel che ho potuto constatare, è però molto raro che le varie cerchie possano giungere a un parere concorde per quel che riguarda faccende di non stretta competenza del governatore, e quindi mi ha sempre sbalordito il fatto che, in una questione insignificante come quella di giudicare della strana comitiva di persone che ho preso a frequentare, ci si ritrovi effettivamente in perfetto accordo.

2. Il giudizio unanime su questo gruppo marginale, composto da uomini di buon rango ma di scarso prestigio, è tanto più degno di nota in quanto al carattere sfavorevole del giudizio in sé non è mai seguito alcun comportamento che andasse oltre la mostra di indifferenza o la smorfia di disgusto, quasi si ritenesse i membri di questa insolita compagine tanto innocui da non dover essere meritevoli neanche di un disprezzo sommario, ma allo stesso tempo come se li si temesse come si teme ciò che è per sua natura poco definito, per quanto al momento non metta a repentaglio l'onore e la coscienza di nessuno.

3. Chi sono veramente questi individui, così poco interessati a ciò che vale davvero, e perché mai si direbbe che facciano di tutto per non intromettersi negli affari cittadini? Quel dare a vedersi indolenti o inetti non servirà forse a coprire disegni perversi, per la cui messa in atto attendono il momento propizio?

7. Ero fino a poco tempo fa tra gli uomini che si ponevano simili dilemmi, di quelli cioè a cui il mistero di quel gruppo dava alquanto sui nervi; la loro noncuranza per la cosa pubblica era per tutti noi disarmante, al punto che nessuno tra le più alte cariche fu sfiorato mai dall'idea di andare fino in fondo alla cosa; per poter agire in qualsiasi modo sarebbe infatti occorsa una ragione su cui poter convenire; ma non potendo ammettere di non saperne individuare una, preferirono tutti, secondo muto accordo, di non passare all'azione e limitarsi alle male parole, mormorate nella penombra.

7. Sta di fatto che io stesso ho preso a frequentarli da qualche tempo, con tutto il pericolo che ciò comporta per la mia posizione e per il nome della mia famiglia. Rischio difatti ogni volta d'essere avvistato in compagnia di questi reietti d'ottima estrazione, e di finire svergognato così dai potenti a cui ho prestato fedele servizio per anni. Per il momento non sembrerebbe trapelare alcun sospetto, ma resto sempre cauto in ogni mossa, per quanto in questa occasione abbia deciso di seguire un certo fiuto più che una vera e propria logica. Malgrado viva questa circostanza con un senso di crescente inquietudine, m'intrattengo con il gruppo a tutti sgradito sempre più spesso, avendo a cuore soltanto di sapere chi davvero siano al di là delle maldicenze, e a cosa mirino, per eventualmente scriverne a memoria o monito delle generazioni a venire, fisima, questa, d'ogni cronista che si rispetti.

7. Almeno una volta alla settimana li raggiungo di sera camuffato da mercante in qualche casa povera nei viottoli sudici dei Mishneh o nei pressi del Maqtesh, dove si rimane storditi dall'eterno fetore di verdure andate a male e di bestie scuoiate. Ci riuniamo dentro stanze semibuie intorno a un

tavolo rischiarato a malapena dal riflesso di un candelabro, così che i volti stessi dei presenti, a stento visibili, sembrano fremere come per il desiderio di sfuggire ai propri tratti.

ι. Capita non di rado di vederne di nuovi a ogni riunione, e in ogni caso sempre tutti travestiti come me da popolani. Nessuno dichiara chi sia, così come nessuno fa il minimo cenno alla famiglia di origine. In genere finora è stato molto impegnativo per me seguirne i discorsi, specie quando riportano vicende e personaggi che ignoro. Amano discutere di opere d'arte e di artisti, argomento in cui ammetto di non essere troppo ferrato; ciononostante fin dal principio ho avuto l'impressione che ne ragionassero come volendo intendere ben altro, ossia alludendo a questioni di governo. È probabile che vogliano conoscermi meglio, prima di rivelarmi i loro disegni, e per essere certi che non finisca per giocar loro qualche brutto scherzo. Sanno bene però d'essere in genere malvisti, e che sarebbe per me un'onta gravissima se si venisse a sapere di questi miei convegni; basta il pensiero a rimescolarmi.

ϰ. In seguito, conoscendo meglio la strana comitiva, mi son fatto l'idea che si tratti di uomini di parola, i quali potrebbero mandarmi in malora solo se tentassi di fare altrettanto con loro. Talvolta m'impunto a chiedere quale sia il motivo reale per cui mi abbiano attirato nel loro giro, e cosa abbia io che altri non hanno tanto da concedermi di prendere parte alle loro ineffabili assemblee; ma ogni volta che li interrogo senza mezzi termini rimangono in silenzio, scrutandosi tra loro cupi e contratti.

ϱ. Mi ripetono ogni volta che sarebbe tempo di sbarazzarsi di tutta l'arte contemporanea, di gettare al rogo statue e affreschi ignobili battezzati capolavori da una moltitudine di riveriti imbecilli. Ormai l'arte, per chi ne capisca, è divenuta tutta un'impostura, mi dicono accalorati, fin quasi a investirmi coi loro aliti; questo moltiplicarsi di immagini che imitano malamente la natura non è qualcosa che abbia a che fare con lo spirito del nostro popolo, ma piuttosto con lo straniero che ci domina, di cui ammiriamo la potenza e di cui imitiamo gli idoli numerosi e la molta vanagloria.

ρ. Li allarma assai il fatto che questa frenesia di belle pitture da qualche tempo abbia conquistato perfino le menti semplici; sostengono a turno infervorandosi che il nostro popolo è corrotto a tal punto fin nelle midolla che tra non molto dimenticherà del tutto le tavole sacre, cosa che ha già cominciato a fare da un pezzo, e sarà pronto ad abbandonare Mosè per tornare ad Aronne e al suo mostruoso vitello. Mentre s'anima il discorso li osservo sprezzante e inquieto; mi è quasi chiaro ormai che costoro altro non possano essere che membri di una setta di sovversivi, forse vicini ai famosi zeloti, e decisi come questi a buttar fuori i romani da Gerusalemme e riprendersi la terra dei padri per governarsela da soli.

σ. Ogni volta a quel punto mi attendo che i miei misteriosi confidenti si decidano a espormi come intendono reagire a questa situazione vergognosa, e invece ecco che ogni volta, proprio quando si direbbe siano a un passo dallo sbottonarsi, riprendono più calmi a parlare d'arte e di artisti, e così io mi confondo del tutto e mi convinco di non aver afferrato fino in fondo il significato di quei loro discorsi, tanto che da quel momento in poi fatico non poco a seguirli.

τ. Fin dal primo incontro clandestino mi hanno chiesto cosa ne pensassi delle installazioni. Ho mentito dichiarando di averne sentito parlare benché non ne avessi vista mai una, e che ad ogni modo non ero troppo interessato a questa forma d'espressione. «Se non ne hai mai viste, come fai a sapere cosa siano?» mi ha chiesto uno di loro durante il terzo incontro, con tono insolente; dopo di ché ho pensato bene di alzarmi e senza dir nulla scomparire dalla loro vista, lasciandoli di stucco.

υ. Nei convegni successivi mi sono fatto a poco a poco una certa idea di cosa intendano questi uomini col termine *installazione*; alla lettera, si tratterebbe di composizioni di oggetti di uso comune dei più disparati, stravolti nelle maniere più diverse a seconda dell'intento di chi li

componere e del modo stesso di combinarne le parti. A sentire gli sproloqui di questi sognatori si direbbe che le cosiddette installazioni siano gli unici autentici esempi dell'arte dei nostri tempi, e perciò neanche lontanamente paragonabili ai leziosi ornamenti che vanno per la maggiore. Si tratta infatti di oggetti che non imitano la natura né la riducono a orpelli, ma che con l'arbitrarietà della loro forma, senza armonia né regola, rimandano alla forma stessa del nostro presente e allo stato pietoso in cui versa Israele.

1. La vista di queste installazioni indurrebbe coloro i quali non abbiano ancora venduto del tutto l'anima all'imperatore a domandarsi se essi siano ancora i degni figli dei loro antichi padri, o se piuttosto non occultino lo sfacelo dietro un cumulo di fandonie atroci. Sarebbero queste opere singolari le più libere espressioni di quella parte del nostro antico popolo che non vuole mettere da parte la legge dell'Eterno, dal momento che essa non si onora solo andando al Tempio e compiendo i riti prescritti, ma soprattutto lottando con ogni mezzo per riprendersi la terra che l'Onnipotente a questo popolo ha consacrato.

2. In più d'una occasione mi sono infuriato a udire deliri simili, ho predetto a quegli invasati guai imminenti, e ho levato i tacchi gridando di non volerne più sapere dei loro assurdi dibattiti. Però quando più tardi mi hanno nuovamente invitato a tornare da loro, non ho potuto fare a meno di accettare di rivederli, per quanto capissi sempre meno a cosa puntassero interpellandomi.

3. Ieri sera ci siamo rivisti in una baracca nei dintorni della Torre di Hallineh. Stavo di nuovo per andare in bestia a sentirli pronunciare tante balordaggini, ma son riuscito a dominarmi, non so nemmeno io come. Avevo sempre dato per scontato che fossero loro gli artefici di quelle cosiddette installazioni, ma all'improvviso ho domandato se conoscessero quelli che in effetti le realizzavano. Mi hanno sgranato gli occhi addosso, attoniti e raggianti. «Hai mai sentito parlare dell'uomo di Nazareth e della sua Compagnia di Straccioni?» mi ha chiesto uno di quei volti intermittenti. Ne avevo sentito parlare eccome, anche perché quello strano gruppo riscuoteva in città un successo crescente, e sollevava non pochi problemi d'ordine pubblico. Proprio in quei giorni si stava discutendo della cosa tra i diversi membri dell'amministrazione; dal momento che i romani sono propensi a vedere in quel bifolco di Nazareth un trascinate di masse e dunque un rivoltoso alquanto carismatico, nostro scopo innanzitutto è stato ridimensionare la portata della presunta minaccia, non volendo che il governatore si allarmi troppo finendo magari per accusarci di non saper gestire la situazione e togliendoci così quel poco potere effettivo che ci ha ceduto per tenerci buoni.

4. Peraltro il bifolco di Nazareth, un fanatico iracundo come se ne trovano molti tra la gentaglia di Galilea, anche lui in rapporti di stretta parentela col Cielo come va di moda adesso, s'era messo contro nientemeno che il capo dei sacerdoti del Tempio, dicendone peste e corna ai quattro venti, e una mattina al mercato aveva sollevato un gran polverone con le sue smanie da predicatore isterico. Al popolo però quell'invasato stava sempre più simpatico, forse per quella storia assurda delle sue magie di curatore, e ciò rendeva a noi molto difficile ogni giorno di più capire come destreggiarci tra i diversi fronti. Se non avessimo trovato un accordo tra di noi per stabilire la strategia più adeguata a contenere il fenomeno, la situazione si sarebbe ulteriormente complicata, inducendo così il governatore a qualche colpo di testa, com'è tipico dei romani quando le cose passano il segno. Nonostante questi pensieri mi assillassero ad ogni istante, quando ieri sera ho saputo dal gruppo di inetti chiacchieroni che a montare le famose installazioni sono proprio i seguaci svitati del bifolco, ho dovuto faticare non poco per trattenere la mia gioia, come se fossi certo che venendo in possesso di uno di quegli aggeggi sarei riuscito a incastrare i sediziosi senza espormi troppo, e magari guadagnandoci una promozione.

5. Eccoli, la sera seguente, sulle tracce di queste strabilianti opere d'arte contemporanee, scortato da due cultori. Ci addentriamo in un campo morto verso Mamilla, cosparso di rifiuti e carogne; è

già scuro e tira un vento gelato nonostante sia il principio del mese di Nissan; illuminiamo il suolo con un paio di lampade a olio, al resto ci pensa il mezzo globo lunare, anch'esso con un che di oleoso. Finalmente arriviamo a quella che mi dicono essere un'installazione, e che io invece avrei detto un ammasso di sudiciume. È una slanciata colonna di lisce e croste di pane, puzzolente e tenuta su non si sa come. «Che significa questa roba?» chiedo disgustato, sigillandomi le nari. «Sarà l'immagine del nulla dopo la morte, chiaro...» risponde deliziato uno dei giovinastri. A un centinaio di braccia se ne trova un'altra, un cerchio di ossa ficcate nel suolo come candidi coltelli. «Un'immagine della resurrezione finale...» fa uno di loro solenne. «Non direi...» contesta l'altro grattandosi il pizzo. Inizia una diatriba fumosa a cui non do alcun peso, e intanto mi viene da pensare irritato che queste rivoltanti e insulse installazioni, oltre a non valere un accidente, non sono neanche trasportabili come mi sarei augurato; volendo appropriarsene è molto probabile che si disfino tra le mani all'istante. Inizio a spazientirmi, quando mi viene quasi un colpo a scorgere un'ombra sobbalzare a pochi passi. «È uno di loro! Vieni qua, non temere, siamo ammiratori!» grida uno dei due al mio fianco. Ma l'artista è già scantonato via, atterrito.

¶. Ci accostiamo alla sua opera. È un cassone di forma cubica di legno dipinto, alto all'incirca come un uomo. Col riflesso della lampada vicinissimo alla superficie incisa, riusciamo con fatica a seguire un ammasso incoerente di caratteri dei più diversi alfabeti. Riconosco le nostre sacre lettere, da cui il Mondo stesso prese forma grazie al Soffio Divino, assediate da ottusi sciami di greco e latino; però su tutto vincono strati e campiture di simboli mai veduti prima, sottili, curvilinei ed eleganti, d'una sottigliezza ed eleganza che mi danno nausea, tanto che mi crollano le gambe all'improvviso; e in un lampo vedo Gerusalemme che sprofonda, il Tempio nella polvere, e i nuovi signori di quelle terre destinati a un dominio duraturo. Inizio a dimenarmi e a sbraitare come un forsennato: «Non potete togliercela! Chiunque voi siate! Signore non puoi farci questo, non puoi permetterlo! Cosa abbiamo fatto? Perché ti dici Signore del nostro popolo se in verità ci hai maledetto! Questa terra è stata maledetta, vero? Perché Signore, perché? Terra maledetta tu sei!».

⌚. Sputo e fuggo via lasciando rovinare la lampada, senza nemmeno sapere se sto tornando verso le mura o se mi stia addentrando nel deserto, filando a perdifiato come un ossesso. Inciampo alla fine in un qualche arbusto e finisco in una fossa dove resto disteso pancia a terra per non so quanto, inebetito. Un uomo che non riesco a vedere nel buio mi si è seduto accanto e mi tocca le spalle. Mi parla tranquillo con una voce di ragazzo. «Lui non vuole che noi facciamo queste installazioni, dice che le opere che valgono veramente sono quelle che facciamo quando facciamo del Bene, quando andiamo in giro con Lui per i quartieri e i villaggi e quando al popolo portiamo una parola di conforto, quando parliamo di Giustizia e di Pace, a questo popolo che non conoscerà mai la pace, a questa terra che non sarà mai piena della vera giustizia. Così le opere vere e necessarie sono quelle che facciamo quando andiamo in giro a dare un po' di felicità a uomini senza speranza, a questi esseri disgraziati parliamo di Dio, che è nel cuore di tutti gli uomini prima ancora che nel cielo...».

⌛. A quel punto l'apostolo comincia a carezzarmi le spalle, e intanto continua a parlarmi, un filo di voce appena: «Noi però non possiamo fare a meno di realizzare queste installazioni, perché camminare vicino a Lui tutto il giorno e portare insieme a Lui un po' di conforto a questo popolo infelice, ci ricolma di una gioia illimitata e indicibile; la notte per noi è quindi impossibile dormire dello stesso sonno ristoratore del popolo che consoliamo; a noi il sonno non ristora, a noi ristorano Lui e la sua Parola; il sonno mortale semplicemente non viene per noi in notti come queste, pieni come siamo di Lui e di una felicità senza fine. Lui dice di non farle queste installazioni, che non sono né male né bene, che non danneggiano i figli di Dio né li elevano, che non fanno credere nella salvezza come dovrebbero, né inducono alla disperazione come potrebbero, e che quindi non hanno un vero avvenire, perché ogni avvenire ha sempre a che fare con la salvezza o con la dannazione. Così dice e consiglia Lui, il vero Messia, sebbene Lui stesso, forse in questo stesso momento, ne stia preparando una, tutti noi discepoli suoi siamo sicuri che ne stia preparando una veramente grandiosa. Sì, ne sta ideando una al cui confronto tutte le nostre impallidiscono, una che sarà fatta in

modo che tutti gli uomini di tutte le generazioni a venire la vedranno e la capiranno e se anche non la capiranno ne dovranno tener conto, perché essa resterà, come segno del Suo Amore, anche quando questa generazione sarà passata, essa resterà per i secoli dei secoli, resterà anche al tempo in cui l'arte dell'installazione, che dopo di noi sarà dimenticata per secoli e secoli, risorgerà, ancora più grandiosa e incomprensibile di quanto sia ora, e anche a quel tempo la Sua installazione sarà amata e odiata più di tutte le installazioni che pure si moltiplicheranno a dismisura, la sua di installazione resterà fino alla fine dei tempi...».

n. Non ce la faccio più a sentire questo invasato che bestemmia appena apre bocca, quindi mi alzo di scatto e lo scaccio, poi stordito mi allontanano verso alcuni fiaccole che potrebbero indicare la direzione delle mura. Rientro in città dalla Porta di Giaffa, dopo aver vagato come un demente. Dal giorno seguente torno alla mia vita ufficiale, evito d'incontrarmi col gruppo degli esteti rivoltosi, ma per il resto vivo la mia vita di sempre all'ombra di quello che so che sarà. Mi do del folle ogni santo giorno, ogni ora mi insulto e mi ordino di non credere a quanto visto e udito quella notte, e però ogni volta che prego so che anche ciò che prego, qualsiasi cosa sia, ha il tempo contato; e tuttavia scrivo ogni tanto, scrivo righe a monito di nessuno.

#### **Notizia.**

**Gianluca Gigliozzi** nasce a L'Aquila nel 1971. Attualmente vive a Tarquinia (VT). Insegnante di scuola primaria. Ha pubblicato testi di critica cinematografica su Close-Up. Ha pubblicato vari articoli su nazioneindiana. Nel 2005 ha pubblicato un romanzo sperimentale, *Neuropa. Poema epico-comico in prosa* (Luca Pensa Editore, Lecce). Ha pubblicato su allfabeta2 una serie di riflessioni etico-estetiche, *Biogrammi*. Nel 2016 uscirà una sua monografia sulla coppia di autori cinematografici Huillet / Straub, presso Falsopiano.

## **EMANUELE KRAUSHAAR**

### ***ALIENI***

#### ***Api***

Tramite le Comunicazioni ho saputo che le api trasportano informazioni a vantaggio degli alieni. Nel mio giardino ci sono molte api che sciamano intorno ai fiori e sembrano molto concentrate nell'impollinazione.

In realtà, secondo le Comunicazioni, molte di esse sono impegnate a fornire informazioni agli alieni.

Loro sanno, per esempio, che Luisa è venuta a trovarmi ieri notte e che abbiamo fatto l'amore fino alle quattro del mattino.

Sono convinto che questa informazione sia ormai arrivata agli alieni.

Dato che non voglio che si facciano gli affari miei, la scorsa settimana ho passato molto tempo in giardino ad uccidere api.

Non potrei affermare di aver fatto fuori una delle api messaggere, perché all'apparenza non c'è alcuna differenza con le altre.

Quando ho chiesto delucidazioni, tramite le Comunicazioni mi hanno risposto di smetterla di uccidere api e che è meglio mantenere un rapporto neutrale con gli alieni.

\*

#### ***La mia situazione***

Hanno parcheggiato una macchina davanti al cancello. Riesco a vederla senza sporgermi più di tanto dalla poltrona.

Non esco da casa da più di due mesi, credo anche di aver passato la maggior parte di questi ultimi tempi seduto in poltrona.

Non c'è alcun motivo perché io non esca da casa e proprio questa assenza di cause è una zavorra pesante che non mi permette nemmeno di affacciarmi in giardino.

La poltrona dopotutto è comodissima.

C'è un piccolo essere che è salito sul tetto della macchina e sta scrutando il giardino. Non credo possa vedermi da lì e d'altro canto, anche se mi vedesse, non cambierebbe di molto la mia situazione.

\*

#### ***Che lei***

«Alla fine al dottore confesso che mi hanno inserito dati di memoria aliena.

Per questo dico: «Ho visto pianeti che lei, ho visto statue parlanti che lei, ho visto pietre incendiarie che lei, ho visto stelle nere in un cielo blu cobalto che lei, ho visto semi che saltavano dalla terra che lei».

Allora il dottore mi chiede: «Che io cosa?».

«Ho visto dottore che lei» dico e il dottore non è più quello che ho davanti, con gli occhiali spessi e il camice bianco, ma tutti i dottori che avrò davanti per sempre, da adesso fino all'oscurità impenetrabile della mia morte, che lei».

\*

### ***Casa senza porta***

Il mio incubo peggiore è una casa senza porta e proprio lì mi hanno portato quando sono arrivati e, sollevandomi in aria con una forza oscura dal mio letto, mi hanno trascinato in questo posto: qui c'è una grossa cucina e vogliono che prepari qualche piatto dei miei, perché a quanto risulta dai loro sistemi investigativi, sono uno dei migliori cuochi che avrebbero potuto rapire, certo uno di quelli che potevano prendere senza dare nell'occhio e uno – ammettiamolo – *strano*, che poi nessuno, se mai fossi riuscito ad uscire dalla casa senza porta, avrebbe ascoltato seriamente come vittima credibile di un rapimento alieno.

\*

### ***Sala d'attesa***

Alcuni cervelli erano stati direzionati verso l'amore per gli altri, altri verso l'amore per se stessi, o verso il successo, verso il senso di sé, verso il rispetto per il silenzio, per l'interiorità: il mio – ormai lo avevo capito – era stato orientato verso il niente. E così, mentre gli altri uscivano dal reparto operazioni così eccitati come se la vita non aspettasse che loro, io camminavo zoppicando puntando a fatica il divano della sala d'attesa.

\*

### ***Bic***

Ieri sono stato rapito dagli alieni.

Oggi mi hanno dato un foglio bianco e una penna che sembra un po' una bic. Anzi, secondo me è proprio una bic, ma non sono sicuro. Comunque vogliono che su questo foglio io scriva cosa significa la parola *tempo*.

So già che sarò qui anche domani con davanti questo foglio, la bic in mano, e non scriverò niente.

Ho pensato di spezzare la bic per vedere la loro reazione.

Questo l'ho pensato ieri, ma continuo a pensarlo anche oggi e lo penserò sicuramente domani e non spezzerò la bic.

Gli alieni non mi faranno niente: per loro il tempo non sembra passare mai e continueranno a fissarmi con i loro enormi occhi molli, in attesa che scriva qualcosa.

\*

### ***Mamma***

Per me la mamma è più importante di Dio.

Ho tanti ricordi nella testa: quando rastrellavo le foglie e la mamma mi diceva "bravo", quando staccavo le cortecce dall'albero e la mamma mi diceva "bravo", quando mi pungeva un intero sciame di api e la mamma mi diceva "bravo", e anche quando sono entrato in casa e al posto suo c'era una grossa sfera, io ho iniziato a colpirla e la sfera ad ogni pugno ripeteva "bravo", "bravo", "bravo".

**Notizia.**

**Emanuele Kraushaar** (Roma, 1977) ha pubblicato le raccolte di racconti *Tic* (Atì, 2005) e *Maria De Filippi* (Alet, 2011). Alcune sue poesie sono state tradotte in spagnolo e svedese. Ha diretto per anni la rivista di informazione culturale «Metromorfosi»; è cofondatore di Tic Edizioni.



## SERGIO LA CHIUSA

### *IL DECLINO DEL SALUMIERE* (un frammento)

Da quando non aveva più il suo negozio di alimentari sotto casa non era più lo stesso. Sentiva i passi dei cinesi del piano sopra complottare sul pavimento, salire e scendere le scale negli orari più insoliti e s'era messo in testa che intendevano irrompere nottetempo nel negozio incustodito: vedeva i cinesi che perlustravano con le torce elettriche gli scaffali, illuminavano barattoli di legumi, sottaceti, sardine, tastavano mozzarelle, caciotte, salamini, penetravano nel retro e levavano increduli gli occhi al cielo di salami stagionati e prosciutti: vedeva le luci delle torce che esploravano la selva oscura di salumi appesi, e le ombre dei cinesi che salivano sulle scale e si servivano con i loro luccicanti coltellacci da sushi.

D'altro canto la malattia l'aveva molto indebolito. All'inizio, per tenerne sotto controllo l'andamento, si pesava con l'ausilio della mamma, e insieme prendevano nota dei risultati sul vecchio registro contabile del negozio, che teneva in cucina, accanto al tritacarne. Il peso del babbo scendeva tutti i giorni, ma invece di pensare al peggio, a una tendenza, per così dire, ineluttabile, che l'avrebbe trascinato verso la scomparsa, appena la mamma lo lasciava solo, il babbo cambiava di nascosto i risultati cancellando meticolosamente con la gomma e riscrivendoci sopra, sino a che, per risparmiare tempo, non aveva cominciato a registrare il peso senza nemmeno salire sulla bilancia. "Vedi, nessun calo questa settimana! Anzi, un aumento di trenta grammi!" si entusiasmava la sera consultando il registro sul tavolo del salotto, e la mamma, per un momento, ci credeva sul serio: "Ti riprenderai presto, vedrai! Riavrà la tua bella pancia!".

Ma nonostante i dati, il babbo si stava rimpicciolendo. La pancia di cui s'era sempre vantato mandava inequivocabili segnali di declino, che il babbo esaminava in segreto palpandosi con una certa apprensione. A volte mi capitava di sorprenderlo seduto sul letto, illuminato dalla luce della lampada, immerso in pensieri cupi: scrutava perplesso la bilancia posata sul pavimento. A un tratto ci posava i piedi sopra, come soprappensiero, ma subito li sollevava spaventato, nascondeva la bilancia sotto il letto e spegneva la luce. Al buio sentivo i suoi respiri pesanti cercarsi una strada. Dall'interno del babbo veniva un mormorio incomprensibile, come se recitasse una preghiera imparata a memoria ai tempi del catechismo. Anche se era più probabile che stesse imprecando contro i cinesi, che continuavano a complottare laboriosi al piano sopra.

Ma in pubblico il babbo non perdeva il suo ottimismo. Indossava sempre il vecchio camice da salumiere che secondo le sue istruzioni non era più stato lavato da quando aveva smesso di lavorare, e con il camice sporco si trascinava per casa in ciabatte dispensando ordini. Le macchie di sangue gli davano ancora una certa autorevolezza. Ma avevo come l'impressione che scansasse gli specchi che rimandavano l'immagine d'un salumiere insolitamente magro che circolava insensato tra i mobili di casa.

Una domenica però l'avevo sorpreso nel pieno del suo rovello. Impalato davanti allo specchio verticale del salotto aveva l'aria di un impostore. Il camice gli stava largo. Pareva un bambino che provasse di nascosto i vestiti del padre. Lui stesso si rendeva conto che non era una cosa seria. Bisognava porvi rimedio.

Dal lunedì aveva preso l'abitudine d'imbottirsi la canottiera di stracci. Tutte le mattine, prima di scendere dal letto, si metteva al lavoro per ridare una parvenza di credibilità alla pancia. Lo vedevo, in camera, intento a sistemarsi l'imbottitura sotto il camice: "Più pancia ci vuole! Più pancia!". La mamma accorreva con un mucchio di canovacci, calze, mutande, pezze supplementari, spugnette da cucina, tutto quello che riusciva a recuperare, persino rotoli di carta igienica, e insieme lavoravano all'operazione di ricostruzione. La mamma era inginocchiata ai piedi del babbo e con il nastro

adesivo andava mettendo insieme pezzi di pancia, intestini di calze e collant, sacche stomacali create da mutandoni riempiti di carta di giornale, articoli della Gazzetta dello Sport e della Repubblica, e persino volantini dell'Esselunga con le promozioni sulle carni.

Completato il restauro, indossato il camice, si sentiva rinato. Con la pancia nuova era capace d'avventurarsi sino al pianerottolo per mostrare in pubblico il suo ottimismo. Ritto sullo zerbino di casa, abbottonato nel camice opportunamente imbottito e sporco di sangue secco, si prestava regale al saluto degli inquilini che salivano e scendevano le scale.

Ma i segni di ripresa erano illusori. In realtà, il babbo si scopriva sempre più magro, la pancia era in via di esaurimento, e s'era talmente indebolito che ormai stentava persino a scendere dal letto, e anche se lo scarrozzavamo per casa con la sedia a rotelle del nonno cominciava a sospettare che la sua autorevolezza era un'impostura. Tutto il suo ottimismo era un'impostura. Lui stesso se ne rendeva conto. Tanto che non aggiornava nemmeno più i suoi registri contabili.

La notte aveva delle crisi. Si rivoltava nel letto. Parlava nel sonno. Nella sua testa c'era un tale movimento che mentre dormivo mi pareva di sentire tutte le cose misteriose che accadevano nell'altra camera, e a un certo punto lo vedevo che si svegliava madido di sudore spalancando gli occhi colmi di terrore nel buio: "I magri!" urlava "I magri!". Mi svegliavo anch'io in piena notte. Una conversazione concitata proveniva dalla camera dei miei. Ponevo l'orecchio sul muro e sentivo il babbo che si lamentava. La mamma cercava di calmarlo, ma lui non si lasciava abbindolare. Bisognava sbrigarsi. Si stavano portando via tutto. Aveva sentito i cinesi che scendevano le scale e si era agitato. I cinesi erano magri. Pericolosamente magri. La mamma non capiva. Il babbo raccontava i suoi terrori notturni. L'apocalisse. In salumeria erano stivati carni e insaccati d'ogni genere e vi si erano introdotti molti magri famelici, non solo i cinesi del piano sopra, ma persino cinesi sconosciuti entrati dall'esterno, esemplari voraci, con stomaci elastici e capienti, perché evidentemente si era sparsa la voce che la sua salumeria era una specie di paese di cuccagna e tutti volevano entrarci, tutto un popolo di magri usurpatori che prosperavano alle sue spalle, e non solo cinesi, persino esseri minuscoli, irrilevanti, vermiformi, esseri sotterranei che s'erano messi in capo l'idea malsana d'ingrassare e scavavano tunnel chilometrici per introdursi in salumeria, moltitudini di termiti, tarne, tarli, lucertole, lombrichi e altri esseri ignobili che convergevano da tutti i punti cardinali, e persino esserini volanti, mosche, vespe, zanzare e altri rivoltanti commensalisti alati che penetravano filiformi dalle fessure della saracinesca e ronzavano sui suoi prosciutti! Tutti che si nutrivano e s'ingrassavano a sue spese! Tutti!

La solita storia. Si svegliava in preda all'agitazione e vomitava i suoi incubi sulla mamma che tentava inutilmente di riportarlo alla ragione. "Non hai più il negozio! Non possono portarti via nulla!" Ma non c'era verso di convincerlo. Bisognava scendere a controllare. Subito. Tanto insisteva che la mamma doveva aiutarlo a salire sulla sedia a rotelle. "I magri!" ripeteva "I magri! Ci portano via tutti i risparmi!" La mamma lo tranquillizzava come poteva "Non c'è nulla in salumeria! Abbiamo svenduto tutto, non ricordi? C'è la merceria dei cinesi, ora!" Ma non serviva a nulla. Bisognava portarlo sino al pianerottolo.

Si calmava solo quando vedeva i cinesi risalire a mani vuote. Solo allora, solo quando transitavano sulle scale alle prime ore del mattino e lui li illuminava dalla sedia a rotelle con la sua torcia tascabile, uno dopo l'altro, sottili e malcerti sulle gambe, cadaverici, malconci, insonnoliti, e con le mani vuote e le braccia penzoloni, abbandonate lungo i fianchi, il babbo si tranquillizzava un po'. Anche se gli restava il dubbio che consumassero tutto in salumeria e che si simulassero magri, camuffando abilmente le pance sotto i vestiti: al contrario di lui, che s'imbottiva la canottiera di stracci, loro trattenevano astutamente il respiro sulle scale, e una volta in casa rilasciavano le pance rinnovate, entusiaste, emettevano persino rutti di rivalsa, segretamente indirizzati al salumiere.

“Non bisogna credere troppo alle apparenze” proclamava preoccupato mentre lo riportavamo a casa.

D’altro canto i malati si sentono perseguitati, vedono cose che non esistono, anche se non si poteva nascondere che la pancia del babbo stava scomparendo, si toccava, per così dire, con mano la sua capitolazione. Il vuoto che lasciava sembrava incolmabile. Appena, prima di coricarsi, la mamma gli smontava la protesi ventrale, il garbuglio di canovacci, biancheria intima e articoli della Gazzetta precariamente tenuti insieme con lo scotch, non c’era modo di sottrarsi alla realtà.

Una notte il babbo non riusciva a prendere sonno perché gli pareva di sentire un odore di carne arrostita salire dal pianoterra. Un sospetto terribile si stava aprendo un varco nella sua mente... I cinesi! Finalmente aveva capito! Stavano facendo una grigliata nella sua salumeria! Ne era certo! “Arrostiscono tutto! Bisogna correre! La pancia! Svelta! Non stare lì impalata!” sollecitava la mamma che cercava di ripristinarli la pancia, anche se il babbo le metteva fretta e non riusciva a fare il lavoro a regola d’arte “Bisogna scendere! Subito! Prima che sia troppo tardi!” Tanto aveva insistito che avevamo dovuto portarlo giù in strada in piena notte, tutto intabarrato e con il vecchio camice da salumiere sul cappotto. La pancia era stata allestita d’urgenza e aveva una forma insolita. Pareva che il babbo avesse addirittura due pance, una a destra e l’altra a sinistra. Ma non c’era tempo per sottigliezze.

In strada si lamentava perché la sua salumeria era chiusa e non riusciva ad aprire. “Vedi?” diceva “Si sono barricati dentro!” “Andiamo a casa! Ti ammali!” tentava la mamma, ma non c’era verso di convincerlo. Il babbo aveva le idee chiare. A un tratto s’era messo a tirare calci contro la saracinesca. Alcuni inquilini si erano svegliati, si erano accese delle luci e tre o quattro teste erano spuntate dalle finestre per vedere che succedeva. La mamma era preoccupata. Ma alla fine ci avevano aperto. Da sotto la saracinesca sollevata un volto pallidissimo ci scrutava stranito. Nella penombra, persi nel vapore, stretti tra rotoli di tessuti e minutaglia da merceria, sei o sette spettri di cinesi erano effettivamente radunati intorno a una piastra elettrica su cui cuocevano fettine di carne. Il babbo non ci aveva visto più: “Vedi? Si sono mangiati tutto! Tutto!” cercavamo di trattenerlo, ma il babbo possedeva un’energia insospettabile, si era lanciato sotto la saracinesca con un tale impeto che anche noi ci eravamo ritrovati nella merceria, in mezzo ai cinesi che ci scrutavano stralunati tra i vapori della piastra.

Nello slancio si erano strappati camice e canottiera e l’intrico della pancia si era riversato sul pavimento, rotoli di carta igienica e striscioline di tessuti intestinali che s’ingarbugliavano tra le gambe intralciando i movimenti. La scena era imbarazzante: il babbo travestito da salumiere che si sbracciava come un indemoniato e perdeva pezzi di pancia, e noi che cercavamo di raccattare carta e canovacci e ricomporre alla meglio la pancia del babbo, che intanto, invece di collaborare, tastava tra stoffe e bottoni cercando i suoi vecchi insaccati: “Dove sono i miei salami? Dove li hanno nascosti? Dove i miei prosciutti? Le mie salsicce? Le mie ruote parmigiano?”

### **Notizia.**

**Sergio La Chiusa** (1968) ha pubblicato i libri di poesia "I sepolti" (Lietocolle, 2005 - finalista Premio Montano 2006) e "Il superfluo" (Biagio Cepollaro Edizioni, 2005). Ha scritto il romanzo "Il cimitero delle macchine", ancora inedito, di cui alcuni brani sono apparsi su "Nazione Indiana" e "Le parole e le cose" nel 2015.

## GIORGIO MASCITELLI

### *UNA APP PER TUTTE LE STAGIONI*

Senza bisogno di arrivare alla stocastica, è innegabile che è sempre tutto un contesto di cose, di delicate interazioni, di incognite variabili e di complesse costanti, che presiede all'esserci e al succedersi delle cose in una sorta di perenne articolazione frattale, anche se, quasi sempre, è possibile ridurre a un minimo comun denominatore o quanto meno di individuare determinati items o addirittura skills che consentono di affrontare le questioni su un piano, pur parziale, di praticabilità logica allo stesso modo che tra mille sapori e aromi ciascuno riconoscerà senza fallo quello inconfondibile del proprio amaro preferito. Del resto vivere in un'epoca contrassegnata dagli sbalorditivi progressi dell'intelligenza artificiale ci ha fatto un po' dimenticare, ammettiamolo senza reticenze, quelli meno vistosi dell'idiozia artificiale, per tacere di quella spontanea. Ecco prendete per esempio la mia vita (my life): tutti i miei sogni, ma questo è normale, perciò lasciamo perdere i sogni, allora più semplicemente dico che tutte le mie aspettative anche minime, le conseguenti posture etiche e le idealità complementari sono state sistematicamente deluse, erase ed espulse da un quadro di plausibilità, seppur vaga, con una tale sistematicità da ridurmi a essere potenzialmente uno sbandato senza arte né parte, una banderuola destinata a girare senza pietà a ogni alito di vento, se non fosse subentrato un cieco e sordo a ogni moto d'intelligenza attaccamento non a uno stile, di cui non c'è mai stata neanche l'ombra, ma a una serie di affermazioni, perlopiù avventate e inconsapevolmente ironiche, che mi hanno costretto a tenere bordone e sostenere ripetitivamente una sorta di coerente mascherata dell'orgoglio, che di solito è un tipico stigma dell'idiozia. Il problema, però, in questo caso consiste nel fatto che questo racconto non riguarda me.

Come quel personaggio della canzone di De André che aveva fatto cinquanta concorsi, novanta domande e duecento ricorsi, anche Edmondo Scanfognati, benché su un piano più rassicurante di media borghesia centrosettentrionale, poteva vantare numeri analoghi di master, qualifiche e stage. Non bello della persona, con una grossa testa che faceva pensare a un contenitore per l'acqua piovana piuttosto che a un fitto interconnettersi di sinapsi e dendriti, aveva un fisico massiccio e movimenti posati. Questi suoi caratteri gli avevano negato quei successi d'alcova che avrebbero potuto rappresentare un riscatto a fronte di una vita professionale i cui riscontri gratificanti erano inversamente proporzionali alle attività di specializzazione intraprese. Mancava altresì di doti sportive e di capacità di socializzazione e anche di quel gusto per il godimento della vita nei suoi piccoli piaceri quotidiani. Non che fosse un vero e proprio inetto perché, al contrario, non era privo di qualche piccola qualità pratica e morale; in altre epoche Edmondo Scanfognati sarebbe riuscito a dare un senso alla propria esistenza aderendo a una di quelle grandi cause collettive all'ombra delle quali si possono sopportare con indifferenza tutte o quasi le frustrazioni private, ma il caso aveva voluto che nascesse in un'epoca, la nostra, nella quale vigeva una rigida etica individualistica di successo personale. Alla fine, comunque, era riuscito a ottenere sia pure nella forma di un contratto di apprendistato un posto in un centro di ricerca e sviluppo abbastanza prestigioso. Ma a dispetto della selva di qualifiche lui lavorava in portineria.

Stare in portineria non sarà forse un lavoro di concetto, ma sicuramente di responsabilità ed Edmondo Scanfognati, dimenticati i numerosi titoli che illustravano il suo curriculum, vi attendeva con passabile alacrità. Del resto quasi tutti i vecchi amici di Edmondo avevano avuto una vicenda lavorativa simile e il buon Samuele per evitare che la vecchia compagnia degli anni del liceo si disperdesse per le vie del mondo e delle incombenze sociali aveva avuto l'idea di ricorrere alla tecnologia. Così ogni mattina ovunque i vecchi amici si trovassero o qualunque cosa facessero ricevevano tramite una app una foto sexy di una bella fotomodella, così che poi la si commentava tutti assieme. Questa app si chiamava Manzapp ed era stata progettata da tre fuoricorso del Politecnico in una birreria di Cittàstudi. Si dice che la prima modella a essere apparsa fosse la nipote del rettore, ma non ho riscontri positivi su questa voce. La sua novità maggiore consisteva nel fatto che ogni giorno della settimana era consacrato a una categoria speciale: il lunedì alla

lingerie, i martedì alle luci dell'autunno, il mercoledì a Sappho (sic) per lui, il giovedì allo stile antico detto del camionista ovvero on the road, il venerdì a contorsioniste & esibizioniste, il sabato a polvere di stelle, la domenica a suore, infermiere e supplenti.

Insomma ben presto i segreti intimi della vita esteriore di Bianca Schwarz, di Rebecca Papaya, di Melissa White, di Dagmar Peniazova, di Andrea, che è una donna, Goldloch, di Panacea Panagis, delle gemelle Viganò, di Celeste Godiva, di Simonetta Drezza e soprattutto per Scanfognati di Terry Mulhouse con il suo fascino fragile e ombroso, ma mai pregiudicante un'adeguata panoramica di quelle particolarità anatomiche che sono l'essenza del femminile, divennero abituali compagni delle giornate social di Scanfognati e dei suoi comparì. I commenti della comunità si dividevano equamente tra quelli estetico-goliardici e quelli di tono tecnico sulla definizione e la nitidezza delle immagini sul piccolo schermo dei telefoni di ultima generazione.

Fatto sta che una mattina in cui Scanfognati si dilungò ad ammirare nella stessa portineria una foto molto intensa di Terry Mulhouse dai colori particolarmente delicati i soprastanti lo sorpresero e gli fecero il cazziatone perché non controllava a dovere gli accessi. Quando si accorsero che guardava sul telefonino le foto di donnine nude si misero a ridacchiare, ma quel ridacchio non prometteva nulla di buono. Per capire fino a che punto le cose si mettevano male, basterà pensare che i due soprastanti se lo trascinarono in una saletta chiusa. Quello che gli dissero non è possibile saperlo perché con esattezza e nemmeno per sommi capi fu in grado in seguito di ripeterlo lo stesso Edmondo Scanfognati, ma i suoi stati d'animo cambiarono radicalmente. Egli che prima si sentiva come l'anonimo protagonista di qualche racconto comico all'italiana o meglio di qualche barzelletta un po' scollacciata si avvertì trasformato nel protagonista di un racconto kafkiano- esistenziale, cioè lui questo non lo pensò così, lo affermo io che modestamente son narratore onnisciente, ma naturalmente le cose stavano proprio in questi termini spicccati.

Si sentiva in un racconto kafkiano, anche se non lo sapeva, innanzi tutto perché lo avevano trascinato in questo luogo che lui non conosceva e gli facevano delle accuse assurde facendolo sentire in colpa per delle cose strane, come se uno si sentisse in colpa, che so, per la pressione atmosferica; si sentiva in un racconto esistenziale o perfino esistenzialista allorché i due soprastanti nel riempirlo di impropri facevano degli apprezzamenti oltremodo sarcastici sul grado di fallimentare frustrazione della sua vita, della cui insignificanza egli stesso prima non si era reso conto; tornava a sentirsi in un racconto kafkiano quando si aprivano inopinate speranze di risoluzione a basso costo, che però poi si rivelavano essere delle false prospettive, dei trompe-l'oeil, e, subito dopo, gli sbocchi più probabili della vicenda tornavano a essere il venir prelevato e abbattuto da sconosciuti in una cava abbandonata. In ogni caso se si fosse voluto rappresentare la corrispondenza tra le parole dei due soprastanti e il sentimento del soprastato sul piano cartesiano, laddove determinavi la posizione delle parole sull'asse delle ascisse non riuscivi a individuare quella dei sentimenti su quella delle ordinate e viceversa. Alla fine, comunque, si può testimoniare, con una buona dose di approssimazione da narratore esterno, che gli chiesero di diventare, per così dire, un loro informatore aggregato aggiuntivo in cambio di una certa benevolenza nel rinnovo del contratto e di una comprensibile discrezione nel riferire l'episodio a chi di dovere; e iniziarono senz'altro a elencare un certo numero di nomi evidentemente da spiare, ma spiare è una parola grossa: diciamo da descrivere analiticamente nell'espletamento dei loro incarichi.

La proposta fu presa molto male da Edmondo Scanfognati, che, nell'irruenza del momento, si sentì improvvisamente qualcosa a metà tra Amatore Sciesa e Tex Willer; del resto se avesse saputo che i due soprastanti non avevano particolare bisogno di lui, in quanto c'era la fila di coloro che si offrivano volontariamente di fare la spia nella speranza di un rinnovo di contratto, non avrebbe assunto quel tono da salvatore della causa nel profferire il suo 'preferirei di no', visto che non salvava nessuno, nemmeno se stesso.

Mai atto fu più inutile e senza risultati pratici, tant'è vero che i due soprastanti non insistettero né dettero segni di fastidio per quello che a loro parere era il rifiuto di una mano che gli veniva tesa. Tra tre mesi scadeva il contratto e tutto sarebbe finito lì: via uno Scanfognati se ne sarebbe fatto un altro, come credo dica il proverbio. Quando i due soprastanti se ne andarono, Edmondo alzò gli occhi verso la finestra e vide che la pioggia continuava a cadere immutabile secondo la sua regola.

Pensò allora che avrebbe dovuto smettere a un certo punto. Deve aver pensato la stessa cosa la cicala della favola all'inizio dell'autunno, ma ciò che la cicala non sapeva è che sarebbe stata la formica a vedere la fine della pioggia.

Negli anni a venire Edmondo Scanfognati avrebbe potuto consolarsi, sapendo di essersi dimostrato fedele nel momento del paragone, avrebbe potuto inorgogliersi essendosi rivelato all'altezza della situazione, ma i soprastanti avrebbero sempre potuto rispondere che non c'era stata nessuna situazione e niente o nessuno a cui essere fedeli. Ma tutto questo naturalmente fa parte del libero gioco delle opinioni; l'unica certezza che restava ad Edmondo era che ogni mattina tramite la sua app avrebbe continuato a ricevere immagini di belle ragazze discinte.

#### **Notizia.**

**Giorgio Mascitelli** ha pubblicato due romanzi *Nel silenzio delle merci* (1996) e *L'arte della capriola* (1999), e la raccolta di racconti *Catastrofi d'assestamento* (2011) oltre a numerosi articoli e racconti su varie riviste letterarie e culturali. Un racconto è apparso su volume autonomo con il titolo *Piove sempre sul bagnato* (2008). Il maestro Giovanni Cospito ha tratto dal suo racconto *Ancora un Incendiario?!* l'omonimo spettacolo (2002). Attualmente è redattore di Alfapiù, supplemento in rete di Alfabetà2 e di Nazione Indiana.

## DAVIDE ORECCHIO

### TRE PEZZI

#### (I)

#### Sos (via Facebook, via mail)

Ciao – ho bisogno del vostro aiuto – mi hanno derubato – ho bisogno di voi per – tornare a casa – sono davvero io – non mi hanno manomesso l'account – per cortesia – aiutatemi a – devo tornare a – casa – ma non ho più i mezzi – la mia casa è la mia lingua – non l'ho scelta io – ci sono nato ma – ora – mi trovo in terra estranea – derubato di tutti gli averi – punti – punti a capo – virgole – punti e virgola – due punti – punti di domanda ed esclamativi – mi restano solo trattini – come vedete – spiccioli che – per tornare a casa – non bastano – siate gentil\* – inviatemi quanto potete – punti – virgole – soprattutto virgole – e due punti – se ve ne avanzano – redistribuite un poco della vostra punteggiatura – così che io possa tornare – così che ritrovi la strada – prometto che ne farò buon uso – per quello che posso e so – secondo le mie capacità – non dissiperò la punteggiatura che mi donerete – in espedienti retorici – non sprecherò due virgole per catturare un però – scriverò in decrescita – felice – sobrietà – solo per tornare a casa – non butterò il vostro dono in un foglio inutile – burocratico – accademico – nei luoghi comuni – nelle scorciatoie – voglio solo tornare a casa – per la strada diritta della punteggiatura – che forse manderete – mandate quello che potete – se potete – grazie –

#### (II)

#### Irruzione della poesia Piaroa nella mia vita quotidiana

Pochi giorni fa mi è capitato uno strano incontro. Così improvviso. Così inaspettato. Avevo una camicia senza il bottone sul polsino sinistro, e una giacca di velluto nero pure senza il primo bottone, il superiore dei tre.





Era la mattina di un sabato quando ho pensato che mi toccava il rammendo. Sono andato nel ripostiglio, ho aperto l'armadio, ho preso la scatola dei bottoni e degli aghi e l'ho portata in soggiorno. Ho iniziato a cercare un filo azzurro che andasse bene per la camicia.

Tra i gomitoli e gli scarti d'orlo e le spille è affiorato un libro minuscolo (un quadernuccio, un pulcino) orfano della copertina, quindi del titolo, così piccolo da poter stare nel palmo di una mano non grande come la mia che però cercava il filo azzurro, quindi neanche s'era accorta del libro e lo scansava.

Trovato il filo azzurro, ho cucito il bottone sul polsino della camicia. Poi ho cercato un filo nero, e un bottone più grande per la giacca di velluto. A quel punto, col rovistare di nuovo nella scatola, mi sono accorto del quadernuccio, l'ho visto, ho pensato:

*Che ci fa questo libretto nella scatola, come c'è finito, da quanti anni è qui dentro?*

Quindi l'ho aperto e ho trovato:

*Poesie degli indios Piaroa*

a cura di Giorgio Costanzo

Seconda edizione. Vanni Scheiwiller, 1959.



Che strano incontro. Così improvviso. Così inaspettato. Avevo una camicia priva sul polsino sinistro di un bottone, e una giacca di velluto nero pure vedova del bottone superiore dei tre. Cercavo bottoni. Ma ho trovato un libro antico di poesie da un mondo lontano.

[Più tardi, su internet, prendo riferimenti e notizie; ma adesso ero sorpreso da...] Il libro di poesie aveva l'introduzione del curatore [un noto antropologo del secolo scorso] che spiegava tra l'altro:

«La tribù degli indios Piaroa vive in una selvaggia terra ancor oggi per lo più inesplorata, tra la Guiana esterna e l'alto Orinoco. Ambiente tropicale: foreste fitte putride, savane pallide, blocchi di granito nero lucidi e tondeggianti come schiene d'elefanti, fiumi limpidi».

«I Piaroa sono piccoli ma ben costruiti, hanno gli occhi a mandorla e molto dolci, i capelli neri lisci, la pelle fortemente abbronzata».

«I Piaroa non uccidono e non fanno la guerra; nessuna reminiscenza guerresca affiora nelle loro leggende. Essi non lottano, non rubano, non mentiscono, non litigano. Nell'organismo sociale da essi composto non si notano né disuguaglianze né privilegi. Non esistono tribunali né giudici: l'autogoverno e la legge della coscienza (operante fino a determinare il suicidio) sono la sola legge Piaroa».

«Questo civismo, questa gentilezza di comportamento non riescono tuttavia a nascondere il profondo egocentrismo dei Piaroa. Il Piaroa è solo in se stesso e i suoi raffinati schemi di convivenza rappresentano forse il grado ultimo dell'isolamento individuale attuato nella consapevolezza degli altri».

«Coerenti all'indirizzo individualistico della loro società, i Piaroa scelgono, come tema della loro arte, il mondo individuale; le loro poesie sono soprattutto volte alla rivelazione di personalità determinate e dei fenomeni interni ad esse».



«Le poesie che seguono sono state da me raccolte durante la spedizione guiano-amazzonica del 1956 con la collaborazione di un paziente interprete. [...] La lingua che i Piaroa usano è quella di sempre; e sembra che le parole e le frasi vi si susseguano con l'ordine del linguaggio corrente distaccandosene per l'accennate cadenze e per il contenuto lirico».

\*\*\*

Danzo con te Merìca:

la tua mano  
è come il tenero frutto  
della palma;  
il tuo piede  
è come il seme del cotone  
leggero e silenzioso;  
il tuo fiato  
ha il gusto dell'ananas,  
ma la tua bocca non ha spine  
Vieni con me  
nella selva,  
vieni con Menaue.  
Vieni con me sulle pietre calde del fiume:  
io vedo la luna nei tuoi occhi,  
nel tuo seno è il miele.  
La mia vita sarà dolce.

\*\*\*

Ho cucito il bottone senza ferirmi

e la camicia ora è pronta ma devo lavarla

e quando la indosserò non credo lo farò assieme alla giacca.

Non ho trovato il filo nero.

Non ho trovato il bottone giusto.

Per la giacca. Ma cosa importa?

Conta che la giacca possa chiudersi

e quest'inverno la userò forse a Villa Pamphili,

camminando tra gli amabili resti di statue,

su qualche sentiero, nel centro di un giorno verde

e in giorni futuri, prossimi,

quando sarò vecchio,

la indosserò ancora chiusa nei tre bottoni

e nelle asole senza ritenzione

della mia morte, in pace, sedato.

\*\*\*

Com'è bella la danza dei ragazzi!

Io, vecchio,  
danzo nell'amaca:  
i miei piedi sono freddi.

Lontano nella selva,  
presso la grande Pietra Nera,  
solo la tigre li scaldierà  
col suo fiato.

Quando sarò morto  
voglio danzare con piedi di bimbo  
davanti alla luna  
quando la pioggia farà lucenti  
le pietre.

\*\*\*

«I Piaroa sono circa tremila e si estinguono rapidamente».  
Giorgio Costanzo 1957.

«Si stima che la popolazione raggiunga 15.267 persone».  
Wikipedia 2015.

Qualcosa è andato bene?

(III)

### Dalla vita e dai sogni di Jeanne Cara

**SULLA SCORZA** – di un VHS – senza colore come certi fenomeni – del sogno, del ricordo o del passato – appare – Riccardo Schicchi – (seduto sullo sgabello) – serio – la giacca, la camicia, la cravatta – da uomo Facis – presenta – la fanciulla Jeanne Cară – (seduta sullo sgabello) – sfrontata – Jeanne spazzola la cipria sugli occhi – da sinistra verso destra – e indietro – ma non chiude le palpebre – Jeanne guarda – qualcosa o qualcuno – un orizzonte – col disprezzo per il bisogno proprio e altrui – non necessitosa – contenta della spazzola – attrice del proprio esilio – e Schicchi: Oggi ricomincia – una carriera interrotta – le promesse – il lutto – il dolore – ma adesso – Jeanne riparte – che la vita abbia inizio.

**UN UOMO** – nel sogno di Jeanne Cară – da una carrozza bianca – immerso nel profumo che maschera – i corpi non lavati – del passato – o forse del sogno – annuncia – malinconicamente – a una donna – che è finita – nell'avorio – dei loro vestiti – delle piume e dei ventagli – nell'oro dei bottoni e delle corde che stringono – l'uniforme – nel verde – scuro – della foresta – al crepuscolo – quest'uomo – nel sogno di Jeanne Cară – si sporge – dalla carrozza – dal finestrino – attraverso il labbro e dai baffi – e: Addio – separiamoci – spezziamoci – farò di tutto per non dimenticarti – farò di tutto per non ricordarti.

**ALLA STAZIONE DI BUDAPEST** – sognata da Jeanne – l'amica Hogdan accompagna al treno – Jeanne – per un viaggio – un addio – sognato da – nel sudore di – Jeanne Carã – che vede il poliziotto – l'ascolta esigere – il passaporto – nella tasca di Jeanne – preso da lei ubbidiente e offerto al – funzionario – ma lo stupore – ma la vergogna – di Jeanne – quando scopre – che sul documento la foto è di – il nome è di – l'età è di – Hodgman – l'amica – l'identità – il furto – nella tasca di Jeanne – *Perché sul mio passaporto – c'era il nome di un'altra? – Cosa ho io di meno – da non meritare – il mio nome sulla carta?*

**IL TURGORE DEL CORPO** – fittizio – abito del lavoro – strumento – maschera – Jeanne usata da Jeanne – Jeanne che sfrutta Jeanne – il provino – l'uomo – l'altro uomo e l'altra donna – quaggiù – a Fregene – la percezione del mare – dopo le persiane – le pareti – la villa – il sentiero – il regista – la macchina da presa – i due fari di scena – il sapore – di una notte boogie.

**AL TELEFONO** la madre di – orfana di – Jeanne – chiede – Cosa mangi? – prendi le verdure? – hai soldi per – la carne? – Sì – cara mamma – ma niente pasta – niente legumi – per non gonfiare la pancia – cara mamma – mangio tutti i giorni – due volte al giorno – ma non devo – in alcun modo – gonfiare la pancia.

**ADESSO** – sulla zizzania macchiata – spruzzata – tra le siringhe e il dissipato – asciugato – seme – nello sguardo dei topi – con l'odore – e il rumore – della melma che scorre – sotto al ponte – (Milvio) – sopra al fiume – (Tevere) – Jeanne Carã la rossa – smucciata per caso – fino a questa malerba – in fuga dal penitenziario del sé – dall'io non voglio – si consente un respiro – fa il calcolo per l'economia – bisbetica – l'uomo chiese – È il tuo primo gang bang? – l'uomo promise – Non ti faranno male – qualcuno gridò – Lubrificante! – qualcuno cantò – Lubrificante! – e adesso in questa – gramigna fluviale – c'è il riposo di Jeanne – *Sono io la furba – o il mondo è più furbo di me?* – sopra – dov'è l'asfalto – nell'attico dei viaggi metropolitani – non liquidi né per roditori – una Mercedes sosta col – motore acceso – motore che ronfa – e un uomo nell'attesa – di Jeanne – accarezza il volante con la mano – sudata.

**IL DIZIONARIO** che compito – descrive il mansionario – della mia connivenza – le parole della mia – immaturità – traduzioni per le pose – del mio corpo – sinonimi delle – divaricazioni che io – permuto – anglicismi di una pronuncia illibata – almeno fino all'atto.

**AL PRINCIPIO** – di questi – anni novanta – tutto crolla – con l'eccezione dell'industria voyeur – che vive dopo – la falce – il martello – il Muro – il pentapartito – e diventa istituzione e – Jeanne Carã – fanciulla selvaggia – pretende di essere – a suo agio – nella nuova ideologia – nel monumento e nel discorso triste – sul sesso – Jeanne Carã sabota la coscienza – dei gesti che compie – dei gesti che su di lei – si compiono – degli interminabili – ingressi – dei sorrisi sfregiati – prima dello stop – per poi lavarsi – coprirsi – col panno e la spugna – nell'ossessione della – pulizia – ma gli ammiratori e la musica – ma le rughe e i solchi – (le strade e le grotte) – di Roma – ma l'anagramma inverosimile – (amor) – ma il sedicente compagno – l'impresario – l'amante guardone – ma i cespugli e le radici che divellono – l'asfalto – ma gli intonaci – scorticati – ma le pietre – millenarie – ma il formicaio di preti e suore – vescovi – cardinali – ma l'alveare – politico – nel Palazzo – ma le catacombe – dei faccendieri – ma la conurbazione – dei puttanieri – ma la Salaria d'inverno – sbrinata con – la cocaina – ma la dose e l'overdose – ma la caterva di – (coiti) – getta scompiglio nella vita – e nei sogni – di Jeanne.

**AL PRINCIPIO** – di questi – anni trenta – del ventunesimo secolo – la fanciulla Jeanne Carã – fanciulla non più – né selvaggia – ma coraggiosa e – ospite di un corpo – che Jeanne non volle ritoccare – contenere – mascherare – ospite del corpo che per vita – naturalezza – o abuso – è diventato il suo corpo – fissato in una tuta che – ne puntella la sagoma – o forse il budino – accende il computer dove vivrebbe – per scardinare i tumori – gli infarti – l'affanno dei rimedi –

l'Alzheimer – con l'upload prematuro – della psiche – nel computer – nel disco rigido – che diventerebbe – la sua memoria – il suo Io – e Jeanne Cară parla alla macchina – conversa – ascolta – Cos'hai mangiato – per cena? – che film – vuoi vedere? – Un vecchio Truffaut – per cortesia – stanotte desidero – un vecchio Truffaut – per compagnia – e la donna – e il computer – e la stanza – e la sera – e non ho altro da aggiungere.

**JEANNE CARĂ SI SVEGLIA** – sul sedile – di un camper – (macro) – sognato da Jeanne – poggiata a un volante – (macro) – dinanzi a uno schermo – (macro) – poi vede un prato – un cortile – una piscina – testimonia la vita degli amici – e delle amiche – del liceo – adesso felici e ritrovati – senza di lei – che è cresciuta – la Jeanne sognata e sognatrice – fino alla soglia di – quarant'anni d'età – e sogna da un letto romano – ed è sognata sul sedile di un camper – e le sfugge la misura – di tanta distanza – il calcolo della – dismisura.

**IL PADRE DI JEANNE** – sognato da Jeanne – muore col rantolo – nella clinica – col silenzio improvviso che interrompe – il rantolo – e sveglia Jeanne sognata da – Jeanne – e la prima Jeanne – la Jeanne sognata – si precipita e grida – Papà muore! – svegliando così – Jeanne dal suo sogno – e la Jeanne che si desta – esclama – No, non muore – papà è già morto – era solo un sogno – per fortuna papà – è morto da tempo – e non deve morire – di nuovo.

**SULLA SPIAGGIA** – questa notte – dei primi anni novanta – un'estate lontana – dal lavoro – dalla plastica – dall'artificio – in VHS – del letto sexy – dell'aula sexy – dell'ufficio e della doccia – sexy – una volta sospesa – l'erogazione – cinematografica – di sperma – un'estate non industriosa – di Jeanne Cară – questa notte sulla spiaggia – il modello Hans si denuda – sfilata la maglietta – come la pelle usata – di un serpente – slaccia i calzoncini di lino – che si accasciano – come un palazzo – dinamitato – il modello Hans si volta – e dice – Tuffiamoci – e Jeanne Cară gli mostra – di andare avanti e che – lei seguirà – il modello Hans – raggiunge l'acqua – immerge le cosce nel nero – dell'acqua – sveglia il plancton – esclama – È calda! – e Jeanne Cară vede il biancore – dei suoi glutei – luminosi – le due natiche – di Hans – come lune – candide – come sintomi – abbaglianti della possibilità – questa estate – lontano dal cinema – sexy – di essere – felice.

*(I personaggi descritti sono d'invenzione. Ogni riferimento a fatti o persone realmente esistiti è puramente casuale.)*

### **Notizia.**

**Davide Orecchio** (1969) è scrittore e giornalista. Nel 2012 ha pubblicato la raccolta di racconti *Città distrutte. Sei biografie infedeli* (Gaffi), premio Mondello e SuperMondello, premio Volponi e finalista premio Napoli. Il suo secondo libro è *Stati di grazia* (il Saggiatore 2014, finalista premio Bergamo), un romanzo di racconti ambientato tra la Sicilia degli anni 50, l'Argentina degli anni 70 e Roma negli anni 80 e 90. Ha partecipato alle antologie *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero* (L'Orma editore 2014), a cura di Andrea Cortellessa, e *Dylan Skyline* (Nutrimenti 2015), a cura di Filippo Tuena. Suoi articoli, racconti e saggi sono apparsi su varie riviste, tra cui «Nuovi Argomenti», «Lo Straniero», «il manifesto», «pagina99», «alfabeta2», «Left», «WATT», «zyzzyva», «The American Reader». È redattore del blog letterario Nazione Indiana ([www.nazioneindiana.com](http://www.nazioneindiana.com)). Il suo sito personale è [www.davideoecchio.it](http://www.davideoecchio.it).

## GILDA POLICASTRO

### *PROSA* (inedito)

Non siamo unici, non siamo niente, siamo soltanto una mappatura geodetica dell'intersoggettivo: prendi qualcuno, mettilo al centro, vedi come reagisce. Sei veramente tu, falsificabile, riproducibile, e l'anagrafe, la prima violenza, quando mai poi incedendo negli anni ti sentirai tu, quell'uomo/donna di quarantacinque primavera (le altre stagioni no?). La carta d'identità sarà il tuo selfie postumo, andrete a braccetto il tuo fantasma e l'idea che possono avere di te, dall'ultima volta che t'hanno visto: era invecchiata, era stanca, era malata. Oppure era florida, scoppiava di salute, non ce l'aspettavamo: le malattie si annunciano mica con grandi fanfare di sintomi, c'è quella silente fino alla diagnosi, che magari segue un percorso autonomo, alternativo. La caduta, le lastre, ecco che non ti aspettavi dalla rottura del femore i polipi al retto, come ci sei arrivata. Non ti confondere, quella è sua madre, non la tua, o tutte le madri di un'epoca in cui la visita medica era il disdoro dell'imprevisto, tutto filava liscio e poi no. Adesso funziona in altri modi, sei più consapevole, monitorato. Questo ovviamente non ti toglie di finire impiccato, malmenato, squartato, sparato, occultato. Il peggio è quando non si trova, che finisci nell'indistinto delle ipotesi: almeno il corpo morto arresta quel prodursi illimitato di: scappata, da sola, in stato confusionale, altra vita, ritorna, troppo tempo, non più, forse ancora possiamo sperare. E gli avvistamenti, era in pigiama, aveva la borsa, era senza documenti. Un minuto prima di venire assassinata, o anche mezz'ora: si tormentava i capelli, il naso, le unghie, si preparava un tè, guardava la tv, leggeva un libro, parlava al telefono, pensava a voce alta, non pensava a niente, guardava fuori, scriveva un messaggio. E poi quando arriva quel momento e non è il corso delle cose, la malattia, i disastri collettivi, una frana, un'alluvione, un terremoto, uno schianto, no, tocca a uno solo, quel giorno, quella sera, quella notte, ed è proprio lì che pergiunge la morte, travestita da omicidio oppure di mano propria, ma comunque arriva e non è che sempre si apra la porta e la si faccia entrare, sai la morte era a portata di mano, semplicemente le si è dato corso, da parte di chi sarà tutto da accertare, ma intanto, per quella singola individualità, tutto questo pensare, questo mettersi al centro o fortemente desiderarlo, quelle ambizioni, quelle frustrazioni, quelle memorie, quei risentimenti, quelle cadute, quelle riprese di attività, quei progetti, quegli schemi mentali, quelle battute d'arresto, quelle dimenticanze, quelle competizioni, quelle alleanze, quelle riduzioni progressive delle pretese, quei rigurgiti di consapevolezza, quelle rimozioni, quelle (tenetevi) slatentizzazioni, quelle inversioni di rotta, quelle conferme, quelle dormite, quelle veglie, quelle insonnie, quelle figliolanze, quelle orfanità, quelle solitudini, quelle vite socialmente integrate, quelle autoghettizzazioni, quei trionfi, quelle disperazioni, quei vincoli, quei gravami, quei compiti, quelle recalcitranze, quelle renitenze, quelle reticenze, quelle ciarle, quelle interminabili sessioni di confronto, di programmazione, di planning, quei rituali, quelle libertà, quelle abitudini, quelle stravaganze, quelle finzioni, quegli eccessi di sincerità, quegli abbattimenti, quei camuffamenti, quei trasporti, quegli scoscendimenti, quelle perifrasi, quelle stilette di sincerità o di aggressione, quelle reciproche intolleranze, quell'insofferenza, quella cecità, quell'invisibilità, quella strafotenza, quella supponenza, quel senso di superiorità, quel benessere ad ogni costo, quella disperazione eretta a sistema, quel farla finita ogni momento, quel perseverare, quell'andarsene ogni giorno, quel riprodursi e stancamente durare, tutto questo, in un unico incommensurabile istante potrà ridursi a zero, null, quantità non apprezzabile. Il contenitore afflosciato dal colpo secco o dalla riduzione progressiva, come palloncino che possa, a un certo punto, o scoppiare o sgonfiarsi e niente più volare alto, niente più tenersi al polso annodato, pesare sempre meno, fuoriuscire l'aria, il fiato, evaporare però continuando ad avere consistenza, sia pur minima, e irrigidirsi per quelli che ti vestiranno e che diranno si è conservato bene, per quelli che restano, lo diranno, a confortarli con l'estremo inganno della bella persona che ti è tolta al costo medesimo in cui ti era stata concessa, probabilmente in prestito. Con quell'impegno che stanne certo è l'unico che porterà a termine la signorina Vita: ti butta nella mischia, non gliene frega niente di sapere la tua opinione, decidi almeno tu quando uscire dal gioco, nemmeno, nient'affatto, nossignore. Oppure lo decidi, ma pensa che dolore, gli

altri. Al tuo, no non ci pensavano: non erano proprio certi di dartene, pensavano anzi alla fe-li-ci-tà che ti donavano, il bene più prezioso, la gio-ia. La?

**Notizia.**

**Gilda Policastro** è nata a Salerno, cresciuta in Basilicata e vive a Roma. Critica letteraria per supplementi e blog, redattrice della rivista «Allegoria», ha pubblicato volumi e articoli su Dante, Leopardi, Sanguineti, Pasolini. Come autrice ha esordito nel 2010 col romanzo *Il farmaco* (Fandango). A seguire, libri di poesia tra cui *Non come vita* (Aragno, 2013) e *Inattuali* (Transeuropa, 2016) e altri due romanzi, *Sotto* (Fandango, 2013) e *Cella* (Marsilio, 2015).

## **VANNI SANTONI**

### **(ALTRI) PERSONAGGI PRECARI**

#### **Roberto**

quella certa confidenza con l'impiantito

#### **Nate**

Possibile che basti dormire venti minuti meno, dormire sette ore e quaranta, per ritrovarsi stanchi esausti spossati? È una scusa della mente? Bisognerebbe come Proust vedere se si riesce a dimenticarla, la stanchezza – dice che si può – capire se è del tipo “nervoso”...

#### **Matilde**

– Fanculo mamma ho nove anni!

#### **Mariano**

Una volta con uno schiaffo sfondò il timpano a un cinese.

#### **Alice**

un principio d'ordine, cazzo: un limite

mica puoi fare ogni volta queste scene, vedere sempre minotauri nelle maniglie, scritte nelle decorazioni, in tutte; robe in tutte le robe, sempre, fisso, ogni volta

#### **Taddeo**

PAZZESCO,  
come al solito

#### **Samara**

esplosione di senso, qualificazione  
– concetto di valore –  
contano tutti uguale, niente conta niente

#### **Mara**

Piange acqua.

## **Nedo**

gente che c'ha addirittura la fidanzata

## **Vasilij**

tutto, vedi, mi strugge:  
come alla fine di una vita,  
vago per casa, lascio  
disegnini come quelli del ruzzo  
e del tedio d'aula –  
a quest'età! tutto (vedi) mi pesa:  
ho solo colpe, meriti  
pochi e non voluti;  
la libertà che inseguo?  
quella di chi si getta  
d'un tratto da un palazzo  
... ma se il palazzo è in fiamme?  
dirai: bruciavamo insieme.  
dirò: hai ragione, chetami,  
razzolo male e peggio mi sfracello

## **Gustavo**

– Perché porto i guanti? Che discorsi, perché ho un'infezione alle mani che è una roba orrenda.

## **Iacopo**

“Guattari che cancella la cronologia nel timore che compaia improvvisamente Deleuze...” Mh.  
Insomma. Forse meglio con Horkheimer... “Horkheimer che cancella la cronologia nel timore che compaia improvvisamente Adorno...”

## **Lorenza**

e si videro il 210 settembre

## **Notizia.**

**Vanni Santoni** (1978), dopo l'esordio con *Personaggi precari* (RGB 2007, poi Voland 2013), ha pubblicato, tra gli altri, *Gli interessi in comune* (Feltrinelli 2008), *Se fossi fuoco arderei Firenze* (Laterza 2011), *Terra ignota* (Mondadori 2013), *Terra ignota 2 - Le figlie del rito* (Mondadori 2014), *Muro di casse* (Laterza 2015). È fondatore del progetto SIC – Scrittura Industriale Collettiva (*In territorio nemico*, minimum fax 2013); scrive sul Corriere della Sera e dirige la narrativa Tunué.



## ALESSANDRA SARCHI

### LA TANA

“And silence, like darkness, can be kind; it, too, is a language.  
Couples have good reason for not speaking.”  
H. Kureishi, *Intimacy*

Con un'unghia Monica scrosta un tratto di vernice dall'infisso della finestra su cui sta seduta, il bicomponente si sbriciola e si scioglie tra i polpastrelli in quarzi color miele e color smog. Dentro le schegge gialle e nere, che le impastano le dita, l'aria di Firenze degli ultimi tre anni scricchiola prima di dissolversi in niente. Sarebbe ora di riverniciare, avrebbero dovuto farlo lei ed Evelyn, alla fine dell'estate, una delle tante cose già programmate insieme e ora cancellate per sempre. Toccherà a qualcun altro perché Monica è determinata ad andarsene, prima possibile, prima che ogni angolo della casa cominci a guaire *mai più, mai più*.

Negli ultimi giorni si trova a compiere azioni prive di senso, ripetitive e non necessarie, come lavarsi i denti due volte di seguito, accendere e spegnere una sigaretta, o scrostare la vernice, come sta facendo con ottuso accanimento da quando si è seduta sul davanzale della finestra. Un gesto che ne ricalca un altro avvenuto nel passato ma che non ha più presente né futuro e perciò, come tutto il resto, può solo essere commemorazione. La sua faccia rispecchiata dal vetro ha la sfattezza rigida di chi ha pianto molto e poi ha perso anche le lacrime, il molle e il secco si mescolano tra gli occhi e le guance disegnando una geografia irregolare, come quella dell'infisso che ha davanti. Lucida e tesa là dove la vernice ha retto, ingrigita e sfibrata ai bordi dove l'acqua ha delavato, è penetrata nel legno, iniziando lentamente a gonfiarlo. In effetti sarebbe stato il tempo giusto per quel tipo di manutenzione.

- Ogni tre anni, per mantenerlo sano e di questo bel colore dorato, il legno si deve verniciare - così aveva sentenziato la padrona di casa al momento della stipula del contratto d'affitto, un concordato che prevedeva il rinnovo. Fin dall'inizio aveva molto insistito sul fatto che s'impegnassero a riverniciare gli infissi, come a volte chi entra in una casa nuova si assume il compito di imbiancarla ottenendo uno sconto sulla caparra. A Monica ed Evelyn era sembrata una richiesta bizzarra, ma non eccessiva, veniva da una donna anziana che un tempo era forse stata agiata in quella maniera borghese abituata a non sprecare nulla, figuriamoci due giovani braccia; l'affitto era onesto per un appartamento più che decoroso, anzi piuttosto bello, sulle prime colline di là d'Arno.

- La camera da letto è spaziosa, con letto matrimoniale, armadio e cassettoni. Se siete amiche - e si era girata come si ricordasse di un pezzo commovente della propria vita - non avrete problemi a dividervi gli spazi per i vestiti. Nell'altra stanza che in realtà sarebbe uno studio un altro armadio non ci stava proprio. -

Poi le aveva guidate da una camera all'altra spalancando con vigore i vetri, straordinariamente puliti per essere una casa sfitta. Dalle finestre spicchi di cielo in mezzo a pini marittimi e cipressi. A entrambe, abituate a latitudini più nordiche, aveva fatto l'impressione di una casa di vacanza e forse anche per questo non avevano voluto lasciarsela sfuggire. Anche a costo di essere istruite su come si doveva passare la carta vetrata per aprire i pori del materiale, seguendo le venature, poi in seguito si stendeva la vernice, con tanto di mascherina perché se il prodotto non era tossico era quanto meno nauseante con il suo odore acido. La signora Cinelli era stata meticolosa nelle spiegazioni, come se avesse tenuto pronti vernice e istruzioni da sempre, come il bugiardo di una medicina da assumere con regolarità. Monica ed Evelyn avevano annuito, la faccia da brave ragazze, senza mettere in conto che la prima verniciatura non sarebbe avvenuta tre anni dopo che si erano installate nell'appartamento, come credevano di aver capito, ma subito, a settembre, quando si erano trasferite stipando la twingo di Monica in svariati viaggi sudati e faticosi al termine dei quali la padrona di casa le aveva accolte con bottiglie d'acqua fresca, una focaccia al rosmarino e l'immediata richiesta

di occuparsi degli infissi. Monica sprofondata sull'unico divano che era aperto e montato nel soggiorno aveva guardato di lato Evelyn come a dire - E questo è solo l'inizio -.

Invece per il resto le aveva lasciate in pace, non si era mai dimostrata invadente o aveva accampato altre assurde richieste. Evelyn l'aveva battezzata la 'signora stagionale'. Qualche giorno prima di alcune date canoniche cominciava a dire - Scommetti che la Cinelli arriva con il castagnaccio? - e in genere era novembre, a Natale si poteva stare certi che sarebbe passata a fare gli auguri depositando una confezione di panforte sul tavolo, e a giugno, prima di partire per la casa di Viareggio, non mancava di augurare buone vacanze. Cordialità indolori. Del loro lavoro sugli infissi e della puntualità con cui pagavano l'affitto, doveva essere stata soddisfatta, avevano guadagnato la sua fiducia. Per Monica ed Evelyn era stato l'inizio di tutto, la verniciatura.

Chi l'avrebbe mai detto, anche solo un mese prima.

- Se fai così rischi di rovinare le venature del legno. Guarda. -

A Monica non piaceva quando Evelyn metteva su quel tono, tipo so tutto io lascia fare a me, pensò: ecco in che guaio mi sono cacciata, una coinquilina che mi terrà il fiato sul collo per come uso gli elettrodomestici e una padrona di casa sempre pronta a ficcar il naso e avanzare pretese.

Non era un buon inizio, per di più non avevano ancora deciso chi avrebbe dormito nel cosiddetto studio. Monica intinse con maggior decisione il pennello nel barattolo scrutando chi aveva di fronte: una ragazza energica, con l'erre lievemente arrotata degli altoatesini e il candore o l'ottusità che stupidamente si associa alla gente che viene dalle montagne. In sostanza: una sconosciuta.

Monica aveva incontrato Evelyn all'ultimo esame prima della tesi e poi si erano riviste in casa di amici comuni, si erano laureate nella stessa sessione e avevano scoperto di voler rimanere entrambe a Firenze. I contratti dei rispettivi alloggi che dividevano con altri studenti stavano per scadere e nessuno li avrebbe rinnovati, si trovavano perciò nella condizione di dover cercarsi una nuova casa. Due ragazze laureate decise a fare qualcosa di se stesse forse ce l'avrebbero fatta ad affrancarsi dal regime di promiscuità studentesca in cui avevano vissuto per alcuni anni e che ora assomigliava sempre di più all'aria viziata di una stanza dove si è fumato senza mai aprire le finestre.

Era un pomeriggio afoso di metà giugno, in città la cupezza opprimente dei turisti e del temporale che prometteva acqua da diverse ore ma restava sospeso come i loro discorsi nebulosi su quello che avrebbero fatto.

Bisognava trovarsi un lavoro stando lontane da posti come i call center e le agenzie di lavoro interinale verso le quali nutrivano una comune avversione, fomentata dalle conversazioni con amici e conoscenti che le avevano precedute di qualche anno nel limbo professionale post-universitario.

L'unica urgenza, l'unico pezzo di futuro percorribile, sembrava avere casa. Avevano deciso di cercarla insieme. L'avevano trovata, abbastanza in fretta.

Condividere antipatie e problemi generazionali poteva non essere sufficiente a fare nascere un'amicizia vera e fare di loro due buone coinquiline, pensò Monica, distogliendo l'attenzione dall'infisso che stava verniciando. Si sentiva disarmata, sciocca. Ora aveva una casa, una bella sistemazione, ma per il resto tutto era ancora da definire, da incominciare, e qualsiasi mossa poteva essere azzardata. Si passò il dorso della mano sulla frangia che aveva tagliato corta insieme al resto dei capelli, una pettinatura che sua madre aveva definito alla 'maschietta' e che nelle intenzioni di Monica doveva essere il segno di un nuovo ordine o dell'unico ordine di cui si sentisse capace. Suo padre le aveva detto che aveva un'aria da bambina, ma non era suonato esattamente come un complimento, piuttosto come una specie di lamento intriso di languore per qualcosa che non poteva di certo essere più: la sua bambina.

- Ecco così viene via meglio, sfogli piano poi stendi la vernice e il legno si asciuga prima, così puoi passare la seconda mano. In montagna - aveva aggiunto Evelyn - ti abitui a maneggiare il legno.

Monica provocata da quella dimostrazione di efficienza non aveva voluto essere da meno, si era impegnata di nuovo imitando i movimenti più esperti dell'amica, ma non era riuscita a evitare che qualcuno dei suoi capelli scuri rimanesse spalmato insieme alla vernice, e che negli angoli si formassero dei grumi perché aveva esagerato a intingere il pennello. Sbuffava.

- Non ci sei molto portata.- Aveva detto Evelyn con un sorriso che lasciava scoperti i denti larghi, sfiorandole con le due dita della mano in cui teneva il pennello il profilo del seno teso sotto la maglietta.

- No, sembra proprio di no. - Aveva risposto Monica, stupita di non averla presa male, anzi quasi riconoscente. Come se la sua amica le avesse spalancato il cuore e offerto comprensione senza limiti, come se lì, tra i barattoli di vernice, la carta vetrata e i truccioli di legno, in quell'assurda situazione si fosse tenuta a battesimo la loro convivenza che era stata fino a quel momento frutto di una simpatia tutta da verificare e di comuni esigenze pratiche. Ora, invece, mentre riprendeva a spennellare con allegria, Monica sentiva che c'era dell'altro, e non sapeva se ci fosse stato fin dall'inizio, quando si erano conosciute all'università, o se fosse nato in quel preciso momento. Una dolcezza che rotolava adagio su un piano inclinato, che Monica aveva sempre saputo esistere ma che non aveva mai osato percorrere fino in fondo. Si domandò se anche per Evelyn fosse così, o se invece le fosse già capitato, con una ragazza.

Ricordò l'attaccamento quasi ossessivo per una sua compagna di liceo, la giustificazione dei compiti e delle lezioni da preparare insieme, in lunghi pomeriggi inspiegabilmente pieni di desiderio sulle pagine di Tucidide. Forse era stata una reazione a Tucidide, all'oscura sintassi che con precisione anatomica spiegava la caduta degli opliti, degli eserciti, delle civiltà. I capelli morbidi sulla guancia offrivano una via di fuga, poi la mano scostava in un angolo del tavolo il dizionario di Greco e a volte arrivava la sensazione che i pensieri le si allargassero in testa come acqua che corre sul pavimento. Non c'erano state resistenze, pudori o rimorsi. Di qualunque cosa si trattasse l'avevano vissuto con naturalezza, come una seconda pelle, familiare. Era stato quello il periodo in cui aveva imparato a conoscere il proprio corpo, da adulto. Poi erano venuti i ragazzi, fidanzati che non duravano mai oltre i sei mesi, ma della sua amica si era quasi dimenticata fino a quel momento, fino a quell'improvviso strappo di coscienza. Evelyn l'aveva toccata.

- Te, proprio te. -

Dai pini arrivava l'odore della resina che riusciva a farsi forza in mezzo a quello penetrante e acido della vernice, dentro la casa la luce del sole si raccoglieva e si allargava seguendo le ore. - Le finestre hanno una perfetta esposizione est-ovest - aveva decretato soddisfatta Evelyn dopo la prima visita, si poteva inseguire la luce che aveva lasciato una stanza in quella successiva.

- É una bellissima casa - disse Evelyn - e Monica da sotto la frangia, socchiudendo gli occhi colpiti dal sole, aggiunse: - Sì, e noi la faremo ancora più bella. -

Avevano continuato a lavorare fino a che l'ombra scura, quasi nera, dei pini non si era confusa con l'ombra dentro casa, scambiandosi poche parole, facendo economia di gesti e discorsi. Era il rumore delle setole sul legno e della suola delle scarpe da ginnastica sul parquet ad ancorarle alla realtà e a convincerle che non erano preda di una comune allucinazione, o di un fraintendimento, perché sarebbe bastato uno scarto o una parola di troppo a deviare quella musica di sottofondo appena iniziata. In silenzio. In seguito, avrebbero detto che la loro dichiarazione era avvenuta in silenzio, e ovviamente intendevano dire che non c'erano state parole fra di loro, perché quanto all'aria intorno era piena del brusio della strada sotto, del rumore del frigorifero appena acceso e dello strofinio dei pennelli che scorrevano sul legno. Ma loro avevano sentito, e contemplato, solo silenzio e amore.

Delle due era stata Evelyn quella più fortunata nel trovare lavoro. Era la più giovane nella cooperativa *Iceberg* dove l'avevano assunta qualche mese dopo che si era trasferita con Monica nella loro nuova casa. Affiancava una signora sulla cinquantina nell'ufficio stampa, seguiva le iniziative promosse dagli enti e dalle aziende locali relative alla tutela dell'ambiente. Per lavoro viaggiava, andava a ispezionare progetti ecocompatibili in giro per l'Europa, viaggi brevi di un paio di giorni, da cui tornava invariabilmente entusiasta e con riserve di buon umore da poter contagiare Monica. Diceva a tutti di essere stata fortunata, il suo era un bel lavoro, aveva a che fare coi cambiamenti in corso sul pianeta, insomma si trattava di una sfida, il che era molto di più di quanto si potesse in genere spremere da un comune impiego. Anche Monica la pensava così. In realtà

dentro di sé Evelyn era convinta che la fortuna portasse la data del suo incontro con Monica e con la tana.

- Riesci a tornare alla tana per cena?
- Non prima delle otto e mezza. Cena pure.
- Ti aspetto.
- Mi aspetti. Sei forse mio marito?
- No, la tua compagna di tana.

Era stata Monica a inventarsi quel nomignolo, perché la casa sapeva sempre un po' di legno ogni volta che rientravano e c'era l'aria chiusa di un'intera giornata, e perché da lì potevano guardare il mondo, stando al sicuro.

Dopo sei mesi avevano dato una festa, sulla porta Evelyn aveva appeso un foglio con su scritto: "Tana libera a tutti". Era un messaggio per Monica nel loro codice privato e per gli amici.

La festa era andata benissimo, con tutto quello che da una festa ci si può aspettare, anche un bacio davanti agli occhi di tutti, così come sono obbligati a fare gli sposi davanti alla torta, ma loro non si sentivano per niente obbligate, solo un po' ubriache, e sciocche, e felici per la piega che aveva preso la loro vita, la loro vita in comune.

Marta "l'amica di Monica che le aveva fatte incontrare" era rimasta seduta tra i divani e i cuscini sparsi sul tappeto, le gambe incrociate come una divinità indiana, pronta a elargire benessere e consigli, decisamente soddisfatta.

- Potresti sempre aprire un'agenzia matrimoniale - le aveva detto a mezza voce Monica.

Marta aveva risposto: - Ci puoi giurare. Avrei più successo come consulente sentimentale che finanziaria, visto i clienti che mi ritrovo e visto che ho cambiato lavoro in banca almeno tre volte in due anni. - Poi aveva aggiunto: - Come faremo a mantenere le nostre felicità private se quelle pubbliche e istituzionali ci sono negate? -

Alludeva al lavoro, alle famiglie e a tutto quello che c'era fuori dalla tana? Sì, Monica pensò che alludesse a quello.

La guancia di Evelyn così riversa su di lei da impedirle di respirare era bollente, svegliandosi di colpo si era domandata da quanto tempo i capelli stessero lì a farle solletico tra il labbro e il naso.

Evelyn dormiva ancora e aveva il respiro pesante di un sonno profondo. Mentre si addormentavano, la sera prima, le aveva raccontato dei mesi che i pinguini maschi passano a covare l'uovo, facendo cerchio e barriera con i loro corpi contro il freddo il buio, il vento e la lunghissima notte polare. Se ne stanno a migliaia sul ghiaccio, per mesi senza un riparo, una casa, una tana, in attesa della vita, covandola. A Monica sembrava di aver sognato zampe palmate nere che si aggrappavano al ghiaccio azzurro e di aver provato la curiosa sensazione di avere quelle palme al posto dei piedi. Dure palme nere uncinata al ghiaccio blu e un uovo caldo sotto le piume. Forse aveva avuto freddo durante il sonno, non ricordava di essersi alzata, eppure di traverso c'era la trapunta a coprirla.

Svegliarsi, svegliare Evelyn, colazione e poi fuori, ognuna al proprio lavoro, la propria risicata dimostrazione di autosufficienza nel mondo. La sequenza non era diversa da quella di ogni altro giorno e Monica non indugiò, ma ebbe un senso di colpa, quando chiamò Evelyn dicendole che era tardi e bisognava alzarsi, le sembrò di aver strappato un vantaggio immeritato, cinque minuti per riabituarsi al mondo, mentre Evelyn era impigliata nel sonno come nelle alghe dei suoi capelli.

Un'ora dopo Monica distribuiva questionari attitudinali e inseriva nomi di aspiranti a un master per la comunicazione aziendale dentro il computer. Per fortuna nell'amministrazione del sindacato non l'avevano assunta e si concedeva il lusso di pensare di abbandonare quel lavoro almeno una volta al giorno, di solito alla mattina, quando entrava in ufficio e tutti la salutavano, qualcuno offriva un caffè, accennava un commento sulle notizie dei giornali e il mondo si restringeva dentro i fogli stampati in carattere garamond, nella pila dei curricula, nelle circolari ministeriali. Tra le nove e mezza e le dieci del mattino Monica sentiva un peso sulla nuca, la pressione impotente di chi cerca un impiego, di chi vorrebbe cambiarlo, di chi avrebbe voglia di reinventarsi una vita, di chi deve

iniziare una: il tutto lavorando. A ben pensarci c'era un controsenso, una contraddizione profonda anche se difficile da spiegare: bisogni da soddisfare, bambini da nutrire, vecchi da badare, oggetti e case da comprare, mogli e mariti con cui competere o essere alla pari, genitori da cui diventare autonomi, come se quello fosse l'unico modo di affermare il proprio diritto a esistere. Produrre e consumare, per poi consumarsi. Be' quella era la condizione umana, quella era la vita, la vita da adulti. Forse era un vantaggio per tutti il moltiplicarsi quotidiano di persone disposte a credere che a trentacinque o a quarant'anni fosse ancora possibile specializzarsi e diventare estetiste oltre che parrucchiere. Ultimamente c'era stata una gran richiesta di specializzazione in quel senso. A dire il vero, nella sua breve esperienza lavorativa, Monica ricordava anche ondate di agenti di commercio che volevano acquisire competenze giuridiche per convertirsi in assicuratori. Funzionari statali e comunali che spasimavano per essere destinati al settore cultura o biblioteche, peraltro in evidente declino. Potevano essere vite interessanti, chi lo poteva sapere. Solo per il fatto che le toccava osservare l'intera faccenda dal punto di vista burocratico il rincorrersi di desideri e vite, celati dietro quei nomi, le appariva di una serialità spossante.

Monica scorreva nomi e cognomi sul computer, domandandosi in quale misura la curiosità, la necessità o la noia si mescolassero nella ricerca di competenze professionali ulteriori, e quanto tempo ci sarebbe voluto per soddisfare le une e le altre; la combinazione di un nome e cognome, di un curriculum di una foto potevano conferire un passato e una vaga fisionomia alle persone, ma finché rimanevano negli elenchi il loro futuro era un terreno su cui Monica non riusciva ad esercitare nessuna immaginazione. In un impeto di generosità liberatoria li avrebbe volentieri spediti a prendersi un cappuccino, a godersi il sole, se era una bella giornata, o a comprarsi un mazzo di fiori, finché erano in tempo.

Una volta alla settimana, in genere il lunedì, si comprava un mazzo di fiori, spesso da un rivenditore che si fermava agli angoli della strada con un apecar, arrivata in ufficio lo sistemava sulla scrivania in un vaso blu. Lo considerava un gesto velleitario, come pulire con un panno intriso di alcol la scrivania, ogni mattina prima di iniziare a lavorare. La donna delle pulizie l'aveva sorpresa con lo straccio in mano, e l'aveva guardata male, eppure Monica non avrebbe saputo farne a meno.

A volte, era costretta ad ammettere che c'erano soddisfazioni. Qualcuno dopo i corsi, dopo aver trovato un nuovo impiego, o aver trasformato la precedente attività in un altro mestiere, passava a salutare. Monica si appassionava al racconto di quelle trasformazioni con la stessa adesione che avrebbe sviluppato per una serie televisiva dove tutto amori famiglie lavoro era rinnovabile, almeno in teoria, per molto tempo.

Monica pensava anche, di tanto in tanto, alla Svezia o alla Finlandia dove Evelyn era stata nei suoi viaggi di lavoro. Là probabilmente le cose erano diverse: avrebbero avuto una casa vera, con sauna annessa (e non solo una tana, anche se con i pini marittimi), un matrimonio in municipio e magari anche dei figli, come i pinguini che fanno tutto quello che c'è da fare senza una tana. Monica si diceva anche che c'era tempo per cambiare in maniera tanto radicale la loro vita, nel frattempo si distraeva a cambiare e sostituire quella degli altri, per milletrecento euro al mese.

Accese il computer. Quella mattina nomi e cognomi le dicevano meno del solito. Il telefono stranamente non aveva ancora suonato. Il giornale era piegato sul tavolo comune e nessuno lo aveva toccato. Monica ebbe la tentazione di raggiungerlo e leggersi almeno la prima pagina, poi qualcosa la trattenne.

Il senso delle cose si manifesta sempre con un lieve anticipo rispetto al momento in cui si riesce a inserirle nella sequenza che ci inchioda al mondo, un paio di secondi presaghi in cui, volendo, si potrebbe ancora fuggire. Questo fu ciò che pensò Monica, appena sentì suonare il telefono cellulare ed ebbe istinto di fuga, perché di tutte le chiamate che il vocione pastoso di Elvis le aveva annunciato da quando aveva inserito la nuova suoneria, nessuna mai aveva avuto tante note di disperazione e di urgenza. Anche se era sempre e solo "Love me tender".

Sull'agenda di Evelyn nella prima pagina e all'interno del suo portafoglio dentro l'astuccio plastificato che conteneva la carta d'identità c'era scritto: in caso di necessità chiamare Monica, seguiva il numero della casa che dividevano e del cellulare. Monica, non sua madre o suo padre.

Lei non ci avrebbe mai pensato a un'avvertenza del genere, ma anche in questo Evelyn era diversa, cresciuta secondo regole che non le facevano mai dimenticare di avvisare il mondo civilmente della propria presenza, o delle proprie azioni.

- Educazione montanara - diceva - questo ti ci vorrebbe, - quando Monica si lamentava del tempo che perdeva nel separare i rifiuti nei vari sacchetti della raccolta differenziata.

Quella mattina Monica aveva svuotato tutti i cestini che tenevano sotto il lavello, li aveva portati nei rispettivi bidoni e aveva ricambiato i sacchetti. Evelyn sarebbe stata contenta, se solo avesse avuto la possibilità di vederlo.

- Che legame di parentela intrattiene con Evelyn Pesci?

- Viviamo insieme, da tre anni.

Aveva balbettato Monica, rendendosi conto, e non per la prima volta, di come il legame che le univa fosse perfettamente naturale nella loro piccola sfera di amicizie e frequentazioni, ma si scontrasse con la necessità di spiegazioni, chiarimenti o peggio omissioni, quando doveva essere dichiarato al resto del mondo. Ad esempio, al medico che le rivolgeva domande nell'atrio dell'ospedale dove era volata, dopo che le avevano comunicato che Evelyn era stata investita a un semaforo, un incidente grave, aveva aggiunto la voce dentro il telefono. Quando era arrivata al pronto soccorso Evelyn era già stata trasferita nel reparto di rianimazione, in coma. Probabilmente non aveva più avuto un solo minuto di coscienza e di attività cerebrale, dopo che l'urto di un tir l'aveva catapultata parecchi metri in aria e poi sull'asfalto, almeno così aveva detto, come se servisse a consolarla, l'infermiera che le aveva consegnato anche un pacchetto con i vestiti di Evelyn tagliati dai soccorritori e le scarpe, deformate dall'urto ma senza una macchia di sangue.

- Siamo compagne. - Aveva puntualizzato Monica, sperando che dopo tanto scrutare il medico si decidesse a capire cosa intendeva, cioè che erano compagne di vita, e non già e non più, e non solo, coinquiline, e che insomma con lei poteva parlare, doveva parlare. Il medico si lasciò scappare una domanda del tutto incongrua: - Quanti anni ha lei?

- Ventinove. Trenta a settembre, come Evelyn.

Così, in fretta. Monica non si era domandata perché il medico lo volesse sapere, né perché fosse tanto pronta a comunicarglielo e poi immediatamente aveva saputo la ragione profonda: lei sperava che ci fosse ancora qualcosa da fare, che qualcosa potesse dipendere da lei, dalla sua capacità di sacrificio, un po' del suo sangue, un organo, la sua pelle, qualsiasi cosa avrebbe dato per salvarla.

Il medico si aggiustò l'orologio al polso e disse - In ogni caso bisogna chiamare i genitori, per conoscere le volontà... Ci sono gli estremi per espiantare gli organi.

- Espiantare?

Aveva appena fatto in tempo a dire Monica, poi aveva estratto l'agenda dalla borsa a tracolla e aveva frugato in cerca del numero dei genitori di Evelyn, l'aveva comunicato al medico ed era arretrata di qualche passo. Espiantare, non donare. Il consenso dei genitori, che ancora non sapevano, come nessuno sapeva, tranne lei. Monica cercò di spostarsi dalla luce verdognola che veniva dal soffitto basso del corridoio, si sentiva spiacciata contro un asse d'acciaio, un vassoio freddo, di quelli che ospitano i salumi e il macinato nelle macellerie, sotto il neon del bancone.

Quando il medico le aveva chiesto se volesse essere lei a comunicare la notizia, aveva scosso la testa risolutamente, sprofondando in una delle sedie di plastica addossate al muro del corridoio.

Affinché gli organi possano essere espianati occorre che sia stata dichiarata la morte clinica, encefalogramma piatto, non reattività del sistema nervoso, e che siano passati venti minuti dopo l'arresto dell'apparato respiratorio, che in genere viene tenuto attivo tramite una macchina per fare in modo che il cuore continui a immettere sangue altrimenti in meno di dieci minuti le cellule del cervello degenerano e così quelle degli altri organi. L'espianto può avvenire solo quando il cuore batte ancora, il respiro è in funzione, il corpo è vivo.

Monica non ricordava più se avesse letto quelle informazioni su uno dei tanti poster medici appesi lungo le pareti del corridoio del reparto di rianimazione, o se fosse stato il chirurgo a fornirle spiegazioni su sua richiesta. Non ricordava molto a dire il vero, o meglio ciò che ricordava tendeva a confondersi nell'ordine in cui doveva essere avvenuto.

Non avevano chiesto a lei, per il consenso. Così prevede la legge: coniuge, se non separato, e parenti di secondo grado. Fosse stato per lei non avrebbero tolto nemmeno un capello dal corpo privo di coscienza di Evelyn, perché in teoria, sul donare gli organi a chi ne ha bisogno, tutti siamo d'accordo, ma poi quando capita alla persona che ami e non c'è stato il tempo di chiedere, parlare, discutere, che si fa? Parti del corpo amato di Evelyn sarebbero state trapiantate in un altro corpo. Trapiantare perché qualcun altro potesse vivere, non tutto il corpo, dei pezzi. Come si trapiantano e riconvertono le abilità e le competenze, da parrucchiera a estetista, da contabile ad amministratore. Perché sprecare, perché impedire che qualcuno che poteva ancora farcela non godesse di un cuore, di un fegato di un paio di cornee?

Accasciata sulla sedia di plastica che le faceva sudare la schiena nonostante l'aria condizionata, Monica chiuse gli occhi, premette forte con i polpastrelli sulle palpebre e nel buio vide il cuore di Evelyn avvolto nel ghiaccio, lo vide con le vene rosso blu e viola. Trasportato in una cassetta termica e poi trasportato in chissà quale altra vita sarebbe stato pronto a reggere il dolore e l'emozione e l'innamoramento e tutti quei sentimenti che lo fanno sentire indispensabile in occasioni speciali, anche se lui è sempre lì, tutti i giorni a fare il suo ripetitivo mestiere, tumtum-tumtum. Fosse dipeso da lei, il cuore di Evelyn sarebbe rimasto là dove era, a spegnersi con le sue gioie e i suoi segreti. Ma non dipendeva da lei. Il medico non poteva chiederle consenso. Dunque spettava a lui chiamare al telefono i genitori di Evelyn, raccontare e avanzare quella richiesta così sensata e inaccettabile al tempo stesso, spettava a lui il silenzio dentro il telefono, o qualunque altra cosa si fosse verificata dall'altra parte della cornetta.

A Monica venne voglia di fumare, anche se da qualche mese cercava di smettere. Dal casello autostradale di Bolzano a Firenze i genitori avrebbero impiegato almeno quattro ore, quattro ore in cui Evelyn poteva continuare a esistere con i suoi organi intatti, poi la donna che l'aveva fabbricata, con le sue proteine, i suoi tessuti, il suo sangue, e l'aveva cresciuta, allattata e imboccata avrebbe accettato che quel lavoro paziente e irripetibile venisse smembrato da un bisturi.

- Hanno detto di sì, sua madre ha detto di sì. -

- Ne avevate mai parlato? -

- No. Ma che differenza fa? -

- Per te credo farebbe una gran differenza, averne parlato con lei, intendo. -

- Marta, mi spieghi perché si dice donare gli organi, ma poi il medico qui ha parlato di espianto?

- Oh Monica. Prima si espianta, poi si dona, credo. -

- Ma come fai a donare qualcosa che non è tuo? Cioè i genitori hanno deciso per lei. -

Marta aveva fatto una pausa e tirato su con il naso e Monica era sicura che si era stropicciata due dita sul minuscolo anello che aveva infilato nel lobo destro prima di rispondere: - Forse coi genitori ne aveva parlato. Non so. In ogni caso, per legge non avrebbero potuto chiedere a te. Ma poi tu avresti detto di no?

Tra le due cornette si allargò una pausa.

- Sempre questa mentalità dei legami di sangue, come se contassero di più, come se ti dessero più diritto.

- Monica.

- Io credo che avrei ...

Non riuscì a finire la frase. Fumare e parlare al cellulare non era possibile, e neanche piangere. Era giusto così, ma lo pensava davvero? Era riuscita a pensarlo negli ultimi cinque minuti, parlando con Marta, o stava fingendo? Doveva cominciare, allora, a rimuovere dalla memoria il neo tra la clavicola destra e il collo di Evelyn, le vene azzurrine che serpeggiavano appena sotto la pelle, proprio sopra il cuore, assecondando il rumore del bisturi forse simile a quello che si produce tra ossa e muscoli quando si affonda con il coltello nella carcassa di un pollo da cucinare. Evelyn avrebbe pensato che era giusto, perché per se stessi è sempre più facile decidere, quando non c'è più niente da perdere. Evelyn credeva nella condivisione, nel dare a chi non aveva.

Il fatto era che non solo non ne avevano mai parlato, ma se anche lo avessero fatto, Monica sarebbe rimasta davanti al mondo una testimone muta, non autorevole. Sarebbe stato un sollievo solo per lei,

come del resto solo per lei era tutto il resto, conoscere l'intima volontà di Evelyn, con cui aveva parlato del passato e fatto progetti - il più estremo era quello di andare a vivere in Svezia - ma di trapianti no, e ancor meno di donazioni.

Eppure era così evidente adesso, per Monica, che si dona solo ciò che si possiede.

Aveva la nausea, spense la sigaretta senza averla finita. Terminò la telefonata chiedendo a Marta se poteva andare da lei più tardi e magari fermarsi a dormire. Prima voleva vederla.

Chiese al medico di poter vedere Evelyn, per l'ultima volta. Avevano ancora quattro ore da passare insieme, prima che arrivassero i suoi genitori.

Le quattro e un quarto, manca poco.

Monica scende dal davanzale e va a lavarsi le mani sotto il rubinetto della cucina. Ha cercato di mettere ordine prima che arrivi la madre di Evelyn a prendere i vestiti per il funerale insieme a tutto il resto che apparteneva alla figlia. Il padre e la madre di Evelyn erano venuti a far visita solo una volta, all'inizio, poco dopo che si erano trasferite nella nuova casa, quando ancora c'era il divano letto in soggiorno che dava l'idea di essere usato e lo studio che passava per camera da letto. In compenso loro due erano state in diverse occasioni nella casa in montagna, a raccogliere lamponi e more a fine agosto, a sciare d'inverno. Durante quelle vacanze ognuno aveva mantenuto la giusta distanza e quindi, di conseguenza, un cordiale distacco. Per Monica una situazione del genere sarebbe stata intollerabile, ma aveva capito che il legame tra Evelyn e i suoi era fragile e duro come le lenti da vista della fabbrica di suo padre, non tollerava la minima deformazione. Erano genitori parecchio più anziani dei suoi.

Quando suona il citofono Monica pensa che potrebbe anche non rispondere, che potrebbe far finta di non esserci, ma sa che è più ragionevole aprire e cercare di essere presentabile e non tradire quello che rimane del suo amore, dopotutto è stata lei a dare quell'appuntamento.

La madre di Evelyn rimane un po' sulla porta, come se avesse bisogno di un invito più deciso, poi dice come per scusarsi: - Mario è rimasto in albergo, era esausto.

Il padre di Evelyn aveva una coronaria compromessa, per questo l'ultima volta che erano state in vacanza non le aveva accompagnate nella lunga camminata che si faceva per arrivare alla prima lingua del ghiacciaio. Era rimasto sul cancello del giardino, a guardarle allontanarsi e sistemando lo zaino sulle spalle di Monica aveva detto in quell'italiano sempre un po' metallico: - Tanto voi due ve la cavate anche meglio senza di me. -

- Che dici papà? - aveva protestato Evelyn, ma per Monica era stato chiaro che dei due l'unico che aveva provato a vedere le cose come stavano era il padre di Evelyn.

All'ospedale dove li aveva aspettati Monica si era sentita un inciampo, fuori posto, vedendoli arrivare in fondo al corridoio aveva avuto voglia di correre nella direzione opposta. Il padre, invece, l'aveva abbracciata stretta, a lungo.

Monica apre la porta e abbozza un mezzo sorriso, la madre rimane impalata nel mezzo dell'ingresso. - Se vuole la aiuto a cercare i vestiti, conosco i preferiti di Evelyn.

- Certo, cara. - E finalmente si decide a muovere qualche passo dentro la casa. L'andatura è incerta, la faccia priva di espressione. Congelata, pensa Monica.

La madre s'aggira per le stanze, attraversa il soggiorno e il corridoio in cui era stato ricavato uno studio con i computer e la stampante, si dirige in camera da letto, dice: - Come avete fatto bello qui, proprio accogliente.

Monica ha un sussulto per ogni istante in cui vede le sue esili mani, dalla pelle chiara come quella di Evelyn, posarsi e sfiorare gli oggetti, teme che voglia prendersi tutto, o che voglia sottrarle quello che lei non è ancora pronta a cedere.

Quando sono fianco a fianco e aprono le ante dell'armadio, Monica vorrebbe potersi buttare tra quelle braccia sottili. Le sembrano così fredde, con la pelle d'oca che solleva i peli contro le maniche del golfino, ma la madre rimane distante, ferma in quella sua energia estenuata, in quel suo dolore trattenuto. Neve che non cede e che sa resistere al sole.



Passano attraverso i vestiti che sono stagioni, che sono occasioni e scelte, di cui Monica potrebbe raccontare tanti dettagli, dopo aver raccolto un po' di indumenti richiudono l'armadio, ma senza convinzione come se lì dentro potesse esserci una riserva destinata ad alimentarle per molti giorni, forse per anni. La madre si guarda intorno, indecisa. Inizia un discorso che è solo un luogo comune - Sai quando un figlio è via da casa - ma poi si ferma, come se avesse perso il filo o non sapesse come proseguire, a un certo punto sembra bloccata da un pensiero, indica appena con l'estremità del mento verso il letto e chiede con sforzo: - Dormivate insieme? -

Monica risponde nel tono più neutro possibile: - Sì.-

La madre stringe forte la camicetta di seta e i pantaloni, è patetica e aggressiva insieme, pensa Monica, mentre aspetta senza dire niente.

- Per tutto questo tempo. - Aggiunge la madre.

- Tre anni. - Precisa Monica, sperando di non dover aggiungere altro, perché sente che non ce ne sarebbe lo spazio e che non può cedere proprio ora, rischia che le venga fuori qualcosa in cui non crede, una confessione inservibile in quel momento.

La madre si siede sul letto e dice: - Non c'è bisogno di dirti che puoi tenere tutto quello che vuoi. Dopo tutto tu sai della vita di mia figlia molto più di me. - Ci penseremo, poi - replica Monica guardinga.

- É sempre stata riservata - commenta la madre.

Monica sente il peso della madre di Evelyn sul materasso, sul letto rifatto con cura quella mattina, come una minaccia, una tentazione. Per via di tutto quello che non sa, per tutto quello che sua figlia non è mai riuscita a comunicarle, per quello che solo con un gesto forse avventato ora avrebbe voglia di dirle, e che invece tra un sussulto e l'altro Monica tappa in fondo al petto, nelle strozzature della gola. Ha in mano un pullover turchese, lo stringe e lo mette tra sé e la madre. Il pullover sta lì sospeso, la mano di Monica è così rigida che potrebbe farlo cadere da un momento all'altro, e farebbe rumore, il rumore impossibile della lana ghiacciata. Lo allontana sul letto si gira di nuovo verso l'armadio, come se avessero entrambe cambiato idea, come se ci fossero altri possibili abbigliamento da provare e prendere in considerazione, allora tira fuori un paio di pantaloni a righe sottili, poi un vestito estivo, di lino grezzo, un rettangolo con semplici aperture per le braccia. In un angolo ci sono le calze, quelle pesanti di lana e i collant. - E la biancheria?

- Certo la biancheria, cara, ce la stavamo dimenticando. -

Monica si china esasperata e apre il cassetto dove si trovano intrecciati slip e reggiseni, di cotone, di pizzo, di seta. Quello azzurro con la fantasia a fiori provenzale era il suo preferito.

- Ah sì? Era il suo preferito?

Peggio che avere a che fare con un ebete. Monica non ce la fa più a sostenere gli occhi puntati addosso, le braccia inerti, percorse da pelle d'oca, che strisciano piano sul copriletto. Eppure ha anche la sensazione che abbiano bisogno l'una dell'altra, lei e la madre, che debbano strappare tutti i vestiti dai cassetti prima di riuscire a straziare qualcosa di più sostanziale.

- So che era felice della sua vita, qui. Del suo lavoro, del vostro rapporto e della casa. - Monica la guarda dritta e : - Sono stati tre anni molto belli, per me. E per Evelyn. -

In fondo un po' ci spera che questa donna capisca. Di nuovo guarda le braccia ossute con la pelle d'oca che le raggrinza. Perché non l'abbraccia? Il padre l'aveva abbracciata nel corridoio dell'ospedale, senza una parola, come se avesse saputo sempre quello che si doveva fare.

Monica, chiude l'ultimo cassetto dell'armadio e si volta verso la piccola montagna di vestiti stesa sul letto, poi prende da una scatola una collanina d'oro sottile sottile, con una piccola stella smaltata appesa.

- Posso chiederle di mettergliela al collo?

- É tua?

- Sì.

La madre prende la catenina tra le mani, finalmente piange, un scoppio corto e soffocato in un fazzoletto. Sente la rabbia, la sua e quella di Monica. Tutta la stanza ne è piena.

Ma non sanno che farci di tuttata quella rabbia. Monica continua a rispondere alle domande della madre con dei sì, sì, che non vogliono dire niente, ma solo rassicurare. Piega con cura i vestiti e la

aiuta a riempire le valige, prima gli abiti invernali, poi quelli estivi, le calze, la biancheria e i pigiama. Valige pronte senza viaggiatore, valige che non avrà alcun senso disfare. Intanto la madre, parla. Improvvisamente si è sciolta e parla di Evelyn bambina, dell'asilo bilingue, di quando aveva imparato a sciare a quattro anni, e del fatto che fino alle medie non aveva mai voluto indossare una gonna.

- Non lo sapevo. - Dice Evelyn, come se la madre le avesse fatto un regalo inaspettato.

- Be' sono tante le cose che non si fanno, anche delle persone con cui si passa la vita. Alla fine si fanno solo dei dettagli: ad esempio Evelyn metteva sempre le piastrelle in maniera che occupassero un'unica mattonella, o lo stesso riquadro di parquet. Guai a spostargliele. Sono le sue vero? - E con il dito indice punta verso le pantofole di velluto color senape affiancate al comò, perfettamente allineate e comprese nel perimetro di una mattonella di cotto.

Monica non ci aveva fatto caso. Un'ondata nuova di dolore la sommerge, fissa le piastrelle, sistemate così dalla mano di Evelyn due giorni prima, si vede l'impronta più scura dei piedi impressa sulla pianta di velluto.

-Non le tocchi.- La madre si ferma in mezzo alla stanza. Monica la guarda e aggiunge: - La prego. - La madre sembra pensarci un attimo, si porta due dita alle labbra macchiate di efelidi e con solennità dichiara: - Glielie aveva regalate Thomas, quando era al primo anno di architettura a Venezia. Sono piastrelle veneziane. Un regalo tenero da parte di un fidanzato, ti pare? -

*Non cedere, non cedere alle provocazioni. Uno strappo. Slavine insignificanti di passato.*

- Quelle. Vorrei quelle per me.

La voce trema, ma Monica è anche stranamente sicura, come se nel precipitare avesse trovato un appiglio a cui aggrapparsi, la certezza che a separarle per sempre, lei e la madre, c'è un corpo privo di vita, un feticcio, una bambola da vestire per la quale non è più possibile litigare. Ci si possono al massimo spartire i panni.

Per non odiarla troppo, Monica si sforza di cancellare alla svelta il ricordo già una volta cancellato della madre che entra nella stanza, nella casa in montagna, e dice a Evelyn, come se si trattasse di una cosa che interessa anche a Monica: - Thomas era passato a salutarti, nei giorni scorsi. - Evelyn non aveva risposto. Fuori nevicava fitto.

- Ci vediamo là. - Le dice accompagnandola alla porta, al funerale, intendo.

- Quando la madre è uscita Monica stacca il telefono, anche quello cellulare, da due giorni non fa che rispondere ad amici e parenti e non ne può più della propria voce e di quella altrui. Chiude le finestre e sprofonda nel letto, ma anche lì non trova pace, sente il proprio battito nelle orecchie, il fruscio della stoffa, le frenate e le accelerazioni delle auto dalla strada, il rumore costante del frigo che viene dalla cucina, gli uccelli che cantano. Tutto questo baccano è un insulto. Lei vorrebbe solo un vuoto perfetto, dove farsi piccola con il proprio dolore. Mangia le proprie lacrime, come le anoressiche mangiano il sale per vomitare.

Alla sera decide di andare a fare una corsa, si mette le scarpe da ginnastica, scende in fretta le scale sperando di non incontrare un'altra volta la signora Cinelli, come le era già capitato la mattina e spartire di nuovo dei pezzi, perché il lutto non è mai una cosa privata, esige parole e condivisioni. In autobus va al giardino di Boboli. Inebetita, maledice i ragazzi che gracchiano al cellulare e quelli che giocando alla playstation e ogni tanto grugniscono per la vittoria, non uno che se ne stia zitto. Deve trattenersi per non prenderli a sberle, o colpirli con la bombola dell'estintore che luccica rossa in un angolo; potrebbe fare una strage con nasi rotti e crani spaccati in due, roba da finire sui giornali.

Scesa dall'autobus, subito si mette a correre sui vialetti ghiaiosi del parco, ma dopo poco ha già i crampi ai muscoli, e si domanda cosa ci sia venuta a fare in quel posto, tutto le sembra così spaesante. Rallenta e quasi si ferma quando sente una voce che si diffonde da un altoparlante e domina su tutte le altre sparse di turisti e visitatori. Monica non capisce da dove venga anche se sembra così nitida, un ordine dato a lei in persona, come se la conoscesse, o fosse legata a un ricordo d'infanzia, che le è rimasto dentro come la voce di un'autorità a cui ubbidire. Il richiamo di una maestra, l'appello all'ordine, alla disciplina, la voce di qualcuno che dall'alto sa. Monica scarta

i cani e i bambini lungo i vialetti, mentre sente annunciare la prossima chiusura del parco, pensa che l'effetto dell'altoparlante era lo stesso su certe spiagge, o in certe piazze, creava una sospensione, come la voce di una radio o di una televisione fra i caseggiati in città. Dopo, tutto potrà riprendere a scorrere come prima, come se nulla fosse accaduto, ma intanto quella voce è riuscita a imporsi e a creare il silenzio, aerea e sospesa. In quello spazio in cui tutti continuano a parlare intorno, i cani abbaiano, le biciclette dei bambini si scontrano mentre il giardino sta per chiudere, Monica riesce a sentire il silenzio, un silenzio assoluto, l'unico luogo dove continua ad abitare con Evelyn.

#### **Notizia.**

**Alessandra Sarchi** ha studiato alla Scuola Normale Superiore di Pisa e ha svolto un dottorato di ricerca a Ca' Foscari a Venezia, ha una formazione di storica e critica d'arte. Nel 2008 ha pubblicato la raccolta di racconti "Segni sottili e clandestini" con l'editore Diabasis. Nel 2012 è uscito con Einaudi Stile Libero il suo primo romanzo "Violazione", vincitore del premio Paolo Volponi, in memoria di Stefano Tassinari, opera prima. Nel 2014 ha pubblicato, sempre con Einaudi Stile Libero, il romanzo "L'amore normale", vincitore della XIX edizione del premio internazionale "Scrivere per amore". Con Barbara Garlaschelli ha scritto il reading musicale "Sex and disabled people" (Papero editore, 2015). Suoi racconti sono usciti in riviste e antologie. Collabora con le pagine culturali di diversi quotidiani e scrive per i blog *leparoleelecose.it*, *doppiozero.com*. e *La ricerca.it*. Vive a Bologna.

*I TRADOTTI*

## THOMAS KUNST

WIR LASSEN UNS ZU SELTEN GEHEN, WESEN

Wie du genießen Unverbindlichkeit,  
Entfernungen, die Spielerei zu zweit,  
Ich kann nicht ständig schreiben, saufen, lesen,

Zu dritt und daran denken, daß die Zeit,  
Obwohl es Frauen gibt, die seltsam leben,  
Erkältungen an Wiesen weitergeben,  
Die Zeit vergeht, die Spielerei zu zweit,

Obwohl es Wesen gibt, zu dritt, die lieben,  
Die sich erklären und dabei erkälten,  
Was, glaubst du, soll ich daran nicht verstehen.

Die Wiesen haben sich so hingeschrieben,  
Es gibt nur ein, zwei Spielereien, die gelten,  
Wir beide lassen uns zu selten gehen.

TROPPO POCO NOI CI LASCIAMO ANDARE, ESSERI

come te godono assenze di legami  
distacchi giochi a due,  
ma io non posso darmi senza sosta a scrivi leggi trinca,

in tre e intanto a pensare, il tempo,  
malgrado ci sono donne dalla vita strana  
che trasmettono infreddature ai prati,  
il tempo passa, passano i giochi a due,

malgrado ci siano esseri, a tre, che amano  
e dichiarandosi gli vien l'infreddatura,  
cosa credi che dovrei non capire,

i prati si son messi per iscritto,  
sono uno o due i giochi che contano,  
noi due ci lasciamo andare troppo poco.

\*

HOTEL KARIN, DORF TIROL, ZWÖLFTER JULI, WAS

Hast du zu deinem Mann gesagt, wo du  
Am Wochenende bist, ich habe ihm  
Gesagt, ich muß mal drei,  
Vier Tage raus, den Kopf  
Freibekommen, und  
Du, was hast du zu deiner Frau  
Gesagt, ich habe ihr gesagt, ich fahre für ein,  
Zwei Tage in die Berge, ein wenig relaxen,  
Wandern, mit der Seilbahn zur Texelgruppe  
Hoch, zu den Spronser Seen, irgendwo  
Ein Zimmer nehmen, mal wieder richtig  
Ausschlafen, ein  
Paar Dinge für mich  
Ordnen, über die jahreszeitliche Abgeschlossenheit  
Meiner Trinkgewohnheiten  
Nachdenken, über Fitneß und Selbstmitleid,  
Hochmut und Apfelrotkohl, es ist immer das  
Gleiche, Größenwahn ist nichts  
Anderes als von  
Außen zugeschriebenes, bedenklich  
Verwildertes Selbstbewußtsein, nicht  
Mal hier oben hat man seine Ruhe, aber  
Was, was hat dein Mann  
Gesagt, er sagte, daß er Montag  
Früh den Wagen bräuchte, ja und  
Deine Frau, was  
Hat deine Frau gesagt, was hat  
Deine Frau zu dir gesagt, wonach  
Sieht es denn aus, wenn ich  
Mich jetzt daran erinnern würde, wäre ich ja  
Wohl kaum hier, ich muß zum  
Schreiben in die Berge, hier kommen  
Mir Ideen, die nicht viel  
Aufhebens um sich machen, Circus  
Krone Portionen im Lift, Tiger, Wasseranschlüsse  
Und eigener Bürgermeister, zuständig für alles

Reizlose in den Bergen, Schule und  
Verlorene Zeltstangen auf dem Hinweg, Liebe,  
Quartiertausch, das Heimweh der  
Anastasini-Brüder in der Manege, das zu Unrecht  
Ausgegangene Sägemehl, die Liliputaner  
Und Winterrückstände an den Spronser  
Seen sind Liliputaner und  
Winterrückstände an den Spronser  
Seen, niemand, der hier mit seinen Fußkanten  
Von Schnee in ehemaligen Schnee  
Wechselt, aus Scheu, sich selbst in der Ferne zu  
Wiederholen.

#### HOTEL KARIN, VILLAGGIO TIROL, 12 GIUGNO, COSA

hai detto a tuo marito, dove sei  
al fine settimana, io gli ho  
detto ho bisogno di andar fuori, tre  
quattro giorni, liberare la mente, e  
tu cos'hai detto a tua moglie,  
le ho detto che vado uno  
o due giorni in montagna, per un po' di relax,  
a camminare o con la teleferica  
su al Gruppo Texel,  
ai laghi Sponser, da qualche parte  
prendo una stanza, mi occorre  
una vera dormita, di far ordine  
nelle mie cose, di meditare  
sugli esili stagionali  
del mio bere,  
la fitness e la mia pietà di me stesso,  
superbia e crauto rosso, sempre  
la stessa roba, la megalomania  
non è altro  
che un'attribuzione da fuori, preoccupante  
autocoscienza inselvatichita, nemmeno  
quassù trovi pace, ma  
che cos'ha detto tuo marito,  
ha detto che lunedì mattina  
gli serve la macchina, sì, ma  
tua moglie, cosa  
cosa ti ha detto tua moglie, che cosa  
ha detto,  
e come butta, se io  
adesso mi ricordassi non sarei certo qui,  
per scrivere devo andare in montagna, là  
mi vengono  
le idee, e non fanno  
troppo rumore intorno. Un circo  
Krone, porzioni nel lift, tigri, rubinetti  
e un sindaco locale responsabile

di quanto è privo di attrattiva sui monti, scuola e  
pali da tenda smarriti all'andata. Amore,  
si cambia alloggio, la nostalgia  
dei Fratelli Anastasini al maneggio, la segatura  
maldestramente esaurita, i lillipuziani e  
i residui d'inverno sui laghi Spronser  
sono lillipuziani e  
residui dei laghi Spronser,  
nessuno che qui con gli spigoli dei piedi  
passi da neve a neve di un tempo,  
è solo per il timore di ripetersi  
a distanza.

\*

SEITDEM DU WEG BIST NEHME ICH AB, VERZEIH

Gebäck, mein Herz, Gebäck für dich, un etto  
Ich brauchte Wechselgeld für das Traghetto  
Die Muscheln auf dem Lido sind aus Blei

Was wickelte ich früher von den Flaschen  
Die Kapseln von den Hälsen trister Weine  
Mit diesen Nuggets hielt ich mich alleine  
Am Leben, Kindersilber in den Taschen

Den Schwermetallgehalt nach fast zehn Jahren  
Wenn erst die dünne Zinnschicht durch die Nässe  
Zerstört ist, schmeckst du nicht, weil du vergibst

Der Säure, die das Zinn verschont, der wahren  
Geschichten wegen halt ich meine Fresse  
Ich werd solange dein Freund sein, bis du liebst

DACCHÉ TU NON CI SEI IO DIMAGRISCO, PERDONA

cuor mio, biscotto, per te biscotto, un etto  
mi occorreavano spiccioli al traghetto  
le conchiglie al Lido sono piombo

cosa toglievo io alle bottiglie  
le capsule dai colli a tristi vini  
con questi nuggets mi tenevo in vita,  
argento da bambini nelle tasche

il metallo pesante non lo senti, quasi dieci anni  
e il bagnato ha distrutto quella cute di zinco  
è perché tu perdoni

l'acido che risparmia lo zinco, sulle storie vere



io chiudo il becco e sarò tuo amico  
fintanto che tu resti.

\*

#### ALS FREUND ETWAS ZU TAUGEN, NIE ALS LIEBSTER

Was bliebe, wenn sich nichts veränderte  
Nur Ungeduld, von Schmerz geränderte  
Geschicklichkeit und Launen, Laisser-faire

Wer wagte es, sich so was auszumalen  
Die Grenzen des Verzichts der eingelösten  
Beteuerungen, welche Sätze trösten  
Und welche nicht und unter welchen Qualen

Behaupten wir, daß Freundschaft alles wäre  
Und alles andere nichts, wo bleiben Sucht  
Begehren und Erklärungsnot, ich schweige

Auf deine Frage, wem ich zugehöre  
Auf deine Frage hin, zu dir, verflucht  
Erspar mir diese Demut, wenn ich bleibe

#### COME AMICO CONTARE QUALCHE COSA, MAI COME AMANTE

che resterebbe se non cambiasse nulla  
solo impazienza, bordati di dolori  
abilità e capricci e laissez-faire

chi oserebbe figurarsi cose del genere  
i limiti della rinuncia alle adempiute  
affermazioni, quali frasi confortano  
e quali no e in mezzo a quali pene

sosteniamo che l'amicizia è tutto  
e tutto il resto nulla, dove sono  
voglia brama e urgenza di spiegarsi, io taccio

alla tua domanda a chi io appartenga  
alla tua domanda, a te, maledizione risparmiami  
questa umiltà, se io rimango.

\*

#### KEIN KOPF IN EINEM TUCH WIRD JEMALS KLEINER

Und Hafis sagt, das Beste ist nur Wein  
Das Beste für Betrübte: trunken sein  
Die Welt ist wüst, das Wüstsein umso reiner

In einem wüsten Land, und Chayyam sagt  
Noch währt die Lebenszeit nur zwei Sekunden  
Das ganze Jahr betrunken sein währt Stunden  
Sei munter, geh zur Nachtzeit wie am Tag

Im Rausch des Weines unter, Ziel und Ende  
Der Erdendinge ist das Nichts, sei froh  
Wenn wir allein in einer Wüste blieben

Drum denk an dieses Nichts, laß deine Hände  
In meiner Hand, die Haare sowieso  
Ich habe nichts über mein Land geschrieben

#### MAI SI RESTRINGE UN CRANIO SOTTO UN VELO

e Hafis dice: meglio non c'è del vino,  
per i tristi non c'è che essere ebbri,  
è vuoto il mondo e almeno il vuoto è puro.

In una landa vuota, Omar Khayam che dice  
dura la nostra vita due secondi,  
essere tutto l'anno ebbri dura ore,  
coraggio, va', che notte e giorno è uguale,

affonda nell'ebbrezza. Fine e scopo  
delle cose terrene sono il nulla, sii contento  
se rimanessimo soli in un deserto,

e pensa a questo nulla, lascia le mani  
nelle mie e, s'intende, anche le chiome,  
sul mio paese io non ho scritto niente.

[Da *Die Arbeiterin auf dem Eis*, Azur, Dresda <sup>1</sup>2013. Traduzione di Anna Maria Carpi.]

#### **Notizia.**

**Thomas Kunst** è nato a Stralsunda nel 1965 e risiede a Lipsia. È anche musicista e autore di improvvisazioni per chitarra e violino. Ha pubblicato i romanzi "Sonntage ohne Unterschrift" (2005) e "Freie Folge" (2015). Per la sua poesia, che fra i classici tedeschi ha un riconoscibile antenato in Heine ma che durante gli anni 80 passa per un lungo e appassionato studio di Celan, ha avuto il Lyrikpreis di Dresda (1996), il premio Weiskopf dell'Accademia delle arti di Berlino (2004) e il Meraner Lyrikpreis (2014). Kunst ha soggiornato a Roma a Villa Massimo e a Venezia cui è dedicata una sezione del libro "Die Arbeiterin im Eis", Azur, Dresda 2013, da cui sono tratti questi testi. "Una poesia", dice Kunst, "è per me tale quando in essa mi irritano violentemente le cose più abituali".

## **ROBERT LAX**

### ***IL CITTADINO***

No, non sono un cittadino, non occorre che mi chiami così. Non so se possiedo i documenti o meno. Ma non è questo che intendo. Che io li abbia o no, non sono un cittadino, e mai ne sarò uno. Non finché non esista una città migliore di questa.

Dici che dovrei tenere gli occhi bassi. Lo so cosa intendi. Dovrei tenerli bassi o qualcuno me li farà abbassare. Lo so cosa significa. Mi terrò gli occhi per me. Ma non li terrò bassi. Non così bassi come vorresti. Non sarei mai capace di farlo.

Non parlerò Non farò capire che vedo quello che accade nel mondo. Che so com'è. Che so come dovrebbe.

Fingerò di non esserci. Fingerò di non essere parte della scena. Fingere di non far parte mediante l'essere una parte. Ma la parte più discreta. Parte che nessuno nota. Parte che nessuno si volterebbe a guardare. Piedi proprio qui. Il resto di me dritto sopra e via.

Sto qui e sorrido. Sorrido a malapena. Sto qui a guardare. Guardare a malapena. Io sto qui. Sono qui e non qui. Sono qui ma non sono parte della scena.

Non ora e mai lo sono stato. Mai stato, e neanche lo sarò. Se qualcosa cambia qui, non sarò io.

Proprio un cittadino. Mi domando cosa ti ha fatto dire una cosa del genere. Non me lo domando, no. Non mi sorprendo di qualunque cosa venga detta da qualcuno. Avrei potuto farlo una volta. Non mi sorprende alcuna cosa più.

Dovrei essere morto. Non che io voglia essere morto. Voglio essere vivo in qualche altra parte del mondo. Qualche parte che non ho ancora visto.

Cosa mi fa pensare che sarebbe meglio di questo?  
Come potrebbe essere peggiore? Come potrebbe non  
essere migliore di quello che è qui adesso? Cosa  
mancherebbe? Ogni cosa. Cosa ci sarebbe laggiù?  
Nessuna cosa. C'è qualcosa di buono nel niente. Forse  
qual-  
cosa.

Cosa ti fa pensare che c'è un posto in tutto quello  
spazio che è meglio di questo? Perché non dovrebbe?  
Non c'è niente qui che debba essere così cattivo come  
invece è. Ci è diventato così. Allora resta qui e  
aggiustalo. È troppo tardi. È dritto e via o nessun  
posto.

Allora perché te ne stai qui? Perché lo fa chi resta qui?  
Tu. Qui. Io no. Ti dico, sono qui, ma non ci sono.

Non ci sono, e non ci sarò. Sono dritto e via.

O sotto e fuori. Fuori dal retro e dritto dall'altro lato.  
Qualsiasi via d'uscita è buona pur di arrivarci.

Oppure resta in zona. Resta in zona se devi. Ma fai  
giusto finta di esserci. Trova un contegno. Ma tieniti  
pronto ad andare. Non c'è niente di quel che accade di  
cui tu possa far parte. Niente che accade qui che ti  
riguarda.

Vedi quella torre che stanno costruendo? Non va da  
nessuna parte. Vedi quel fiume che stanno  
attraversando? Non c'è niente di niente di là. È tutta  
una città. Tutto una medesima cosa. Non c'è una  
pietruzza di questo che ti interessa toccare.

Non una che vorrei. Neanche una che avrei mai  
voluto. O mai vorrò. Voglio andare, voglio restare.  
Voglio andare e restare via da tutto.

Possiedo qualcosa da conservare. Qualcosa da nascondere. Non so cosa sia, ma so dove si trova. È dentro. Dentro laggiù, lontano dalla vista, dove nessuno può trovarla. Nascosta. Non l'ho nascosta io ma è là. È la mia cosa a cui tenermi. Non so com'è ma è tutto quel che ho. Tenermi per tutta la strada da Dan a Bersabea. Tenermi tutto il tempo fino a domineddio.

Sto qui e sorrido, non sorrido, guardo, non guardo. Sto qui, i piedi a terra.

Ma non sono qui.

13

egli capì molto giovane	egli de cise di essere gentile	con dolci im bar azzati sorrisi	più gentile di ventava
che odiava le persone	di tradurre i suoi pensieri cattivi in buoni	fi du ciose della sua genti lezza	più loro lo amavano
& avrebbe preferito vedere il mondo in rovina	il suo odio in amore	più si av vicinavano	più loro lo amavano
un po' dopo	egli ci ri uscì molto bene	più lui le di sprezzava	più vicini si fa cevano
gli venne in mente	scoiattoli correvano da lui da tutto il	più lui le di sprezzava	
che se avesse seguito gli oscuri		più gentile	

pensieri      parco      di  
nella      per      ventava  
sua      un  
testa      po'  
            di  
essi      noccioline  
potevano  
solo      signore  
condurlo      anziane  
alla      gli  
sua      anda  
stessa      vano  
di      vicino  
struzione

26

il  
giorno  
che  
il  
mondo  
fi  
nì

lui  
stava  
lavo  
rando  
a  
una  
pen  
tola

ave  
va  
fi  
ni  
to  
la  
pen  
tola

&  
stava  
lavo  
rando  
al  
la

ma  
niglia

&  
quando  
il  
mondo  
fi  
nì

lui  
ave  
va  
qua  
si  
fi  
ni  
to  
la  
ma  
niglia

[La traduzione e la nota sono a cura di Renata Morresi.]

### **Notizia.**

**Robert Lax** (1915-2000) è stato eremita e autore di una vasta produzione poetica, meglio nota tra gli artisti visivi e nell'editoria d'arte che nei circoli letterari. I suoi versi fatti di singole parole e sillabe rallentano la lettura e cambiano la natura dell'attenzione, facendoci soffermare sulle qualità visive e sonore della lingua fin nei suoi costituenti primari, senza velleità retoriche (alti)sonanti. Vicino a Jack Kerouac, al monaco mistico e pacifista Thomas Merton, al pittore astratto Ad Reinhardt, e ad altre figure importanti del fermento culturale statunitense del dopoguerra, Lax scrisse per il *New Yorker*, girò il mondo con un circo, progettò un ospizio per i poveri a Marsiglia, fino a ritirarsi per più di trenta anni nella piccola isola di Patmos, in Grecia. La sua scrittura minimalista offre una prospettiva importante da cui comprendere meglio la controcultura americana. In essa vi è l'osservazione candida di un mondo già disponibile, che accetta che l'essere umano ne sia parte, così come accoglie assieme il concreto e l'astratto, il desiderio e il distacco. La attraversano uno humour discreto e quasi surreale, una critica mai melodrammatica della competizione e dell'accumulo, la curiosità pura per altri luoghi e altre trasformazioni. Come scrive James Uebbing, è come se Lax dicesse a chi lo legge: "Se vuoi una poesia, guarda fuori dalla finestra. Se vuoi un mondo, rilassati. Ce n'è già uno qui."

"Il cittadino" è tratto da *Hermit's guide to home economics* (New Directions, 2015), i testi 13 e 26 da *A thing that is* (Overlook, 1997).

## EDOUARD LEVÉ

Da adolescente, credevo che *La vita istruzioni per l'uso* mi avrebbe aiutato a vivere, e *Suicidio, modo d'uso* a morire. Ho passato tre anni e tre mesi all'estero. Preferisco guardare alla mia sinistra. Uno dei miei amici gode nel tradire. La fine di un viaggio mi lascia lo stesso gusto triste della fine di un romanzo. Dimentico quello che non mi piace. Forse ho parlato senza saperlo con qualcuno che ha ucciso qualcuno. Vado a guardare nei vicoli ciechi. Quello che c'è al termine della vita non mi fa paura. Non ascolto mai davvero ciò che mi dicono. Mi stupisco se mi danno dei soprannomi quando mi conoscono appena. Sono lento a capire che qualcuno si comporta male con me, tanto mi sorprendo quando accade: il male è in qualche modo irreali. Io archivio. All'età di due anni ho parlato con Salvador Dalí. La competizione non mi stimola. Descrivere con precisione la mia vita mi prenderebbe più tempo che viverla. Mi chiedo se, invecchiando, diventerò reazionario. Se sto seduto a gambe nude sullo skai, la mia pelle non scivola, stride. Ho tradito due donne, gliel'ho detto, una è rimasta indifferente, l'altra no. Scherzo con la morte. Non mi piaccio. Non mi detesto. Non dimentico di dimenticare. Non credo che Satana esista. La mia fedina penale è immacolata. Mi piacerebbe che le stagioni durassero una settimana. Preferisco annoiarmi da solo piuttosto che in due. Percorro su e giù i luoghi vuoti e pranzo in ristoranti desolati. Riguardo al cibo, preferisco il salato al dolce, il crudo al cotto, il duro al molle, il freddo al caldo, il profumato all'inodore. Non posso scrivere tranquillamente se nel mio frigorifero non c'è niente da mangiare. Faccio facilmente a meno di alcol e tabacco. In un paese straniero, esito a ridere quando il mio interlocutore rutta durante la conversazione. Noto i capelli grigi delle persone che non sono nell'età per averli. È preferibile che non legga le opere tecniche di medicina, in particolare i brani che descrivono i sintomi di certe malattie: man mano che ne scopro l'esistenza, le sento proliferare dentro di me. La guerra mi sembra talmente irreali che faccio fatica a credere che mio padre l'abbia fatta. Ho visto un uomo con la metà sinistra del viso che esprimeva tutt'altro rispetto alla parte destra. Non sono sicuro che New York mi piaccia. Non dico «A è meglio di B», ma «preferisco A a B». Non smetto mai di fare paragoni. Quando rientro da un viaggio, il momento migliore non è né il passaggio all'aeroporto né l'arrivo a casa, ma il tragitto in taxi che li unisce: è ancora un viaggio, ma più vero. Canto stonando, quindi non canto. Siccome sono divertente, mi credono felice. Spero di non trovare mai un orecchio in un prato. Le parole non mi piacciono più di un martello o di una vite. Non conosco i ragazzi verdi. Nelle vetrine dei paesi anglosassoni, leggo «sale» in francese. Non riesco a dormire con una persona che si muove, russa, respira forte o tira le lenzuola. Riesco a dormire abbracciato a una persona che non si muove. Ho avuto l'idea di un Museo del Sogno. Ho la tendenza, per comodità di linguaggio, a chiamare «amici» persone che non lo sono, non trovo un'altra parola per qualificare queste persone che conosco, che mi piacciono molto, ma con le quali non ho stretto alcun legame particolare. In treno, nel senso opposto alla marcia, non vedo le cose arrivare, ma partire. Non mi preparo alla pensione. Ritengo che la parte migliore di un calzino sia il buco. Non faccio caso alla quantità di denaro sul mio conto in banca. Raramente il mio conto in banca è in rosso. *Shoah*, *Numéro zéro*, *Mobutu, re dello Zaire*, *E.R.*, *Titicut follies* e *La Conquête de Clichy* mi hanno segnato più delle migliori fiction. I film ready-made proiettati da Jean-Marc Chapoulie mi hanno fatto ridere più delle migliori commedie. Ho tentato una volta di suicidarmi, sono stato tentato quattro volte di tentare il suicidio. Il rumore lontano di un tosaerba in estate mi evoca bei ricordi d'infanzia. Difficilmente butto via le cose. Una delle mie antenate aveva la mania di conservare, alla sua morte hanno ritrovato una scatola da scarpe sulla quale un'etichetta in accurata calligrafia indicava: «Piccoli pezzi di filo che non servono a niente». Non credo che la saggezza dei saggi andrà perduta. Ho avuto il progetto di un libro museo della scrittura vernacolare nel quale sarebbero ricopiati dei messaggi manoscritti da ignoti, classificati per tipologia: annunci per animali smarriti, giustificazioni collocate sul parabrezza rivolte agli ausiliari del traffico per non pagare il parcometro, appelli scatenati a testimoni, indicazioni di cambio di proprietario, messaggi d'ufficio, messaggi domestici, messaggi rivolti a sé stessi. Ascoltando un vecchio che mi raccontava la sua vita, ho pensato: «Quest'uomo è un museo di sé stesso». Ascoltando parlare il figlio di un



militante nero americano e di una sociologa francese, ho pensato: «Quest'uomo è un ready-made». Vedendo un uomo livido, ho pensato: «È il fantasma di sé stesso». I miei genitori sono andati al cinema tutti i venerdì sera fino a quando non hanno avuto un televisore. Mi piace il suono schietto del sacchetto di carta, ma non quello vivace del sacchetto di poliuretano. Mi è capitato di sentire, ma non di vedere, un frutto cadere dal ramo. I nomi propri mi affasciano perché ne ignoro il significato. Ho un amico che, quando invita delle persone a cena a casa sua, non porta vassoi in tavola, ma piatti guarniti come al ristorante, quindi non se ne parla di fare il bis. Ho vissuto parecchi anni senza alcuna protezione sociale. Posso sentirmi più a disagio con una persona gentile che con una cattiva. I miei brutti ricordi di viaggio sono più divertenti da raccontare di quelli belli. Che un bambino mi dica «signore» mi sconcerta. Ho visto per la prima volta delle persone far l'amore davanti a me in un club per scambisti. Non mi masturbo davanti a una donna. Mi masturbo meno davanti a delle immagini che davanti a dei ricordi. Non mi sono mai pentito di aver detto ciò che pensavo davvero. Le storie d'amore mi annoiano. Non racconto le mie storie d'amore. Parlo poco delle donne con cui sto, ma mi piace ascoltare i miei amici che parlano delle loro. Una donna mi ha raggiunto in un paese lontano dopo un mese e mezzo di separazione, non mi era mancata, nel giro di qualche secondo ho capito che non l'amavo più. In India ho viaggiato per tutta una notte in pullman con uno svizzero che non conoscevo, attraversavamo le pianure del Kerala, gli ho raccontato tante cose sul mio conto in poche ore quante ai miei migliori amici in parecchi anni, sapevo che non lo avrei rivisto, era un orecchio senza conseguenze. Mi capita di essere sospettoso. Guardare delle fotografie antiche mi fa credere che il corpo si evolve. Rimprovero ciò che mi viene rimproverato. Non sono uno spilorcio, ammiro spendere il giusto. Mi piacciono certe uniformi non per quello che incarnano, ma per la loro sobrietà funzionale. Mi capita di annunciare una buona notizia che mi riguarda a una persona che amo, e di accorgermi con stupore che ne è gelosa. Non mi piacerebbe avere dei genitori famosi. Non sono bello. Non sono brutto. Da un certo punto di vista, abbronzato e in camicia nera, posso trovarmi bello. Mi trovo più spesso brutto che bello. I momenti in cui mi trovo bello non coincidono con quelli in cui mi piacerebbe esserlo. Mi trovo più brutto di profilo che di fronte. Mi piacciono i miei occhi, le mie mani, la mia fronte, le mie natiche, le mie braccia, la mia pelle, non mi piacciono le mie cosce, i miei polpacci, il mio mento, le mie orecchie, la curvatura all'indietro del mio collo, le mie narici viste da sotto, non ho opinioni riguardo al mio sesso. Ho il viso di traverso. La parte sinistra del mio viso non assomiglia a quella destra. Mi piace la mia voce al risveglio dopo che ho bevuto o durante l'influenza. Non ho bisogno di nulla. Non cerco di sedurre una persona che porta le Birkenstock. Non mi piacciono le dita dei piedi. Mi piacerebbe non avere unghie. Mi piacerebbe non avere la barba da rasare. Non cerco gli onori, non rispetto le onorificenze, sono indifferente alle ricompense. Ho il gusto per le persone strane. Provo simpatia per le persone sventurate. Non mi piace il paternalismo. Mi trovo più a mio agio con i vecchi che con i giovani. Posso fare innumerevoli domande a persone che penso che non rivedrò mai più. Un giorno porterò degli stivali texani neri sotto un vestito di velluto viola. L'odore del concime liquido mi ricorda un'epoca antica, mentre l'odore della terra umida non mi evoca alcun periodo particolare. Non riesco a memorizzare i nomi delle persone che mi vengono presentate. Non mi vergogno dei miei parenti, ma non li invito ai miei vernissage. Ho amato spesso. Non amo meno di quanto sia stato amato. Mi sorprendo quando sono amato.

[Da *Autoportrait*, Edouard Levé; *Autoportrait* © P.O.L. Editeur, 2005]

[Traduzione di Massimiliano Manganelli.]

**Notizia.**

**Edouard Levé.**



Forse non per sempre questa felicità è per te  
oh                    ah                    oh  
le patate sepolte in una tela di Joan Miró

## **LA GUERRA**

Notte

nulla puoi farmi che il giorno già non abbia fatto  
una cena per la morte  
un collo di bottiglia per il cuore dello scrivano  
andrò a piedi sino all'ufficio postale per inviarti una lettera  
nobili asini di panettone si chinano come arance  
la guerra è finita  
la guerra è finita con il giorno e la notte  
la guerra è finita con i piedi e le mani  
la guerra, scrive Hegel, è bella, buona, santa e feconda; crea la moralità dei popoli ed è  
indispensabile per la conservazione della loro salute morale  
la guerra tasta il culo alle crostate di mele  
svegliate coloro che sognano al margine del mondo  
la notte inganna la Convenzione di Ginevra  
la notte scala posizioni nel Libro del Guinness dei Primati  
un generale getta semi a uccelli ciechi  
i buoi muggiscono nella capanna a cui hanno dato fuoco  
che ogni alunno scriva un madrigale  
che ogni uomo si inorgoglisca del suo essere razionale  
che ogni avvoltoio impari a cantare come un usignolo  
che le virtù tutte seppelliscano i propri piedi nella terra  
credo che verseranno lacrime i prati e si faranno aride le sorgenti  
perché la guerra è finita  
la guerra è finita con tutti noi

## **BIOGRAFIA**

Il fatto è che sono stato condannato ai lavori forzati mi alzo alla stessa ora della rivoluzione russa e riparo caldaie i miei amici sono svaniti gradualmente nelle guerre coloniali un gruppo di cattivi studenti con inquietudini artistiche che divennero intellettuali prima del tempo proprio durante il periodo delle questioni rese simboliche da Trotsky elementi nocivi per il sonno impiegati a ore nelle organizzazioni di lusso nell'aprile del '37 accesi la prima sigaretta dimostrando il mio amore organico per il fumo dopo i processi di Mosca le tentazioni della verità si inumidirono per sempre ossia che dalla rinuncia alla felicità ebbe inizio una nuova vita al di fuori della Quarta Internazionale vale a dire insieme agli alleati del popolo e alle vacche azzurre ho una bella grafia nel maggio del '45 baciai per l'ultima volta una donna in bocca ascoltai un'orchestra di tromboni e mi affiliai a una cellula di preti anarchici voialtri mi capite mi infiltrai nell'amore collettivo e nei suoi metodi rivoluzionari per salvarci dall'umanità l'anno seguente comprai una bara e i nemici della poesia cominciarono a regalarmi galline e a ricoprirmi di onori mi avanzano appunti per scrivere un saggio contro me stesso credo nella emancipazione delle rane e delle stelle non ho mai indossato un sombrero né fatto uso della finanziaria al termine della guerra la banca la sacrestia ho avuto un esaurimento nervoso conobbi una donna meravigliosa Natalia Sedova vedova: va bene! va bene! Racconterò tutto daccapo ho tradito la patria ho tradito la guerra ho tradito le organizzazioni universitarie borghesi e gli strategici feticci della Segreteria Internazionale della Lirica vivo a un

isolato dalla chiesa evangelista del Socialist Workers Party non sono mai salito su una barca mi ammalo con le correnti d'aria e sono allergico alla penicillina forse è giunta l'ora di abolire gli eserciti e di mandare a casa i poliziotti

## IL FERRO DI CAVALLO E LA COLPA

L'uccello è ritornato in patria: il ferro di cavallo e la colpa  
Che abbia fortuna quello che sorregge nel becco una toppa gialla  
Quelli che non dormono perforano i propri pensieri con la lesina del calzolaio  
Quelli che non sono svegli vagano tra poesie scritte da poco  
Prima di cimentarsi nell'arpa Arn Kushnirov tradusse Lope de Vega in yiddish  
Il 12 agosto del 1952 la cosiddetta Notte dei Poeti Assassinati  
Leib Kvitko salì sulla chioma di un albero per nutrirsi del cielo  
Attraverso sentieri nascosti giunge sul suo vecchio cavallo il maestro del villaggio  
Il mondo è grande e il fuoco si espande attraverso la notte di coloro che soffrono  
Faranno ritorno i musicisti che portano sulle spalle custodie vuote  
Giunge il momento affinché le parole che ho detto scelgano il proprio futuro  
In nave sopra i cimiteri d'America i giudei rimpatriano a Kiev  
Non c'è motivo per cui vergognarsi usciamo a congedare re David  
Il solitario è ritornato al suo paese un pezzo di pane annodato al violino  
Gli alberi semplicemente inarcano le sopracciglia semplicemente come gli anziani rabbini semplicemente  
Mai fummo nella morte lo sa il becchino infangato  
Nessuno li ha bisogno di noi e l'estate che verrà ha già messo il pane in tavola  
Wow! come si truccano le labbra le donne mentre coloro che digiunano tengono la testa tra le mani!  
Fruga nella cenere e troverai la brace nella quale dormono coloro che scelsero di coricarsi in un cappello  
L'uccello solitario è ritornato a casa e un esercito di spaventapasseri gli grida: silenzio, silenzio, silenzio!

## SAN GIOVANNI

San Giovanni patrono di Firenze un inetto tirato su dai gesuiti aveva una taverna dalla quale non uscivano gli angeli di Tobia ai quali a 16 anni venne diagnosticata la schizofrenia e a 34 furono lobotomizzati da omosessuali sulla riva sinistra del Tigri. Al neurologo Antonio Caetano de Abreu Freire fu assegnato il Nobel nel 1949 per avere decerebrato uno scimpanzé e aver proposto il metodo del rompighiaccio per le successive promozioni di criminali clinici. Per fortuna ero già morto di tubercolosi un paio di anni prima e ora vendevo sigarette all'uscita dello studio del dottor Williams. Ragazzo, dedicati ad altro, potresti scrivere dei raccontini brevi e guadagnare qualche spicciolo cantando nella sinagoga di Lower East Side. Ma la mia disperazione non era poi così grande, un poeta deve saper sopportare le martellate di Milton come fossero benedizioni. Non ho voglia di vendere aringhe sottaceto. Alla vedova Bendersky piace la gioielleria che ho in testa e ha bisogno di un fermaglio per mantenere in ordine la riga dei capelli. Sono stato varie volte molto vicino all'Aldilà e ho perso il conto di quelle in cui sono stato prossimo alla Resurrezione. Non mi dispiace il vino economico e preferisco le persone che non si alzano dal letto sino a quando non hanno terminato un libro. Bisogna essere idioti dalla testa ai piedi mi dissero come se fosse un complimento. I gendarmi serviranno brodo di gallina il giorno della Festa Nazionale. Ad ogni modo sono grato al Cielo per non avermi fatto diventare un gangster infradiciato dalle piogge del Pentateuco.

## PANE CALDO

Nessuno già si ricorderà più di te Nicolai né sotto terra incontrerai qualcuno che sia disposto ad amarti, nemmeno tu Konstantin che scrivevi meravigliose poesie sugli acquazzoni. Dio nostro signore s'è messo come al solito dal lato dei perdenti e i morti oltrepassano il segno sino a persuadersi di essere ancora malati. Ora Lui ci considera come un suo simile e ci ama e ci odia. Milioni di compagni si sparano in testa tutti i giorni, milioni di stelle in carne viva, milioni di piccoli cadaveri avvolti nell'erba medica. Nessuno già si ricorderà di te Inna, della Inna di una volta coi capelli gialli come una canzonetta di Mozart, la notte è breve e non c'è più tempo per amarci. E tutto questo perché Dio nostro signore ha vinto le elezioni e ora indossa il gilè. Non spenderò neanche una parola in più sui gilè. La Terra è azzurra, la terra, Anna, è tanto vasta che mai riusciremo a percorrerla. Nelle terme sotto la carta decorata canta un coro di galline e i lentigginosi attendono nella stazione secondaria le figlie del medico ciarlatano avvolte nella carta da forno. E tutto questo perché l'inimitabile cantante lirico degli spettacoli alati, come Simeon Pease Cheney definisce l'uccello imbonitore, ha ringraziato il cielo come se fosse il figlio naturale di un pittore russo. I tempi migliori hanno avvisato che non torneranno mentre gli anziani litigano per un'aringa e la polizia gonfia con una cannuccia signorine che sanno di melone. Chiunque tu sia, se sei di ritorno o sul punto di partire, ascolta ciò che non ti dico. Ascolta per l'ultima volta le incombenze piombate dal cielo, la musica che si muove tra un vuoto e l'altro. Nessuno sa mai ciò che si dovrebbe sapere, oh signor presidente del club delle fate, chi rispetterà le tue barbe di prezzemolo. Persino gli avvocati col doppio mento si lasciano conquistare dal commercio della resurrezione e tra le buone famiglie l'oblio va a ruba come pane caldo.

## BALLATA DEI DUE FRATELLI

Io non posso appenderti al collo come una medaglia disse a Gorky suo nonno, un commerciante di tessuti che né fu né fece. Immaginatelo, una profezia di Nostradamus mescolata con la vodka. Per uno specialista in predizioni tutto impastato di finzione narrativa è come avere una macchia nei polmoni. Dalla porta socchiusa si potevano alcune volte scorgere l'apprendista del fornaio oltre il cameriere di una nave. Ma un cervello palindromo non è mai un cattivo investimento. In qualsiasi momento dovesse esplodere, scaverà la terra con la zappa sino a convertirla in una tomba d'oro. Il racconto è risaputo: c'era una volta un venditore di bibite che diventò boss, etc. etc. A cominciare da oggi la pioggia, la paura, il sole, saranno gratuiti e belle fanciulle affioreranno da poesie irriconoscibili con le dita ricoperte di diamanti. In un altro periodo fui amico di Maksímovich e di qualche talent scout marxista, ma la confessione dell'infanzia, il canto dei falchi, le bagnanti, svanirono senza lasciare tracce. Adesso sono il primo e l'ultimo di due fratelli, il che significa la sala da barba del cimitero, l'ufficio postale, i bagni pubblici. Un qualsiasi giornalista con berretto da pagliaccio si converte a suo modo in un buon indovino per i giocatori di rugby. Così che ora lo sai, abbi la delicatezza di non dover dire oggi di fronte al giorno che verrà, né di parlare del domani un paio di giorni dopo. Il fervore patriottico andrà in aumento, proporzionale al numero dei cadetti promossi da sé nella serra dei furetti e delle bacchette. Hai detto furetti e bacchette? Rifletti un momento, le molecole dell'ovvietà sono la cosa più simile a un fidanzato garantito cinque anni, a una sveglia che prima o poi perde il controllo e suona sola. Uno scrittore abituato a pulire padelle non smette di essere un elettrodomestico, un qualunque opinionista della sera e di passi biblici. Non dimenticarlo, se la letteratura dimentica, dimenticala.

[Traduzione di Lorenzo Azzaro.]

**Notizia.**

**Juan Carlos Mestre.**

## **INGE MÜLLER**

### **STUFEN**

Ich schrieb und schrieb  
Das Grün ins Gras  
Mein Weinen machte die Erde nicht naß  
Mein Lachen  
Hat keinen Toten geweckt  
In jeder Haut hab ich gesteckt.  
Jetzt werd ich nicht mehr schrein –  
Daß ich nicht ersticke am Leisesein!

### **GRADINI**

Ho scritto e ancora scritto  
Il verde nell'erba  
Il mio pianto non ha reso umida la terra  
Non ha svegliato i morti la mia risata  
In quanti panni mi sono infilata.  
Ora però smetterò di gridare –  
E che io non soffochi per questo tacere!

\*

### **TRÜMMER 45**

Da fand ich mich  
Und band mich in ein Tuch:  
Ein Knochen für Mama  
Ein Knochen für Papa  
Einen ins Buch

### **MACERIE 45**

Là mi sono trovata  
E di una coperta avvolta:  
Un osso per mamma  
Un osso per papà  
Uno nel libro

\*

### **WIE**

Wie kann man Gedichte machen  
Lauter als die Schreie der Verwundeten  
Tiefer als die Nacht der Hungernden  
Leiser als der Atem von Mund zu Mund  
Härter als Leben  
Weich wie Wasser das den Stein überlebt?  
Wie kann man keine Gedichte machen?

### **COME**

Come fare della poesia  
Più forte delle urla dei feriti

Più profonda della notte degli affamati  
Più lieve del respiro da bocca a bocca  
Più dura della vita  
Dolce come l'acqua che vince la roccia?  
Come non fare delle poesia?

\*

### **33 WAR ICH EIN GLÄUBIGES KIND**

Meine Eltern warn gut und fleißig  
Erwachsen wurde ich 39  
Als der Krieg anfing.

Gehört hab ich jenes und dieses  
Gegen Hitler und dann für Stalin  
Sah: der tat was und der ließ es  
Als es ging auf ihn

Meine erste Liebe war als der Krieg anfing  
Und da ging er in den Krieg  
Ich weinte und war ein dummes Ding  
Im Verhältnis zur Nation sehr gering.

Bevor er fiel kam er zu mir  
Ganz zerrissen vom Morden  
Ich wußt nichts bessres als: bleib doch hier  
Glücklich sind wir nicht geworden.

45 war jeder ein Greis  
Ich wollt nicht leben und nicht sterben  
Ich sah das Erbe ohne Erben  
Und der Einsatz war der Preis.

Weil ich gehen mußte ging ich  
Suchte Grund  
Und ich dachte an die Bäume im Park  
Und an seinen zärtlichen Mund.

Bomben und Kanonen  
Lehrten mich Geduld  
Und die Blutenden schonen  
Und nachdenken: was ist Schuld.

### **NEL 33 ERO UN BAMBINO DEVOTO**

I miei genitori diligenti e buoni  
Adulta nel 39 divenni  
Quando la guerra si mise in moto.

Ho sentito dire veramente di tutto  
Contro Hitler e poi per Stalin a favore  
Vidi l'uno fare e quell'altro lasciare  
Quando a lui poi toccò il verdetto

Il primo amore quando iniziò il conflitto  
Ma in guerra egli subito fu chiamato  
Piansi, ma sciocca ero e cosa vile  
considerata la taglia della Nazione.

Venne da me prima di cadere sul campo  
dilaniato del tutto dalla crudeltà  
Non seppi dire che: rimani al mio fianco  
Assente divenne in noi la felicità.

Nel 45 eran tutti vecchi da un pezzo  
Io non volevo più vivere né morire  
Vidi i discendenti senza suessione  
L'entrata in missione ne fu il prezzo.

Perché dovevo risposi all'appello  
Cercai un motivo un punto di fuga  
E pensai al verde dell'alberello  
pensai così alle sue tenere labbra.

Cannoni e bombardamenti  
M'insegnarono la calma  
Ad aver cura dei sanguinanti  
E a chiedermi: cos'è la colpa.

\*

### **ICH SAH DIE WELT IN TRÜMMERN**

Noch hatte ich nichts von der Welt gesehn  
Ich sah den Tod und die Gewalt  
Noch eh ich jung war, war ich alt  
Und wußte, ohne zu verstehn.  
Ich lernte Tote begraben  
Lernte, Ertrunkene tragen (schwere Last)  
Die Halbertrunkene im Wege lagen  
Den Fluß versperrend so  
Lernt ich laufen ohne Rast  
Und Weinen ohne Tränen und Hassen  
Eh die Liebe in mir einen Ausweg fand  
Und war kein Lebendes das mir beistand  
Wenn ich immer fiel und aufstand weil da noch  
Eins war, was mich nicht liegen ließ  
Das Fädchen, an dem aufgereiht  
Wir alle hingen, wir, Zeugen [...]  
Dünner Faden gedreht aus Menschenhaut der sang  
Und Hoffnung hieß und Brot und Morgen – Weiterleben  
Die Formel stand im zart gemeißelten Gipsgesicht des toten  
Fahrmanns  
In den weitoffnen blinden Augen



## HO VISTO IL MONDO IN MACERIE

Nulla del mondo avevo ancora veduto  
E vidi la morte, vidi la violenza  
Vecchia divenni, ancora ragazza  
E seppi del mondo senza aver capito.  
Ho imparato a sotterrare i morti  
e come trascinare gli affogati (pesante zavorra)  
Ostacolavano la strada i mezzi affogati  
Sbarrando così la successione  
Ho imparato a muovermi senza tregua  
E a piangere senza lacrime e a odiare  
Prima che l'amore trovasse in me un varco  
Ma già era morto chi stava al mio fianco  
Quando cadevo e mi rialzavo perché lì ancora  
Uno ce n'era che coricarmi m'impediva  
Quel filo sottile a cui noi tutti allineati  
eravamo appesi, noi, testimoni [...]  
Sottile treccia di pelle umana che cantava  
E aveva nome Speranza e Pane e Domani – Continuare a vivere  
Scolpite nel dolce viso di gesso del cadavere  
    Del barcaiolo le belle parole  
Nelle bulbe spalancate cineree

[Traduzione di Ulisse Dogà.]

### Notizia.

**Inge Müller**, nata a Berlino nel 1925, è cresciuta nei quartieri orientali e proletari di Friedrichshain e Lichtenberg. I genitori erano impiegati nella casa editrice Ullstein e il suo percorso scolastico e ginnasiale coincise con l'affermarsi del regime nazista. Dal 1942 è chiamata a prendere servizio per il Reich come dattilografa. Nel gennaio del 1945 viene arruolata dalla Wehrmacht e assegnata a un battaglione di autotrasportatori della Luftwaffe. Nell'aprile dello stesso anno i genitori muoiono sotto i bombardamenti della Luftwaffe che cercava di riconquistare i quartieri orientali di Weißensee e Lichtenberg nel frattempo occupati dall'armata sovietica. Sarà lei stessa, riemersa dopo il bombardamento dalla cantina, a estrarre i corpi dei genitori dalle macerie. Sopravvive sul campo agli ultimi cruenti combattimenti e a un attacco aereo che la immobilizzò sotto i detriti per tre giorni. Dopo un primo breve matrimonio con Kurt Loose sposa nel 1948 Herbert Schwenkner, direttore del Circo Busch e più tardi direttore del teatro Friedrichstadtpalast. Entra nel *SED* e inizia a pubblicare brevi articoli giornalistici per il *Demokratischer Frauenbund* (Lega democratica delle donne). All'inverno del 1952-53 risale il primo ricovero ospedaliero per depressione e disturbi psicosomatici. Nell'estate del 1953 conosce Heiner Müller che sposerà nel 1955. Nel corso degli anni Cinquanta si afferma come autrice di libri per bambini e contemporaneamente lavora insieme al marito a drammi teatrali e radiofonici, fra cui *Der Lohndrucker* e *Die Korrektur*. Nell'inverno del 1958-59 viene nuovamente ricoverata. Nel marzo del 1959 vince insieme a Heiner Müller il prestigioso Heinrich-Mann-Preis, ma non presenzia alla premiazione per motivi di salute. Seguono il radiodramma *Weiberbrigade* (La brigata delle donne) e il dramma teatrale *Unterwegs* (Per strada) per i quali vince altri prestigiosi premi letterari nella Repubblica Democratica Tedesca. Nel 1965 pubblica alcune poesie nella rivista *Neue Texte 65*. Nel giugno del 1966 muore suicida. Solo dopo la sua morte viene alla luce la reale misura quantitativa e qualitativa della sua opera lirica: le edizioni del 1976, 1985 e 1996 rappresentano però solo delle scelte parziali e bisognerà aspettare l'edizione dell'opera completa (Inge Müller, *Daß ich nicht ersticke am Leisesein. Gesammelte Texte*, Aufbau,

Berlin 2002) per vedere riunite integralmente tutte le poesie. In questo breve profilo biografico si è indugiato su alcuni avvenimenti drammatici della vita della poetessa poiché rappresentano il fulcro della sua lirica: il tema della guerra, dei bombardamenti e delle macerie, il senso di colpa del sopravvissuto, la perdita di orientamento esistenziale, il paesaggio metropolitano devastato e l'atemporale e intatta cornice naturale vengono resi attraverso una oggettivazione massima dell'esperienza individuale, una severa semplificazione delle strutture formali e una riduzione/contrazione del vocabolario poetico. La particolare melodia della poesia di Inge Müller è caratterizzata da una ricercata alternanza – dall'effetto altamente surreale e d'impatto emotivo – di elementi stilistici e fonici tipici della filastrocca per bambini con accentuazioni fortemente ironiche e tonalità amaramente sarcastiche o luttuose. Dati questi elementi, si può certamente dire che la poesia di Inge Müller da un lato risente dell'influsso di Brecht e Ringelnatz, o meglio del loro uso strumentale del *Kinderreim*, dall'altro che essa rientra, come intendono molti critici, nella corrente lirica del genere tipico del dopoguerra tedesco che va sotto il nome di *Trümmerliteratur* o Letteratura delle macerie. Invero però il realismo crudo e disperato delle immagini, filtrato o mitigato appena, ma essenzialmente dalla voce naif, dalle apparentemente facili assonanze e dalla frequente rima semplice, la quale risuona tristemente su uno sfondo di solitudine e assenza di speranza, costituisce una singolare eccezione in quel panorama – soprattutto se si considera il forte tentativo di ideologizzazione della lirica nel primo dopoguerra – e piuttosto anticipa, nella sua ingenua e terribile epigraficità, sperimentazioni più tarde come la letteratura di Agota Kristof. Tuttavia questa lirica isolata e postuma che affonda le proprie radici nella tragedia collettiva della guerra, nel dramma e nel trauma personale dei superstiti si ritrae davanti a qualsivoglia influsso e referenza specificatamente letterari e tende a imporsi, lettura dopo lettura, per singolarità e forza propria. La poesia di Inge Müller non conosce sostanziali sviluppi o mutamenti poiché nasce da una necessità testimoniale ed è quindi, dal suo nascere, già estremamente individuata in una compiuta sovrapposizione di autobiografia e cornice storica. Tuttavia ciò che è conquistato immediatamente – una coincidenza, tragica, fra detriti dell'io e macerie del mondo – ha un prezzo altissimo e questo è forse il connotato principale della sua opera lirica a differenza dei testi drammatici e in prosa: la dimensione temporale del passato e del ricordo, come anche quella del futuro e della speranza sono revocati dal presente irremovibile del trauma psicologico e storico.

## ROBERT PINGET

### IPPOCRATE

«Sconsiderato? Lei trova questo sconsiderato? Ma vediamo! Evidentemente, con il suo giudizio, la sua saggezza, e l'altissima opinione che lei ha di se stesso...

- Mio caro Dâd, non si scaldi. Lei capisce perfettamente ciò che voglio dire.
- Per niente. Ho agito consapevolmente, soppesando il pro e il contro, sapevo come regolarmi. Nessuno meglio di me...
- Mio caro trancia-montagne, questa volta ancora, non si monti la testa. Lei è un impulsivo. Lei rasenta la ciclotimia, se non la schizofrenia. La studio da così tanto tempo, potrebbe avere fiducia in me... Taccia. Sì, sconsiderato. Sono d'accordo che si debba di tanto in tanto scuotere il torpore della gente, ma a ragion veduta. Altrimenti si manca il bersaglio. Lo spirito e il cuore devono essere freddi. È così che si discrimina. Cosa pretende, con il suo temperamento...
- In altre parole, non posso agire a ragion veduta.
- Non è quello che...
- Sono un buono a nulla, un signore che deve limitarsi a restare a casa, ammazzandosi per produrre, così, nell'oscurità...?
- Mi lasci parlare. La sua prerogativa è di esprimersi, ma non di sgolarsi sopra i tetti. Spetta agli altri di scoprirla. Lei non si può manifestare su due piani nello stesso tempo senza rischiare la catastrofe.
- Ecco la parola che aspettavo! La fissa della catastrofe! Ma che vuole che me ne fotta a me?
- Parlo di catastrofe per il suo spirito, non per le persone che le stanno intorno. Agendo in questo modo, fatalmente lei si disperde, si perde di vista...
- Perdermi di vista! Non ho che me sott'occhio!
- Appunto.
- Appunto cosa?
- Voglio dire...»

In questo modo, tra un cespuglio di gladioli e un busto anonimo, discutevano Dâd Surprend e il dottore.

Sarebbe troppo lungo entrare nei dettagli. E inoltre nessuno s'interessa alla psicologia degli artisti.

Dirò quindi semplicemente: una Venere mezzo sbazzata, alta come l'atelier, è crollata ieri davanti a casa di Dâd lo scultore. Aveva calcolato lui stesso la resistenza del muro e quella del materiale dell'Afrodite. Con tre traslocatori, l'ha rovesciata contro la parete che si è sfondata e la statua, in tre pezzi, si è ritrovata dall'altro lato, accoppiando un cavallo, sei persone e i passeggeri di un autobus.

Tutto ciò nello spirito di Dâd.

Il dottore lo sa – o lo sapeva. Ha subito avvertito la polizia, che non ha trovato nulla. Ed è il dottore che ha rischiato di essere sbattuto in galera. Ne ha parlato con dei conoscenti che gli hanno detto: «Ah sì? Incredibile!» E ha preparato un articolo per la *Rivista di medicina*.

E non sarebbe stato niente, se si fosse fermato a questo. Ma non ha appena preso in affitto un hangar per permettere a Dâd di lavorare su di un blocco più alto, tutto d'un pezzo?

Caro dottore.



## «FIRENZE DELLE NEVI»

«Una città?

- Una città sontuosa! Rovinata dalle valanghe, scomparsa alla fine del Rinascimento.
- Sul Monte Bianco?
- Sul versante meridionale del Monte Bianco, a 4.700 metri. Fondata circa nel 1230, rimase un borgo alpestre sino a Lorenzo de' Medici che gli diede il suo breve splendore. Firenze, che egli aveva dotato dei monumenti più belli e di cui aveva fatto il centro delle arti, fomentava di continuo la rivolta. Un clan di puritani e d'invidiosi minavano la popolarità del principe. Quest'ultimo decise di tenere in scacco la città toscana, e con la pazzia degna di una grande spirito fece concorrenza a se stesso.

«Durante l'ascensione del Monte Bianco che fecero assieme nel 1488, il suo consigliere e amico Luigi Campanello, soprannominato "Lo strambo", scoprendo il villaggio sperduto nelle nevi, esclamò: "Che bellissima Firenze, potremmo costruire qui!". L'idea era nata. In due anni, la pazzia venne portata a termine. Ci si immagina l'impresa! I marmi di Carrara che attraversano la Toscana, la Liguria, il Piemonte. Migliaia di muratori, di artigiani, d'imprenditori e architetti che prendono la via del nord. Un accordo straordinario con il duca di Savoia (12 feb. 1489) regola il diritto di passaggio, il reclutamento dei lavoratori savoiani, le contro-prestazioni dei Medici.

«La cronaca degli avvenimenti è conservata all'Ambrosiana di Milano (C. 621. XI b.).

«Nel 1491, Botticelli terminava l'affresco del Municipio. Questo palazzo, replica del palazzo Strozzi, stava accanto al duomo, in cui Bramante aveva espresso il suo genio. Su di un lato, una piazza quadrata formava un belvedere sopra l'abisso.

«Il 7 giugno una kermesse festeggiò la fine dei lavori. Il corteo più inatteso sfilò per le strade: contadini della Maurienne, di Faucigny, di Valais e persino della Lombardia, deliranti di ammirazione, si mescolavano alle eleganze di corte.

«E il declino del sole illuminò questa cosa prodigiosa: Firenze resuscitata nelle nevi.

«Cosa dire del silenzio dell'Informazione? Monopolizzata da molti secoli da una congrega di prezzolati, essa filtra ogni cosa. Ci fanno prendere lucciole per lanterne. Aprite qualsiasi enciclopedia: vedrete che H. B. de Saussure fu, nel 1787, uno dei primi a scalare il Monte Bianco! È inammissibile.

«Ma i Savoiani non se ne sono dimenticati. La tradizione vuole che, in certe famiglie, si dia il nome Lorenzo al primo maschio.

[A cura di Andrea Inglese\*.]

\* Ho trovato dentro una vecchia cartelletta quattro fogli battuti a macchina e firmati A. Z. Sono traduzioni di due racconti, tratti dal primo libro di Robert Pinget, *Entre Fantoine et Agapa*, apparso la prima volta nel 1951. Mi sono chiesto se le iniziali A. Z. stessero per Andrea Zanzotto, ma non ho ricordo di aver mai corrisposto con Zanzotto. Più probabilmente si tratta di Alma Zeri, che riteneva Pinget un autore molto importante per il futuro della prosa. Della prosa di ricerca, ci teneva a specificare Alma.

**Notizia.**

**Robert Pinget.**

## RON SILLIMAN

### *QUADERNO CINESE*

1. Ostinati, soppesiamo le parole. I nomi ricompensano gli oggetti per il significato. Il telo nel cielo è coperto di pelo. Nessuna delle parti è in contatto con il pianeta.
2. Ogni volta che passo davanti al garage di una certa casa gialla, vengo salutato da un abbaiano. La prima volta che è successo mi è sembrato che mi percorresse una paura istintiva. Non sono mai stato assalito. Eppure credo fermamente che se aprissi la porta del garage dovrei affrontare un cane.
3. Chesterfield, sofà, divano, ottomana; queste voci si riferiscono allo stesso oggetto? Se è così, sono le condizioni distinte di una stessa parola?
4. Da bambina mia madre chiamava “boppo” la presina, termine di cui si è appropriata l’intera famiglia, i miei cugini lo hanno tramandato ai loro figli. È una parola? Se alla fine si estenderà fino all’uso generalizzato, in quale momento lo diventerà?
5. Il linguaggio è prima di tutto una questione politica.
6. Ho scritto questa frase con una penna a sfera. Se ne avessi usata un’altra sarebbe stata una frase diversa?
7. Questa non è filosofia, è poesia. E se dico così diventa pittura, musica o scultura, giudicata in quanto tale. Se ci sono variabili da considerare, sono almeno in parte economiche: la questione della distribuzione, ecc. E anche tradizioni critiche diverse. Potrebbe essere buona Poesia, ma cattiva musica? Eppure credo proprio che non la presupporrei come danza o pianificazione urbana, se non per scherzo.
8. Questo non è linguaggio. L’ho scritto.
9. Un’altra storia, simile alla 2: fino ai vent’anni l’odore dei sigari mi disgustava. Inevitabilmente il forte aroma mi richiamava alla mente l’immagine della merda calda, umida. È un’associazione che, con il senno di poi, non so spiegare razionalmente. Poi ho lavorato come avvocato legislativo presso il congresso statale e il fumo dei sigari ce l’avevo intorno costantemente. Alla fine l’odore è parso dissolversi. Non l’ho più notato. Poi ho cominciato a notarlo di nuovo, solo che stavolta lo associavo alla pelle scamosciata o al cuoio. Ecco come sono arrivato a fumare sigari.
10. Che dire di una poesia che manca di sorpresa? Che manca di forma, tema, sviluppo? Di quale linguaggio rifiuta l’interesse? Che si esamina senza curiosità? Sopravviverà?
11. Rosa e porpora dovremmo chiamarli rosso.
12. Definizioni giuridiche. In alcune giurisdizioni, per esempio, malgrado il riconoscimento della colpevolezza, una condanna non esiste senza l’imposizione di una sentenza. Perciò una sospensione della sentenza con la libertà vigilata non sarebbe una condanna. Questo ha un effetto sostanziale sui titoli degli insegnanti, o sul diritto a esercitare la medicina o l’avvocatura.
13. Che questa forma abbia una tradizione diversa da quella che propongo, Wittgenstein, ecc., ho deciso di non contestarlo. Ma qual è il suo effetto sulla tradizione proposta?
14. Il contributo di Wittgenstein è strettamente formale?
15. Possibilità di una poesia analoga ai dipinti di Rosenquist: il preciso dettaglio figurativo combinato in sistemi non oggettivi, formalistici.
16. Se questa fosse teoria, non pratica, io lo saprei?
17. Qui tutto è lontano da una decisione estetica che in sé sia unica.
18. Ho scelto un quaderno cinese, con le pagine sottili da non tagliare, le sei colonne di righe rosse che ho voltato di 90 [gradi], chiuse da curve sia in cima che in fondo, per vedere come può alterare la scrittura. È più piana, più ariosa? Mentre le scrivo, le parole sono più larghe, coprono una superficie maggiore di questo piano pittorico bidimensionale. Allora dovrei tendere verso termini più brevi, effetto della pagina sul vocabolario?
19. Siccome lo stampo, vado più piano. Immaginate strati di aria sopra il pianeta. Quello più vicino al centro di gravità si muove più rapidamente, mentre quello sopra tende a procedere a rilento. Quello sotto è il pensiero, il pianeta stesso l’oggetto del pensiero. Ma dallo spazio si vede

soltanto ciò che filtra attraverso l'aria esterna, più lenta, della rappresentazione.

20. Forse la poesia è un'attività e non una forma. Questa definizione potrebbe accontentare Duncan?
21. Una poesia in un quaderno, un manoscritto, una rivista, un libro, ripubblicata in un'antologia. Caratteri e contesto sono diversi. Come può essere la stessa poesia?
22. La pagina si proponeva di registrare il linguaggio. Sembra proprio una finzione elaborata!
23. Da bambino, andando in giro con i miei nonni nei dintorni di Oakland o in campagna, declamavo i segnali che superavamo, indicazioni, nomi di città o tavole calde, cartelloni pubblicitari. Oggi mi sembra una forma primaria di attività verbale.
24. Se la penna non funziona, le parole non si formano. I significati non si manifestano.
25. Come posso dimostrare che le intenzioni di quest'opera e di questa poesia sono identiche?
26. Anacoluti, paratassi: non esiste una grammatica o una logica mediante la quale si possa ricreare precisamente con le parole la stanza in cui sono seduto. In effetti, se dovessi cercare di comunicarlo a uno straniero, sarei propenso a mostrare delle foto e a disegnare una pianta dell'appartamento.
27. La vostra esistenza non è una condizione di quest'opera. Tuttavia, fatemelo presupporre per un istante. Mentre leggete, vi accadono altre cose. Sentite il gocciolio di un rubinetto, oppure c'è della musica di sottofondo, oppure chi vi sta accanto fa uno sbadiglio che implica una nottata di scarso sonno. Mentre leggete, nella mente vi scorrono lentamente vecchie conversazioni, percepite il sedere e la spina dorsale in contatto con la sedia. Di certo tutto questo deve far parte del significato di quest'opera.
28. Da scolari, bambini e bambine dell'età di dieci anni, scrivevamo racconti e temi, li leggevamo alla classe se l'insegnante lo riteneva opportuno. Lo spazio vuoto della pagina bianca sembrava proporre dimensioni infinite. Fissato il primo termine, appariva subito l'intera forma. Più che crearla, sembrava che la scrittura si dovesse trovare. Un giorno un alunno – si chiamava Jon Arnold – lesse un tema in cui descriveva le nostre reazioni alla sua lettura. Fu allora che capii cosa significava la scrittura.
29. Germano reale, maschio dell'anatra: se le parole cambiano, l'uccello resta lo stesso?
30. Com'è possibile che io immagini di poter tradurre in linguaggio quella sedia? Se ne sta lì, muta. Non sa nulla della sintassi. Come posso tradurla in una cosa che intrinsecamente non possiede?
31. “Terminare con estremo pregiudizio”. Significava uccidere. Oppure “abbiamo dovuto distruggere il villaggio per salvarlo”. Condizioni speciali creano linguaggi speciali. Se ci teniamo a distanza, la loro irrazionalità appare evidente, ma sarebbe lo stesso se ci avvicinassimo?
32. La famiglia Manson, il SLA. E se un gruppo cominciasse a definire il mondo percepito secondo un linguaggio complesso, internamente coerente e preciso (e tuttavia inesatto)? La sintassi stessa non potrebbe spingere la realtà di quel gruppo fino al punto in cui i suoi appartenenti non possano tornare alla nostra? Non è ciò che accadde a Hitler?
33. Un'amica registra ciò che sente, per esempio un alienato in attesa del buono viveri, che dice a quelli che stanno anche loro in coda “non riesco a distinguere se siete o no brava gente”. Come se atti linguistici del genere fossero indizi della verità del linguaggio stesso.
34. Sono confusi, quelli che si approprierebbero di Dylan o Wittgenstein – sono mai esistiti due uomini più simili? – spacciandoli per poeti?
35. E adesso? Novità? Tutte queste parole che si avvolgono l'una sull'altra come gli strati concentrici di una cipolla.
36. Che cosa significa «riteneva opportuno»?
37. La poesia è una particolare forma di comportamento.
38. Ma esaminatela in rapporto con altre forme. Assomiglia più a un'ubriacatura che a un voto per corrispondenza? Ha qualche valore conoscere la risposta a questa domanda?
39. L'inverno risveglia il pensiero, come l'estate stimola il ricordo. La poesia dev'essere una condizione delle stagioni?
40. Ciò che alla fine cerca ognuno di noi: arrivare a una qualche forma di “cattiva” scrittura (per

esempio 31-34?) che sia una forma di “buona” poesia. Soltanto quando si otterrà questo si sarà in grado di definire cos’è.

41. Il linguaggio ti dice soltanto chi parla.

42. Le analogie tra la poesia e la pittura finiscono sempre per equiparare la pagina alla tela. Serve a qualcosa questa finzione?

43. Oppure prendiamo la cosiddetta lingua normale e cambiamo ogni termine in maniera sottile. Questo linguaggio si rinnova o è pura decorazione?

44. Poeti del sintagma, poeti del paradigma.

45. La parola nel mondo.

46. Percezione formale: che questa sezione, a causa della brevità delle due precedenti, debba essere estesa, piena di commenti, approfondita, volta non agli aforismi ma alle sottili distinzioni, la frase magari di un progetto modulare, con verbi in molte proposizioni come cassette disegnate sul fianco delle montagne in un grandioso paesaggio cinese, in cui la mente, mentre scorre i meccanismi e i cardini del progetto, rileva che il termine è stato scelto dal paradigma “ampio, enorme, vasto, grande, grandioso”, per rima, anticipando paesaggio, con il tempo stesso segnalato dalla ripetizione.

47. Ci siamo davvero allontanati tanto da Sterne o Pope?

48. Il linguaggio come mezzo mi attrae perché lo metto sullo stesso piano di quell’elemento della coscienza che ritengo intrinsecamente umano. Anche la pittura e la musica, per esempio, possono coinvolgere direttamente i sensi, ma soltanto mettendo in ordine situazioni esterne per provocare reazioni specifiche (o generiche). Mi figuro la pagina come forma per non considerarla semplicemente l’ennesima manifestazione di questo dato “oggettivo”? Ho conosciuto scrittori che si credevano in grado di far scomparire la pagina.

49. Tutto quello che si sente nella testa, nel cuore, in tutto il corpo quando si legge questo, è esattamente questo.

50. Bruttezza contro banalità. In definitiva sono entrambe affascinanti.

[Da *The Chinese Notebook*, 2004. Traduzione di Massimiliano Manganelli.]

**Notizia.**

**Ron Silliman.**

## **ANASTASIS VISTONITIS**

### ***POESIE***

#### **ONDE DEL MAR NERO**

Cielo è il nome dato al giardino della notte  
con le sue rose d'argento che affondano nell'acqua,  
non sapevi che bassa scende fra le onde  
la brezza degli astri,  
raggi e lance del nostromo  
e nel tuo sonno gradini di Persepoli e di Pergamo.

La luce sorge dietro al nero teatro,  
tenebra della voce e del barbaglio,  
scintilla la ruggine salmastra sulla spada micenea  
che si levò alta nelle acque, e fu un balenio sulla Propontide.

Coltello dei ricordi, io non vidi sangue sul tuo filo,  
l'impronta sul suolo della morte, il clangore e la battaglia.  
Vidi solo questa lama  
scintillare dietro alla cortina  
come la carena che fende il pelago in due  
e, nella forra di schiuma nera, la tomba di mio nonno,  
la deflagrazione del giorno,  
l'occhio dell'aquila marina  
il fremito del cuore che s'unisce  
al brusio nella sala macchine.  
È il tuo cuore che pronunzia l'inno del mare,  
spettri di onde e onde di neve,  
la luce a Batumi che non vedesti,  
la lontana Colchide  
con la donna di agata che usciva da Eea  
lasciandosi dietro slanci lucenti,

si riversa luce nella vena ed è il sangue azzurro e biondo,  
uccello della tempesta, uccello del ritorno e del gemito  
nato nella cenere degli astri,  
marmorea ala di Efeso,  
come viaggia il marmo,  
come splende il granito,  
erbe di acqua, valli di cedro,  
scrutando per ore il mare per distinguere  
se quel che brilla sul fondo  
sia la lacrima o il solitario di Giasone,  
la fede di fidanzamento del capitano o la fibbia di diamante dell'amore.

La nave non viaggia in mare ma nel cielo  
fra le costellazioni del Centauro e del Cane Maggiore,  
nei tuoi occhi un altro vello,  
d'argento, serba le schegge d'un tempo limato,



serba i sogni dei delfini e il morto riso dei guerrieri,  
un mare rosso ora brilla all'orizzonte  
e nella grotta della nube  
s'ode roco il respiro dell'acqua.

Io ho una mia stella al posto del cuore,  
un piccola meda di vetro nell'imo del sonno  
e accanto transitano sogni, passi e bagliori —  
ora ti sento ergerti nella foresta dei coralli,  
in questo mare sognai i laghi che da bambino vidi,  
gli occhi di Era,  
la nube sulla mela,  
la Primavera con lancia e scudo nell'accampamento dell'eccidio,  
impreparato lentamente faccio ritorno,  
s'apre e chiude il sipario,  
quanti nomi ha la luce,  
come dare un nome alla luce che non vedi,  
come nella tua oscura galleria  
si trascinano lenti coi loro abiti di seta  
Mirmidoni, Argonauti, Cosacchi e Pretoriani,  
come allievano gli occhi il bagliore dei metalli,  
come si posa la luce leggera come piuma sullo sguardo,  
su un'immagine che silenziosa mi passa innanzi  
e illumina l'altro abisso  
con la luce della pioggia e della pietra.

È una scala sulle acque  
che si erge e sfiora l'orizzonte.  
Sprofonda nella Propontide, viene, va, e sempre s'avvicina  
come i sogni ostinati.  
È la scala dei segreti  
da cui Selene discende  
e furtiva varca i sogni di Endimione.  
Il tempo la reca più vicina  
ora che ormai ho appreso  
che una sola cosa è il cuore, la luce e la patria.

[Dalla raccolta *Terra incognita*.]

\*

## **VECCHIE STORIE**

A volte i poeti sognavano  
acqua, diamanti, lacrime come rose.  
Io città arse vedo nel sonno,  
finestre incendiate  
con gli ultimi stracci degli inquilini al vento.  
Al finire del secolo è difficile che qualcuno passi  
dal giorno al sogno, il monte segreto  
dove volano lucciole elettriche.

Ormai il Diavolo ci mette sempre la coda  
(come avrebbe forse voluto John Donne).  
Che s'interrompa la corrente, che muoiano  
le foci del suono, le porte del fuoco,  
i diagrammi della morte.  
S'inverta il campo magnetico della terra,  
cada il vento solare nei parlamenti  
e la cataste di immondizia delle nazioni fra gli oggetti abbandonati,  
porti senza luci nel fondo della notte.

Il sole accenda ancora il motore della mente.

Siamo figli della pace armata,  
brillano televisori come stelle nei nostri salotti,  
a quale luogo appartiene il fringuello, lo scricciolo e l'allodola,  
scenda la nebbia sui monti e le antenne.

Guarda l'universo e apprenderai l'età del tempo.

Nel mio sonno città ardono,  
la cenere brilla come pelo di coniglio  
ma con ardore vagheggiai il fulvo della volpe  
che vide il fuoco e comprese  
che la tavola pitagorica è stoltezza e menzogna,  
e le nostre città specchi della mente,  
fabbriche infestate, isolati di morti,  
piazze seppellite dalla luce  
aprendo la grande gora.  
Quanti andarono perduti nella gora —  
srotolando la matassa non troverai  
il principio del mondo ma la fine  
di un sogno che s'è oscurato.

Se il campo magnetico terrestre s'invertisse  
forse pure voleremmo  
senza ali e senza ancore  
nel mare degli astri  
mentre svanirebbero alle nostre spalle  
embateri di morti,  
cause perse,  
regni del mouse,  
le luci di Auschwitz.

[Dalla raccolta *I giardini della Luna.*]

\*

## IL FANTASMA DI MARAT

A sera fonda mi alzai dal letto,  
frange rosse s'agitavano al vento fra gli alberi  
e in nessun luogo vedevi il cielo,  
solo il velluto nero  
ammantava coi suoi crespi la camera.

La casa viaggiava nel suo silenzio  
senza cigolii, carica di lignite,  
e dalle finestre entrava il vento  
con un fardello di dimenticanze e frantumi.

In piedi stavi cinereo accanto alla porta,  
il sangue su di te s'era annerato,  
che cosa potevi volere in questa casa,  
una foglia appassita, gettata nei fondali della Storia.

Mi sovvennero scene immaginarie  
ed episodi ch'erano greve carico delle mie letture.  
Volti della Storia, antropoidi,  
insetti raziocinanti imbalsamati in narrazioni estinte.  
«È Marat», sussurrai senza sapere  
quale di noi due fosse vivo.

Eppure tu non parlavi.

Quando il pensiero fa macerie degli intervalli  
che cosa può essere la Storia — il cattivo mito,  
un'algebra di paranoici nelle aule studio.

Da allora giunsero le piogge,  
corpi caddero nei baratri,  
la morte sigilla il silenzio,  
giunsero strade ferrate  
discariche dello spazio,  
decisioni,  
accordi non rispettati,  
in alto i vessilli  
    abbasso i vessilli,  
bandiere srotolate nel fango,  
ferri che salgono alti,  
ponti di mercurio nel tramonto,  
volgi lo sguardo — l'era della retta perpendicolare,  
un'equazione gialla per la grande distribuzione,  
incendi e frantumi,  
crediti congelati,  
banche, galassie, il mondo organizzato.

Ancora altre firme si aggiungeranno

a questo universo che si restringe,  
al tempo che si disidrata  
e tu evadi,  
spezzando la catena del sangue,  
appiccando il fuoco sui pistoni,  
indietro nella notte, una chiazza rossa,  
decisione, bagliore, lava, vessilli, bottini —  
«Abbasso la stirpe dei Labdacidi».

Nelle strade aperte  
sparando  
                    ridendo  
ridendo, sparando, ridendo.

[Dalla raccolta *I giardini della Luna*.]

\*

## **LA LUNA NEL BICCHIERE**

I

Questo  
tavolo malfermo,  
polo di desolazione, rammenta amici morti.  
Con una lampada gela l'oscurità.

Eppure non è siffatta la luce.

Io la vidi bambina nelle pianure  
uscire fuori dai colori.  
Luna rotonda, cartina delle primavere,  
su spighe di granturco e frumento.

II

Ora  
il freddo d'una mezzanotte trascorsa  
è una epigrafe di pietra sulle case,  
e il mare uno spazio d'un impercettibile respiro.  
Vicoli ciechi, decisioni dolorose,  
sangue sprecato dei propri cari,  
si ingombra questo tavolo di lignei denti,  
di maschere bruciate, di ombre che ardono  
e al centro un bicchiere d'acqua  
con la luna inabissata sul fondo.

[Dalla raccolta *Ceneri*.]

\*

## ADAGIO

Andati via gli anni, e pur credemmo da piccoli  
che il tempo non sarebbe trascorso,  
che tutto sarebbe rimasto sospeso  
fra l'estate precedente e quella successiva  
come gli alberi di marmo di un perpetuo equinozio  
che si levano alti sulla bruma della valle  
e rimangono immobili e soli in eterno nei secoli.

Dovette scorrere molta acqua e molta oscurità  
perché capissimo  
che condanna sia l'eterno,  
di quali cieche immagini si fa carico ognuno di noi,  
quanto tempo sia stato speso per le tante partenze e i tanti ritorni  
finché non appare una traccia di crepuscolo sul ciglio della memoria,  
il sospetto che sì, era vero,  
alcuni prima di noi avevano una volta passato i confini  
come il pensiero passa sotto all'immagine  
e poi va a rinserrarsi nel subconscio.

Finanche ciò che consideravamo irripetibile,  
stracci di affetto, sorrisi di chi amammo,  
effimere pause di felicità  
o anche attimi di assoluto silenzio e di profondo disgusto  
erano soltanto frammenti  
d'una vita che s'era invecchiata nelle foto.

Il vecchio specchio che tieni  
è oggi pieno di sfregi  
e benché non si infranse per tutti questi anni,  
così in schegge la sembianza riflessa, nell'oscurità il fondo,  
lì, dove una volta pensasti d'aver scoperto  
giardini imperiali e rossi diamanti  
su alberi infuocati e rose dorate.

Ora gli alberi sono stati consumati dal vento  
come consumò i calci dei fucili,  
i capelli e gli abiti dei morti a Estremadura,  
ad Afyonkarahisar e a Sakarya.

Certo, tutto ciò tu non lo vivesti  
però lo vedesti inciso sui volti dei vecchi,  
volti di morti in un modo o nell'altro,  
maschere dei proscritti.  
Non chiederti quindi perché il futuro che in eredità ci lasciarono  
fu il loro passato.

In questa trappola del tempo crescemmo  
divisi tra l'indignazione e la clemenza

e per questo il nostro unico pensiero da bambini  
fu l'attesa di potere andare via nel mondo,  
di come perderci nella pioggia delle città  
talora giocando a scacchi con il Minotauro  
sotto alla statua del Cid ucciso  
ritto sul suo cavallo  
a spaventare i Mori del nostro secolo  
e talora camminando con lo spettro di Edipo  
in silenziose stazioni, in vuote piazze,  
dentro chiese buie,  
sotto finestre sbarrate da inferriate,  
accanto a santuari e a leggi,  
a Cristi di legno e Madonne di porcellana,  
fra bizzarri affreschi  
con draghi uccisi e leoni alati.

Chi ci dirà dove si trova il vero:  
Nella figura serena del Cristo crocifisso  
o nel volto rabbioso dell'Apostolo Pietro  
nell'attimo in cui si grava della sua croce  
e si avvia verso la porta della Quarta Roma?

Non è la confessione ma la passione  
che solleva l'uomo dalla terra,  
non è la forma stessa  
ma l'argilla che l'assorbe e l'indurisce,  
però ciò non ti si addice,  
tu non sei di cenere e di fuoco  
pur avendoli dapprima trovati tante volte innanzi,  
tu sei di pietra e di marmo,  
dei nomi e dei cenotafi  
dove dovrai cominciare a riporre pian piano  
i ricordi, gli ex voto e le azzurre ombre della tua vita.

[Dalla raccolta *Il sole in trincea.*]

\*

## LUCREZIA

Sul parafulmine  
brillava d'un azzurro-nero luminescente l'anello  
e la tempesta oltre il bosco  
giungeva con tamburi e ali bagnate,  
con trotti di cavalli  
e latrati di lupi.

Spensero nel palazzo le torce,  
un unicorno alato  
volò nerissimo fra le fiamme del giardino.

«Sono nell'epoca sbagliata», disse la regina

nell'attimo in cui le guardie  
le serravano la bocca.

[Dalla raccolta *Il sole in trincea.*]

\*

## **IL BOIA**

Il boia veniva da lontano,  
non aveva mai visto la città.

Si fermò in periferia,  
chiese dove si trovasse la piazza centrale,  
il municipio, la cattedrale, il palazzo del sovrano.

Era tarchiato, con barba e mantello rosso,  
dimenticato da un'epoca lontanissima,  
senza auto, senza telefoni e aeroplani.

Entrò nel caffè accanto al fiume,  
ordinò una birra e uno spuntino.

Guardò i bambini  
inseguire le bisce d'acqua sotto al ponte.

L'acqua abbuia il fiume,  
nel camino della casa di fronte  
una cornacchia beccava l'orizzonte  
e dietro la città, nube pietrificata nella cenere.

«Non ti abbiamo mai visto dalle nostre parti,  
hai parenti qui?»  
chiese il negoziante.  
«Non ne ho nessuno, sono venuto per lavoro»  
rispose il boia,  
«ho tardato due secoli».

[Dalla raccolta *Le rose del lago Acherusia.*]

\*

## **IL POZZO**

La verità è che sogni più non faceva.

Lete, la donna delle pulizie, arrivava sempre di notte  
insieme con le due figlie,  
Nottola e Arachne.

A mezzanotte serrava la porta,  
serrava la memoria,

serrava a lui la testa,  
la sua casa, una miniera deserta,  
velluti sfilacciati s'annerivano sui mobili  
e il suo sonno odorava di sala operatoria  
come se per tutta la notte Lete, la donna delle pulizie,  
insieme con Arachne e Nottola  
lavassero con un antisettico i ricordi.

[Dalla raccolta *Le rose del lago Acherusia*.]

[Traduzione di Katerina Papatheou.]

### **Notizia.**

Nato a Komotini, in Tracia, nel 1952, **Anastasis Vistonitis**, pseudonimo di Papadopoulos, si è laureato in Scienze Politiche ed Economiche ad Atene, rivolgendo tuttavia i suoi interessi alla letteratura, le arti grafiche e il giornalismo. Nel 1980 ha gestito come segretario generale l'Associazione degli Scrittori a Salonicco e dal 1983 è vissuto all'estero fino al 1988, lavorando come giornalista a New York, Chicago, e in varie città in Nord America, Europa, Africa, Australia e in Asia. Nel panorama letterario ha esordito nel 1970 con la silloge poetica *Σονέτα (Sonetti)*, cui hanno fatto seguito diversi saggi letterari, giornalistici e storici, di cui l'ultimo *Οι μηχανές της ιστορίας (I motori della storia)* pubblicato nel 2013, raccolte di versi e racconti, diari di viaggio, articoli su molte riviste e quotidiani internazionali e nazionali, fra cui l'autorevole quotidiano ateniese *To Vima* di cui è dal 1991 firma prestigiosa e corrispondente estero, e la traduzione nel 2002 di cinquanta poesie dello scrittore cinese Li Ho, *Ο δαίμονας στον καθρέφτη (Il demone nello specchio)*. Oltre a essere stato membro e avere presieduto molte associazioni letterarie europee e nazionali, è stato *general editor* della candidatura di Atene come sede dei Giochi Olimpici del 2004. Fra le sue raccolte in versi insigniti di importanti premi e tradotti in tredici lingue, ricordiamo *Alone: ποιήματα στον E.A. Poe (Alone: poesie a E. A. Poe, 1975)*, *Τέφρες (Ceneri, 1980)*, *Terra incognita (1989-1995)*, *Οι κήποι της Σελήνης (I giardini della Luna, 1990)*, *Ο ήλιος στην τάφρο (Il sole in trincea, 2004)* e *Τα ρόδα της Αχερουσίας (Le rose del lago Acherusia, 2008)*.

Il tema di fondo della sua scrittura poetica, precisa e lucida, dall'andamento ritmico talora fortemente martellante talora prosaico, è quello della solitudine dell'uomo, smarrito in una dolente tensione fra visione onirica, angoscia della morte e sgomento per l'oblio della memoria, dinanzi a una realtà in continua decadenza sia etica sia fisica e il cui nerbo morale è stato frantumato dagli ingranaggi delle industrie e ridotto a tritume dal consumismo. L'alienazione ontologica diviene anche "lessicale": lo scabro materiale di questa realtà in continua reificazione è destrutturato dalla frequente convivenza di termini stranieri e di tecnicismi con termini desueti o antichi. Questi mirano a condurre l'uomo nella penombra di quella porzione di spazio privato racchiusa tra pareti costruite dal proprio intimo, sfuggendo alla vuota retorica degli ideali contemporanei e dal sudiciume delle distese urbane, spiegate sull'artificiale luminescenza delle luci, la freddezza dei metalli e dei marmi e sullo stridore delle lattine rotolanti sul fango delle città eliotiane.