



L'Ulisse

Rivista di poesia, arti e scritture

Editore LietoColle

Direttori: Stefano Salvi e Italo Testa
ISSN 1973-2740

NUMERO 20: *Poesia, autofiction e biografia*

Editoriale di Stefano Salvi e Italo Testa 3



IL DIBATTITO

NODI

- Carlo Tirinanzi De Medici
Finzione, discorso e biografia.
L'autofiction tra poesia e prosa
Enrico Fantini
Appunti per uno studio sociologico del biografismo

AUTOFICTION E BIOGRAFIA NELLA POESIA ITALIANA CONTEMPORANEA

- Paolo Giovannetti
Arrivando a Satura: qualche spunto sull'autofiction
Laura Neri
Il tempo che non volevo. Il racconto del sé nell'opera in versi del primo Giudici
Gian Luca Picconi
La forma dell'autobiografia è lo stile: vita e poesia in Pasolini
Anna Stella Poli
«Poeti con la minuscola». Appunti sull'autofiction nella poesia contemporanea

ALTRI SGUARDI

- 6 Giuseppe Carrara
Soggetti frattali. Ben Lerner e il cammino verso l'autofiction

18

INCURSIONI

- Gianmaria Annovi
Secondo Persona
Vito Bonito
Io a dondolo
37 Biago Cepollaro
Due parole sulla questione della voce e del finzionale nella poesia
43 Andrea Inglese
Chi parla nel testo poetico? A priori biografico, maschere, iponarrazioni
52 Giovanni Turra
Dell'impostura come strumento di verità

66



GLI AUTORI

LETTURE

- Fabrizio Bajec 136
Roberto Cescon 139
Francesco Deotto 141
Sonia Gentili 145
Alessandro Grippa 151
Giusi Montali 154
Sara Ventroni 157

I TRADOTTI

- Sean Bonney 165
tradotto da Federico Federici
Thomas Brasch 171
tradotto da Anna Maria Carpi
Carl-Christian Elze 175
tradotto da Daniele Vecchiato
Pat Gawley 184
tradotto da Federico Federici
Peter O'Leary 186
tradotto da Gianluca Rizzo
Sigurbjörg Prastardóttir 193
tradotta da Silvia Cosimini
Don Share 200
tradotto da Luigi Ballerini
Christophe Tarkos 209
tradotto da Michele Zaffarano
Jan Wagner 212
tradotto da Anna Maria Carpi



EDITORIALE

Il numero XX de *L'Ulisse* ha come tema monografico il rapporto tra *Poesia, autofiction e biografia*. Abbiamo preso le mosse da una serie di questioni che a nostro avviso investono centralmente la ridefinizione della poesia all'interno delle scritture contemporanee.

È possibile applicare la nozione narratologica di autofiction nell'indagine del testo poetico, nell'esplorazione del nesso tra persona biografica, poeta e autore? La scrittura poetica, in quanto invenzione di una voce, include un elemento inevitabilmente finzionale? La dimensione esperienziale e biografica è un dato presupposto dalla scrittura, o è in qualche modo anche il risultato di strategie volte a costruire un'immagine di sé, ad articolare una voce? In che senso la poesia può essere autobiografica: si tratta di rappresentazione di una biografia esistente, o piuttosto di un atto performativo, che presenta un soggetto non altrimenti esistente? Applicare queste categorie, potrebbe consentirci di dislocare la questione dell'io e del soggetto rispetto agli schemi usurati che oppongono poesia lirica e non lirica? Che contributo potrebbe portare l'applicazione di queste categorie alla lettura di testi della tradizione novecentesca e delle scritture contemporanee?

Abbiamo voluto mettere queste domande in esame, proponendole a critici e scrittori contemporanei. Accogliendo sia saggi di teoria della letteratura, che affrontano a livello generale il problema, sia indagini più mirate e *case studies* che indagano il modo in cui i generi della biografia e dell'autobiografia si intrecciano con la scrittura poetica, e con la scrittura di finzione nella storia della poesia, sino ad arrivare alle scritture più recenti.

La "sezione" *NODI* inizia a porre il tema per una disamina generale, da un punto di vista di teoria e sociologia della letteratura, con interventi di Carlo Tirinanzi De Medici e di Enrico Fantini; mentre *AUTOFICTION E BIOGRAFIA NELLA POESIA ITALIANA CONTEMPORANEA* vuole porre il lume sulla centralità di alcune figure del Novecento, per il quale – in luce al tema posto – si è voluto guardare ad un'inchiesta delle voci e dei modi: sono i saggi di Paolo Giovanetti sull'ultimo Montale, di Laura Neri su Giudici, di Gian Luca Picconi su Pasolini, e di Anna Stella Poli su alcune figure della poesia italiana contemporanea. Sotto il segnale di *ALTRI SGUARDI* è Giuseppe Carrara, con un'indagine sulla poesia americana contemporanea, e in particolare sull'intreccio tra espressione poetica e strategie finzionali in Ben Lerner, uno tra i più significativi autori recentemente emersi nel panorama statunitense. *INCURSIONI* pone quindi al centro l'"esperienza", con *riprove*, secondo la personale poetica in prima persona, o la risonanza di scritture prossime, in alcuni voci consolidate della poesia italiana contemporanea. Sono qui riuniti Gianmaria Annovi, Vito Bonito, Biago Cepollaro, Andrea Inglese, e Giovanni Turra.

Chiudono, come è consueto, le due sezioni di Autori; *LETTURE*: Fabrizio Bajec, Roberto Cescon, Francesco Deotto, Sonia Gentili, Alessandro Grippa, Giusi Montali e Sara Ventroni; *I TRADOTTI*: Sean Bonney tradotto da Federico Federici, Thomas Brasch tradotto da Anna Maria Carpi, Carl-Christian Elze tradotto da Daniele Vecchiato, Pat Gawley tradotto da Federico Federici, Peter O'Leary tradotto da Gianluca Rizzo, Sigurbjörg Þrastardóttir tradotta da Silvia Cosimini, Christophe Tarkos tradotto da Michele Zaffarano, e Jan Wagner tradotto da Anna Maria Carpi.

Il numero XX rappresenta un momento nuovo per *L'Ulisse*; questa uscita vede Alessandro Broggi lasciare la direzione editoriale della rivista. Ad Alessandro va la nostra gratitudine e quella dell'editore per il cammino condotto insieme negli scorsi anni, per un intenso percorso di amicizia e crescita intellettuale che ci sembra aver fatto de *L'Ulisse* un importante riferimento per la poesia italiana contemporanea. Questo mutamento interno ci è sembrata l'occasione per rilanciare le ragioni costitutive della rivista – puntando su un tema monografico che torni ad interrogare aspetti cruciali della teoria della poesia contemporanea – e per ampliarne il progetto. Per questo il numero XX da un lato apre le porte ai contributi di una nuova leva di giovani studiosi e autori, e dall'altro

ridefinisce l'assetto editodiale della rivista, con la *nascita* di un comitato scientifico che rappresenta studiosi e autori che in questi anni ci hanno seguiti da vicino e costituiscono un importante punto di riferimento per l'impresa corale che *L'Ulisse* si ripromette sempre più di essere nel futuro.

Stefano Salvi e Italo Testa

NODI

FINZIONE, DISCORSO, BIOGRAFIA. L'AUTOFICTION TRA POESIA E PROSA

1. L'autofinzione è una modalità narrativa emersa di recente che preliminarmente potremmo definire, in modo abbastanza lasco, come un discorso autodiegetico in cui nonostante l'identità nominale tra autore, narratore e protagonista il racconto non è legato in modo assoluto alla referenzialità dei fatti(1). Essa compare dopo Freud e la scoperta dell'inconscio, dopo la scuola del sospetto e il narrative turn(2), e fa parte di quel fascio di scritture che vedono costitutivo nella narrazione (e la narrazione di sé in particolar modo) un elemento recondito che distorce la rappresentazione secondo direttrici nascoste. Si tratta di una configurazione che la lirica moderna italiana ha assunto di frequente, specie a partire dagli anni Sessanta. Nelle sue ricognizioni dello spazio della poesia «dopo la lirica», Enrico Testa osserva un fenomeno che nella tradizione italiana, in cui «l'ipertrofia del soggetto e la sua aspirazione alla dicibilità totale hanno avuto anche nelle loro forme deboli, crepuscolari e prosastiche, un predominio quasi assoluto»(3), è stato particolarmente dirompente: il progressivo indebolimento del soggetto. Da un lato le poetiche neoavanguardistiche hanno spinto verso un netto decentramento dell'io lirico (la «riduzione dell'io» di cui parlava Giuliani)(4), dall'altro si è assistito a un più generale ridimensionamento dello spazio dedicato all'istanza enunciativa: un fenomeno che Maria Antonietta Grignani ha ricondotto al concetto di polifonia (ma, significativamente, allontanando la possibilità di una polifonia romanzesca, cioè direi narrativa)(5): dai travestimenti e dalle prosopopee di Caproni o dai monologhi di Giudici, fino al bgmole di Gherardo Bortolotti, il confine tra io lirico e io autobiografico tende a destabilizzarsi.

D'altra parte un'ampio settore di poeti tende a quella che Paolo Zublena ha chiamato «disidentificazione della soggettività», illustrando un fenomeno per certi versi opposto ma per altri identico: il soggetto enunciante tende a scarnificarsi, a rinunciare a ciò che un cognitivista chiamerebbe embodiment, il meccanismo per cui il soggetto grammaticale si fa persona, individuo (entro certi limiti) empirico. Specie in anni recenti i poeti, come Giuliano Mesa o i membri di GAMMM, tendono a inscrivere nella pagina elementi che sembrano giungervi non filtrati da un individuo ma appaiono invece come catapultati lì da un altrove e galleggiano in uno spazio enunciativo in qualche modo indefinito, in cui il soggetto lirico si costituisce tra l'individuo e il gruppo. In Mesa questo è evidente, ad esempio in Quattro quaderni nel confinamento dell'io lirico, in ampie parti del testo, entro il recinto delle parentetiche, spesso apposte in coda al componimento(6). Allo stesso modo la scrittura che emerge dai testi di Prosa in prosa

si serve [...] della lingua d'uso recependo anche le varietà più legate ai nuovi media, che si costruisce come sintomale rispetto alla sfera ideologica, percettiva e patica di un soggetto che a sua volta si sottrae alla monadicità lirica, ma anche alla venuta dell'altro tipica di un soggetto dialogico, per restituire semmai una sovrapposizione non universale tra sociale e individuale.(7)

È una soluzione che pur utilizzando strumenti simili va in direzioni diverse dalle poesie pure simboliste: lì l'azzeramento del dato biografico apriva al dominio incontrastato dell'io come centro generativo, non più vincolato nemmeno dai propri dati fisici o biografici; qui l'utilizzo di un lessico quotidiano, del googlism o del flarf tende a produrre uno spazio lirico attraverso una grammatica oggettuale più o meno condivisa (perché disponibile a tutti, per esempio via internet).

Da un lato un soggetto che sembra divenire a tutti gli effetti personaggio, dall'altro un soggetto che si ritrae in uno spazio indefinito, privo delle caratteristiche individualizzanti ma che non riesce nemmeno a farsi voce pienamente collettiva (troppi tic, troppe idiosincrasie, non ultime le isotopie, come quella della morte e della fine tipica dei libri di Mesa). In entrambi i casi si recide il legame identitario sedimentato nel senso comune dell'io lirico con l'io biografico del poeta. Ma in entrambi

i casi la rescissione è incompleta, resta il sentore di un'individualità. Anche negli spazi più neutri, come nei collage di Alessandro Broggi, composti di materiali di risulta, emerge – dagli spazi peritestuali delle epigrafi – un soggetto che indirizza, ordina la lettura — e il cui ruolo è assai forte, imponendo al lettore una strategia interpretativa ben definita derivata proprio dalle citazioni in epigrafe(8). Oppure si torni ancora a Mesa, alla quartina citata prima: al di là dell'apparente oggettività del discorso, non può che essere un soggetto a constatare che il tempo «fa danno», data la sfumatura soggettiva (sebbene mediata, ed è dato comunque interessante, da un'espressione quasi formulare). O si pensi al Congedo di Caproni, in cui il poeta «parla di sé senza dire io»(9): la maschera lirica non sembra godere dell'autonomia che può avere un personaggio romanzesco, anche autodiegetico.

2. In un suo libro recente(10) Jonathan Culler ha sostenuto che la lirica si caratterizzi per la presenza non di una «voce» vera e propria, ma per effetti di «voicing», cioè di “vocalità”, caratterizzati dall'«auralità», cioè «gli effetti ritmici e sonori del voicing» (p. 86). Ad esempio nelle *Correspondances* si ha voicing anche in assenza di una «voice» determinata che enuncia (p. 82), quest'ultima comparando solo in casi determinati, in modo occasionale e non costitutivo (p. 35). Insomma una caratteristica tipica del narratore propriamente detto (ossia la sua incarnazione)(11) sarebbe assente dalla lirica, o meglio potrebbe essere assente senza danneggiare l'esistenza del testo lirico. Ma anche rifiutando il postulato di Kania diversi elementi distinguono un testo lirico da uno narrativo: oltre al ruolo degli eventi e della temporalità, la rottura del continuum discorsivo e il grado di libertà del narratore.

Lo stesso concetto di narratività sembra a elidersi in una lirica, tanto che James Phelan può opporre «narrativity» a «liricality» come caratteri distinti di un testo(12). Nella definizione di cosa sia una narrazione, e dunque di quali siano i caratteri che formano la narratività, è riconosciuta la centralità dell'evento, inteso grosso modo come un fenomeno che si verifica a un certo punto, alterando un qualche aspetto del mondo (reale o d'invenzione)(13). Si può discutere del peso di questi all'interno del procedimento narrativo: Lubomir Dolezel, ad esempio, assegna un ruolo altrettanto importante agli agenti, costruendo dunque una teoria della narrativa a più poli(14). La centralità degli eventi rende conto della natura essenzialmente retrospettiva della narrazione: per cui gli eventi, accumulandosi, consentono di ricostruire un percorso («plotting») dallo sviluppo intrinsecamente temporale, per cui la narratività diventa quella proprietà per cui si può «costruire un ordine soddisfacente di eventi»(15), e in ciò riconosciamo la natura temporale dello sviluppo narrativo nonché – come caso specifico di una progressione temporale – la possibile causalità (un evento ne genera un altro). Altri autori preferiranno osservare la peculiare concatenazione di eventi che prende forma nella trama (a partire da Brooks e prima ancora, ma con una prospettiva assai diversa, Kermode), ma resta che queste entità sono composte di una serie di eventi (di qui la rilevanza dell'«eventfulness» nella moderna narratologia). È degno di nota che questa definizione minima di cosa sia la narratività è alla base anche dei più recenti sviluppi costruttivisti, a partire da quelli di Monika Fludernik, che vedono nella narratività un modo di pensare il mondo, una struttura interpretativa che il lettore applica a un testo, assegnando quindi una rilevanza anche maggiore alla dimensione temporale (alla progressione)(16).

Questi aspetti tendono ad avere meno rilevanza nella lirica, che vive benissimo in uno spazio atemporale, data la sua natura principalmente performativa. Ciò non vuol dire che non possano esistere, ad esempio, marche di temporalità (es., i deittici), ma che queste marche non svolgono un ruolo centrale. Se si prende un tipo di lirica fortemente “narrativa” (nel senso intuitivo di presenza di gesti e situazioni), come quella di Gherardo Bortolotti, si vede ad esempio che la dimensione temporale è comunque marginale:

286. Nella fondazione dedicata ai suoi ricordi, bgmole raccoglieva particolari incongruenti, scene vergognose, schemi di illusioni e coincidenze. Nel week-end, quando le ore tornavano a durate naturali, affrontava il pomeriggio principalmente dormendo e, in alcuni casi, leggendo la posta on line.

Da un lato la scelta di un tempo verbale iterativo iscrive gli eventi in un presente eternificato; dall'altra il gerundio finale (tempo privo di spessore temporale) rafforza questa sensazione. I due momenti di cui si compone il testo sono distinti nettamente e potrebbero in teoria segnalare una forma di temporalità, ma non hanno alcun legame e finiscono per confondersi in uno spazio colosso che li priva di spessore. Sembra di avere a che fare più con stati che con eventi. Il loro collegamento a livello sintagmatico avviene non sul piano narrativo vero e proprio, ma su quello allegorico(17).

In questa prospettiva si considerino quei buchi testuali che Wolfgang Iser ha chiamato «blanks»(18). Sono spazi vuoti che pongono il lettore in un ruolo attivo, necessario a connettere i segmenti che i blank separano, così spingendo verso una serie di continue elaborazioni di Gestalten che dovranno (segmento dopo segmento) essere sostituite da altre(19). Iser pensava alla narrativa, e blanks sono in primo luogo i gap nella sequenza del racconto, ma si può estendere questo concetto in modo da inglobare tutti quegli elementi che tendono a infrangere la compattezza, la coerenza, di un testo. Nella lirica è evidente che i blanks siano maggiori in quantità, in tipologie e in importanza: a partire dalla stessa frammentazione del discorso in unità discrete come i versi, che circondano e isolano più o meno arbitrariamente porzioni testuali assai ristrette, frammentandole in modi assai più innaturali di quanto fa la prosa (diverso tipo di blank); passando per un utilizzo diverso dei momenti di transizione (penso ai «sommari», per riprendere la definizione di Genette, dei romanzi) comuni in narrativa proprio per rafforzare la consequenzialità tra le parti e invece spesso adottati nella lirica per preparare la scena alla successiva rivelazione; e infine arrivando all'isolamento di singoli momenti che per ciò si dilatano e occupano di volta in volta lo spazio lirico.

È interessante poi che quanto più il poeta tende a smarcarsi dagli elementi caratteristici della lirica (ipersoggettività, egocentrismo, ecc.) tanto più cade in queste più sottili marche di liricità: l'ultimo Caproni (da *Il muro della terra*) «perde ogni andamento cantabile [...]. I componimenti sono trapunti dal non dire, fitti di puntini di sospensione, di spazi bianchi, le pause sono ben visualizzate»(20). Queste pause (che forzando il giusto la terminologia iseriana si potrebbero chiamare appunto blanks) tendono a svuotare la lirica di ogni soggettività «forte», lussandone i nodi di coerenza, ma con ciò viene meno anche la coerenza evenemenziale che garantirebbe al testo una tenuta narrativa. Di qui la strada allegorica per il recupero di una coerenza semantica a quelli che apparirebbero altrimenti solo una messe di elementi eterogenei, al più interpretabili secondo la categoria lacanian-jamesoniana di schizofrenia. Si può capire perché DuPlessis propone di considerare caratteristica della lirica la sua condizione segmentalizzata (la «segmentivity» come proprietà della lirica)(21).

In quest'ottica si può riformulare la distinzione tra narratività e liricità, per riprendere i termini di Phelan, in chiave di diversi procedimenti testuali, e dunque di ricezione. Senza volere dare un significato assoluto a questa distinzione(22), e tantomeno voler implicare un determinismo biologico assoluto, alcune rilevazioni strumentali potrebbero corroborare una distanza tra lirica e narrativa proprio nel rapporto con i blank: Tylen e collaboratori, infatti hanno effettuato una risonanza magnetica funzionale a dei soggetti mentre questi erano sottoposti a due tipi di stimoli verbali, uno fortemente coerente dal punto di vista del plot, l'altro in cui invece prevalevano elementi «episodici», slegati dalla trama primaria(23). È emerso che nel primo caso la presenza di una storia coerente favoriva il ricordo di elementi rilevanti per il plot, e di converso un minor ricordo degli aspetti descrittivi più casuali o slegati. Le storie coerenti stimolano nei soggetti il «default mode network», un complesso di circuiti neurali che si attiva in momenti in cui non svolgiamo compiti (e dunque l'attenzione al mondo esterno è minore), favorendo l'integrazione di informazioni di varia natura che sviluppano la «simulazione mentale»(24).

D'altra parte le storie con minor coerenza tendono a stimolare il network di controllo frontoparietale, che si attiva di converso quando si richiedono attenzione specifica rivolta all'esterno e integrazione di stimoli contrastanti(25). Sebbene stia emergendo una sorta di ruolo condiviso tra i due sistemi quando si devono compiere azioni specifiche («goal-oriented»)(26), questi due network hanno uno schema di attivazione mutualmente esclusivo, il che suggerisce si tratti di stati neurali differenti (riflessione/riposo vs attività/attenzione)(26). I risultati sperimentali, organizzati in modo da escludere i fattori confondenti e svolti in condizioni ideali, peraltro limitanti

(i soggetti erano sottoposti a racconti orali), non consentono (fortunatamente) generalizzazioni o automatismi meccanicistici una volta traslati nella concretezza delle situazioni reali, tuttavia indicano un punto che in termini diversi era già noto alla teoria letteraria da molto tempo, ovvero che gli elementi atipici, estranei al *mythos*, rallentano e frammentano la sua ricezione(27): in questo senso la forte «segmentalità» della lirica contribuisce a una lettura anti-narrativa, che tende invece ad aumentare il livello di attenzione per i dettagli (con ciò si spera che una certa vulgata cognitivista che sta affliggendo le scienze letterarie sia almeno rintuzzata: il cognitivo non è il narrativo).

Con ciò è chiaro che non si vuole accreditare una distinzione secca: una narrazione di puro plotting cadrebbe ben al di qua del confine del letterario (entrando al più nelle produzioni di alto consumo), e in qualche misura anche questa avrebbe dei momenti di interruzione significativi (foss'anche solo per ingenerare la suspense). Allo stesso modo nella lirica forme di coerenza a lunga portata sono comunque necessarie, ma la forma in genere breve, che consente una fruizione dell'unità lirica (il singolo componimento) in un'unica seduta, e soprattutto la sua natura performativa che presentifica il testo, favoriscono l'uso di effetti di coerenza che non sarebbero mai sufficienti in un testo narrativo, per quanto breve. Altre forme di coerenza sono sufficienti per fornire unità al testo e al suo senso. Narrativa e lirica perciò sembrano rifarsi – tendenzialmente – a due diverse modalità di cognizione; sono possibili interazioni ma ne esce confermata l'intuizione che di volta in volta una delle due sia la dominante del testo, e che questo aspetto non sia del tutto marginale nella ricezione dell'opera.

Autenticità della lirica

Lirica e narrativa come radicali distinti, per quanto intrecciati nella pratica. C'è però un aspetto interessante per il nostro discorso che parte proprio da una distinzione tra queste due modalità comunicative. Il “narratore” (forse meglio l'emittente) lirico è difficilmente inaffidabile: non sembra che quegli inganni, quelle alterazioni e lapsus gettino la medesima ombra sulla sua capacità di dire il vero che osserviamo in narrativa: il “narratore” lirico è sempre affidabile, ciò accade forse proprio perché la sua esistenza dipende dal voicing e non si configura se non in alcuni casi come vera e propria voce(29). Del resto questo indebolimento lo rende anche più pervasivo, perché se è vero (e intuitivo) che più estesi sono i segni verbali attribuiti al narratore rispetto a quelli relativi al narrato, più preminente è la sua figura (Prince, Nunning), è anche vero che pure nei testi più spogli riconosciamo (dalla prosodia, dalla rete di isotopie, insomma da quell'insieme di tic linguistico-retorici grammaticali e sintattici che caratterizzano il singolo parlante) la presenza irriducibile di un emittente che in qualche misura è rivestito di una sua soggettività. Ed è significativo che anche quando manca un narratore propriamente detto, nel testo lirico ciò non induce quegli effetti di spaesamento che viviamo quando la stessa situazione si produce in un testo narrativo, come accade nei romanzi postmodernisti che in tal modo aprono squarci metanarrativi e rompono l'illusione romanzesca.

Insomma trovarsi di fronte a una maschera, a un io dimidiato, non mette in discussione l'«autenticità» della lirica, come l'ha chiamata Stefano Agosti(30). Mi sembra che dipenda dal diverso rapporto con la referenzialità: del soggetto autofinzionale, così come di quello biografico, si tende a mettere in discussione la fattualità o referenzialità del suo narrato, ossia si tende a confrontare il valore di verità dei suoi enunciati con lo stato di cose del mondo attuale e a trarne un giudizio sulla sua affidabilità. Nel testo lirico ciò è assai più difficile e in ultima analisi inutile, per una difficoltà oggettiva nelle nostre capacità di verifica di quanto dichiarato dall'io lirico che è un caso specifico della natura soggettiva della comunicazione lirica, per cui il valore referenziale (e dunque la finzionalità) passa in secondo piano rispetto ad altre marche che garantiscono l'autenticità al narrato.

La lirica moderna si caratterizza per la sua strategia comunicativa improntata all'oscurità (con Fortini, il «nucleo infrangibile», dislivello conoscitivo che non può essere colmato perché riferisce non a un sistema di nozioni pubbliche ma private, luogo non penetrabile tramite strumenti

razionali)(31). Ora, per stabilire la veridicità di un avvenimento non possiamo che appellarci a quell'insieme di tracce che sono i documenti (siano scritti, orali, sotto forma di testimonianze, ecc.)(32): difficile farlo in uno spazio che non è pubblico, sociale. E in fin dei conti non è nemmeno così rilevante ai fini della ricezione della lirica: nessuno si chiederebbe mai se Valerio Magrelli sia stato davvero a Minden, come leggiamo in *Porta westfalica* (in *Esercizi di tiptologia*), o se Annina (la madre di Caproni), Elettra e Ada siano state davvero guardate da giovani in mezze maniche (“Barbaglio”, in *Versi livornesi*), o se davvero, nel mezzo di un dopocena, gli ospiti di Guido Mazzoni abbiano estratto un neonato dalla cameretta per deporlo a centro tavola «tra le bottiglie e i bicchieri» (“Generazioni”, *I mondi* p. 60). È probabile (e nel caso di Caproni, però, non sappiamo come possa essere giunto in possesso di una simile informazione), ma non c’interessa: il centro d’attenzione è altrove. Se indagassimo (interrogando testimoni, cercando documenti), e scopriremo che sono episodi inventati, ciò non darebbe l’effetto dissonante (e che potrebbe essere voluto dall’autore, un caso comune negli ultimi decenni) che avvertiremmo nel caso di un brano autobiografico in senso proprio.

Questo perché lo spazio autobiografico è retto da un patto di veridicità che l’autore stipula col lettore, e in quanto tale è uno spazio serio, referenziale, in cui ci si aspetta che quanto si legge corrisponda a verità (dunque che gli stati di cose rappresentati siano stati di cose attuali). Laddove l’autore mistifica consapevolmente la propria biografia, egli viola il patto — un dato che possiamo valutare solo confrontando i fatti pubblici, le informazioni a nostra disposizione, con quelli riportati nel testo. Il patto autofinzionale è costruito sempre intorno a questa sfera referenziale, sebbene con un deciso margine di ambiguità che è rilevante ai fini della stessa definizione generica dell’autofinzione. Di converso lo spazio della lirica si basa in primis sulla trasmissione di stati soggettivi (passioni, emozioni, stati d’animo), e la loro rilevanza è tale che è la veridicità di questi a essere importante, molto più della veridicità dei fatti così importanti nell’autobiografia o nell’autofiction che ora finiscono in secondo piano.

La lirica esprime al massimo grado quello che i semiologi chiamerebbero il livello timico dell’articolazione testuale; il soggetto lirico è in primo luogo un soggetto passionale (che tende a volgere la sintassi testuale intersoggettiva, come la presenza di interlocutori, a vantaggio dell’espressione del sé)(33). La presenza di elementi emozionali-passionali all’interno dei testi tende a rafforzare la nostra comprensione degli eventi, anche in quelli narrativi, come dimostrano molti studi recenti: attraverso la «hot cognition», cioè l’apparato cognitivo legato alle emozioni, il lettore tende all’identificazione con i personaggi: la «narratologia degli affetti» indaga ormai da alcuni anni queste strutture mentali e il loro effetto sulla percezione e la costruzione del senso. Se non è possibile assolutizzare, come pure alcuni studiosi fanno, il ruolo delle emozioni nella comprensione dei testi narrativi(34), è evidente che hanno un ruolo importante nelle opere narrative, ma che in un testo lirico esso è anche maggiore e investe anche elementi apparentemente neutri(35). La dominanza della timia nel testo lirico ha due conseguenze, diverse ma intrecciate: da un lato il ricevente del messaggio tende ad alterare la propria percezione del senso in base alle sfumature emozionali del testo, dall’altro le passioni funzionano come operatori veridizionali(36), cioè determinano il *creder-vero* del testo. Da questo punto di vista si può distinguere un regime di verità (articolato, all’interno del quadrato semiotico veridittivo, come *essere+apparire*) in cui è l’*apparire* che determina l’*essere* (il regime dell’«evidenza», a carattere interpretativo) da uno in cui è l’*essere* che determina l’*apparire* (l’autenticità, a carattere persuasivo)(37). Il valore di verità del testo narrativo non-finzionale, in cui almeno alcuni eventi si svolgono nello spazio pubblico, rimanda al primo regime: è dalla configurazione delle azioni così come le possiamo percepire che determiniamo la verità del testo. D’altra parte nella lirica il sovraccarico emozionale (che come si è accennato prima oltre ai riferimenti espliciti alle proprie passioni riguarda le sfumature affettive dei termini, l’uso idiosincratico del linguaggio, il riferimento a dati biografici privati) spinge il lettore a una strategia di lettura empatica: in cui l’identificazione per mezzo della *hot cognition* fa svolgere il percorso opposto, per cui il regime è di autenticità.

È la tendenza del messaggio ad alto contenuto timico che spingere il lettore a deformare il senso e a traslare l'effetto di veridizione sul piano fattuale: si tratta di quella serie di meccanismi che a livello narrativo è stata oggetto di analisi da parte di Cohn e Banfield in cui si è osservata l'identificazione con un io soggettivo proprio grazie alla condivisione di esperienze (percezioni, sensazioni, ecc.) con i personaggi fittizi. Nel momento in cui i dati soggettivi occupano la scena e quelli referenziali-oggettivi sono ridotti al minimo, si tenderà a riconoscere nell'io lirico un soggetto compiuto. Il problema della finzionalità cambia radicalmente, perché essa nella lirica è indipendente dalla fattualità.

Il valore di verità della poesia è infatti indipendente dal suo carattere più o meno apertamente finzionale, come dimostra che al variare dell'identità tra io lirico e io autoriale non cambia il grado d'immedesimazione, e non consideriamo meno veri i discorsi che si fanno. Prufrock, il viaggiatore cerimonioso o l'io poetico di Sereni o Magrelli, ci dicono una verità interiore, emozionale, che ha poco a che fare con il loro statuto referenziale. Anche un autore come Mazzoni, che tende a fare dello spazio lirico il luogo di una riflessione parasaggistica sulla condizione umana contemporanea, resta radicato nell'espressione di una serie di elementi fortemente individuali, privati(38).

Del resto già Sereni osservava la peculiare modalità di innesto sul reale della lirica, riconoscendo il «bisogno di figure, di elementi narrativi, di strutture», ma in rapporto alla propria «vita emotiva individuale»: «Ritagliarsi un milieu socialmente e storicamente, oltre che geograficamente e persino topograficamente identificabile in cui trasporre brani e stimoli di vita emotiva individuale, come su un banco di prova delle risorse segrete e ultime di questa, della loro reale vitalità, della loro effettiva capacità di presa»(39). Di qui la tendenza a creder-vero, indipendentemente dal fatto che si possa o meno stabilire l'autenticità di quel che appare nella lirica. Insomma l'istanza enunciativa della lirica sembra più debole di quella della narrativa, ma non meno convincente, anzi: e proprio grazie alla natura soggettiva del discorso lirico.

Patto lirico

Rodriguez, infatti, stabilisce il patto lirico (inteso come costruzione che regola il rapporto tra emittente e ricevente) su una linea che non ha a che fare direttamente col valore referenziale (come accade in Genette, in cui la differenza tra autobiografia e romanzo sta proprio nel rapporto con il mondo attuale)(40): egli insiste sulla «forma affettiva del sentire» tipica della configurazione lirica (p. 92), e sostiene che sia questa forma ad illuminare il mondo attraverso i «rapporti affettivi» (p. 94) che l'io lirico vi intrattiene: la formazione referenziale, in questo senso, è in posizione subordinata, si attiva a seguito di «un effetto di presenza» (p. 242) a differenza di quanto avviene nella fiction. Si tratta, com'è ovvio, di una riformulazione reader-oriented della nozione già hegeliana di lirica come espressione del soggettivo. Guido Mazzoni individua come carattere fondante della lirica moderna l'«autobiografismo empirico», ossia una modalità di esibizione dell'io che si basa su «dettagli effimeri delle proprie vite effimere» raccontati «con una libertà confessoria, un pathos esistenziale, una serietà narcisistica inediti»(41). La centralità dell'autobiografismo empirico è evidente anche quando non ci sono segni che permettano di attribuire direttamente il discorso autobiografico dell'io lirico all'io empirico (autoriale). L'autobiografismo sta nella natura solipsistica del monologo lirico, nella disposizione di riferimenti oscuri: possiamo inferire il legame tra io lirico e io empirico grazie non ai segni autobiografici (marche di identità, riferimenti a quanto possiamo rilevare nel fuori-testo), ma al fatto che l'espressivismo dei contenuti implica un gesto egocentrico di esposizione dell'io grazie ai riferimenti al privato (che rimandano a una sfera soggettiva individuale che riconosciamo essere simile alla nostra), al livello timico-emozionale del discorso, e anche dove questi aspetti venissero meno l'espressivismo può emergere in senso formale, nella registrazione degli scatti del pensiero (più che dei pensieri)(42), insomma perché ognuno di questi aspetti rimanda al nostro funzionamento psichico, e dunque tendiamo ad attribuirle a un soggetto. In questo spazio espressivo si fonda l'«autenticità» della lirica.

Finzionalità e lirica

La secondarietà della formazione referenziale nella lirica e la sua tendenza a prediligere il privato rendono conto della difficoltà di applicare il concetto di finzionalità al testo lirico(43). L'idea che alla base della lirica ci sia una costruzione finzionale era stata articolata da René Wellek, e in anni recenti si è diffusa – anche grazie alla forza degli studi cognitivisti(44). Mi rendo conto che sta diventando un punto fermo di molte discussioni di poetica, e capisco che essa possa offrire alcuni spunti interessanti, e una galleria di strumenti utili all'interpretazione e alla storicizzazione. Tuttavia mi sembra possa essere interessante osservare la cosa da un'altra angolazione, una per cui il problema del rapporto tra io lirico e io biografico è articolato secondo qualcosa di diverso dal problema della finzione.

C'è una componente finzionale in ogni costruzione biografica: ogni volta che parliamo di qualcuno, siano altri o noi stessi, proiettiamo le nostre aspettative, i nostri desideri, la nostra idea di lui. Ciò è ancor più vero quando, come nel caso del discorso autobiografico in qualunque forma lo si tratti, soggetto e oggetto tendono a sovrapporsi. Le riflessioni sullo statuto finzionale dell'autobiografia che si sono moltiplicate negli ultimi decenni, da questo punto di vista, non fanno che esplicitare un carattere tipico di ogni rappresentazione dell'io (certo: l'interesse per gli scarti dal referenziale ci dice che qualcosa è cambiato, ci rivela, puntando al suo rovescio, che a un certo punto l'autenticità dell'esperienza individuale è diventata qualcosa di centrale, qualcosa la cui assenza – e non potrà mai esserci del tutto – è degna di riflessione, di studio). Ma proprio il suo statuto diffuso, intrinseco all'atto autobiografico, rende l'inevitabile finzializzazione dell'io qualcosa di non interessante in sé, ma per gli effetti che crea o può creare.

Mi sembra che nella lirica questi effetti siano stati tutto sommato marginali, perché lo stesso problema della referenzialità è secondario al senso lirico. Wolfgang Iser ha proposto che la fiction sia il costrutto di mediazione tra l'immaginario e il reale: il primo, inteso come «a featureless and inactive potential» (p. xvii), un elemento privo di intenzionalità che prende vita una volta «mobilizzato» (ivi) da diverse spinte (da cui Iser fa discendere diverse definizioni di immaginario), il secondo come dimensione empirica del mondo, insomma uno spazio referenziale(45). Da questo punto di vista il finzionale condivide con il soggetto un'omologia di posizione: entrambi si costituiscono come strutture di mediazione prodotte dall'interazione di istanze diverse, ma sono mediazioni affatto diverse, perché la lirica moderna esprime un io, non lo riproduce: in sé essa non ha bisogno della mimesi, e quando la usa, la usa in subordine a una necessità espressiva che la trasforma. Al contrario il fulcro dell'autofinzione è proprio in questa riproduzione.

La strategia dell'autofinzione

Per capire come funziona l'autofinzione è necessario ricorrere all'idea di mondi narrativi (o d'invenzione): particolari configurazioni di mondi possibili che vengono creati dal testo, e che contengono lo spazio in cui si svolgono le azioni che il testo racconta. Ora, definito mondo attuale come quello in cui ci muoviamo e mondo d'invenzione come un mondo comunque diverso dall'attuale (ad esempio perché esistono due contadini bergamaschi di nome Renzo e Lucia), il mondo creato dall'autofinzione è – come il patto col lettore che essa sottende – ambiguo. Spiegare questa differenza è più difficile che vederla: Troppi paradisi potrebbe essere un romanzo normale (un bel romanzo normale) una volta sottratta l'identità tra autore e narratore-protagonista; tuttavia esso insistendo su questa identità tende a destabilizzare il modo in cui percepiamo la storia.

Le autofinzioni sono piene di nomi propri autentici: e poi di marche, di modelli di automobili o vestiti, in un'ansia nominativa che fa il paio con l'estesa messe di riferimenti a eventi pubblici, a elementi massificati (una canzonetta, una pubblicità, ecc.) che ci aiutano a collocare nel tempo e nello spazio la storia. Questa massa di informazioni, a differenza degli effetti di realtà, non

connotano: si limitano a denotare. Per questo tempo fa avevo proposto di chiamarli «effetti di vero». Lo scopo degli effetti di vero è quello di autenticare la storia. Di fatto il mondo autofinzionale gioca amplificando la regola di minimo distacco di [Ryan] che prescrive che il mondo possibile creato dalla fiction sia identico al nostro salvo laddove diversamente affermato. Ma affermando in più occasioni l'identità tra i due il mondo possibile tende a collassare sull'attuale. Nel momento in cui il regime comunicativo indica (attraverso la veridizione, gli effetti di vero, le dichiarazioni di identità ecc.) l'attualità della storia e dunque entra in risonanza con il regime serio (tipico dei testi non finzionali), lo stesso concetto di finto passa in secondo piano, mentre quello di falso emerge con maggior forza: un effetto conseguente al fatto che la veridizione è orientata al polo della verità. Se gli elementi citati sopra si rifanno alla categoria veridittiva dell'evidenza, anche l'autenticità ha un ruolo nel creder-vero nell'autofinzione: il soggetto fa mostra di mettersi a nudo, ne seguiamo i movimenti mentali, osserviamo il mondo tramite le sue sfumature emozionali. Qui entrano in gioco le intuizioni Dorritt Cohn e Ann Banfield, che concentrandosi (non a caso) principalmente su autori modernisti (che come noto riducono drasticamente l'importanza della trama): i caratteri della narrazione in questo caso s'impostano su termini assai diversi, riducendosi l'importanza degli eventi in favore dell'identificazione con un io soggettivo, grazie alla condivisione di esperienze (percezioni, sensazioni, ecc.) con i personaggi fittizi. Si nota da questo punto di vista la somiglianza di fondo con il funzionamento della lirica — e in effetti la narrativa modernista tende a svilupparsi su una linea interiore e soggettiva che con la lirica moderna ha diversi punti in comune(46). Ma se nell'autofinzione (e in misura minore nella narrativa modernista) l'autenticità appare legata, grazie alla presenza di una serie di elementi esteriori su cui calibrare la nostra nozione di vero, falso e finto (dovuti nell'autofinzione alle evidenze), nella lirica questo non accade.

Conclusioni

Allora forse la poesia non può diventare autofinzionale se non in senso traslato o metaforico perché le mancano i due aspetti centrali dell'autofinzione, la narratività e un valore di verità determinato dallo statuto referenziale del testo. Forse è possibile definire la lirica nel suo complesso autofinzionale solo a patto di utilizzare questo aggettivo in modo impreciso, per indicare quel fondo di finzione o alterità che caratterizza ogni espressione di sé, ma resta da capire l'utilità di una simile constatazione. Tra autofinzione e lirica in senso lato "autofinzionale" c'è una chiara omologia di posizione: entrambe partono da una medesima premessa, il sospetto intorno all'io, e tendono a porre in rilievo la natura fantasmatica del soggetto enunciativo e a problematizzarne il legame con l'autore empirico (e dunque con lo stato di cose del mondo attuale: in modo esplicito l'autofinzione, in modo indiretto la lirica).

Mi paiono però diverse la strategia con cui si raggiunge quella posizione, e l'effetto che essa produce nel campo del senso. Dopo una fase iniziale in cui l'interesse per la finzializzazione del sé, come in Robbe-Grillet o nelle autoanalisi di Doubrovsky, era molto forte, sono emerse opere che sfruttano il meccanismo autofinzionale per indagare, più che la realtà psichica dell'individuo, lo spazio sociale in cui l'individuo si muove: da *Operazione Shylock* di Philip Roth, passando per *Stupore e tremori* di Amélie Nothomb e *L'edizione corretta* di Peter Esterházy, fino a *Il buon Stalin* e all'ultimo capitolo della trilogia di Siti, *Troppi paradisi* e a quella peculiare autofinzione che è *Les années*, si è sviluppata una corrente che sfrutta il dispositivo autofinzionale, con la sua destabilizzazione dei processi di finzializzazione tipico del romanzo e di autenticazione tipico dell'autobiografia, per produrre un discorso sul mondo — e non sull'io — attraverso l'io.

Da un lato la veridicità messa in scena cattura il lettore restituendo (apparentemente) l'immagine del mondo attuale che la mediazione finzionale tende a stravolgere. Dall'altro però le sottili alterazioni, una volta venute alla luce (e spesso gli autori insistono su queste alterazioni già a livello paratestuale), tendono a far crollare l'illusione di verità, così implicitamente sviluppando un discorso critico nei confronti delle formazioni discorsive che hanno preso piede negli ultimi decenni

(il «reality show», le edizioni straordinarie e l'iperflusso di informazioni spesso contrastanti e non verificate cui siamo soggetti). Il significato del «narrative turn» è un aumento esponenziale della rilevanza cognitiva dei procedimenti narrativi, tali da diventare secondo alcuni lo «strumento primario dell'organizzazione dell'esperienza»(47). Come ha osservato Donata Meneghelli in un saggio recente, «il racconto è dappertutto, e quasi tutto – sembra – è racconto»(48): l'autofinzione rintuzza l'effetto di coerenza della narrazione mostrando come si può sviluppare un racconto sul mondo attuale senza che questo risponda a pieno a “verità”. Si tratta di un fascio di operazioni radicato nel rapporto realtà-finzione: da questo punto di vista dunque l'autofinzione si sviluppa secondo direttrici assai diverse rispetto a quelle della lirica “autofinzionale”.

In quest'ultima infatti a essere messa in crisi è semmai l'autorità dell'io lirico e il suo rapporto con l'io biografico, sottolineando la natura in qualche modo artificiale della soggettività generata dall'atto lirico, allo scopo (se si può generalizzare) di recuperare una validità se non universale almeno interindividuale alla dizione poetico-lirica. Si tratta, anche qui, di una risposta a un carattere della nostra epoca: ma tende a sottolineare semmai che la lirica è soggettiva eppure non (pedissequamente) biografica, così da aggirare il rischio solipsistico e creare un nuovo spazio per intervenire sulla rete di relazioni in cui gli individui sono immersi (leggi: società). E per farlo ricorre a strumenti distanti da quelli premoderni dell'autobiografismo trascendentale, operando in una direzione di marginalizzazione del soggetto, sempre più aperto a nuove istanze, voci, stimoli. Resta un dettaglio interessante: l'autofinzione, muovendosi sui due corni dell'evidenza e dell'autenticità, tende a dare una importanza maggiore a tecniche almeno in parte di derivazione lirica. In tal senso forse si dovrebbe osservare, oltre alla narrativizzazione della lirica, la liricizzazione della narrativa.

Carlo Tirinanzi De Medici

Note.

(1) La definizione di autofinzione è terreno di dibattito da quando è stato coniato il termine. Non è questa la sede per indagare le diverse posizioni; ho cercato di dare una definizione generale, principalmente descrittiva. Per una panoramica più accurata si può vedere Ph. Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Seuil, Paris 2008.

(2) Sul narrative turn cfr. Lewis Hinchman e Sandra Hinchman, *Introduction*, in *Memory, Identity, Community: The Idea of Narrative in the Human Sciences*, a cura di L. Hinchman e S. Hinchman, SUNY Press, New York 2001; M. Fludernik, *Towards a Natural Narratology*, Routledge, London-New York 1996; H. Meretoja, *The Narrative Turn in Fiction and Theory*, Palgrave MacMillan, London 2014; D. Punday, *Narrative After Deconstruction*, SUNY Press, New York 2003 (cap. 1, passim) e Christian Salmon, *Storytelling. La fabbrica delle storie*, Fazi, Roma 2007.

(3) E. Testa, *Per interposta persona*, Bulzoni, Roma 1999, p. 23.

(4) Cfr. Niva Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1999; Alfredo Giuliani, *Introduzione* (1961) a *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, Einaudi, Torino 1965

(5) M. A. Grignani, *La costanza della ragione. Soggetto, oggetto e testualità nella poesia italiana del Novecento. Con autografi inediti*, Interlinea, Novara 2002, p. 91. Su questo aspetto cfr. infra.

(6) Cfr. G. Mesa, *Quattro quaderni*, Zona, Lavagna 2000. Ad esempio: «III |quasi più spazio. passa tempo e fa danno, | di schiudere dopo e prima, |senza rima possibile, senza fine, | la goccia diventa un lago, il bosco si disbosca. || (se ci saremo ancora, dopo questo tempo, | saremo prima o dopo, o mentre, appena poco, | il tempo, appena, che ricrescano le unghie, | e i capelli, che la pelle abbia il suo sapore». La prima strofa sembra aleggiare, spuntare dal nulla: il soggetto si ritrae nelle parentesi, il primo piano è destinato a una serie di immagini che rimandano a una situazione temporale che precarizza l'esistenza, la scompagina — elemento ripreso nella seconda strofa, in cui appare un soggetto, alla prima persona plurale, che esprime le sue riflessioni. Insomma la prima quartina produce il suo senso attraverso il dialogo con la seconda.

(7) P. Zublena, *Esiste (ancora) la poesia in prosa?*, «L'Ulisse» n. 13, 2010, pp. 43-47.

(8) Si confronti con la dichiarazione di K. Silem Mohammad, *Sought Poems*, non a caso tradotto da GAMMM. Nel sought poem, leggiamo, c'è sì una diversa concezione del soggetto (e dell'autore), che fa parlare di «un'autorialità multipla simulata, una collaborazione forzata o finta con altri soggetti – soggetti la

cui reale identità può anche essere sconosciuta o non rintracciabile. Potrebbe sembrare che il processo implichi una specie di cooptazione all'ingrosso di voci individuali, ma queste sono voci che sono già state cooptate o dis-optate molte volte in conseguenza del loro inserimento nel grande catalogo casuale di Internet, in cui i loro messaggi spesso carichi di intense motivazioni sono riprodotti ad infinitum in istanze di chiacchiericcio sublimemente immotivato». Tuttavia appare evidente che in questa poesia c'è in atto un «processo di cercare in modo aggressivo qualcosa, con l'intento di elencarlo in qualche struttura. [...] Il sought poem non è atteso passivamente, ma provocato, pungolato ed incitato all'esistenza. Il poeta così assume un livello di coinvolgimento che è, in molti modi, vecchia maniera: ancora una volta mette a pieno regime il suo ego manipolatorio, e diviene responsabile di strutture aggressivamente intenzionali» (K. Silem Mohammad, *Sought Poems*, http://gamm.files.wordpress.com/2007/02/mohammad_soughtebook.pdf, consultato il 18 marzo 2017).

(9) P. V. Mengaldo, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, in G. Caproni, *L'opera in versi*, Mondadori, Milano 1998, pp. xi-xxxiv, p. xxix. Gli esempi di affermazioni analoghe potrebbero moltiplicarsi senza troppe difficoltà.

(10) J. Culler, *Theory of the Lyric*, Harvard UP, Cambridge (MA) 2015. Partendo da una discussione del libro P. Giovannetti (*Narratologia vs poetica*, «Comparatismi» I, 2016, pp. 33-39) segue un percorso in parte simile a quello qui affrontato.

(11) Cfr. A. Kania, *Against the Ubiquity of Fictional Narrators*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism» LXIII, n. 1, pp. 47-54.

(12) J. Phelan, *Experiencing Fiction*, The Ohio State University Press, Columbus 2007.

(13) Wolf Schmid identifica nell'evento caratteri di irreversibilità, rilevanza, imprevedibilità, persistenza (dei suoi effetti sul mondo) e irripetibilità (W. Schmid, *Narrativity and Eventfulness*, in *Narratologia. Contributions to Narrative Theory*, a cura di F. Jannidis, J. Pier e W. Schmid, De Gruyter, Berlin-New York 2011, pp. 17-34). Sono possibili ulteriori specificazioni che portano a elaborare diverse categorie di evento, la cui importanza in qualche modo trascende lo stesso plotting (cfr. ad es. R. Audet, *Narrativity: Away from Story, Close to Eventness*, in R. Audet, C. Romano, L. Dreyfus, C. Thierren e H. Marchat, *Narrativity: How Visual Arts, Cinema and Literature are Telling the World Today*, Dis Voir, Paris 2007, pp. 7-35).

(14) L. Dolezel, *Heterocosmica* (1998), Bompiani, Milano 1999.

(15) R. Scholes, *Semiotics and Interpretation*, Yale UP, New Haven (CT) 1982, p. 69, corsivo mio.

(16) Cambia infatti il luogo in cui «si crea» la narrazione (non più nel testo, ma nel lettore), ma non la sostanza: anzi nel variegato mondo degli studi cognitivi sembra che l'importanza della strutturazione temporale in serie di eventi sia ancor più centrale, in quanto la narrativizzazione dell'esperienza è un «macro-frame» che consente una «ri-cognizione [re-cognization]», e dunque una comprensione, «del testo in quanto narrazione» (M. Fludernik, *Towards a natural narratology*, cit., p. 313).

(17) Cfr. P. Zublena, *Frammenti di un romanzo inesistente*, in *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento, saggi critici e antologia di testi*, a cura di G. Langella ed E. Elli, III ed., Interlinea, Novara 2004, pp. 255-66; F. Roncen, *Discorso sul mondo e discorso sull'io: forme della narrazione e istanze poetiche nei romanzi in versi italiani dal 1959 ai giorni nostri*, «Allegoria» n. 73, :2016, pp. 50-57. Il recupero di uno spazio allegorico è quasi obbligato, stante la natura estremamente frammentaria di queste liriche.

(18) W. Iser, *L'atto della lettura* (1978), Il Mulino, Bologna 1988, pp. 241-328.

(19) Sulle gestalten cfr. Id., pp. 184-205.

(20) G. Beccaria, *Caproni, il detto e il non-detto*, in Id., *Le orme della parola. Da Sbarbaro a De André, testimonianze sul Novecento*, Rizzoli, Milano 2013, pp. 29-86, p. 75.

(21) R. B. DuPlessis, *Manifests*, «Diacritics» XXVI, n. 3/4 1996, pp. 31-53, p. 51.

(22) Già Seymour Chatman ha suggerito, in altro contesto, che il punto nello studio delle forme letterarie e artistiche va effettuato in termini di dominanti, per riprendere la categoria di Tynjanov, un'opinione condivisa tra gli altri dallo stesso Phelan (cfr. S. Chatman, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell UP, Ithaca 1990; J. N. Tynjanov, *Avanguardia e tradizione*, Dedalo, Bari 1968; J. Phelan, *Experiencing Fiction*, cit.).

(23) K. Tylén, P. Christensen, A. Roepstorff, T. Lund, S. Østergaard e M. Donald, *Brains striving for coherence: Long-term cumulative plot formation in the default mode network* «NeuroImage» n. 121, 2015, pp. 106-114.

(24) R. L. Buckner, J. R. Andrews-Hanna e D. L. Schacter, *The Brain's Default Network*, «Annals of the New York Academy of Sciences» 1124, n. 1, 2008, pp. 1-38, anche per un'introduzione all'argomento.

(25) Cfr. E. A. Crone, C. Wendelken, S. E. Donohue e S. A. Bunge, *Neural Evidence for Dissociable Components of Task-switching* «Cereb Cortex» XVI, 16 n. 4, J. K. Kroger, F. W. Sabb, C.L. Fales, S. Y.

Bookheimer, M. S. Cohen, K. J. Holyoak, *Recruitment of anterior dorsolateral prefrontal cortex in human reasoning: a parametric study of relational complexity*, «Cereb Cortex» XII, n. 5, 2002, pp. 477-485; E. Koechlin, G. Basso, P. Pietrini, S. Panzer e J. Grafman, «Nature» *The role of the anterior prefrontal cortex in human cognition* n. 399, 13 May 1999, pp. 148-151.

(26) R. N. Spreng, W. D. Stevens, J. P. Chamberlain, A. W. Gilmore e D. L. Schacter, *Default Network Activity, Coupled with the Frontoparietal Control Network, Supports Goal-Directed Cognition*, «NeuroImage» n. 1, 2010, pp. 303-17.

(27) La natura dei due network è dunque competitiva (A. M. Kelly, L. Q. Uddin, B. B. Biswal, F. X. Castellanos, M. P. Milham, *Competition between functional brain networks mediates behavioral variability*, «NeuroImage» 39, pp. 527-537), e l'attivazione dell'uno tende a sopprimere l'attività dell'altro (K. A. McKiernan, J. N. Kaufman, J. Kucera-Thompson, J. R. Binder, *A parametric manipulation of factors affecting task-induced deactivation in functional neuroimaging*, «J. Cogn. Neurosci.» 15, 2003, pp. 394-408).

(28) Dall'opposizione tra motivi liberi/motivi legati alle teorizzazioni linguistiche, il carico informativo degli elementi slegati è maggiore. L'opposizione narrazione-segmentazione era del resto al centro del romanzo di Italo Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in cui si tematizza proprio il rapporto conflittuale con la trama, una spinta utile ma anche pericolosa (su questo si può vedere almeno C. Milanini, *L'utopia discontinua*, Garzanti, Milano 1990). Le neuroscienze, come spesso capita, hanno confermato e delineato meglio distinzioni già chiarite dalla teoria e dalla critica.

(29) P. Giovannetti, *Narratologia vs poetica*, cit.

(30) S. Agosti, *Io semantico e io grammaticale: due esperienze della soggettività*, «Strumenti critici» XXVII, n. 2 (2012), pp. 153-169.

(31) F. Fortini, *Oscurità e difficoltà*, «L'asino d'oro», II, 3, 1991, p. 87. Scrive Berardinelli: «Credo che in questo caso abbiamo un chiaro esempio di come nella poesia moderna la massima densità e concentrazione di significato non è più, come nei poeti antichi, difficoltà, ma oscurità. Non c'è nozione, né informazione dottrinale, biografica o storica che possa aiutare a capire il "significato giusto". Qui il poeta gioca a eludere il significato, cambia continuamente le carte in tavola: quella usata per scrivere non è la mente ragionante o emotiva, è la mente onirica e simbolica. E quindi la profondità o complessità di significato coincide con l'assurdo o il nonsense. Più si legge e più si ha l'impressione di capire. Più si capisce, meno il significato è afferrabile. Ritmo e visione qui sono tutto. Oltre non si va, perché l'oltre (il significato vero, univoco e definitivo) è inafferrabile e forse non c'è» H. M. Enzensberger e A. Berardinelli, *Che noia la poesia. Pronto soccorso per lettori stressati*, p. 107.

(32) Cfr. Ferraris, *Documentalità. Perché è importante lasciare tracce*, Laterza, Roma-Bari 2010

(33) D. Bertrand, *Basi di semiotica letteraria*, Meltemi, Roma 2002, p. 243. R. Jakobson aveva già osservato che la lirica «è intimamente legata alla funzione emotiva» (R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale* (1963), Feltrinelli, Milano 2005, p. 191).

(34) Questa linea oltranzista trova il suo punto di riferimento in A. J. Sanford e C. Emmott, *Mind, Brain and Narrative*, Cambridge UP, Cambridge 2012. Va da sé che ritenere impossibile organizzare sequenze di materiali informativi, comprendendone il significato, senza l'apporto emozionale è abbastanza assurdo.

(35) Si pensi alla poesia di Mesa: spesso quasi oggettiva nel suo rendere sulla scena paesaggi e condizioni da cui l'essere umano è espunto, le sue liriche trasmettono comunque una serie di sfumature emozionali assai intense che si costruiscono principalmente intorno al campo semantico della perdita e della morte. Ma anche in Bortolotti, l'inquietudine che emerge attraverso le «ombre, divinità ctonie, sogni, smarrimenti, tristezze, conti che non tornano» (P. Zublena, *Politiche del sentirsi in vita. Tecniche di basso livello di Gherardo Bortolotti*, «Il Verri» LVI, n. 46, 2011, pp. 76-81, p. 80) riveste la critica politica di una sfumatura che non è solo metaforica, ma appunto emotiva.

(36) P. Fabbri e M. Sbisà, *Appunti per una semiotica delle passioni*, in *Semiotica in nuce*, a cura di P. Fabbri e G. Marrone, vol. 2. *Teoria del discorso*, Meltemi, Roma 2001, pp. 237-249.

(37) J. Fontanille, *Le savoir partagé: sémiotique et théorie de la connaissance chez Marcel Proust, Hadès-Benjamin*, Paris-Amsterdam-Philadelphia 1987, pp. 21-64. Fontanille riprende ed espande una proposta di Jacques Zilberberg (*Notes relatives au faire persuasif*, «Actes sémiotiques - Bulletin» 15, 1980) che ha in principio suggerito di indagare tali specificazioni, da lui battezzate «modalizzazioni», per distinguere un discorso veridittivo interpretativo da uno persuasivo. Su questo argomento cfr. inoltre R. Flores, *Les jeux de la véridiction dans l'interaction*, «Nouveaux actes sémiotiques» 39-40, (1995), pp. 23-50.

(38) Solo le sue prose liriche, per estensione degli elementi narrativi e per l'interazione tra questi e sfera della riflessione saggistica, sono a un passo dal farsi brani di romanzo: ma si avverte la natura epifanica o

allegorica, peraltro spesso apertamente sottolineata, di quei momenti così sezionati e isolati, che essi sono riportati quasi subito alla sfera lirica.

(39) V. Sereni, *Il silenzio creativo* (1962), in *Gli immediati dintorni – primi e secondi*, Il Saggiatore, Milano 1983, p. 77.

(40) A. Rodriguez, *Le Pacte Lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Mardaga, Bruxelles 2003.

(41) G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna 2004, pp. 111-114, citazione a p. 114.

(42) Questa distinzione, intesa come «espressivismo dei contenuti» opposto a un «espressivismo della forma» è sempre di G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, cit., p. 140: il primo corrisponde all'autobiografismo empirico, il secondo alla «teoria romantica dello stile come rivelazione di un io». Entrambe sono «modi speculari di manifestare la differenza personale e trasportarla nello spazio pubblico».

(43) Si tratta di un aspetto molto sentito nel dibattito moderno. Posizioni opposte (io lirico come decisamente finzionale, io lirico come comunque collegato all'io biografico) si trovano nel recente volume a cura di D. Frasca, C. Lünderssen e C. Ott, *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti*, Cesati, Firenze 2015.

(44) Cfr. René Wellek, *Teoria dei generi letterari, lirica ed "Elebnis"*, in Id., *Discriminazioni. Nuovi concetti di critica*, Boni, Bologna 1972, pp. 225-253. Una posizione interessante che riprende e approfondisce questa linea è quella di C. Fischer, *Der poetische Pakt. Rolle un Funktion des poetischen Ich in der Liebslyrik bei Ovid, Petrarca, Ronsard, Shakespeare und Vaudeleire*, Winter, Heidelberg 2007.

(45) «For our present purpose, real should be understood as referring to the empirical world, which is a 'given' for the literary text and generally provides the text's multiple fields of reference. These may be thought systems, social systems, and world pictures as well as other texts with their own specific organization or interpretation of reality. Reality, then, is the variety of discourses relevant to the author's approach to the world through the text» (W. Iser, *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*, Johns Hopkins UP, Baltimore 1993, p. 305 n. 2.). Un approccio metodologicamente diverso, ma simile nel risultato è quello di H. S. Nielsen, J. Phelan e R. Walsh, *Ten Theses about Fictionality*, «Narrative» XXIII, n.1, 2015, pp. 61–73, per i quali la finzionalità è un processo che espone contestualmente immaginato e reale (p. 68). Cfr. Id., *Fictionality As Rhetoric: A response to Paul Dawson* «Narrative XXIII, n. 1, 2015, pp. 101–11.

(46) Per un'interpretazione più accurata rispetto a quella, inevitabilmente sommaria, cui si accenna qui, cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011, pp. 365 ss.

(47) «[...] maturandosi nel frattempo il lento distacco dal riferimento privilegiato all'ambito della lingua, possiamo ora riconoscere proprio nel sistema narrativo quello che possiamo considerare come "sistema modellizzante primario": sembra infatti che la forma narrativa agisca a un livello più basso e più elementare rispetto al linguaggio, quale strumento primario di organizzazione dell'esperienza», G. Ferraro, *Nuovi modelli. Proposte per una teoria attanziale ripensata in prospettiva sociosemiotica*, in *Narrazione ed esperienza*, a cura di G. Marrone, N. Dusi e G. Lo Feudo, Meltemi, Roma 2007, pp. 45-58, p. 46.

(48) D. Meneghelli, *Storie proprio così. Il racconto nell'era della narratività totale*, Morellini, Lodi 2013, p. 14.

APPUNTI PER UNO STUDIO SOCIOLOGICO DEL BIOGRAFISMO

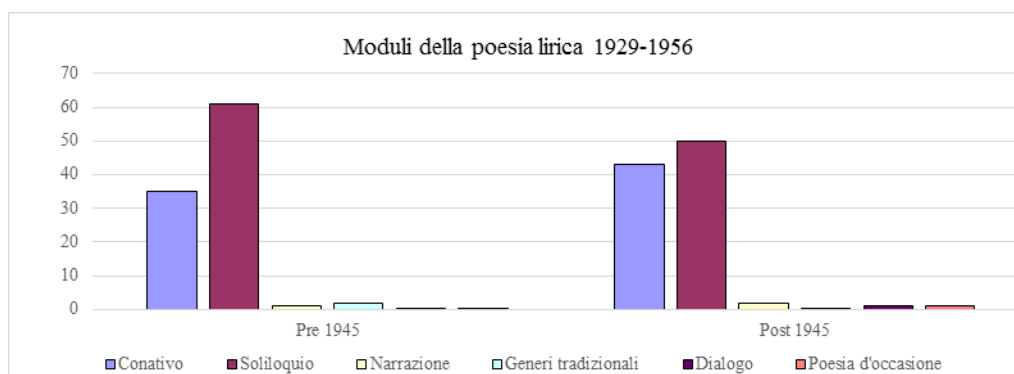
Introduzione

Il lavoro contenuto in queste pagine è il frutto di una ricerca ancora in corso. Il tentativo è individuare, se esistono, ragioni che spingono gli autori a ricorrere, in determinate situazioni di contesto, al biografismo. Ho perciò costruito un esperimento selezionando un gruppo dieci autori rappresentativi della produzione lirica italiana tra il 1929 e il 1956(1). La composità del campione mi occorre per ricavare un sondaggio significativo, mentre ho selezionato il periodo perché è attraversato da una data fondamentale: il 1945. Questa data fungerà da specola da cui osservare le eventuali modifiche nel quadro.

Il lavoro si organizzerà in quattro parti. Anzitutto rifletterò sulle forme, valutando quattro parametri: 1) locutori, 2) destinatari, 3) temi e 4) moduli(2). Successivamente mi soffermerò sull'analisi delle "marche biografiche", ossia quell'insieme di elementi testuali piuttosto circoscritti, necessari (ma non sufficienti) a che si possa parlare di "biografismo": indicazione di luoghi, date e nomi di persona. Sono ben conscio del rischio di lavorare su una definizione parziale, ma mi sembra che possa rappresentare una base ampiamente condivisa. Nella terza parte tenterò degli affondi testuali su alcuni autori per valutare da vicino le forme in cui il biografismo si attua concretamente. Infine guarderò fuori dai testi ovvero al contesto di produzione, lavorando su tre aspetti: editori, sistema delle recensioni e pubblicazione in rivista. Senza alcuna pretesa di esaustività (consapevole per altro che i rapporti tra piano dell'elaborazione estetica e ambito della produzione intellettuale sono soggetti a innumerevoli filtri) nelle conclusioni proverò a interpretare la relazione tra testi e contesto, ossia tra biografismo e la nuova fase che viene affermandosi dopo il '45. È del tutto evidente che questo lavoro, per realizzare il suo scopo, ha bisogno di una controprova fondamentale, cioè il principio della replicabilità: date certe condizioni devono darsi ogniqualvolta gli stessi effetti; fuor di metafora, la tendenza a associare alla voce lirica il profilo biografico dovrebbe emergere in tutte i casi in cui compaiono caratteristiche di fase consimili. Per questo occorrerebbe un lavoro applicato a contesti storici molteplici e diversificati.

1. Comincerei riflettendo sulla categoria dei locutori, cioè della voce che "detiene" la parola nei testi. Se si procede a segmentare il corpus in analisi in un "pre 1945" e in un "post 1945", si assiste a un fenomeno importante: il principio di autorità lirica(3), già molto forte nella poesia tra il 1929 e il 1944 (90%), aumenta ancora nel periodo 1945-1956 (94%).

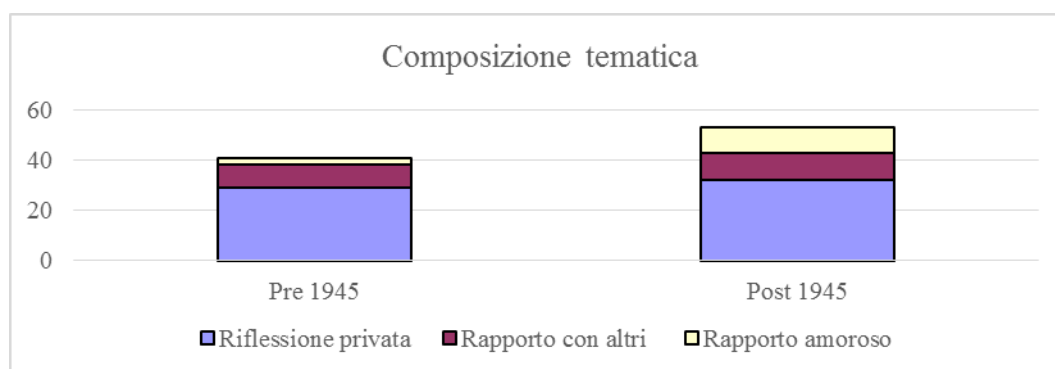
Per quanto attiene alle tipologie espressive(4) mi sembra vadano evidenziati due aspetti: 1) il modulo conativo vede un'importante crescita: dal 35% del corpus testuale che precede si passa al 43% del campione "post '45"; 2) in modo corrispondente decresce il soliloquio: dal 61% al 50%. La forbice tra i due moduli principali, molto ampia per tutti gli anni Trenta e la prima metà dei Quaranta, si riduce sensibilmente nel decennio 1945-1956: 35%-61% contro il 43%-50%. Il soliloquio dunque perde oggettivamente prestigio a favore di una poesia "indirizzata", che richiede interlocutori. A latere, rimane stabile l'uso di una poesia narrativa, mentre cresce il dialogo riportato; si eclissa infine la ripresa dei generi tradizionali(5).



Aumento netto di una poesia che evoca i propri interlocutori e drastica diminuzione del soliloquio, si è detto. Eppure se osserviamo l'evoluzione dello spettro tematico nel periodo possiamo articolare meglio il dato.

È evidente la comparsa di un interesse politico-sociale, che ha un picco nel biennio 1943-1945 per poi stabilizzarsi nel decennio successivo. Ma non ingigantirei il fenomeno: assume nel campione un peso tutto sommato modesto. Interessante invece la netta diminuzione di temi a basso contenuto concettuale: si riduce la descrizione naturale e la registrazione di impressioni soggettive; calano drasticamente l'impiego del mito, il *topos* dell'infanzia e della riflessione su figure metafisiche e simboliche stilizzate. Il discorso d'amore, le riflessioni sul rapporto con l'amata o su figure (tendenzialmente femminili) indeterminate, invece, crescono in modo significativo. È del tutto chiaro che il modello montaliano delle *Occasioni* ha un effetto attrattivo su l'intero panorama della poesia italiana, in particolare quanto alla complicazione del modulo del colloquio con la donna(6). Da ultimo, in linea con il balzo della tipologia conativa, si registra un aumento di testi "pedagogici": pedagogia esistenziale con intenti performativi; ammaestramento storico-politico, uso dell'esempio. I dati del campione in esame inducono a sostenere che esiste una "funzione '45" anche per quanto riguarda gli assetti tematici, ma questa pressione opera piuttosto a margini del sistema, non sul centro. E soprattutto, svolge un lavoro negativo più che positivo: interviene a sfrondare, a semplificare, più che a iniettare contenuti nuovi.

Ma ciò che più interessa ai nostri fini è rilevare che la riflessione privata, in cui il soggetto ragiona di sé e della propria esistenza risulta in crescita nel pre-post: 29% contro 32%(7). Che significa? Che se è vero che il soliloquio è in calo, è pur vero che ora su di esso incide relativamente di più il tema della riflessione esistenziale privata. Insomma se aggreghiamo le forme tematiche maggiori disposte nelle due tipologie centrali ovvero soliloquio e poesia conativa otteniamo quanto segue:



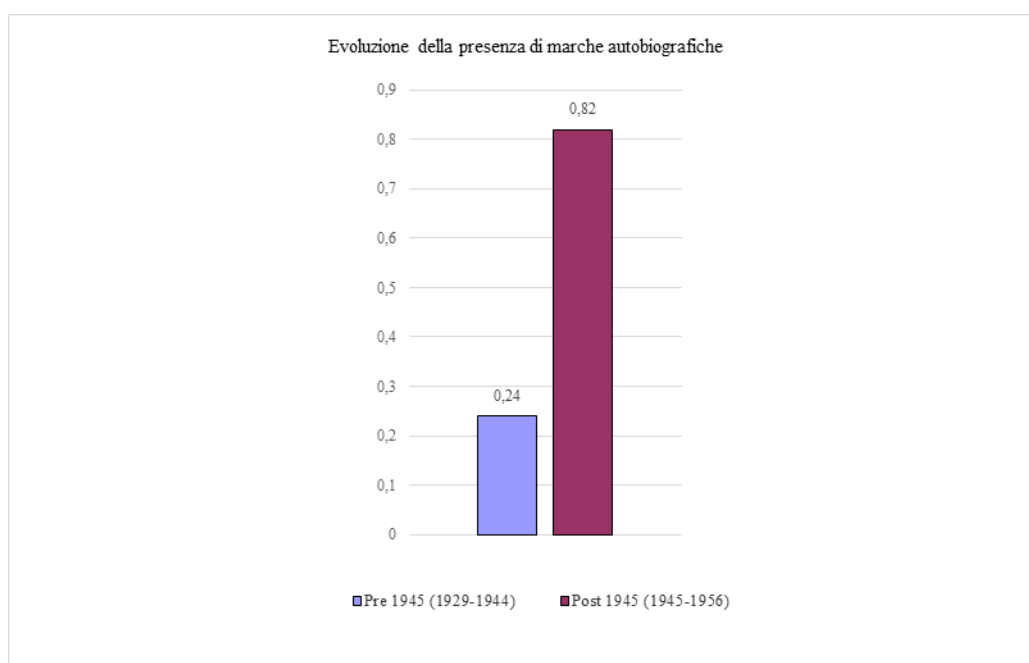
Un aumento notevole e repentino: dal 41% al 53%. Ricapitolando: i dati individuano delle variazioni notevoli collocabili all'altezza del periodo compreso tra il 1945 e il 1956. Cosa avviene? Sintetizzerei così i fenomeni: 1) accrescimento del principio di autorità lirica (chi parla nei testi è sempre più associabile alla voce del poeta); 2) aumento secco del modulo conativo; 3) recedere del soliloquio, in parte corretto dall'aumento della riflessione esistenziale privata.

Ora, come interpretare questi fenomeni? Mi sembra si possa tentare questa strada: nel giro di pochi anni l'intero sistema si riorganizza puntando su quelle forme testuali che garantiscono l'espressione personale, siano esse private o indirizzate.

In una situazione così rinnovata sarà interessante chiedersi: come vengono sfruttate queste forme? Come funzionano?

2. È allora rilevante constatare che consustanzialmente al processo su delineato (cioè proprio nel segmento 1945-1956), si registra una vera e propria impennata di elementi autobiografici(8): ciò significa che il soliloquio si carica sempre più di riferimenti personali, per cui la voce lirica e la riflessione esistenziale ora viene associata alla persona fisica che firma la raccolta e che il modulo conativo viene indirizzato sempre più spesso a persone reali o realisticamente profilate che hanno a che fare con la biografia privata o intellettuale dell'autore.

Ragionando dunque con i vincoli che abbiamo qui esposto, che restituiscono, andrà continuamente ribadito, solo un'immagine parziale, sebbene significativa, della tendenza a inserire dati biografici nei testi, o meglio ancora, elementi che latamente rimandano alla vita e alla persona fisica di colui che firma la raccolta, possiamo descrivere questa situazione:



Insomma, nel giro di pochissimi anni si rileva un aumento secco: la produzione che va dal 1945 al 1956 vede quasi quadruplicare l'apporto di indizi autobiografici rispetto al periodo che va dal 1929 al 1944.

Per concludere dunque, il riaggiustamento sistemico che abbiamo visto nel primo paragrafo (accentramento del locutore sulla voce lirica, semplificazione del sistema sul modulo conativo e concentrazione tematica sulla riflessione esistenziale) viene sfruttato dal campione in esame dando sempre più "spessore" realistico alla voce che dice io fino a tentare una coincidenza con la persona biografica al di là del testo e definendo con maggior precisione i propri interlocutori(9). Prima di chiederci perché occorrerà provare a capire quali sono le modalità attuative privilegiate, cioè, materialmente, quali aspetti della biografia mettono in luce.

3. Tre brevi affondi dunque. *Poesie* raccoglie i testi che Sandro Penna è andato scrivendo tra il 1927 e il 1938. A quanto mi risulta, non rilevo marche autobiografiche, se non un accenno ai nomi propri di Baldo e Julien, per i quali difficilmente si può stabilire la consistenza di un legame personale. In

Una strana gioia di vivere, che raccoglie invece poesie composte tra il 1949 e il 1955, rileviamo ben tre indizi significativi. In XXV troviamo una componente che informa realisticamente sull'età anagrafica di chi scrive: «nella mia età di mezzo (né giovane né vecchia)»(10); in XVII è addirittura il nome proprio a emergere in contesto estremamente significativo, associato cioè al titolo della raccolta: «Ma Sandro Penna è intriso di una strana / gioia di vivere anche nel dolore». Cosa comunicano questi primi dati? Che l'autore preme sul pedale dell'identificazione voce lirica=voce autoriale: gli episodi e le meditazioni ad essi connesse sono il frutto di un'esperienza personale e in presa diretta. Infine, il terzo elemento: «“Cullo una solitudine mortale / nel mortale mattino, che da sempre...” / Il verso dell'amico si era imposto / da qualche giorno». A mia conoscenza è, almeno per questi anni, l'unica volta che Penna cita il verso di un altro poeta, premurandosi per giunta di chiarire la natura del rapporto che intercorre tra i due («il verso dell'amico»). Quel verso, anzi quei versi sono di Pasolini e sono tratti dal testo *Per cigli assolti*. È degno di nota rilevare che Penna li citi proprio ora, nella prima metà degli anni Cinquanta, quando cioè con Pasolini e Morante forma quel “trio romano” che lo farà conoscere anche a un pubblico più vasto. Insomma citare Pasolini, oltre a rappresentare una sorta di omaggio, assume i contorni di una forma di accreditamento: Penna ci dice di far parte di un circuito, di avere un certo tipo di “affiliazione”.

Di Bertolucci abbiamo una cristallizzazione critica ancora molto solida che lo fa cantore di una media borghesia provinciale espressivistica (cioè a dire che organizza il proprio orizzonte esistenziale attorno a pochi centri emotivi: gli affetti familiari, il paesaggio urbano e rurale in cui vive...). Come e soprattutto quando offre il fianco a questa interpretazione? Procediamo con ordine.

Non posso più scrivere né vivere
Se quest'anno la neve che si scioglie
Non mi avrà testimone impaziente
di sentire nell'aria prime viole

Come se fossi morto mi ricordo
La nostra primavera, la sua luce
Esultante che dura tutto un giorno,
la meraviglia di un giorno che passa.

Forse a noi ultimi figli dell'età
Impressionista non è dato altro
Che copiare dal vero, mentre sgocchia
La neve sui passerii aggruppati

Pensieri di casa è forse il testo più rappresentativo del primo tempo bertolucciano. È stato interpretato generalmente come una dichiarazione di poetica («figli dell'età / impressionista»; «copiare dal vero»), ma anche (e giustamente) come un'evoluzione centrale per il personaggio-poeta che dice “io”. La vicenda che questi versi mettono in scena è chiaramente quella di uno sradicamento, di un “esilio” autoimposto che produce non solo un profondo senso di perdita (addirittura equiparata alla morte) ma è causa diretta del prosciugarsi delle ragioni della poesia («Non posso più scrivere né vivere»)(11). Quali sono gli elementi che ci permettono di dare una simile interpretazione? Anzitutto un elemento *in praesentia*: il luogo e la data posta in calce («Roma 1952»): sappiamo che pochi mesi prima, nell'aprile del 1951, Bertolucci si trasferisce nella capitale; ma soprattutto degli elementi *in absentia*: *Pensieri di casa* si dispone su un fondale implicito costituito dall'insieme dei testi precedenti: nell'edizione del 1955 della *Capanna indiana* si poteva leggere l'intera produzione dell'autore e in particolare il trittico composto da *Lettera da casa*, il poemetto eponimo e la nuova sezione-raccolta *In un tempo incerto*. Considerando solo LC e TI si registrano ben 28 luoghi in cui Bertolucci ragguaglia sulla topografia del parmense: una rete fittissima di rimandi che costruisce la mappa geografica del suo radicamento.

Stando al computo delle semplici occorrenze vediamo una progressione notevole con una cesura secca proprio tra *Fuochi in novembre* e *Lettera da casa* e *In un tempo incerto*. Se nella raccolta del

'34 abbiamo un riferimento geografico ogni sei testi, nelle raccolte successive si incontra un'occorrenza ogni due. Ma ciò che stupisce di più non è l'aumento netto dei termini quanto il fenomeno della ricorsività: pochi luoghi vengono citati più volte fino a creare un'aspettativa, l'idea di una familiarità del personaggio che dice io col paesaggio che nomina. Solo in LC Parma viene citata cinque volte, come pure l'Appennino; Antignano due volte, come l'Emilia. È allora proprio a partire dai testi composti dalla seconda metà degli anni Quaranta fino al 1954 che la nomina dei luoghi biografici viene sfruttata retoricamente per costruire un "dispositivo di coerenza", per profilare cioè un individuo che operando per ricorsioni e rottura delle ricorsioni (come ad esempio quanto abbiamo provato a esemplificare qui: il rapporto radicamento/sradicamento) crea una narrazione.

Ma non è, ovviamente, l'unico modo possibile. Uno discorso simile si può fare ad esempio per la nomina degli affetti: con una continuità tra le due raccolte degli anni Cinquanta Bertolucci cita ben cinque volte i figli Bernardo e Giuseppe e tre volte la madre Maria Rossetti. Il fenomeno di profilatura provinciale passa anche attraverso testi d'occasione inviati a personaggi pubblici. Il componimento eponimo della raccolta è non a caso indirizzato a Giorgio Bassani: *Lettera da casa (inviando dei versi a Giorgio Bassani)*; in TI abbiamo invece un testo in morte di Atanasio Soldati: *A. Soldati, pittore in Parma*. Anche questi nomi ci dicono due cose: la continua volontà di accentuare il radicamento regionale (Bassani bolognese-ferrarese e la sottolineatura municipale di Soldati) e, ancora una volta, il richiamo ad un gruppo, un circuito, in questo caso quello di «Paragone», di cui sia Bertolucci quanto Bassani (e indirettamente Soldati) facevano parte dai primi anni Cinquanta.

Infine l'esempio di Fortini, da toccare molto cursoriamente. Anche nel suo caso incontriamo quel curioso fenomeno di cui abbiamo ragionato finora: un aumento secco, nel giro di un torno d'anni risicato, della presenza di marche autobiografiche. Come le usa? Essenzialmente in due direzioni: come in Bertolucci, nominando i propri luoghi, Firenze e il milanese su tutti (in coincidenza con i vari spostamenti); con maggior forza, attraverso il colloquio esplicito con personalità pubbliche che hanno con lui un legame biografico (affettivo ma soprattutto intellettuale). Un fenomeno che appare solo a partire dai testi rifluiti in *Poesia ed errore* (non vorrei sbagliarmi ma non rilevo tracce di questa pratica in *Foglio di Via*): Pier Paolo Pasolini, Renato S[olmi], Delio Tessa, Ottone Rosai, Roberto R[oversi]. Ma anche attraverso il colloquio ricercato con personalità dal profilo internazionale e con cui Fortini individua una affinità culturale: Pasternak, Babel, Eherenburg, Mathiessen. Perché? È più o meno ciò che abbiamo incontrato in Penna e in Bertolucci, solo moltiplicato: perimetrare i propri interlocutori permette di essere immediatamente riconoscibile come membro di un circuito; vuol dire porsi come dialogante alla pari; infine vuol dire esplicitare a chi vuole leggerci le credenziali intellettuali e culturali che ti definiscono.

Insomma, il processo sembra individuare due aspetti: il soliloquio si riempie di marche biografiche, il modulo conativo comincia a riferirsi sempre più spesso a individui concreti che hanno a che fare con la vita degli autori o per via affettiva o per via intellettuale. Ma da questi tre rapidi affondi abbiamo individuato anche tre procedure standard attuate attraverso l'immissione di materiale biografico: 1) profilatura di un personaggio coerente; 2) apparentamento attraverso esibizione dei legami affettivi e intellettuali; 3) affermazione territoriale: si tende cioè a radicarsi in un contesto geografico ben ritagliato. In gradi più o meno variati queste strategie sono ben riconoscibili in tutti gli autori del campione.

Occorre a questo punto rispondere alla domanda: come spiegare questo fenomeno così trasversale e soprattutto così repentino? Certamente si può seguire (fruttuosamente) una strada interna all'evoluzione letteraria, che lavori sulle nuove prospettive offerte dal rinnovato contatto con le esperienze e le produzioni estere; oppure operare, come già è stato fatto(12), sul peso che l'esempio di singole personalità, Montale su tutti (e la sua strada della concretezza attenta al dettaglio biografico) ha avuto sulla generazione dei nati negli anni Dieci e di coloro che si affacciavano alla poesia nel secondo dopoguerra. Senza alcuna pretesa di fornire una risposta in grado di esaurire la

complessità della questione, azzarderei una strada che guarda fuori dai testi. La rapidità segnalata dall'escursione dei dati può in effetti essere un indizio.

4. Il '45 apre una stagione nuova. Una riconfigurazione generalissima e profonda che modifica con particolare evidenza l'intero assetto culturale del paese. Con assetto culturale intendo riferirmi a un insieme piuttosto preciso di parametri: composizione della classe intellettuale; sistema delle riviste; case editrici. Perché? Ovviamente per due ragioni: l'emersione di personalità nuove e l'eclissi di figure antiche, troppo compromesse col regime; la ricostruzione del tessuto imprenditoriale, la nascita di nuove esperienze editoriali e la fine di vecchie case, per ragioni politiche e insieme per ragioni materiali. In alcuni casi, le sedi fisiche delle riviste e di alcune case di produzione sono cadute sotto il peso delle bombe (si pensi agli archivi della Garzanti); in altri (è noto il caso della sede del «Tevere») sono prese di mira dalla furia popolare.

Leggiamo quanto scrivono Ferretti e Guerriero, che delimitano con nettezza la nuova stagione aperta dal dopoguerra:

Il 1945 segna una frattura e una discontinuità culturale e politica rispetto al passato capitalistico e fascista, o comunque una diffusa esigenza in tal senso. Dopo la fine della guerra e la liberazione dalla dittatura, si apre infatti un periodo di nuove sperimentazioni imprenditoriali, e di disordinati e fecondi fervori editoriali e intellettuali. Per contro il 1956 è l'anno in cui esplose la crisi del Ventesimo Congresso del Pcus e dei partiti comunisti in Occidente, con relative conseguenze nell'intellettualità di sinistra. **(13)**

Sinteticamente, potremmo definire il mercato delle lettere durante il Ventennio a partire da tre caratteristiche fondamentali:

- 1) struttura cenacolare. Ciò comporta una dimensione personale e "familiare" dei rapporti culturali, che si traduce in una forma privata dei legami che intercorrono tra editore-direttore di rivista, scrittore e critico e che definisce il perimetro di una vera e propria corporazione, una «repubblica delle lettere» **(14)**;
- 2) accentramento e regolamentazione rigida dei canali di accreditamento. Il prestigio culturale veniva garantito da un ristretto circuito di organi ufficiali o ufficiosi come ad esempio la terza pagina del *Corriere della Sera* e poche riviste settoriali come *La fiera letteraria*, *Pegaso* e *Pan*.
- 3) forte disciplinamento del rapporto centro/periferia: monocentrismo. La capitale culturale riconosciuta è senza dubbio Firenze. Questo per una convergenza di fattori. L'addensamento di case editrici importanti come Vallecchi, il circuito delle riviste, una comunità intellettuale estremamente selezionata che vive in osmosi con l'accademia ma che occupa anche spazi autonomi (caffè, sedi di riviste...). Firenze è un centro atipico: è in effetti "mezzocentro" e "semiperiferia"; vive in grazia del proprio prestigio intellettuale ma è ben lontana dai gangli del potere politico (Roma), industriale e economico (Milano e Torino). È nei fatti un «centro defilato» e anche per questo gode di una discreta autonomia. Tuttavia dal potere centrale è sostenuta e regolamentata. Si pensi alle politiche "assistenziali" e protezionistiche, agli aiuti di stato al suo tessuto editoriale (esercitati per esempio attraverso grandi commesse) voluti da personalità come Giovanni Gentile. **(15)**

Accanto a questi aspetti vanno aggiunte altre due considerazioni, del tutto note peraltro: la marcata presenza delle così dette "due culture", cioè a dire di una isoglossa nettissima che separava il pubblico in una ristrettissima *élite* ipercolta e di una larghissima maggioranza di fruitori di produzione di consumo in convivenza con ampie sacche di analfabetismo e semianalfabetismo. Da cui discende una produzione da piccoli numeri, ancora ampiamente artigianale. Insomma un sistema nei fatti chiuso e fortemente disciplinato.

Che scenario troviamo nell'immediato dopoguerra? Qual è la situazione dell'editoria, cosa accade al sistema delle riviste, al ceto intellettuale e al pubblico? Anzitutto il primato, coltivato e protetto, di Firenze come centro di cultura nazionale si eclissa con grande rapidità. Per due ragioni: da un lato l'esplosione della pubblicistica, anche municipale (si moltiplicano testate, settimanali, rotocalchi, riviste più o meno specialistiche), via via che gli alleati conquistano territori alle truppe di occupazione naziste. Con una dinamica Sud-Nord. La seconda ragione, piuttosto semplice, è che i centri culturali si saldano con i centri industriali e finanziari: dove ci sono capitali, dove sorge (o si rafforza) un tessuto di aziende editoriali, lì si radica il nuovo ceto intellettuale. Roma, Milano e Torino su tutti(16). Insomma da un sistema accentrato e disciplinato si passa ad una situazione policentrica e "atomizzata"(17). Il pubblico e la produzione si distende con maggiore uniformità sul territorio della Repubblica. Il vecchio ceto intellettuale viene liquidato nella sua complessità? Mi sembra semmai che si passa attraverso una nebulizzazione della struttura corporativa: i vecchi operatori si innestano in nuovi circuiti, moltiplicando redazioni, collane, testate. Si passa cioè da un insieme di dinamiche che potremmo con tranquillità definire premoderne (artigianali e costruite su rapporti personali), a un sistema che si avvia verso la modernità industriale in cui le relazioni nel ceto intellettuale si allentano o si eclissano, in cui vigono rapporti aleatori o nessun rapporto(18). Questi processi ovviamente interessano anche il pubblico: che si estende, si fa sempre più generalista. I titoli pubblicati aumentano esponenzialmente: «passano da 1895 nel 1944 a 4069 nel '45 a 5468 nel '46 a 11033 nel '49»(19). Ma mutano anche i gusti: cresce notevolmente la distribuzione saggistica (non solo di ambito umanistico) nell'immediato dopoguerra; la narrativa (che già dagli anni Trenta ne contendeva il primato) scalza vigorosamente la produzione della poesia e della prosa d'arte. Sintetizzando con le parole di Ferroni:

La più autentica vita culturale si svolge sempre meno entro realtà collettive e istituzioni omogenee, che i singoli possano sentire come loro, riconoscendovisi le proprie radici: prevalgono piuttosto meccanismi impersonali, rapporti con istituzioni astratte (come i grandi organismi burocratici e l'industria culturale); di fronte a un pubblico anonimo e indeterminato, diventa sempre più difficile seguire i meccanismi reali della comunicazione, capire qual è l'eco che il lavoro intellettuale lascia nei suoi destinatari.(20)

In un panorama così mutato, che viaggia verso l'industrializzazione e lo scioglimento dei legami "corporativi", la diffusione nazionale e l'espansione di un pubblico che non è più conosciuto o "immaginato" dall'autore, la moltiplicazione di riviste e case editrici in concorrenza diretta, si ridefiniscono anche le politiche editoriali. Significa che ora le case editrici praticano sempre di più una "politica d'autore", individualizzata e ritagliata, che passa in modo massiccio attraverso la strategia dei premi letterari(21). Insomma, concorrenza. Ma non è solo concorrenza di mercato. A questa si associa quello che Weber avrebbe chiamato "politeismo" contemporaneo: la moltiplicazione dei punti di vista organici e complessivi in un assetto democratico, che spinge all'affiliazione dell'intellettuale (in questo caso del letterato) a gruppi e microgruppi in conflitto fra loro(22).

Questo quadro, senz'altro veritiero, pecca però di generalità. Sarà importante allora indagare "in situazione" come si comportano i nostri autori rispetto al contesto. Li abbiamo visti nei testi, occorrerà ora valutarli fuori da lì, ragionando su tre parametri: 1) case editrici per cui pubblicano; 2) sistema di recensioni; 3) politica di pubblicazione su rivista, sempre tenendo a mente la data feticcio del 1945.

Editori

Cominciamo a valutare il comportamento dei nostri autori nelle politiche editoriali. Con chi pubblicano? Si verificano spostamenti nel tempo? Dove si trovano le case interessate? Sono tracciabili delle costanti o dei flussi maggioritari?

Bertolucci, come noto, pubblica le sue prime raccolte (SI e FN) in duecento copie, grazie all'interessamento di Cesare Zavattini, per una piccolissima casa editrice parmense, la Minardi, che

in quegli anni annovera il poeta come unico autore(23). Dagli anni Cinquanta, passa a una casa maggiore e a una sede maggiore: la Sansoni di Firenze, con cui pubblicherà LC e CI, nella prima edizione del '51, poi arricchita da TI nel 1955 (nel volume *La capanna indiana*). L'anno prima viene chiamato da Longhi alla redazione di «Paragone», rivista anch'essa edita per Sansoni: i volumi verranno pubblicati per la collana associata alla rivista (Biblioteca di Paragone).

Nel 1939 Bertolucci è direttore di una collana di poesia (straniera) come «La Fenice», per Guanda. Personalità a lui molto vicine come Zavattini e Sereni si offrono di trovargli un editore in tempi non sospetti (Sereni, già nel 1946, gli prospetta la possibilità di pubblicare per Mondadori)(24). La sua rete di conoscenze, davvero impressionante, gli consentiva di coprire con una certa facilità tutti i circuiti editoriali: Vittorini e Pavese per Torino, Sereni per Milano, Pasolini e Longhi per Roma e Firenze. Perché allora pubblicare proprio per questa casa? Mi sembra che qui la scelta fosse molto più legata al progetto di rivista che a ragioni immediatamente editoriali: il problema per Bertolucci era quello di sostenere un'esperienza in cui credeva, ma anche, più prosaicamente, di accreditarsi come poeta del gruppo di «Paragone»(25). In effetti, se non vado errato, in una collana che annovera una trentina di testi fino al 1955, quello di Bertolucci rimarrà l'unico titolo poetico almeno fino al '54, anno in cui comparirà la raccolta, del tutto dimenticata per altro, di Sandro Sinigaglia, *Il flauto e la briccola*, e (questa sì, da ricordare), *La meglio gioventù* di Pasolini.

La Sansoni (e «Paragone») allora sembra puntare le sue carte proprio sul secondo tempo di Bertolucci per ritagliarsi uno spazio nel settore. Ne ricaviamo due informazioni: non c'è più un «vincolo municipale» a legare autore e casa editrice, avviene cioè un fenomeno di «sprovvincializzazione» e di diffusione nazionale; e soprattutto ci si muove in un contesto in cui i rapporti personali non sono più dirimenti: sembrano contare di più le politiche e i progetti editoriali, le dinamiche di gruppo rispetto ai legami tra gli individui.

Calogero, in linea con quanto già detto sulla sua scarsa fortuna critica in vita, ha una storia editoriale notevolmente scarica. Esordisce in antologia per una casa editrice piccola o piccolissima come La Centauro Editore di Milano, che vede la concentrazione della produzione negli anni Trenta, con una forte specializzazione sulla scrittura artistica: teatro, romanzi, narrativa e lirica. Per il comparto poesia vengono privilegiati autori attardati, tra simbolismo minore e decadentismo (Renzo Ausonio, *Estasi e angosce*, 1937), senza dimenticare il pesante apporto della produzione di regime (cfr. Fortunato De Pasquale Vinci, *Lira Fascista*, 1936; Giovanni Manenti, *Per un'Italia eroica*, 1936). Anche Calogero muterà editore nel 1956, optando ancora per una casa minuta, sebbene piuttosto attiva, come Maia di Siena, generalmente impegnata nella pubblicazione di autori minori o del tutto oscuri, ancora versati in una produzione ermetica e decadente.

Caproni vede un percorso simile a quello di Bertolucci: esordisce per una piccola casa editrice genovese (per quanto attiva e con una selezione di autori di tutto rispetto)(26), con un vincolo municipale molto forte. Dopo il 1945 il suo percorso editoriale seguirà due traiettorie: continuo spostamento di sedi e di case da Sud verso Nord (dal 1952 si sposta da Roma a Firenze a Milano); tendenza a pubblicare con case sempre più grandi (dalla De Luca di Roma, votata alla saggistica d'arte, al ritorno a Vallecchi, a Garzanti).

Per Fortini l'analisi si fa più complessa. Anche grazie al tramite di Elio Vittorini esordisce partendo dall'alto: pubblica *Foglio di via* con la torinese Einaudi(27). Il resto della produzione qui considerata però annovera *plaquettes* più che raccolte, incidendo notevolmente sulla scelta della sede editoriale. Tuttavia è possibile cogliere comunque tendenze interessanti. Anzitutto si nota una grande mobilità: Fortini sfugge da ogni strategia di fidelizzazione, cambiando continuamente fino all'approdo, «in maggiore», in Feltrinelli nel 1959. Come si muove la selezione? Dopo FV pubblica per piccole case con due caratteristiche comuni: 1) sono tutte nate dopo il 1945; 2) sono legate e progetti editoriali specifici. Le Edizioni della Meridiana, nate nel 1947, accanto alla pubblicazione di conclamati maestri del Novecento (Montale, Ungaretti, Cardarelli), ragionano su una linea di superamento «morbido» dell'ermetismo e di rifiuto del neorealismo «volgare». È significativa la pubblicazione, nella metà degli anni Cinquanta, di Pier Paolo Pasolini, Nelo Risi, Luciano Erba. *I destini generali* vengono pubblicati per un'altra casa editrice nuova e agguerrita, questa volta con

sede nissena e romana: la Salvatore Sciascia (nata nel 1946), legata alla rivista «Galleria» (del 1949) e che annovera, tra i collaboratori di prestigio, Pasolini e Leonardo Sciascia (omonimo, ma non parente dell'editore). Una casa editrice con distribuzione e taglio culturale differente rispetto alle Edizioni della Meridiana e legata a una declinazione dell'«impegno» molto specifica: basti pensare che per il segmento poesia, rivista e casa ospiteranno il gruppo di «Officina»: Leonetti, Romanò, Roversi, Pasolini e naturalmente Fortini. Infine la pubblicazione con Schwarz di Milano. Oltre alle ottime edizioni illustrate (*Il falso e il vero* di Quasimodo illustrato da Manzù e lo stesso plico fortiniano accompagnato da opere di Rosai) e alle classiche pubblicazioni ermetiche (Betocchi, Luzi, Ungaretti), la casa editrice si muove sui binari di un progetto editoriale molto ben incardinato: la pubblicazione esordiale di autori come Pagliarani, di Ruscio e Cesarano denuncia la volontà di rinnovare l'accezione del termine «impegno» e di articolare in modi nuovi il rapporto letteratura/realità. A ciò si accompagna la grana esplicitamente ideologica del proprietario-direttore (rinomatamente trotskista), che ricade sulla selezione dei testi da pubblicare e sulla linea editoriale(28).

Con Luzi la parabola che sto cercando di delineare si mostra con particolare evidenza. Dopo una brevissima parentesi modenese (l'esordio con Guanda; BA verrà poi prontamente ristampata per le fiorentine ed. Parenti, nel 1942), il poeta stringerà un rapporto con il tessuto editoriale del capoluogo toscano che lo impegnerà per tutto il suo primo periodo: *Avvento notturno*, *Un brindisi* e *Quaderno gotico* (oltre, come accennato, alla ristampa della *Barca*) sarà concentrato lì. Un legame assieme «municipale» e costruito nel più importante centro culturale del paese. Dopo la raccolta del '47 la situazione si modificherà repentinamente: PD e OV vedranno rompere quel rapporto con la città, migrando verso Nord e assieme si assisterà ad una variazione repentina delle sedi editoriali. *Primizie del deserto* verrà pubblicato dalla milanese Schwarz, di cui già si è detto; la raccolta successiva per la vicentina Neri Pozza, casa editrice piccola e radicata nella cultura veneta ma con una grande attenzione alla migliore esperienza poetica del Novecento(29). Luzi si inserisce in questo progetto, ma ciò che va rilevato con forza è che 1) lascia Firenze per il Nord, anche a rischio di un ridimensionamento, optando sistematicamente per case nate dopo la guerra e il Ventennio; 2) individua sedi che si ispirano esplicitamente a principi antifascisti: Schwarz trotskista e Neri Pozza di matrice più liberale e democratica(30). Luzi si muove chiaramente alla ricerca di riaccreditamento in un panorama culturale, politico e civile del tutto mutato col secondo dopoguerra, sino poi ad approdare, con la raccolta-consuntivo, *Il giusto della vita*, alla milanese e ben più grande Garzanti, nel 1960.

Anche in Maticotta osserviamo una dinamica simile: la prima produzione, fino a *Ubbidiamo alla terra* del 1949, ricade tutta in ambiente romano o di provincia (Rieti e Fermo, sua città d'origine): insomma intrattiene un rapporto ancora profondamente municipale. Esordisce per le Edizioni di Prospettive, collana legata alla omonima rivista (seconda serie con sede a Roma e non più a Firenze), diretta da Curzio Malaparte. Conto pochissimi titoli, con uno spettro incredibilmente oscillante: dalla pubblicistica più schiacciata su posizioni di regime (*Italiani in Spagna*), alla ben più raffinata silloge *Poesia moderna straniera* per le cure di Leone Traverso, sino a una ristampa degli *Indifferenti*. Insomma: l'ambiguità di Malaparte fatta collana editoriale. *Fisarmonica rossa*, il centro della produzione neorealista di Maticotta, vedrà invece la luce con la romana Edizioni Darsena, legate alla rivista -di notevole spessore culturale- «Mercurio» in attività dal 1944 (esattamente dalla liberazione di Roma dalle truppe tedesche) al 1948 e fondata da Alba de Céspedes. La collana collegata pubblicherà testi di autori antifascisti e chiaramente progressisti compresi in un arco che va dal PSI al Partito d'Azione alla DC: per fare solo alcuni nomi, Ernesto Bonaiuti, Costantino Mortati e Gino Luzzatto. Le altre raccolte saranno prodotte da micro editori/stamperie artigianali (delle Edizioni degli Amici della Poesia conto solo cinque titoli; addirittura quattro, compreso un improbabile Teocrito, per le Edizioni del Girasole di Rieti). Il salto importante di Maticotta sarà proprio nel 1956, con la pubblicazione dell'ultima raccolta considerata dal nostro spoglio: *I mesi*, ancora per la milanese Schwarz. Qui assistiamo al doppio salto già visto:

1) rottura del legame municipale e quindi liquidazione di un pubblico ben individuato; 2) spostamento verso Nord. Un salto spiegabile anche qui per affinità ideologica.

Penna mostra una straordinaria mobilità dopo il '45. Dopo l'esordio del 1939, ovviamente fiorentino, anche per vicinanza di gusto, si sposta come gli altri a Milano (con la sola rapida sosta romana di *Arrivo al mare*). Ma ciò che più stupisce è 1) la pervicace esclusione di ogni principio di fidelizzazione e 2) la tendenza a puntare su case editrici maggiori, a grande distribuzione: Garzanti e Longanesi. In quest'ultimo caso, con una notevole (e come sempre acuta) volontà di promozione di un ben specifico gruppo romano come il trio Morante-Penna-Pasolini. Se non vado errato(31), nel decennio 1950-1960 la casa editrice pubblica solo tre libri di poesia italiana contemporanea, tutti nel 1958: *Alibi* di Elsa Morante, *Croce e delizia* di Penna e *L'usignolo della chiesa cattolica* di Pasolini. Una politica di sostegno per gruppi, molto ritagliata, in cui rientra, come già accennato, il grande dinamismo pasoliniano(32).

Rebora ha una parabola solo apparentemente diversa da quelle incontrate sinora: esordisce per Guanda nel 1940, casa editrice modenese (dal 1936 con sede a Parma), ma in realtà in contatto diretto con Firenze e l'ambiente ermetico (soprattutto per il tramite di Bo). Anche qui si individua il solito cambio post 1945: le altre due raccolte le pubblica a Nord, a Milano (ma anche città in cui vive) per due case nuove, sebbene minori. Pubblica *Dieci anni* per le Edizioni del Piccolo Teatro, una casa editrice che annovera tra i titoli editi nel 1950 questo solo (sic!); un dato che farebbe pensare a un favore personale più che a una vera e propria operazione commerciale(33). *Il verbo essere*, invece, trova la via della pubblicazione per i tipi «All'insegna del pesce d'oro», edita da Scheiwiller, editore raffinato che lavora ai margini, tra autori minori e esordienti. In realtà, nel caso specifico non è improbabile la mediazione del maggiore dei Rebora, di cui il nostro era nipote, soggetto in quegli anni a un tentativo di rinascita dell'interesse critico promosso proprio dall'editore.

Anche la storia editoriale di Sereni è particolarmente indicativa: esordisce pubblicando *Frontiera* per le edizioni di «Corrente», rivista milanese diretta da Ernesto Treccani, di cui egli stesso era redattore (dovrà poi abbandonare per andare al fronte). In una lettera molto significativa Anceschi, con cui Sereni intrattiene un sodalizio sin dai tempi dell'università, ricorda al poeta di Luino che il gruppo (il circuito che ha dato vita alla rivista) è ancora attivo e ha "memoria": pubblicherà senz'altro il volume(34). Un brano che la dice lunga su certa "collosità" della classe intellettuale e del rapporto tra case editrici, riviste e individui. Insomma un esordio municipale, artigianale (300 le copie più 200 in edizione "lusso") e costruito su relazioni personali. La seconda edizione di FR (col titolo *Poesie* e lievissime variazioni) verrà invece pubblicata con Vallecchi, nel 1942, quando Firenze era ancora il centro editoriale più prestigioso e dove il circuito ermetico (in particolare ruotante attorno al «Frontespizio» e alla figura di Betocchi) spinge per la sua pubblicazione. Sede, quella toscana, che manterrà anche per la seconda raccolta: DA sarà anch'essa edita da Vallecchi.

Oltre i nostri confini temporali, ma certamente ulteriore conferma, *Gli strumenti umani* usciranno in un centro del Nord che non è Firenze, che non ha legami municipali con l'autore e per una casa editrice dal taglio ben più industriale come Einaudi.

Infine un rapido accenno alla situazione di Sinisgalli. Autore dalle conoscenze radicate e tentacolari tra Roma e Milano, pubblicitista instancabile e grande animatore di riviste, riuscirà a costruirsi sin da subito una certa stabilità editoriale (per quanto riguarda la scrittura poetica), generalmente piantata nel capoluogo lombardo tra Scheiwiller e Mondadori.

Le dinamiche che osserviamo "in situazione" illustrano allora una serie di tendenze molto ben marcate:

- 1) anzitutto la fine dei legami municipali: gli autori non pubblicano più per il ristretto ambito comunale in cui sono nati e conosciuti;
- 2) la perdita di centralità del rapporto personale a favore di una meccanica intelligente fondata sulla caratura intellettuale e culturale del progetto editoriale promosso dalla casa editrice stessa

o da una rivista associata: gli autori selezionano e vengono selezionati dalle sedi di pubblicazione a partire da questi criteri;

- 3) questa nuova selezione produce dinamiche che sfuggono alla fidelizzazione: ciò significa che gli autori possono modificare continuamente le sedi di pubblicazione con tutto ciò che ne comporta: ulteriore sfilacciamento dei legami personali, variazioni anche importanti a livello della distribuzione e dunque di pubblico potenziale;
- 4) tendenza a pubblicare per case editrici grandi, con possibilità di distribuzione virtualmente nazionale; dispersione del ceto intellettuale e letterario gravitante attorno a Firenze;
- 5) tendenza a pubblicare per case editrici nate dopo il 1945, non solo dunque non compromesse col regime ma di chiara ispirazione antifascista;
- 6) plastica fine del dominio fiorentino e dispersione del ceto intellettuale lì radicato.

Tutto ciò significa non solo una materiale riconfigurazione del ceto letterario (e in particolare di quel sistema che produce e ragiona di poesia), che si disperde e si sfilaccia, ma anche una continua rimodulazione del pubblico, potenzialmente meglio distribuito sul territorio nazionale ma certamente più difficile da immaginare “a priori” per l’autore. Ma questo è un aspetto che andrà approfondito nei prossimi sondaggi.

Il sistema delle recensioni

Per non disperdere eccessivamente l’analisi mi soffermerò solo sui casi di Bertolucci, Sereni e Sinisgalli: si tratterà in effetti di sondare come si muove la “promozione” autoriale in questi anni nelle sue linee generali, non di fornire uno studio bibliografico.

Gran parte del sistema recensorio di Bertolucci tra il 1929 e il 1945 è impostato su due pilastri: relazioni personali (nella prima fase per il tramite di Zavattini, poi il rapporto con Pietro Bianchi e Giorgio Bassani) e la fortissima concentrazione municipale. Basta dare una scorsa alle testate per comprenderne la gittata provinciale (o tutt’al più regionale): «Corriere emiliano», «Corriere padano», «L’Orto», «Crisopoli». Dal 1948 si verifica una rimodulazione netta che procede su quattro vettori: 1) si verifica un allargamento del perimetro geografico: ci si muove ora su Milano, Firenze e Roma (pur mantenendo ancora un forte presidio provinciale); 2) le recensioni (spesso di critici autorevoli) appaiono su stampa a larga diffusione: importante è lo scritto di Giuseppe De Robertis sul «Tempo» e l’articolo di Montale sul «Corriere della Sera» del ’56; 3) Bertolucci si accredita (non senza il contributo di personalità amiche) presso una stampa appena nata, destinata ad un pubblico colto ma non specialista, laico e progressista: «Paragone», «Belfagor», «Milano-Sera» (che ha per altro una diffusione notevole(35)), «Il mondo»; 4) infine, la questione di poeti che recensiscono poeti: dopo il ’48 Bertolucci viene inserito in un circuito piuttosto ristretto costruito su rapporti amicali ma anche su affinità di poetica, composto da Mario Luzi (conosciuto già dal 1938), Giorgio Caproni, Vittorio Sereni (anche lui conosciuto nel ’38) e Pier Paolo Pasolini(36).

A dare una scorsa all’elenco delle recensioni e in generale degli scritti su Vittorio Sereni pubblicati tra il 1937 e il 1945 si ha la sensazione di essere intrappolati in un *déjà vu*. Dopo i due importanti scritti di Carlo Betocchi apparsi sul «Frontespizio» (dove Sereni esordì come poeta proprio grazie al suo sostegno), in tempi nettamente non sospetti (siamo appunto al 1937), Sereni verrà letteralmente fagocitato dal gruppo fiorentino o da autori affini. A scorrere la lista fino al 1945 vi ritroviamo il gruppo al completo: Macrì, Bo, Vigorelli, Beniamino Dal Fabbro, Emilio Villa, Alfonso Gatto, oltre, ovviamente, a Carlo Betocchi. Grazie a questo circuito avrà piena “copertura fiorentina”, ma riuscirà anche a penetrare in ambito romano, ad esempio con lo scritto di Ferrata su «Primato», nel 1941, o quello di Frattini (*Introduzione a Sereni*) pubblicato sul «Meridiano di Roma» nel 1944. Anche in questi due casi è chiarissima la mediazione fiorentina, in particolare tramite l’aggancio di Carlo Bo. Oppure ancora, si inserisce nel circuito di riviste legate alle varie sedi provinciali dei “fasci di combattimento”. Prendiamo ad esempio il caso di due periodici geograficamente lontani

come «Architrave», organo dei Guf bolognesi e «Vedetta mediterranea», dei Guf salentini: su entrambe verrà recensito, in entrambi i casi grazie alla mediazione di Macrì (che li collaborava per le pagine letterarie)(37). O infine, il caso di Parma, con una recensione a *Frontiera* di Pietro Viola sulla «Gazzetta» cittadina chiaramente spiegabile tramite l'intervento di Bertolucci. Insomma prima del 1945 Sereni ha una penetrazione geografica esigua, eminentemente concentrata tra Firenze e Roma; le riviste che lo recensiscono sono o specialistiche o legate agli ambienti universitari fascisti; le pubblicazioni sono sempre mediate o da rapporti personali indiretti, oppure diretti (ad esempio è recensito dalle stesse riviste a cui collabora, come si vedrà meglio nel prossimo paragrafo).

Cosa accade dopo? Potremmo dire che i due pilastri su cui regge l'intero sistema di accreditamento crolla. Anzitutto si sgretola per forza di cose il mondo della pubblicistica più o meno legata a doppio filo al regime. Il gruppo che ne deteneva poi una sorta di "monopolio di immagine" non si eclissa del tutto, ma certamente ora ha da convivere con altri circuiti concorrenti: per usare un'immagine cara alla sociologia contemporanea, diventa liquido. La mappa geografica si estende notevolmente, non solo per il numero dei centri coinvolti (non solo più Firenze e Roma) ma per la "gittata" delle pubblicazioni. Insomma da una dimensione municipale si passa ad una diffusione omogenea su tutto il territorio nazionale. In particolare grazie al notevole apporto di organi non specialistici ma di largo consumo come settimanali (importante la recensione al *Diario d'Algeria* di Vigorelli apparsa su «Oggi» dell'11 luglio 1947 che proprio in quell'anno diventava il settimanale più diffuso in Italia con punte di 250000 copie) e di numerosi quotidiani. Accanto a questo meccanismo di allargamento nazionale della diffusione e dell'allentamento delle logiche di microcircuiti, per cui il rapporto tra autore e rivista può attuarsi anche senza la mediazione personale, si intravede un secondo piano del discorso. La logica recensoria passa per il doppio filtro dell'accREDITAMENTO (da parte dell'autore) presso un pubblico culturalmente connotato e la selezione (da parte delle riviste) per un principio di "affinità ideologica". È interessante registrare che gran parte delle recensioni e degli articoli su Sereni compaia su riviste non imparentate tra loro, ma certo legate da un'aria di famiglia: dall'organo ufficiale del Pci «Rinascita», che pubblica uno scritto di Muscetta (*Vittorio Sereni*) nel 1947, ai vari articoli-recensioni sull'organo del Psi «Avanti!» e ancora al liberal socialismo dei Capitini e Calamandrei della rivista fiorentina «Il Ponte», al comunismo colto del «nuovo Corriere», fino al cattolicesimo "progressista" interessato al discorso esistenzialista di «Humanitas» e al più agguerrito e contemporaneo «aut aut». Tutte queste sedi costituiscono un fronte frastagliato ma omogeneo, compongono il panorama articolato di uno stesso continente culturale.

Fine della cultura dei legami personali e del principio di "prevedibilità" dei propri lettori; pubblico generalista (cioè non più microspecialistico: connotato semmai in senso latamente culturale), diffuso sul territorio nazionale e dispositivo degli apparentamenti ideologici. Queste meccaniche non sono anarchiche: rispondono a logiche unitarie. Tutto questo accade nel passaggio post 1945.

Non vorrei abbandonare del tutto la dimensione quantitativa. Ebbene, giocando coi numeri possiamo ottenere ancora risultati interessanti. Sinisgalli, intellettuale già molto attivo tra anni Venti e Trenta, vede aumentare la propria fortuna critica in modo esponenziale dal '45: se prima, dal 1934 al 1944, contiamo solo 51 interventi sul suo lavoro, nel decennio successivo si registrano ben 134 articoli(38). Potremmo tentare un esperimento e domandarci: quanto incide sul totale la quota di testi che non passa per i soliti centri del potere culturale e cioè a dire Firenze, Milano e Roma? Se nel decennio 1934-1944 la percentuale è molto bassa, aggirandosi attorno al 13% (7 su 51), nel periodo successivo sale notevolmente, toccando il 32%. Inoltre, se le sedi periferiche nel primo segmento sono del tutto esigue (ne conto 5)(39) con una netta sproporzione a favore del Nord, nella seconda *tranche* si verifica una vera e propria deflagrazione con ben 21 centri. Ma è anche la distribuzione a cambiare: la diffusione sembra coprire in modo uniforme tutto il territorio nazionale, da nord a sud, da est a ovest, isole comprese(40). Insomma usando impropriamente delle etichette linguistiche potremmo affermare che dopo il '45 a mutare con forza è la questione diatopica (nel senso però della "distribuzione" della comunicazione poetica). Si crea un pubblico nazionale

uniforme e ciò contribuisce anche alla scarsa capacità di chi compone a immaginare i suoi lettori potenziali.

Sinisgalli esordisce sfruttando il sistema “promozionale” del regime. Su consiglio di Zavattini gareggia per i Littoriali fiorentini del '34, vincendo con il testo *Interno Orfico*. Questo successo (anticipato a dire il vero dall'interessamento immediato di Ungaretti) lo trasforma in un autore coccolato dai più importanti organi di stampa nazionale e dai circuiti culturali, più selettivi e specialistici, del capoluogo toscano. È sorprendente vedere che un poeta che non gode oggi di particolare fortuna critica fosse accolto dalle maggiori testate («Corriere della Sera», «Quadrivio», «Primato») e sostenuto dalle maggiori firme (Pavolini, Cecchi, Ungaretti, Bellonci). Addirittura si legge un improvvido Cecchi che sul «Corriere della Sera» del 19 ottobre del 1938 (in data piuttosto alta dunque) scrive un articolo dal titolo quanto mai significativo: *Ungaretti, Montale, Sinisgalli*. Ma anche il *côté* più specialistico sembra sostenerlo senza riserve: Betocchi sul «Frontespizio», Contini su «Letteratura», Bo, Solmi, Gatto, lo stesso Sereni.

Cosa accade dopo il '45? Si è detto della nazionalizzazione e della diffusione omogenea del pubblico, ma vanno sottolineati anche altri elementi: la quota importante che passa per giornali a larga diffusione, settimanali («Oggi») e quotidiani («Avanti!», «Corriere del Mezzogiorno»); l'apporto di riviste nuove come «Comunità» e «Galleria», ma il sostanziale silenzio della nuova critica: i nomi più significativi che ricorrono nella prima metà degli anni Cinquanta sono ancora legati alla stagione ermetica: Falqui, De Robertis, Macrì e Cecchi: Sinisgalli non attecchisce tra le nuove generazioni, ma soprattutto nel suo caso la dinamica degli apparentamenti per gruppi non sembra funzionare.

Uno sguardo al sistema delle pubblicazioni in rivista

Come ultimo dato proverei a riflettere sulle pubblicazioni di testi poetici in rivista. È possibile scorgere una logica? È possibile verificare evoluzioni, scarti significativi prima e dopo il 1945? Per dare una risposta a questi interrogativi lavorerei sul caso, davvero significativo, di Sereni.

Il tentativo sarà quello di disporre una sopra l'altra la mappa delle recensioni e quella delle pubblicazioni e valutare sovrapposibilità e sfasature. Questo indice ci permette di stabilire con maggiore precisione lo spettro di diffusione dell' “immagine di Sereni” e soprattutto ci consente di cogliere eventuali variazioni nel peso che hanno i legami personali nella politica delle pubblicazioni.

Partirei da un semplice dato. Secondo la ricchissima edizione critica elaborata da Isella, sono 19 i testi di *Frontiera* che vengono pubblicati isolatamente in varie riviste, dal 1936 al 1947. Ben tredici di queste pubblicano negli stessi anni una recensione o un articolo su Sereni, oppure si dà il caso che Sereni stesso svolga attività di redattore: il 68%; il rapporto tra sedi di pubblicazione e sedi di promozione è strettissimo. Cosa avviene dopo la soglia simbolica del 1945? Ebbene: i testi di DA pubblicati anche su rivista sono sedici (se si esclude *Città di notte* uscito addirittura nel 1941). Tra questi solo due compaiono su testate che ospitano negli stessi anni recensioni: la percentuale cala verticalmente nel giro di pochissimi anni al 12%. Stesso discorso infine per i testi elaborati fino al 1956 e inseriti poi in SU: solo due componimenti su 15 cadono in una rivista che è già stata sede di recensioni. Insomma se prima del '45 c'è una sovrapposizione pressoché perfetta tra geografia della pubblicazione e geografia della promozione, dopo questa data si verifica uno scollamento impressionante tra le due operazioni: le sedi di pubblicazione non coincidono con i circuiti e le redazioni che diffondono e criticano. Questo significa da un lato il raddoppio dei canali di diffusione, e dunque una maggiore penetrazione sul territorio nazionale, dall'altro però anche un mancato controllo sulle dinamiche complessive della produzione: il poeta può ovviamente controllare dove pubblicare i suoi testi, ma non può agire su chi vuole criticarli e recensirli.

Questo tipo di dinamica, che si riscontra con particolare chiarezza in Sereni, vale in misura più o meno simile per tutti gli autori del campione e per l'intero periodo preso in considerazione. I canali di promozione, la cultura dei legami corporativi, il prevalere degli apparentamenti ideologici,

l'impossibilità di immaginare un pubblico: una serie di strutture materiali ma anche una certa idea di comunità letteraria muta drasticamente nel giro di pochissimi anni e si impone una nuova logica di fase.

Conclusioni

Pier Vincenzo Mengaldo, intellettuale, *ça va sans dire*, serio e urbano, tacciava senza mezzi termini di "faciloneria" le analisi quantitative «alla De Mauro», che si incaricavano di stabilire il tasso di "prosa" immesso nella lirica contando il «numero di parole o espressioni "comuni" che la nostra poesia novecentesca ha successivamente ammesso»(41); non meno frontali potrebbero essere le critiche da muovere alla prospettiva di analisi avanzata da Franco Moretti in un testo piuttosto recente come *La letteratura vista da lontano*, in cui ci si incarica di trarre profitto da analisi sulla variazione della produzione e pubblicazione romanzesca in vari paesi del globo in coincidenza di date storicamente significative(42). La ricerca qui presentata non sarebbe esente da critiche consimili. E accanto alle criticità di metodo (cioè sulle condizioni dell'esperimento, sulla composizione del campione, sulle ragioni dell'analisi quantitativo) ci sarebbero da sollevare anche criticità di merito: come raccordare i risultati osservati sul piano estetico (la tendenza a sviluppare una serie di procedure biografiche) alle metamorfosi che investono la distribuzione, il pubblico e le dinamiche interne al ceto dei produttori di poesia? Un labirinto dal quale, mi sembra, sia più utile uscire che entrarvi.

Le pagine precedenti suggeriscono questo: c'è una relazione tra la grande ristrutturazione sul piano della produzione e dei rapporti interni al ceto intellettuale (dei produttori di poesia) e la messa in evidenza di aspetti autobiografici nei testi (radicamento territoriale, profilatura intellettuale e costruzione di una personalità coerente). Gli autori sembrano accentuare la coincidenza tra la voce lirica e la persona fisica che sta al di là della pagina proprio quando si impone una nuova logica di fase. Ma come spiegarla? Azzarderei una risposta sintetica che avrebbe bisogno di ben altra riflessione.

Quanto abbiamo visto in situazione (la nascita di un sistema culturale policentrico, la ricomposizione della mappa delle riviste e delle case editrici, l'allentamento dei legami personali e corporativi) innesca il cedimento di un sistema che disciplinava il riconoscimento dei suoi membri e la composizione del pubblico potenziale. In un quadro così mutato il poeta trova una nuova forma di accreditamento ricercando un rapporto, non mediato, con il suo pubblico. Il biografismo allora risponde a due esigenze che dopo il '45 non vengono più disciplinate: 1) permette all'autore di ritagliarsi una platea "a monte", di costruirsi il proprio pubblico con l'esibizione del profilo ideologico di chi parla, il suo radicamento territoriale, o semplicemente riconoscendosi membro di uno specifico gruppo; 2) attraverso il sistema di "coerenze" (cioè il gioco di ricorsioni e rottura delle ricorsioni) che l'io autobiografico esibisce nei testi e nelle raccolte tende a generare fidelizzazione in quello stesso pubblico.

Il biografismo sarebbe allora in parte spiegabile come un dispositivo retorico che risponde con sollecitudine al comparire di particolari logiche di fase. Questo tipo di risposta avrebbe bisogno del supporto di altri dati e soprattutto di riscontri in altri periodi storici; tuttavia mi sembra utile rendere disponibili questi primi risultati.

Enrico Fantini

Note.

(1) Gli autori sono: Bertolucci, Calogero, Caproni, Fortini, Luzi, Maticotta, Penna, Rebor, Sereni, Sinigalli. La selezione è stata operata in base a due criteri: omogeneità generazionale (tutti gli autori sono nati attorno agli anni Dieci: più precisamente tra il 1906 e il 1917); uniformità rispetto al "tono medio" di periodo: ciò significa che gli autori tendono a non innovare autonomamente la produzione coeva. Il campione dei testi consta di 43 raccolte per 1730 testi complessivi. Ecco l'elenco (tra parentesi quadre le

sigle che impiego per evitare ripetizioni): ATTILIO BERTOLUCCI, *Sirio* [SI], *Fuochi in novembre* [FN], *Lettera da casa* [LC], *La capanna indiana* [CI], *In un tempo incerto* [TI], in *Opere*, a c. di Paolo Lagazzi, Gabriella Palli Baroni, Milano Mondadori, 1997; LORENZO CALOGERO, *25 poesie* [25p], in *Parole del tempo*, Siena, Maia, 1956; ID., *Poco suono* [PS], Milano, ed. Centauro, 1936, in *Parole del tempo*, Siena, Maia, 1956; ID., *Parole del tempo* [PT], Maia, Siena, 1956; ID., *Ma questo...* [MQ], Siena, Maia, 1955; ID., *Come in dittici* [CD], Siena, Maia, 1956; GIORGIO CAPRONI, *Come un'allegoria* [CA], *Ballo a Fontanigorda* [BF], *Finzioni* [FI], *Cronistoria* [CR], *Il passaggio d'Enea* [PE], *Il seme del piangere* [SP], in *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1999; FRANCO FORTINI, *Foglio di via* [FV], *Poesia ed errore* [Pe], *Tutte le poesie*, a c. di Luca Lenzi, Milano, Mondadori, 2014; MARIO LUZI, *La barca* [BA], *Avvento notturno* [AN], *Un brindisi* [BR], *Quaderno gotico* [QG], *Poesie sparse* [PS], *Primizie del deserto* [PD], *Onore del vero* [OV], in *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 2001; FRANCO MATA COTTA, *Poemetti* [PO], Roma, edizioni di Prospettive, 1941; ID., *Fisarmonica rossa* [FR], Roma, Editore Darsena, 1945; ID., *Naiialuna* [NA], Fermo, Edizioni Amici della Poesia, 1948; ID., *Ubbidiamo alla terra* [UT], Rieti – Roma, Edizioni del Girasole, 1949; ID., *I mesi* [ME], Milano, Schwarz Editore, 1956; SANDRO PENNA, *Poesie* [P], *Una strana gioia di vivere* [SGV], in *Poesie*, Milano, Garzanti, 2000; ROBERTO REBORA, *Misure* [MI], Modena, Guanda, 1940; ID., *Dieci anni* [DA], Milano, Edizioni del Piccolo Teatro, 1950; ID., *Il verbo essere* [VE], Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1965; VITTORIO SERENI, *Poesie giovanili* [PG], *Frontiera* [FR], *Diario d'Algeria* [DA], *Gli strumenti umani* (con riferimento ai soli testi pubblicati entro il 1956) [SU56], in *Poesie*, a c. di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1995; LEONARDO SINISGALLI, *Vidi le muse* [VM], Milano, Mondadori, 1943; ID., *I nuovi Campi Elisi* [NCE], Milano, Mondadori, 1947; ID., *La vigna vecchia* [VV], Milano, Mondadori, 1956. Come si nota, ho usato, quando ho potuto, le versioni più facili da reperire: in alcuni casi vanno rilevate variazioni nella selezione dei testi o addirittura nella costruzione dei testi stessi rispetto alle versioni originali: quando ho potuto ho eliminato dal computo gli elementi “spuri”. Tuttavia mi sembra di poter sostenere che un lavoro quantitativo può tranquillamente reggere un margine d'errore contenuto. La tabella sui “moduli” e quella sulla composizione tematica sono state costruite organizzando la totalità dei testi in due segmenti: quelli inseriti in raccolte pubblicate tra il 1929 e il 1944 e quelli inseriti in raccolte pubblicate tra il 1945 e il 1956. Le percentuali sono dunque sempre relative al sottoinsieme.

(2) Questa parte dell'analisi si ispira alla ricerca di CLAUDIO GIUNTA, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2002, pp. 415-418. Anzitutto, un problema metodologico da esporre. Questi elementi hanno tratti di aleatorietà molto marcati. Come definire “scientificamente”, o, con meno velleità, in modo concorde e univoco qual è il tema, il destinatario, il modulo e il locutore di un testo poetico? Si possono avere contorni molto netti (e non sempre) nella poesia premoderna, ma nel pieno Novecento i confini sfumano grandemente e si confondono. In questa fase non è nemmeno detto che le evidenze testuali possano soccorrere. In molti casi, soprattutto in piena fase ermetica (tra anni Trenta e primi Quaranta), i temi sono del tutto oscuri, difficili da definire e soprattutto ambigui (solo successivamente, dopo il 1945 appunto, giungeranno a una, sempre problematica, chiarificazione). In testi ampi, dall'andamento poematico (si pensi solo ai componimenti del Calogero di 25p, o ai *Poemetti* di Maticotta), temi si accavallano e si modificano senza soluzione di continuità, come pure i destinatari. Persino i locutori possono mutare in uno stesso testo. Per quanto, come detto, la situazione è in netto miglioramento nella fase post '45, occorre rispondere ad una domanda operativa: come organizzare questo ginepraio? Come si risponde alla questione “di cosa parla questo testo?”, “chi parla?”, “a chi?”, “in che modo”? L'unica risposta possibile, soggetta senz'altro a incertezze ma di certo la più pragmatica, è operare sulla scorta di un criterio banale ma fattivamente imprescindibile: quello del carattere “prevalente” del testo. Che significa, nei fatti? Vuol dire che se ci sono più locutori, o più temi o più destinatari, verrà indicato il tema, il locutore e il destinatario quantitativamente più presente. Una modalità se vogliamo poco elegante, ma di certo la più efficace.

(3) Anche qui per non complicare una categoria piuttosto contraddittoria direi che è dell'io lirico quella voce che in assenza di elementi contrari viene identificata con quella del poeta stesso.

(4) Modulo conativo (o monologo): si riferisce a quell'insieme di testi che si rivolgono direttamente a un destinatario o a un gruppo di destinatari (fittizio o reale) con intenti polemic, pedagogici, sentimentali...

Soliloquio: intendo quella congerie di componimenti che non si rivolgono testualmente, cioè a dire in modo esplicito, a un uditorio, a una platea o a singoli individui. Il testo si risolve in una riflessione ad alta voce del personaggio che prende la parola. Questo personaggio non ha una connotazione specifica (per questo rimando ai dati sul locutore). Anche la riflessione che articola è varia (la sua analisi ricade nell'ambito dei temi); tuttavia, in una maggioranza schiacciante dei casi, riflette su se stesso, sul proprio passato e sulla propria esistenza.

Poesia narrativa (per brevità “narrazione”): prevede la registrazione di un episodio autonomo, in cui la voce dell’io lirico ha solo una funzione narrante; chi dice io non è direttamente coinvolto nell’evento. È un modulo particolarmente diffuso nella produzione degli anni Trenta.

Ripresa dei generi tradizionali: in questa casella, piuttosto varia, ricadono testi difforni ma tutti chiaramente ascrivibili a una tradizione poetica solida: odi, invocazioni, litanie, preghiere.

Poesia d’occasione: computa quei testi (di genere, tema e forma diversa) che hanno una caratteristica comune: sono scritti per dialogare (o semplicemente omaggiare) un interlocutore reale che ha a che fare con la biografia dell’autore anche solo per ragioni intellettuali.

Dialogo fittizio: è una categoria nettamente opposta al punto 1) e al punto 2). Registra in presa diretta (ma può anche essere posta nel passato o nel futuro) una conversazione tra l’io e un tu (reale o fittizio). Fittizio perché non è necessario che questo dialogo sia concretamente avvenuto: l’importante è che si disponga una sequenza dialettica in cui si affrontano due (o più) punti di vista.

(5) Guardando invece agli autori troviamo apparentamenti su cui vale la pena soffermarsi. Se l’inversione di tendenza è evidente, cioè dopo il ’45 cresce di più il modello conativo, c’è un gruppo di autori per cui accade esattamente l’opposto. In Caproni, Fortini, Sereni e Sinisgalli i versi diretti a un destinatario decrescono vistosamente, mentre aumenta la riflessione privata. In Caproni, Sereni e Fortini poi, questo fenomeno assume una particolare consistenza: solo per essi si assiste ad un capovolgimento dei rapporti. La maggioranza (o, nel caso di Sereni, la sostanziale equivalenza) di testi conativi che si registra prima del ’45 muta ora in favore di una maggioranza di testi introspettivi, mentre nel caso di Sinisgalli si assiste semplicemente ad un consolidamento del rapporto esistente. Come spiegare il cambiamento?

L’allocuzione, sia essa di tipo oratorio-perorativo (come in Fortini) o più intimistico-sentimentale (come in Caproni e Sereni), viene avvertita dopo il ’45 come un modulo eminentemente “retorico” e poco malleabile: il soliloquio diventa allora la forma discorsiva più appropriata per chi vuole introdurre un *surplus* di riflessione concettuale.

(6) G. SIMONETTI, *Dopo Montale. Le Occasioni e la poesia italiana del Novecento*, Lucca, Pacini Fazzi, 2002; in particolare per l’influenza del modulo su Luzi, pp. 196-197.

(7) Anche in quest’ambito non si ha un riscontro omogeneo tra i vari autori del campione. In molti di essi assume le forme di un vero e proprio “bene rifugio”: è il tema su cui ci si concentra di più dopo che molte possibilità espressive collaterali perdono legittimità. La tendenza di aumento assume allora la funzione di isoglossa vera e propria, che va a ritagliare due gruppi omogenei. Calogero, Maticotta, Penna e Reborà presentano un trend discendente, cioè di riduzione della riflessione esistenziale, mentre Bertolucci, Caproni, Fortini, Luzi, Sereni e Sinisgalli manifestano un netto aumento nella produzione che succede al 1945. Questo tema d’altronde è attraversato da oscillazioni molto profonde in un senso o nell’altro: in crescita abbiamo scarti importanti (ad esempio in Bertolucci si passa da un 13% prima del ’45 a un 42% dopo questa data) così come in discesa (in Penna si passa dal 33% al 13%).

(8) Come si è già detto, per semplificare al massimo una dicitura estremamente complessa come quella di “biografia”, mi permetto di concentrare l’attenzione su luoghi testuali puntuali e molto circoscritti: nomi di persona, luoghi e date che rimandano alla biografia di chi scrive e che possono trovarsi nel testo o nel paratesto (generalmente in calce ai testi stessi). Terrò conto cioè (anche nelle analisi quantitative) di tutte quelle marche che danno “spessore” alla voce che dice “io”. Gli indici dal grafico sull’“evoluzione della presenza di marche autobiografiche” rilevano il rapporto tra numero di riferimenti biografici e testi prima e dopo il 1945: il valore nella colonna blu (2.4) dice che nel corpus di testi prodotti tra il 1929 e il 1944 si registra mediamente un riferimento biografico ogni 5 testi circa; il valore della colonna rossa individua una presenza, nei componimenti prodotti tra il 1945 e il 1956, di circa un riferimento per testo. Il campione su cui opero è leggermente ridotto rispetto a quello che riguarda i locutori, i moduli e i temi, anche per evitare doppioni. Do qui di seguito le opere utilizzate: Bertolucci: SI, FN, LC, TI; Caproni: CA, BF, FI, CR, PE, SI; Fortini: FV, PE; Luzi: BA, AV, BR, QG, PD, OV; Maticotta: PO, ME; Sereni: PG, FR, DA, SU56; Sinisgalli: VM, NCE. Il dato più rilevante è che non includo nel computo Calogero semplicemente perché in tutta la produzione qui considerata non si palesano marche biografiche; ma questa esclusione non incide in modo significativo sulla proporzione tra i due indici.

(9) Proseguendo con le statistiche: rilevo 29 riferimenti a nomi propri (tenendo in considerazione anche la nominazione di familiari) nel corpus di testi composti tra il 1929 e il 1944 e ben 125 tra il 1945 e il 1956: un incremento netto del 431%.

(10) Penna è nato nel 1906: tra il 1949 e il 1955 aveva un’età compresa tra i 43 e i 49 anni.

(11) Per questa interpretazione basti vedere STEFANO GIOVANNUZZI, *Invito alla lettura di Attilio Bertolucci*, Milano, Mursia, 1997, pp. 91-92.

- (12) GIANLUIGI SIMONETTI, *Dopo Montale*, op. cit.
- (13) GIAN CARLO FERRETTI, STEFANO GUERRIERO, *Storia dell'informazione letteraria in Italia dalla terza pagina a internet, 1925-2009*, Milano, Feltrinelli, 2009, pp.71-137: 70.
- (14) «Al di là dei diversi schieramenti comunque, il Ventennio si caratterizza per la frequente osmosi tra i gruppi letterari: il continuo ritorno dei medesimi nomi conferisce a volte alla *repubblica delle lettere* un'aria familiare e corporativa. Se questo in alcuni casi fa pensare a un circuito corto e per certi aspetti quasi *medievale*, tra lo scrittore e un pubblico ristretto a lui simile e contiguo, al tempo stesso tuttavia favorisce un legame forte e produttivo tra lo scrittore e il suo critico», *Ivi*, p. 57.
- (15) GIAN CARLO FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004, p. 52-53.
- (16) *Ivi*, p. 151.
- (17) «Uno spoglio della stampa quotidiana e periodica dell'epoca e altre fonti delineano dunque una estesissima rete di piccole case editrici nuove o rinnovate, da Roma a Milano ad altre città (circa trecento nella sola capitale). Una mappa policentrica in sostanza», *Ivi*, p. 63.
- (18) Ad esempio «non c'è un rapporto istituzionale tra gli animatori e collaboratori delle riviste, e gli editori che alle varie testate prestano il loro nome (o le proprietà che le finanziano) con un contributo esterno sostanzialmente limitato alla stampa, distribuzione e vendita», *Ivi*, p. 105.
- (19) *Ivi*, p. 62.
- (20) GIULIO FERRONI, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2003, p. 380.
- (21) G. C. FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, p. 109.
- (22) «La sede privilegiata del dibattito culturale (e, in modo più specifico, politico-culturale) è ancora costituita dalle riviste che, nel nuovo orizzonte democratico, fioriscono in grande numero come espressione di gruppi e tendenze particolari, modo di aggregazione di scrittori, strumento di intervento militante nella situazione contemporanea», G. FERRONI, *op. cit.*, p. 358.
- (23) Più tardi, nel 1937 pubblicherà un volume del poeta ferrarese (amico di Bertolucci) Franco Giovannelli, *Le stagioni*. Questi gli unici tre volumi che risultano dall'OPAC.
- (24) PAOLO LAGAZZI, *Cronologia*, in ATTILIO BERTOLUCCI, *Opere*, Milano, Mondadori, 1997, p. LXLX e p. LXXI.
- (25) Istanze leggibili in filigrana nella lettera, scritta da Baccanelli il 1 aprile 1950 (all'inizio dell'avventura della rivista, dunque) che il poeta spedisce a Vittorio Sereni in cui chiede con forza all'amico dei pezzi da pubblicare e annuncia già da ora l'intenzione di consegnare *La Capanna indiana* e il resto della sua opera: «Paragone è andato assai bene (solo a Roma 300 copie dell'art. e 200 del letterario), ora bisogna non deludere la gente che ha avuto fiducia. Voglio dire: mandami qualcosa appena puoi, ci tengo e ci teniamo moltissimo. Dipende da noi se la rivista non sarà inutile. Io gli do la seconda parte della Capanna, e forse la terza, se la finisco», in ATTILIO BERTOLUCCI, VITTORIO SERENI, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, a c. di Gabriella Palli Baroni, Milano, Garzanti, 1994, p. 172.
- (26) Nello stesso torno d'anni, nel catalogo di Emiliano degli Orfini ritrovo volumi di Aldo Capasso, Nello Rosselli, Carlo Linati e Garibaldo Marussi (fondatore della rivista «Termini», su cui scriveranno, tra gli altri, Bertolucci e Bassani).
- (27) Smentendo, tra l'altro, l'ovvia obiezione per cui i processi qui delineati rappresentano una "normale" evoluzione generazionale.
- (28) Per le informazioni sulle case editrici Edizioni della Meridiana, Salvatore Sciascia e Schwarz si rimanda a G. C. FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, p. 114-125.
- (29) Tra i titoli più prestigiosi vanno ricordati *Poesie nuove* di Cardarelli del 1946, *Pianissimo* di Camillo Sbarbaro del 1914 e del 1956 e *La bufera e altro* di Montale.
- (30) Per tutte le informazioni su Neri Pozza, *Ivi*, pp. 119-121.
- (31) I dati sono desunti, come sempre, dal catalogo OPAC SBN immettendo nella ricerca avanzata questi filtri: Editore: Longanesi; Luogo di pubblicazione: Milano; Parole chiave: Poesia; Anno di pubblicazione da: 1950 a: 1960.
- (32) Anche nel caso di Penna si potrebbe avocare, accanto alle questioni puramente estetiche, elementi ideologici e politici che favoriscono gli apparentamenti. Quanto conta la tematica omosessuale nel sostegno di Pasolini e dunque, al fondo, quanto conta la dinamica ideologica nella sua promozione?
- (33) In effetti Rebora aveva insegnato per alcuni anni proprio alla Scuola del Piccolo.
- (34) «Mi fa tanto piacere il tuo ricordo del nostro vecchio "gruppo" d'una volta all'Università. [...] Dunque caro Vittorio, il gruppo esiste sempre, e funziona; proprio qualche giorno prima che tu mi scrivessi s'era progettata con Ernesto [Treccani] una collana di poesia. E s'è detto: o Sereni ne sarà l'iniziatore o non se ne

farà niente». Il brano è tratto da Luciano Anceschi, lettera a Vittorio Sereni, da Milano, 4 novembre 1940, in Dante Isella, *Apparato critico*, in VITTORIO SERENI, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1995, edizione critica a c. di Dante Isella, p. 292.

(35) PAOLO MURIALDI, *La stampa italiana del dopoguerra. 1943-1972*, Roma-Bari, Laterza, 1973, pp. 174-175.

(36) Pasolini recensirà Bertolucci poco prima di conoscerlo personalmente, nel 1951. Cfr. PAOLO LAGAZZI, *Cronologia*, in ATTILIO BERTOLUCCI, *Opere*, Milano, Mondadori, a c. di Paolo Lagazzi, Gabriella Palli Barone, 1997, p. LXXV.

(37) In particolare, in «Vedetta mediterranea» approderà tutto il *côté* fiorentino, da Luzi a Bigongiari a Fallacara proprio tramite Macrì e Bodini.

(38) Questi e i prossimi dati si riferiscono alla bibliografia critica del poeta (la più estesa e aggiornata di cui ho contezza) che si trova qui:
http://www.fondazionesinisgalli.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=393&Itemid=84.

(39) Torino, Ferrara, Alessandria d'Egitto, Cremona, Napoli.

(40) Venezia, Bari, Napoli, Udine, Taranto, Trieste, Varese, Genova, Ferrara, Ivrea, Torino, Vicenza, Trento, Brescia, Siena, Caltanissetta, Messina, Città di Castello, oltre a Londra e Città del Messico.

(41) PIER VINCENZO MENGALDO, *Introduzione a Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1981, p. XXIV.

(42) FRANCO MORETTI, *La letteratura vista da lontano*, Torino, Einaudi, 2005.

AUTOFICTION E BIOGRAFIA NELLA POESIA ITALIANA CONTEMPORANEA

ARRIVANDO A SATURA:**QUALCHE SPUNTO SULL'AUTOFICTION(1)**

0. Circolano idee e interpretazioni, per lo più riduttive, intorno all'autofiction in generale – l'autofiction narrativa, dico – che rischiano di essere fuorvianti. Banalmente e concretamente: tutte le volte in cui un autore violi il cosiddetto patto autobiografico, si creerebbero le condizioni d'esistenza dell'autofiction. E si dà violazione del patto autobiografico, com'è noto, nel momento in cui la coincidenza di autore / narratore / personaggio viene infranta in qualche suo punto: come se, a dirla tutta, il problema principale fosse la collocazione dell'istanza enunciativa 'prima' nel mondo delle cose condivise, della realtà. Questa collocazione è vincolata – nell'autobiografia – da una postura di *sincerità*, cioè da una necessaria forma di coerenza rispetto a una pratica convenzionale, a uno sfondo comune di riferimento. Rispetto alla realtà, appunto. E dunque: c'è autofiction nella *Commedia* dantesca allo stesso titolo che in *Lunar Park* di Bret Easton Ellis? A leggere certe osservazioni, per esempio, di Gérard Genette, parrebbe proprio di sì. Non solo: ogni volta che un autobiografo 'mente' si darebbe perciò, quasi automaticamente, un fenomeno di autofiction? Dobbiamo mettere sullo stesso piano opere in cui solo certi dettagli sono palesemente inventati e opere che viceversa sono pensate secondo una strategia complessivamente 'autofinzionale'? E così via.

Con ogni evidenza, da una simile interpretazione non può che discendere una gran quantità di incertezze e dubbi. Ma soprattutto non può che allargarsi l'ambito dell'autofiction, a cui si finisce per appellarsi tutte le volte in cui sia in gioco un meccanismo autobiografico sottoposto a seppur lievi modificazioni nella direzione della 'menzogna'.

Naturalmente, qualcosa del genere quasi per definizione accade anche quando siamo di fronte alla poesia, più esattamente al genere lirico in tutte le sue declinazioni – prime fra tutte le declinazioni anti- o post-liriche. Il fatto che, soprattutto in Italia, oggi ci si sia quasi costantemente appellati a meccanismi di narrazione autobiografica per perimetrare la poesia, ci ha esposti a equivoci di questo genere. Se l'io della poesia è un io in primo luogo autobiografico, ciò implica una sua collocazione narrativa, suscettibile di essere valutata nei termini del patto autobiografico, e quindi potenzialmente in termini di autofiction.

Quello che lascia perplessi in una simile procedura è, di nuovo, il riduzionismo: l'aver cioè sacrificato la complessità ereditata del discorso poetico a una dominante in ultima analisi narrativa. Si avrebbe poesia quando il testo mette in scena una *storia* – per lo più, ma non necessariamente, interiore – imperniata su un soggetto riconducibile all'identità dello scrittore 'reale'. È una lettura estremamente problematica: che non tiene conto, da un lato, delle molte interpretazioni finzionali dell'io poetico, particolarmente diffuse per esempio in ambito nordamericano; ma soprattutto, dall'altro, delle osservazioni di Käte Hamburger, la quale saggiamente aveva suggerito che lo spazio simbolico più autentico della poesia *sospende* il rapporto fra soggetto reale e soggetto fittizio. Dunque: un'interpretazione della lirica in senso stretto autobiografica, e quindi anche autofinzionale, la espone alle stesse leggi della narrativa, riducendone di molto la specificità. (E condannandola, aggiungo, a un di più di marginalità nello scenario letterario complessivo: viviamo in un mondo in cui lo storytelling è uno dei pensieri più imperialisticamente forti, sempre pronto a ricordarci che "tutto è narrazione"!). Le posizioni sfumate, ma coerenti rispetto a una tipologia generale, come quelle di Käte Hamburger e – forse a maggior ragione – di Jonathan Culler, rischiano di essere triturate da forme di assolutismo appunto semplificatorio.

A uscirne con le ossa rotte, a ben vedere, sono sia la narrativa sia la poesia. Se la teoria si trasforma in un pastone di concetti, le conseguenze sono la confusione di tutto con tutto, l'indebolimento del sistema letterario (o finzionale che dir si voglia) nel suo complesso. Nel mondo della post-verità, poeti e narratori possono apparire dei burloni che ripetono in modi bislacchi quanto tutt'odì è

compiuto da qualsiasi gioviale utente di reti social impegnato a *postare* i tanti avatar di se stesso. Se non vedo la differenza tra Facebook e un'autobiografia stampata in libro, tra Instagram e *L'infinito*, perché dovrei leggermi questi che mi costano sforzi non sempre ripagati e soprattutto, rispetto a quelli, mi impediscono di dire subito la mia, di vederla condivisa da altri, e approvata a colpi di *like*?

1. Ma il punto è proprio quest'ultimo. È cioè assai probabile che l'autofiction – ferma restando, in astratto, una sua infrazione al patto autobiografico – vada interpretata innanzi tutto in termini *storici* e, soprattutto, *mediali*. Si dà autofiction, cioè, quando alcune violazioni allo statuto di realtà presupposto da una certa narrazione avvengono in una società, e in un contesto comunicativo, che fortemente enfatizzano il ruolo *pubblico* dell'autore, che sottolineano con energia la sua 'presenza' nell'immaginario quale istanza sottoposta a costante controllo e verifica. Come tutti sappiamo, queste condizioni sono soddisfatte – oggi e soprattutto oggi – dalla Rete delle reti, cioè da Internet. È in questo ambiente che forme di soggettivismo esposto sono implementate, incoraggiate e assecondate; ed è specificamente in questo mondo che si aggirano soggetti interessati a capire che cosa stia 'realmente' succedendo agli altri, alle persone con cui sono ogni giorno in contatto. Solo una connettività esasperata come l'attuale è in grado di spiegare la nostra passione per un tipo di storytelling in cui l'eccesso di esibizione del sé implica un dubbio intorno alla verità effettuale di ciò che è detto e, soprattutto, *mostrato*, visivamente esemplificato.

Si potrebbe parlare addirittura di una desublimazione, una 'referenzializzazione' del nostro mondo simbolico; di un realismo ingenuo che sempre più condiziona il rapporto di tutti noi con gli oggetti significanti: parole, immagini, suoni ecc. L'emozione dominante della Rete, il suo essere ormai il codice dei codici nella vita di tutti i giorni, finisce per allontanarci dalla tradizione dell'esperienza estetica. Ci rende insensibili alla *sospensione dell'incredulità*, innanzi tutto, per costringerci a estenuanti giochi intorno alla necessità di *credere* a quanto ci viene detto, affidandoci a riscontri razionali, 'certificati' da prove inoppugnabili.

In un universo in cui la *bufala* non solo è temuta ma è sempre praticata e in qualche modo pregiata, diventa difficile capire come mai esistano sistemi espressivi (solitamente detti sistemi estetici: opere d'arte) che sono indifferenti al problema delle bufale poiché si muovono entro piani di esperienza *altri*, incommensurabili a quelli della vita empiricamente vissuta. In un universo (ancora) di creduloni, sospettosi delle post-verità ma da esse anche perversamente attratti, i nuovi pubblici si allontanano da quel dominio di parole e immagini in cui era (ed è, beninteso!) necessario mettere fra parentesi la referenza immediata, per rinviarla più in là, *dopo* il completamento dell'evento artistico. L'opera – si diceva – parla del mondo sì, ma *dopo* aver sospeso un riferimento immediato ai contenuti del mondo. Il sistema comunicativo dell'autofiction e della Rete finisce invece per costringerci a stare con i piedi per terra fin da subito, a muoverci dentro un realismo fenomenico volgare, come tale soggetto a mistificazioni e imbrogli. Sempre più assomigliamo agli spettatori delle sacre rappresentazioni medievali, che dopo la messa in scena della morte di Cristo non potevano non vendicarsi sul malcapitato attore che interpretava la parte di Giuda.

2. Riassumendo, perché si dia un dispositivo autofinzionale, sono indispensabili i seguenti fattori:

- a. i comportamenti pubblici dell'autore devono essere conosciuti, devono far parte di uno storytelling condiviso da un pubblico partecipe;
- b. ciò avviene in seguito a un'esposizione mediatica dell'autore, non brevissima e comunque discretamente approfondita; e sono le logiche della Rete a facilitare un simile accadimento;
- c. e ciò, a sua volta, dipende dal voyeurismo del pubblico, dal suo protagonismo, secondo modalità che oggi sono per lo più quelle del *transmedia storytelling* (i destinatari che si fanno *prosumers*, che partecipano attivamente ai contenuti del Web: che li commentano, li dibattono, li ricreano, li rimettono in circolo citandoli ecc.).

Come sempre capita in questi casi, tuttavia, l'effetto di *re-mediation* è del tutto ineliminabile, e anzi deve essere considerato benefico. Si tratta di sfruttare il rimbalzo euristico che

un'acquisizione recentissima esercita sul passato, su fenomeni interni a uno scenario precedente il nostro, ma che retrospettivamente possono essere letti in chiave diversa da quella consueta. La retroazione esercitata dall'attuale produzione di autofiction su eventi di un tempo non troppo lontano non deve essere sottovalutata, tanto più se siamo in presenza di evenienze connesse a un episodio della nostra recente storia letteraria che è stato giudicato sintomo di una svolta epocale.

3. *Satura* di Eugenio Montale (a stampa nel 1971) comincia con questa poesia:

*I critici ripetono,
da me depistati,
che il mio tu è un istituto.
Senza questa mia colpa avrebbero saputo
che in me i tanti sono uno anche se appaiono
moltiplicati dagli specchi. Il male
è che l'uccello preso nel paretaio
non sa se lui sia lui o uno dei troppi
suoi duplicati.*

Non si tratta di interpretare il testo nelle sue implicazioni 'identitarie' (anche se il dubbio che il finale "uccello preso nel paretaio" sia meno il poeta che non il critico), quanto – banalmente – di prendere atto di quello che Montale, ai vv. 1-2, dichiara di aver fatto. Vale a dire: di aver *depistato* i critici e in genere i lettori, di averli ingannati con le proprie spiegazioni intorno alle poesie che ha scritto. Né si tratta, a voler essere ancora più precisi, di stabilire se il depistaggio sia stato volontario o involontario (la fine della poesia in effetti suggerisce questa possibilità: il poeta non è padrone del proprio io, della propria posizione nel mondo). Il punto è la *consapevolezza* che questa poesia esprime circa il rapporto fra opera letteraria e destinatari più preparati, fra testo che si manifesta sotto i nostri occhi e *attese interpretative* concretate in un corpus di letture, di idee intorno a un autore.

Montale scrive dicendoci che lui *sa che noi sappiamo*: si rivolge a noi attraverso le procedure 'triangolate' della lirica comunicandoci che oggetto del suo poetare sarà anche e in effetti soprattutto un gioco a rimpiazzino con i *giudizi* ormai acquisiti intorno alla sua produzione letteraria. Ci fa insomma capire che il suo percorso espressivo nel libro intitolato *Satura* avrà come riferimento fondamentale non tanto i 'fantasmi' poetici positivi che via via la pagina materializza, quanto i 'fantasmi' che un certo tipo di tradizione esegetica aveva messo in rilievo. Non solo: quel mito di Montale autore implicito con cui Montale autore reale si confronta comporta anche – come abbiamo visto – il perverso piacere di contraddirlo, di scoronarlo. A dire, insomma: "Voi questo avete creduto di me. In realtà vi siete sbagliati, perché le cose sono andate in un modo diverso, che adesso vi illustrerò".

Com'è peraltro noto, in *Satura* Montale rimette in discussione il proprio passato letterario per farsene cupamente beffe, per esprimere la propria nausea verso l'immagine di sé precedentemente codificata. Non per caso, direi, il primo e anzi decisivo oggetto di feroce critica e ridimensionamento è la funzione *conoscitiva*, sul piano *storico*, che la poesia montaliana aveva svolto. La ben nota seconda parte del primo *Botta e risposta*, quella per intenderci dedicata alle stalle di Augià, si presta sì – fin troppo docilmente – a un'interpretazione di impianto francofortese: il neocapitalismo essendo presentato come una specie di fascismo di fatto peggiore del fascismo vero. Ma è altrettanto evidente che Montale pensa anche a sé, alla propria opera; e infatti alla fine di questa lettera in versi immagina che la sua destinataria *non lo legga più*. E ciò avviene perché costei ormai si sarebbe avveduta che i valori della poesia – oltre che della storia – sono irrimediabilmente compromessi:

(Penso

che forse non mi leggi più. Ma ora
 tu sai tutto di me,
 della mia prigionia e del mio dopo,
 ora sai che non può nascere l'aquila
 dal topo).

L'autore afferma con chiarezza di sé e della sua produzione che il loro ambito è quello del *topo* e non dell'*aquila*: la loro è una decadenza che esplicitamente nega l'immagine di Montale interprete dell'"esistenzialismo storico". Né storico né esistenzialista, ormai il poeta preferisce divertirsi a deludere il lettore-critico a colpi di argute – almeno nelle intenzioni – negazioni di negazioni (si ricordi nella prima parte del componimento la lambiccata immagine della sospensione della sospensione di giudizio: "sospendere / l'*epoché*").

Recensendo (e stroncando) a caldo *Satura*, già nel 1971 Franco Fortini aveva suggerito quanto qui stiamo osservando. Montale è il primo lirico moderno che scrive manipolando, vampirizzando il proprio passato, il proprio *racconto autobiografico* elevato al rango di narrazione condivisa. Gli antecedenti autorevolissimi (Goethe e Carducci, ricordati da Fortini, a cui non possiamo non aggiungere D'Annunzio) non erano lirici puri, e la loro leggenda se l'erano costruita attraverso un rapporto ancora 'classico' con i generi letterari. Montale no. Il suo era stato lo spazio dell'evento lirico, suscettibile di verticalizzarsi nella pagina ove farsi incandescente in modo quasi istantaneo. E se racconto c'era stato, si era manifestato per baluginii e intermittenze, e non certo per sistematiche riprese di contenuti (personaggi, eventi ecc.). Le tante Annette, Arlette, Clizie, Volpi ecc. – che hanno costituito le più autentiche isotopie della poesia di Montale – sono *anche* state, com'è noto, una costruzione della critica, se del caso grazie ai depistaggi che l'autore aveva generosamente praticato.

In ogni caso, Montale nelle sue prime tre raccolte era stato un poeta-poeta fiero della propria separatezza, esponente paradigmatico di un classicismo moderno inteso alla messa a punto di monumenti testuali che – per contratto – si manifestano interamente qui e ora, in forme autosufficienti, ignare di altri antecedenti che non siano la parola che sotto i nostri occhi metricamente si dispiega. Nel 'primo' Montale le autodefinizioni e le poetiche sono sì frequentissime, e anzi ogni raccolta comincia con una poesia che ci offre tali coordinate: ma devono costituire dei pensosi resoconti di un processo tutto *interno*. E se qualcosa di esterno c'è, prevedibilmente comporta modi consueti di intertestualità: il dialogo con altri poeti, altre opere, altre tradizioni. Mai, assolutamente mai, rinveniamo un esplicito gioco a rimpiattino con i commenti alla sua produzione, con i suoi trascorsi elevati a tema.

Bisognerebbe, beninteso, ripercorrere l'intero *Satura* per dare conto di un percorso del genere, per caratterizzare nel dettaglio l'operazione *autofinzionale* messa in campo da Montale: per illustrare cioè quanti aspetti della sua passata poetica siano messi in discussione e revocati in dubbio; quanta mistificazione dei suoi esiti acquisiti l'autore ci costringa a digerire. Nell'immensa bibliografia montaliana questo lavoro è stato peraltro largamente fatto: anche se non nella prospettiva qui praticata.

La stessa figura della Mosca, protagonista delle prime due parti, è un'evidente ritrattazione di Clizia: a partire dagli occhi, che come tutti sanno erano "d'acciaio" e combattivi, e che con la loro debolezza ora invece dicono di una capacità di adattamento prosaico alle vicende di tutti i giorni, di un bonario accomodamento. E Montale, peraltro, vorrebbe alto-borghese questa operazione, che invece denuncia ben diverse connotazioni ideologiche. La povera Drusilla Tanzi va incontro a un omaggio non privo di contenuti discutibili di natura piccolo-borghese: donna che non ha veramente vissuto, che ha parlato pochissimo in pubblico – e comunque in maniera stentata –, che non ha mai scritto nulla, che ha sempre coltivato qualche forma di superstizione religiosa ecc. E anche il culmine 'filosofico' della visione del mondo attribuita a Mosca, la capacità di cogliere gli ossimori della vita ("Tu sola sapevi che il moto / non è diverso dalla stasi, / che il vuoto è il pieno e il sereno / è la più diffusa delle nubi"), contiene sfumature qualunquiste. Come a dire: "tutto e il contrario di

tutto”.

Ma il modo a un tempo più raffinato e perverso scelto da Montale per *mentire* se stesso, per impegnarsi a fondo in un percorso autofinzionale, è garantito dalla sua capacità di scialare i propri stessi meccanismi di produzione del testo e dell’immagine poetica. Nel dittico intitolato *La storia* l’autore parodizza una gran quantità di sue passate invenzioni allegoriche (più che simboliche); a partire da quella più nota dell’”anello che non tiene”:

La storia non si snoda
come una catena
di anelli ininterrotta.
In ogni caso
molti anelli non tengono.

Il paragone, trasposto in una simile dicitura, perde del tutto di senso, se è vero che qui non c’è più l’evento miracoloso e unico, ma il ripetersi di fallimenti seriali. *Un* anello che non tiene ha un valore che può essere forte o fortissimo, ed è comunque quello che il lettore montaliano aveva imparato venerare; *molti* anelli che non tengono non significano nulla di preciso, e anzi rendono ridicolo il riferimento iniziale, mortificandolo.

Proprio questa goffaggine semantica ha un valore sintomatico. La costruzione *anaforica*, cioè appunto seriale, non periodica, non chiusa ma continuamente rilanciabile, suggerisce, nel vivo delle cose del ritmo, delle strutture formali, che la passata misura e *conclusione* non è più ripetibile: che il poeta ora può solo parodizzarla, mostrandone l’invecchiamento e il deterioramento. Ecco come è strutturato il resto della poesia:

La storia non contiene
[...].
La storia non è prodotta
[...].
[...] La storia
non si fa strada [...]
La storia non giustifica
[...].
La storia non somministra
[...]
La storia non è magistra
[...].
Accorgersene non serve
a farla più vera e più giusta.

4. Alfonso Berardinelli, indagando le origini di un certo postmoderno italiano, tempo fa dichiarò che *Satura* mette in mostra una modernità andata a male, fattasi piatto farcito (*satura* appunto): composto tuttavia di ingredienti indigesti e adulterati. Cibo scadente in cui lo stesso autore crede sempre meno e che ammannisce ridicolizzando un pubblico che viceversa in lui vede un eroe. Anzi: l’eroe poetico dei nostri tempi. L’aquila, dicevamo.

Che un gioco del genere potesse culminare nella ‘vera’ *bufala* del *Diario postumo*, è stato solo in parte uno scherzo del destino. La parodia di sé, il falso autoprocurato, la mortificazione esplicita della propria tradizione, costituivano una sorta di contraffazione letteraria ed erano diventati da tempo merce comune e (noiosamente) prevedibile. Annalisa Cima si inseriva perfettamente in una procedura del genere, che – appunto sul piano delle poetiche: e *solo su quello* beninteso – Montale aveva prefigurato e legittimato.

Meno legittimo invece è stato il curioso e confuso vocio di una parte della critica, che a me sembra assomigliare molto al cicaleccio indisponente di un blog. Ma le *re-mediation* anche questi effetti possono determinare: mostrare in filigrana, dentro un normale dibattito ermeneutico, il disegno di un altro scenario, lo spostamento, forse la regressione, a un diletteantistico scambio di battute intorno a un banalissimo *post*.

Note.

(1) Riprendo e sviluppo spunti presenti in un mio breve contributo (*Satura di Montale: un'autofiction in versi?*) comparso sulla rivista "Satura", n. 0, primavera 2017, p. 19. I riferimenti bibliografici non esplicitati sono a opere, sia teoriche sia critiche, notissime. Una precisazione tuttavia può servire a rendere meno oscuro l'ultimo paragrafo, dedicato al *Diario postumo* uscito nel 1996. Questo falso montaliano realizzato da Annalisa Cima, di cui ormai conosciamo tutte o quasi le vicissitudini, era stato salutato come autentico da una parte non secondaria della critica. Su tutta la vicenda, cfr. almeno Federico Condello, Valentina Garulli, Francesca Tomasi (a cura di), *Montale e pseudo-Montale. Autopsia del Diario postumo*, Bologna, Bononia University Press, 2016.

IL TEMPO CHE NON VOLEVO.**IL RACCONTO DEL SÉ NELL'OPERA IN VERSI DEL PRIMO GIUDICI**

Benché la nozione di autofiction abbia assunto il suo significato solo in tempi recenti, e abbia acquistato la configurazione di una categoria prevalentemente narratologica, la natura ibrida della scrittura in prima persona ha un'origine lontana, e Calvino la ritrova in un poeta del XIII secolo(1): Cavalcanti scrive di sé, della propria dolorosa disperazione, ma si esprime interponendo un'altra voce, quella degli strumenti della sua stessa scrittura, detentori della parola dell'io lirico.

Il primo a considerare gli strumenti e i gesti della propria attività come il vero soggetto dell'opera è stato un poeta, nel XIII secolo. Guido Cavalcanti scrive un sonetto in cui chi parla in prima persona sono le penne e gli strumenti per tagliarle e appuntarle, che si presentano fin dal primo verso:

Noi siàn le triste penne isbigottite,
le cesoiuzze e 'l coltellin dolente...

Il poeta («la man che ci movea») è troppo disperato per fare altra cosa che sospirare, e gli arnesi dello scrivere si rivolgono direttamente al lettore (forse alla lettrice, destinataria dei sonetti precedenti e dei sospiri attuali, oppure a una terza persona come testimone imparziale) chiedendo compassione.

È un sonetto che parla di dolori quasi in ogni verso, eppure l'effetto, la musica, è un allegro con brio d'una straordinaria leggerezza.

Guido Cavalcanti apre con questi versi la poesia moderna.(2)

Cavalcanti entra nella modernità proprio perché dà forma esplicita, in questo modo, all'atto finzionale di rappresentare il proprio mondo biografico e interiore; il sonetto verbalizza nei versi l'atto della scrittura, attraverso una strategia che innanzitutto veicola la situazione emotiva e sentimentale dell'io, operando uno sdoppiamento di livelli: colui che sente «cose dubbiose nel core apparite» e i soggetti dell'enunciazione, le penne, le cesoiuzze e il coltellin. Ma Cavalcanti apre e chiude questa parentesi, perché secondo Calvino «dopo di lui i poeti preferiscono dimenticarsi che mentre scrivono stanno scrivendo»(3), e solo la poesia moderna riproporrà al lettore la coscienza evidente di tale mediazione: «ogni linea presuppone una penna che la traccia»(4). Dalla poesia ai disegni di Steinberg, la considerazione investe la forma stessa dell'atto creativo: «Che cosa ci sia dietro la mano, è questione controversa: l'io disegnannte finisce per identificarsi con un io disegnato, non soggetto ma oggetto del disegnare»(5). Poi naturalmente i sistemi si complicano, si aprono universi paralleli, si moltiplicano le dimensioni, ma proprio nell'epoca della modernità le *penne isbigottite* di Cavalcanti tornano per mostrare e per testimoniare «in prima persona l'avvenuta trasfigurazione dell'artista nella pratica della sua arte»(6). La riflessione sull'esercizio della scrittura si cala all'interno della scrittura stessa, coinvolge la voce, i modi dell'enunciazione, sovrappone e confonde i ruoli dell'io, gioca con i livelli della realtà, prova a confondere la finzione con l'esperienza fattuale.

Non le penne, infatti, ma la ricerca razionale del viaggio di una cometa guida l'io poetico nel testo di apertura della *Vita in versi*(7). Il percorso è accidentato, difficile, incerto, ma il soggetto enunciativo deve seguire la via della ragione: «Intuisce determina inventa» è il primo verso della poesia dal titolo altrettanto significativo e semanticamente affine, *Sperimentale*; la voce si appella al linguaggio fisico della sperimentazione di keplero (con l'iniziale minuscola, come un nome comune di persona), per rivolgersi allocutivamente a una seconda persona. Giovanni Giudici sembra voler indicare una linea, e iscrive nei versi il rapporto simbolico e analogico con la tensione di una ricerca poetica. Non è un caso che le interrogative isolate e incluse nelle virgolette come fossero parole citate, aprano lo spazio del dubbio: «“Di qui la giusta via per la cometa?”», «“Dimmi – e se / fosse tutto sbagliato?”». Sono i segnali di una riflessione metapoetica che Giudici dissemina lungo tutte le sue raccolte, alternando i piani, le voci, le forme dell'enunciazione.

Ma il punto è che proprio la prima raccolta si origina e si sviluppa a partire da un nucleo autobiografico dichiarato già dal titolo: i segnali sono facilmente riscontrabili lungo le poesie della *Vita in versi*, in cui la voce che parla pronuncia l'io conferendogli tratti fortemente caratterizzati. L'autoriferimento è implicito nei versi: il personaggio protagonista è un individuo, vittima e complice al tempo stesso del mondo a cui appartiene, giunto a Milano negli anni del miracolo economico, tormentato dai dubbi e dalle insicurezze che provengono da una difficile infanzia, sostenuto dalla ricerca di un percorso di razionalità logica e creativa. Ha una famiglia, un lavoro non sempre soddisfacente ma che gli assicura nel tempo una conquistata tranquillità economica, non sa ancora se preferisce abitare in città o in campagna, ma è preoccupato dalla ricerca di una casa a Milano; vuole tenere un cane con sé, vive i conflitti di una modernità sociale e tecnologica, e i sentimenti contrastanti di un'educazione cattolica, in collisione con una fede politica progressista. Tra l'ansia di ribellione e la necessità di un comportamento adeguato, trova faticosamente lo spazio e il tempo per leggere e per scrivere versi(8). Che le connessioni siano reali, che la rappresentazione di una vita in versi sia il riflesso dell'esperienza esistenziale del poeta ne sono testimonianza anche le pagine di numerose agende e taccuini che l'autore scriveva, affiancando il lavoro poetico. Luoghi di commento, di riflessione, di narrazione, nei quali un individuo empirico pronuncia una parola autentica che rinvia a referenti concreti nel mondo reale, connotati da tutte le implicazioni psicologiche, emotive e intellettuali che sostengono un atto linguistico non fittizio:

Ho pensato alla poesia che sto scrivendo sull'argomento della casa. Non so se riuscirò a condurla a termine – anche oggi la mezza giornata libera è andata nelle ricerche dell'appartamento ma ne ho difese le intenzioni in una breve conversazione telefonica con Fortini che ne riconduceva il genere in una regione pascoliana. Pascoli – ho sostenuto – avrebbe svolto il tema su un modulo lineare pressoché narrativo, senza dialettica e senza interazione: qui sono diversi i temi che concorrono alla determinazione dell'argomento e che da questo si irradiano. Non è solo la ricerca di una casa – rifugio dell'uomo, fulcro della famiglia, focolare degli affetti ecc. – a guidare la mia scrittura; ma sono anche la casa nella città, il protagonista che vede se stesso nel tempo e nella città in rapporto ad altri tempi e ad altre vite.(9)

Consapevoli certo della distinzione tra vita e letteratura, tra autenticità espressiva e mediazione della scrittura, siamo qui di fronte a indubitabili interferenze, che illuminano la costituzione stessa dell'io lirico, proiettando la figura vivente sul protagonista dell'opera, e forse anche viceversa. Almeno nella prima produzione poetica di Giudici, dunque, autore, narratore e personaggio sembrano identificarsi in un medesimo soggetto, e perfino i luoghi della scrittura metapoetica alludono mimeticamente alla fatica dell'autore.

Eppure, mentre la prima persona si costituisce nei versi di Giudici, quegli stessi elementi che appaiono segnali biografici evidenti e reali mostrano la loro natura finzionale, nella varietà delle maschere che trasfigurano un io sempre più ambiguo, incerto, irridente, nell'ironia che investe la scrittura e capovolge l'ordine del mondo, nella distanza straniante e straniata, entro la quale prospettive ogni volta nuove collocano questo io lirico «che vede se stesso nel tempo e nella città». Il rapporto privilegiato che le prime raccolte di Giudici implicano tra la voce e il personaggio dà forma a figure oggettivate nel testo, ognuna delle quali, probabilmente, rappresenta per sineddoche una verità che rinvia alla storia, alla realtà fattuale dell'autore: ecco il luogo della finzione, la messa in scena, teatrale e distante, di una storia verosimile. È una dinamica di cui la seconda poesia della raccolta, *L'intelligenza col nemico*, rende conto, mentre si rivolge allocutivamente a un interlocutore che non risponde, dal quale cerca una risoluzione impossibile alle sue *contraddizioni* ideologiche: «È questo / il campo che ho prescelto e tra le sponde / straniere vado e vengo, portatore / delle parole d'ordine; trattengo / fra due maschere avverse un volto solo»(10). Il conflitto a cui allude è quello di essere un cattolico di sinistra, la contraddizione è la difficile conciliazione delle due fedi. Ma allo stesso tempo la poesia conduce un discorso sul rapporto inestricabile per Giudici tra autenticità e finzione, tra il racconto di sé e lo sguardo volto a commentare, a giudicare quell'io lirico che l'autore inventa di volta in volta: «tu sai che è ambiguo il mio cuore, / ma non mente». Se è possibile parlare, nel caso della poesia, di modo autofinzionale, è certamente vero che Giudici conduce, nella prima parte della sua produzione, un discorso che alterna continuamente i livelli

dell'enunciazione, confonde e interseca la realtà con la finzione, dà forma a soggetti diversi, trasfigurazioni più o meno vicine alla sua esperienza individuale che implicano il confronto con la realtà, soprattutto costruisce nei versi prospettive finzionali che indagano e organizzano un universo rappresentato, un mondo possibile. Il valore referenziale della scrittura in versi di Giovanni Giudici corrisponde alla dimensione fittizia delle figure che, determinate dalla loro contingenza e dalla loro provvisorietà, testimoniano lo scarto, la distanza, la falsità della rappresentazione poetica(11). Non solo: la mediazione della scrittura, frequentemente tematizzata, implica uno spazio incolmabile tra l'autore e la voce o le voci dei testi, le parole pronunciate da un io dialogante.

La strategia che mette in atto è di tipo narrativo: confonde l'io autobiografico e l'io finzionale, dando forma a un personaggio che racconta e si racconta: una singolare continuità sostiene l'evoluzione di questo *homo fictus* che acquista una sorta di autonomia nel testo, diventa una presenza forte, un io rappresentato ironicamente e polemicamente nella crisi della società degli anni Sessanta(12). Ed è proprio dal lessico della modernità alienata e impiegatizia che frequentemente Giudici attinge per rivolgersi a un interlocutore che si modifica, varia la sua fisionomia di destinatario elettivo, coincide con una generazione che in esso si riconosce, o piuttosto con l'individuo singolo, talora con se stesso, quando i modi dell'enunciazione declinano il dialogo verso il tono dell'autoriflessione:

Puoi resistere, ma un giorno
è un secolo a consumarti:
ciò che dài non fa ritorno
al te stesso da cui parte.

È un'altra vita aspettare,
ma un altro tempo non c'è:
il tempo che sei scompare,
ciò che resta non sei te.(13)

La tematizzazione del tempo investe immediatamente la posizione dell'individuo: da un lato, si delinea la dimensione soggettiva e idiosincratca di un flusso temporale che non coincide certo con l'oggettività cronologica e misurabile in maniera univoca, se un giorno di resistenza corrisponde a un secolo di sofferenza; dall'altro, l'ineluttabilità del tempo ne dichiara anche l'irrevocabilità. I versi riproducono allora il senso vano dell'attesa e della speranza di un individuo che perde i riferimenti, e culminano in una visione finale decisamente negativa. L'io della rappresentazione poetica è collocato in questo spazio temporale alienato, adombrato perfino da un soggetto ipotetico che non può più essere se stesso(14). Il tempo non gli appartiene, nulla sembra riconducibile a un principio di armonia, né il tempo storico e sociale, né il tempo familiare, personale, intimo, né, tanto meno, la progressione, lo scorrere ordinato della scrittura in versi. Non è un caso che Giudici introduca nei testi poetici stessi l'immagine della maschera, in questa sorta di teatralizzazione del mondo che può essere il riflesso dell'esperienza di un io biografico, ma che è anche, soprattutto, finzione.

Così, nella visione del doppio o nella rappresentazione di un altro da sé, Giudici giunge alla negazione del tradizionale io lirico, per dare forma a una maschera attraverso la quale il soggetto si guarda, una maschera provvisoria che, all'occasione, gli permette di ostentare un atteggiamento di falsa accondiscendenza. Sono le regole imposte dall'agire sociale, quelle di cui il narratore-personaggio non può fare a meno di svelare, nei versi, l'ipocrisia e l'opportunistica utilità. Il rischio, poi, è che la persona e la maschera finiscano per confondersi, o per non riconoscersi:

Un tempo di vita ho perduto
a travestirmi a scherzare
sicuro che dietro ogni maschera
l'altro che ero restasse
paziente ad aspettare:
al momento opportuno per essere pronto,

con uno scatto di reni
riemergere dal fondo...

.....
È artrite o artrosi che mi fa torcere il collo?
Ma di chi sono queste parole che dico?
Già forse ho una mia smorfia abituale?
E niente più da nascondere?
Solo me da imitare?(15)

Il confine tra l'autenticità e la rappresentazione teatrale del soggetto è messo in gioco proprio dal racconto del sé(16); il titolo di questo componimento, *Mimesi*, rende ragione del rapporto di vicinanza, di scambio, di imitazione, appunto, tra i due livelli, e al contempo ripropone un interrogativo esistenziale, all'autore e al lettore: che questo repentino e camaleontico trasformarsi, o l'adeguamento a essere diversi, comporti una sfiducia nella forza delle proprie facoltà, e il dubbio che anche il mito di un'identità unica e non equivoca sia una vana illusione. Le interrogative che chiudono il componimento rimandano a un processo di alienazione che aggredisce l'immagine dell'io, e si palesa nei luoghi del metapoetico, perché qui a essere travolto dall'ironia è innanzitutto il ruolo del poeta, la *smorfia* è l'atto di rappresentarsi colpevole e innocente. La metafora della maschera, d'altra parte, unisce e al tempo stesso separa nella persona il volto e la sua trasfigurazione, fino a elidere l'opposizione della dicotomia, per diventare il terreno di un'interazione, di uno scambio di tratti.

Il paradosso, la contraddizione insita nel termine e soprattutto nel concetto di autofiction è d'altra parte ciò che ne mostra la natura e ciò che la caratterizza(17). Nel caso della poesia di Giovanni Giudici, la pratica autofinzionale giunge a essere tematizzata nei versi: l'autore fa emergere la sua modalità esperienziale, ma tra narratore e personaggio si instaurano strategie niente affatto pacifiche che, come si è visto, capovolgono nell'universo ironico il punto di vista di un io percettivo molto presente, e coinvolgono in queste traslazioni una molteplicità di voci(18). I diversi personaggi che intervengono nei testi interagiscono con il soggetto principale, aprono veri e propri dialoghi attraverso discorsi diretti; talvolta la parola è affidata a una figura precisa e determinata, individuata nei versi da un nome, da un legame di parentela, di amicizia. In altri casi emergono le voci anonime della gente, le voci *altre* degli incontri e le varie voci dell'io. Le *Quindici stanze per un setter* presentano in forma prevalentemente narrativa il discorso in prima persona, contrappuntato dalle parole citate di un amico – nella realtà Lorenzo Sbragi – riguardo all'ipotesi di tenere un cane in una casa in città(19): «A Milano un setter non può vivere. / Com'è possibile farlo passeggiare / nel traffico, respirare / nelle puzze del neo-capitale?». E dalla difesa di una possibilità, il racconto in versi stabilisce una chiara analogia: perché il destino del cane trascolora nel destino dell'io poetico, il quale racconta la vicenda del setter, prospettando un futuro inevitabile per l'animale, nel quale riflette con ogni evidenza l'ansia irrazionale per il tempo che passa: «Adesso è giovane, ha otto mesi, io / ho il futile timore dei quaranta / anni: ma penso che effettivamente / tra dieci il setter ne avrà dieci e otto / mesi – e io il terrore dei cinquanta». Anche la voce pubblica diventa qui interlocutrice del poeta, e mina le certezze già in crisi nell'individuo: «Ma il cane soffre – mi ripetono in molti / – è una follia tenerlo in casa». Così, sotto il segno di un mimetismo verbale che mostra in fieri i segni del dubbio, della riflessione, dell'incertezza, si snodano i conflitti interiori di un io che declina la responsabilità enunciativa in questo gioco di scambi di ruoli, e nella compresenza delle voci(20).

In tal senso, le relazioni che il protagonista stabilisce con i riferimenti spazio-temporali sono ovviamente determinate da una percezione soggettiva che si tramuta talvolta in una dialettica complessa e tesa, da un lato, al rifiuto, all'allontanamento, allo straniamento dell'io, delocalizzato e posto in un luogo diverso e inventato, dall'altro al tentativo di riappropriazione della realtà. La quale è continuamente interrogata dall'introduzione in poesia del lessico della modernità, dell'oralità, di ampi segmenti del parlato, che delineano i tratti e i caratteri dell'«uomo impiegatizio»(21). Ma a una simile rappresentazione dell'esperienza, se ne oppone anche un'altra,

che corrisponde al sonno, al sogno, all'immaginazione, ed è proprio il concetto di tempo che entra profondamente in crisi: la durata è una misurazione, è un confronto fra due dimensioni, ed è a questo punto che l'io poetico ne fa emergere il carattere paradossale; infatti, quando la percezione cosciente incontra uno spazio inattingibile, cioè il discrimine tra la veglia e la situazione onirica, il tempo si dilata, e non può essere vissuto dall'uomo:

[...] Poche ore
 riuscii nel sonno a nascondermi – ma
 una luce alla porta, dalla strada un motore
 un cane, e forse il troppo vino bevuto,
 mi riaprirono gli occhi a mostrarmi
 il tempo che dura un minuto.
 Il tempo che io non volevo voleva parlarmi,
 voleva durare.(22)

In *Autobiologia* si modifica lo sguardo dell'io, e la dinamica tra verità e finzione cambia di segno. Con la seconda raccolta, che esce nel 1969 per la collana mondadoriana Lo Specchio, Giudici sceglie una modalità enunciativa che cambia sia il tono della voce che la posizione del soggetto. Tra queste due istanze, si insinua una divaricazione, che lascia spazio all'autoironia, e il punto di vista diventa quello di uno sguardo esterno che vede il personaggio protagonista muoversi e agire(23). In uno dei testi finali della prima raccolta, l'imperativo era stato: «Metti in versi la vita, trascrivi / fedelmente, senza tacere / particolare alcuno, l'evidenza dei vivi»(24); nella poesia che inaugura *Autobiologia*, il titolo, *Della vita in versi*, non è solo un'autocitazione, ma mette in atto un procedimento che trasforma il nominativo, *La vita*, in un complemento di argomento, identificando nel segnale grammaticale un processo di distanziamento. Viene così a incrinarsi l'unità dell'io narrante, là dove il narratore guarda il personaggio, costruendo una grande immagine di ironia: «Ma cosa vuole con questi lamenti questo / qui – le solite la vita in versi / raccontando storie».

Si tratta certo di un incipit inconsueto, che rimette in gioco il recente passato poetico, ma ne irride proprio la modalità espressiva. La pratica autofinzionale viene riproposta in virtù di nuove condizioni: una voce racconta di un io che assomiglia all'autore, di cui mostra tratti ed esperienze biografiche, mentre dissemina nei testi evidenti segnali di dissolvenza del discorso nella direzione di una dispersione verbale e lessicale: innanzitutto Giudici incrina una delle caratteristiche più specifiche della *Vita in versi*, cioè la narratività della poesia, perché le sequenze strofiche diventano semanticamente centrifughe, e ricercano l'iterazione dei suoni, delle consonanze foniche, le inversioni e le sovrapposizioni sintattiche. Rappresentano ancora una storia, certo, ma la frammentano:

[...] ma cosa
 vuole questo con questi la prego riassume
 ho da fare concluda mi mandi un appunto
 a te questo rosario che le preghiere aduna
 ma poi ch'io fui al piè d'un colle giunto

(la versione italiana degli Atti
 la passione pacchiana dei gatti
 la pressione ruffiana dei fatti
 la missione mediana dei matti)(25)

Il conflitto interiore che il poeta mostrava nei versi raccontando un sé declinato nella plurivocità della prima raccolta, i dubbi, gli errori di un individuo e il suo rapporto contrastato con la società del miracolo economico, la modernità tecnologica, l'alienazione di un lavoro abituale, la riflessione poetica e culturale trovano ora un corrispettivo e un riflesso nella dissociazione dell'unità enunciativa. Il soggetto parla ancora di sé, ma la scrittura innesta nel discorso i segni della crisi, nel momento stesso in cui una voce lo osserva muoversi e ne prende le distanze, adottando talvolta la terza persona («ma cosa vuole con questi lamenti questo / qui»), o l'imperativo della seconda

persona: «Stringi amicizia col direttore delle poste. / Le poste sono un buon posto per fare favori»(26). Qui il discorso è gestito dall'io, ma la parola che pronuncia non è parola *propria*. Il compromesso, la meschinità, la logica degli appoggi influenti, dell'opportunismo appaiono le condizioni per il gioco di ruoli che si impone all'individuo. Ma il significato antifrastrico è svelato dall'ironia del soggetto che parla, ripetendo anaforicamente il primo verso per quattro volte all'interno del testo, con un ritmo cantilenante e parodiante. Il *buon consiglio* non viene mai smentito all'interno della poesia, ma la voce mostra di non accettare affatto la morale che lo sostiene, capovolgendo la falsa coscienza borghese nella iperbolica sentenza finale: «Nulla è impossibile al direttore delle poste».

Oltre alla generale considerazione per cui la scrittura è comunque una forma di mediazione che apre l'accesso a un mondo finzionale, è vero che il lavoro poetico di Giudici riorganizza la realtà in funzione di un'elaborazione dei livelli che implica una particolare dialettica tra l'io biografico e la narrazione di un sé costruito dalla finzione poetica(27). *Autobiologia* tende ad annullare questo soggetto, a riproporlo per poi straniarlo dalla sua stessa rappresentazione. Giudici mette in atto strategie comiche e parodiche che disorientano il lettore, e in un testo di questa raccolta proietta se stesso nel tempo futuro e nello spazio ipotizzato di un'immaginazione prospettica, rivolta all'età senile. Qui i due termini da cui deriva etimologicamente il titolo del libro trovano la loro ragione d'essere:

E i poveri esercizi del corpo
e l'acqua dove nuoto che ha luce d'obitorio
e io che ci scherzo là in fondo guardandomi
morto – per mia mania
di pareggiare biografia e biologia(28)

La parola poetica porta così in primo piano la corporeità e la rappresentazione di una fisicità non separata, non distinta dalla complessità esistenziale dell'individuo(29). Biografia e biologia si pareggiano, perché è la lingua, innanzitutto, che ha una sua propria dimensione oggettuale. Dalla scrittura saggistica di Giudici emerge a più riprese, d'altra parte, l'idea della lingua come *cosa*, in grado di acquisire una specie di autonomia nel momento in cui attualizza il poema: l'io viene sempre più a ridursi, dimidiato e identificato dalla dama poesia(30). Verità e finzione, realtà fattuale e racconto del sé si scambiano nella poesia, che ha ancora la capacità di assolvere innanzitutto a un ruolo conoscitivo, senza poter risarcire, certo, i danni della vita vera; anzi, essa li fa riemergere nella scrittura in versi, mentre la ricerca della *cometa* continua a guidare il percorso della ragione. Non è certo un caso che lo sguardo retrospettivo del poeta in un testo di *Andare in Cina a piedi* sia in questo senso particolarmente eloquente: «Inutile raccontare per filo e per segno, questa non è un'autobiografia»(31).

Ecco allora che il destino del corpo, nel racconto della propria morte, è evocato da una delle ultime poesie della raccolta, *Basta, spettatori*, nella quale l'io adotta il punto di vista inquietante e tragicomico di una posizione impossibile: «gli occhi esploranti in su dal fondo della fossa». E l'adozione di una prospettiva diversa, straniante, ipotetica è la possibilità di indagine che l'autore offre alla poesia, e alla scrittura ironica, la possibilità di vedere il mondo, o una parte di esso, da un'altra posizione, di alterare o di capovolgere il modo consueto di guardare e di rappresentare la realtà, «un punto di vista diverso dal solito verticale». La poesia si apre e si chiude circolarmente attraverso la modalità allocutiva con cui si rivolge ai suoi interlocutori, non più lettori ma spettatori di questa pantomima, mentre ancora una volta la scrittura parla dell'operazione che compie: «volge al termine l'esercizio». In realtà l'invito è quello di condividere ancora la scena che l'io prospetta per sé, che descrive nei particolari fisici e psicologici, e che si conclude con un monito finale: «Ma basta, spettatori, la farsa si fa cruenta».

Note.

- (1) Il termine «autofiction» è stato coniato, come è noto, da Serge Doubrovsky nella Prefazione al romanzo *Fils*, del 1977. Da qui ne è derivato un lungo dibattito che si è originato in area francese, per estendersi poi ad altri ambiti geografici.
- (2) Italo Calvino, *La penna in prima persona (Per i disegni di Saul Steinberg)* (1977), in id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi 1980, p. 294.
- (3) *Ibidem*.
- (4) Ivi, p. 295.
- (5) *Ibidem*.
- (6) Ivi, p. 297.
- (7) Si cita dall'edizione: Giovanni Giudici, *I versi della vita*, a cura di Rodolfo Zucco, Milano, Mondadori, I Meridiani, 2000.
- (8) Con riferimento a una particolare sezione della *Vita in versi*, *L'educazione cattolica*, osserva Edoardo Esposito: «È comunque in questa sezione che meglio si compongono le due tendenze dominanti dell'intera raccolta: quella (“sociologica”, potremmo dirla) che da situazioni e problemi della realtà del dopoguerra (e della società del benessere in particolare) prende spunto e ragione spesso polemica, e quella “autobiografica” che darà voce fin nelle ultime raccolte ai momenti più lirici della poesia di Giudici», *Il teatro della vita. Sulla poesia di Giovanni Giudici*, «Linea d'ombra», a. 10, n. 69, marzo 1992, p. 26.
- (9) *Dall'Agenda 1960*, 30 gennaio, conservata presso il Centro Apice, Università degli Studi di Milano, Archivio Giovanni Giudici. Ora *l'Agenda 1960* è pubblicata interamente in «Istmi», 2009, n. 23-24.
- (10) Osserva, a proposito di questa poesia, Simona Morando: «Le ragioni dell'io sono investigate sdoppiando la propria identità e interrogando insistentemente un “tu” che non può dare risposte e resta inerme sotto le molte imputazioni mosse dalla voce enunciante. C'è la presenza *altra* di una voce che si alza sopra ogni cosa e giudica senza risparmiare le colpe e gli errori e minaccia la fine imminente, una palingenesi irrimediabile», *Vita con le parole. La poesia di Giovanni Giudici*, Pasian di Prato, Campanotto Editore, 2001, pp. 20-21.
- (11) Da questo punto di vista, aveva già messo in guardia Franco Fortini nel 1965, anno di pubblicazione della *Vita in versi*: «Ma ostinatamente si rivendica qui la vita come verità che ci viene falsata o rubata (“l'inganno / di chi ci ha fatti a servire”) e ci si accusa di contribuire – come “*impostore*”, “*cittadino onesto*”, “*affranta bestia*” – a quel futuro. Di qui un continuo sdoppiamento. Lettore (e autore) non cadano in ottiche illusioni di autobiografia. Giudici, lui, somiglia al suo eroe solo in quel che tutti e due hanno di più debole e immediatamente riconoscibile, il gusto mimetico delle compiacenze», *Una nota su Giudici*, in «Il Contemporaneo. Supplemento mensile di Rinascita», luglio 1965.
- (12) Scrive Paolo Giovannetti: «Ma questa è inoltre la dimensione più caratteristica di uno dei massimi protagonisti della svolta avvenuta negli anni sessanta, vale a dire Giovanni Giudici, che in una sua opera renderà esplicita, programmaticamente, l'intenzione di straniare l'io biografico», *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Roma, Carocci, 2005, p. 57.
- (13) Giovanni Giudici, *Mi chiedi cosa vuol dire*, in id., *La vita in versi*, cit., p. 35.
- (14) Osserva Giulio Ferroni: «Ben radicata in un presente in movimento, sostenuta da una cultura carica di senso storico (e anche sociologico e politico), ben cosciente di trovarsi ad attraversare un tempo in perpetua fibrillazione, la sua poesia ha però insistito a interrogare le contraddizioni, le sfasature, i riavvolgimenti, le diversioni del flusso del tempo: un tempo sempre sottratto a se stesso, come segnato da un prima familiare e personale che non garantisce nessuna uscita e insieme esposto verso un futuro che si riannoda senza fine al passato e al presente, che è nello stesso tempo promessa di altri orizzonti, autoriflessione del presente, ritorno indietro a ciò che è già stato», *Giovanni nel corso del tempo*, in Paola Polito e Antonio Zollino (a cura di), *I versi e la vita. Atti della giornata di studi Giovanni Giudici*, 13 settembre 2013, La Spezia, Accademia Lunigianese di Scienze Giovanni Capellini, 2016, p. 9.
- (15) Giovanni Giudici, *Mimesi*, in id., *La vita in versi*, cit., p. 98.
- (16) Rodolfo Zucco, nell'*Apparato critico* a questo testo, osserva: «si noti l'effetto scenico del passaggio dal passato prossimo al presente, che scopre la natura teatrale del discorso», in Giovanni Giudici, *I versi della vita*, cit., p. 1401.
- (17) Scrive Lorenzo Marchese: «Il dualismo da cui il meccanismo dell'autofiction parte non è quindi quello di realtà-finzione, ma quello di verità-finzione, che viene posto per essere negato con una confusione voluta

dei piani da parte dell'autore autobiografico», *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014, p. 11. E Raffaele Donnarumma: «non è facile dire cosa sia autofiction e cosa autobiografia. Quanto più è forte l'illusione realistica, tanto più è difficile, in mancanza di marche esterne, stabilire i confini tra i due generi. Alcuni autori giocano sulla perturbante prossimità dei livelli, piuttosto che sulla messa in scena del loro allontanarsi», *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014, p. 131.

(18) Osserva Enrico Testa che «la poesia di Giudici scompagina, proprio nella sua veste di enunciazione *ficta*, ogni presunta linearità dello scambio verbale, presentandone invece sfasamenti, impacci ed esiti anomali. Per dar conto di ciò bisognerebbe esaminare partitamente i numerosissimi discorsi diretti di questa poesia e, soprattutto, il ruolo decisivo che in essa riveste la categoria del 'personaggio' con quanto questa comporta in termini di sovvertimento e distacco dalla tradizione monologica del genere lirico», *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 130.

(19) La dichiarazione di Alfonso Berardinelli è esplicita: «Credo che a Giovanni Giudici vada riconosciuto anzitutto un merito, quello di aver osato mettere davvero, senza pudore, la propria vita in versi», *Giudici o la musa umile*, in *La poesia verso la prosa*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, p. 139. In questo stesso capitolo, Berardinelli sostiene che il lavoro sulla sintassi, sul lessico e sul metro ha condotto Giudici a cercare una poesia che si sprigiona dalla lingua colloquiale e dalla lingua della comunicazione, una poesia che tende alla prosa, appunto. «Negli anni della crisi del romanzo e del personaggio, Giudici si è trovato a compiere con la sua poesia questa singolare impresa: che consiste nell'aver costruito, capitolo dopo capitolo, un romanzo in versi molto teatrale, ma anche molto realistico e attendibile», p. 142. E di una tendenza della poesia moderna al narrativo, se pure da un diverso punto di vista, tratta in maniera interessante anche Ronald de Rooy, ricollocando all'interno di una situazione nuova il soggetto poetico, nel suo rapporto tra io autobiografico e finzione, costruito testuale: *Il narrativo nella poesia moderna. Proposte teoriche & esercizi di lettura*, Firenze, Franco Cesati, 1997.

(20) Scrive Enrico Testa, riferendosi in particolare a una raccolta degli anni Novanta, ma estendendo la tesi a tutta la produzione di Giudici: «Così, ad esempio, quella che potrebbe definirsi la scelta di fondo della storia poetica di Giudici (l'abbandono della dizione monologica e la convocazione nel testo di voci contrastanti con conseguenti effetti polifonici) si realizza, in *Quanto spera di campare Giovanni* (1993), in una serie folta di figure della relazione e del comunicare, unificate dai tratti della difficoltà e delle cadute implicite nel rapporto dialogico», *Per interposta persona*, cit., p. 14.

(21) È una ormai celebre definizione di Andrea Zanzotto, che ne illumina i coesistenti contrasti: «Nella nostra attuale poesia nessuno forse ha rappresentato puntigliosamente come Giudici, con volontà e insofferenza, consciamente e per coazione, il vissuto dell'uomo impiegatizio nella sua versione più tetra [...]. Egli ha saputo spiare e filtrare il linguaggio medio di questo ceto, nel suo rigido grigiore ricalcato in sequenze del discorso iperlineari, "funzionali", "narrative" ma non troppo, e destinate ad essere efficientistico-tecniche anche quando passano dagli uffici industriali agli interni delle case (o dell'"animo"), dal tempo occupato al tempo libero», «Corriere della Sera», 28 aprile 1977.

(22) Giovanni Giudici, *Il tempo che non volevo*, in id., *La vita in versi*, cit., p. 109.

(23) Ho sostenuto questa ipotesi in: Laura Neri, *Forme della ripetizione in Autobiologia*, in Alberto Cadioli (a cura di), *Metti in versi la vita. La figura e l'opera di Giovanni Giudici*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014.

(24) Giovanni Giudici, *La vita in versi*, in id., *La vita in versi*, cit., p. 115.

(25) Giovanni Giudici, *Della vita in versi*, in id., *Autobiologia*, cit., p. 131.

(26) Giovanni Giudici, *Il direttore delle poste*, in id., *Autobiologia*, cit., p. 171.

(27) Presentando il terzo libro di poesie di Giudici, *O beatrice*, Giovanni Raboni affronta esplicitamente la questione: «È possibile, nei tre libri che documentano sino ad ora il lavoro poetico di Giovanni Giudici [...], seguire fra l'altro l'evoluzione del suo rapporto con quel doppio di se stesso che ogni scrittore si trova davanti (o di fianco, o alle spalle) nello scrivere, ma che in certi casi – quello di Giudici mi sembra uno di questi casi – acquista, almeno a tratti, la beffarda e un po' sinistra autonomia del sosia», *Giudici sosia di se stesso*, in id., *Poesia degli anni sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976, p. 244.

(28) Giovanni Giudici, *I segni della fine*, in id., *Autobiologia*, cit., p. 211.

(29) Osserva Gian Carlo Ferretti a proposito di *Autobiologia*, confrontando questo libro con *La vita in versi*: «Rispetto all'alternanza, contrasto, dicotomia, intercambiabilità, opposizione, dialettica, tra "vita" e "versi", si pone il problema di una poesia-oggetto, reperto biologico, specimen da laboratorio, considerata al di là del suo stesso valore comunicativo: che comunque si giustifica come tale, senza nessuna dipendenza e subalternità nei confronti della "vita", ma neppure dei "versi", l'una e l'altra proiezioni in fondo di uno

stesso io elegiaco o *impegnato*, lacerato da Dio e Storia», *La poesia di Giovanni Giudici*, in «Studi novecenteschi», n. 2, agosto 1972, p. 211.

(30) Soprattutto *La dama non cercata. Poetica e letteratura (1968-1984)*, Milano, Mondadori, 1985 e *Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia*, Milano, Ledizioni, 2016.

(31) Giovanni Giudici, *Vita con le parole*, in id., *Andare in Cina a piedi*, cit., p. 90.

LA FORMA DELL'AUTOBIOGRAFIA È LO STILE: VITA E POESIA IN PASOLINI

1. Ripercorrendo le opere poetiche di Pasolini si può individuare una certa, eterogenea, proliferazione di riferimenti (auto)biografici(1): ciò che autorizza a indagarne la funzione.

Le *Poesie a Casarsa* usano sparuti elementi biografici in chiave di trasfigurazione lirica: il soggetto dell'enunciazione non ha nome o identità, ma un unico connotato, la gioventù, e una lingua, il friulano, da ricondursi alla biografia di Pasolini (è il dialetto materno); ma si può riportare all'autore empirico quanto messo a testo, solo dichiarando la dimensione patemico-emotiva del testo una sorta di sublimazione dell'esperienza vissuta del soggetto.

Ciononostante, l'aspetto biografico è centrale per Pasolini: una serie di testi poetici stilata tra il 1943 e il 1953 prenderà il nome di *Diari*. In questi *Diari*, se si prescinde dalla toponomastica, anche dichiarazioni tipiche della *confessional poetry* sono rimotivate intertestualmente(2). Il solo elemento biografico pienamente riconoscibile dal lettore è la menzione dell'età: «Di trent'anni di vita questo è il dono» (TP I, 762).

Con *Le ceneri di Gramsci*, assieme all'aumento del tasso di narratività(3), cresce anche lo spazio per riferimenti più diretti alla dimensione biografica. Esempio, da questo punto di vista, un testo come *Recit*: che narra la comunicazione da parte dell'amico Attilio Bertolucci della denuncia per oscenità sporta contro *Ragazzi di vita*. Tuttavia, solo una contestualizzazione nelle note di fine libro chiarisce l'episodio. Parimenti, gli elementi discreti dell'ambiente in cui è immerso l'autore possono essere decifrati come simboli, non senza un aspetto di volontaria denuncia dell'inautenticità della postura del soggetto di fronte alla realtà, solo grazie a un esplicito intervento autoriale: i latrati che Pasolini sente infatti, nei pressi di Monteverde, vengono infatti definiti in chiusa del poemetto, «i messi della mia coscienza» (TP I, 832). Le contingenze biografiche sono trasfigurate in chiave lirica con il fine, nonché di universalizzarle, di renderle simboliche della condizione di inautenticità del poeta. L'autobiografismo vale meno per la sua forza testimoniale che per la sua carica demistificatoria: adornamente, non si dà vita vera nella falsa, nemmeno quella dell'autore.

Nel libro successivo, *La religione del mio tempo* non mancano reperti autobiografici significativi; tra gli altri, le menzioni del fratello: «Mio fratello partì, in un mattino muto / di marzo, su un treno, clandestino, / la pistola in un libro: ed era pura luce» (TP I, 944); e il riferimento a un approccio sessuale con una prostituta (TP I, 1003; ma vedi anche la nota del curatore al testo) nell'epigramma *A un figlio non nato*. Difficile dire se l'episodio sia vero o fittizio: ma i riferimenti all'automobile; al mondo delle prostitute; a luoghi effettivamente frequentati da Pasolini, assumono un carattere di notevole verosimiglianza data la compatibilità a livello intratestuale (anche con testi saggistici), e a livello extratestuale con la vita pubblica dell'autore. Pasolini riconduce chiaramente le sue poesie a fatti e situazioni radicate nella sua vita personale: «La persona con cui "... andavo per l'oscura / galleria dei viali [...]" ecc., fino a raggiungere il mare di Torvajonica, è Federico Fellini» (TP I, 1060). La poesia di Pasolini intrattiene un commercio sempre più fitto con la narrazione di singoli fatti autobiografici, cui evidentemente l'autore attribuisce un carattere di esemplarità. Ma esemplarità non significa per forza esemplarità positiva, né veridicità letterale di situazioni narrative. Una lettera di Pasolini relativa a *La ricchezza* avverte che: «La parte I è la descrizione della mia *privata* miseria e della mia *privata* voglia di essere ricco [...]. La II parte è la descrizione di una popolazione (di tipo sottoproletario), quella romana, e la sua voglia disperata, qualunque, influenzata dall'ideologia borghese [...], di essere ricca. La terza parte è il rimpianto della mancata soluzione [...]. Finisce col pianto che viene agli occhi rivedendo "Roma città aperta"» (LE II, 336). Sarà vero il pianto descritto alla fine? Poco importa: che a scatenare il pianto sia la visione di un artefatto estetico e non quella della plebe in stato di povertà è da prendersi in una chiave allegorica, di denuncia della posizione del poeta. I dati biografici, allora, si mescolano con dati finzionali o

reali trasfigurati in chiave simbolica, travalicando la distinzione tra vero e falso: ad esempio, per Pasolini «le opinioni politiche del mio libro non sono solo opinioni politiche, ma sono, insieme, poetiche; hanno cioè subito quella trasformazione radicale di qualità che è il processo stilistico» (D, 193).

Anche *Poesia in forma di rosa*, raccoglie un gran numero di reperti autobiografici problematizzati. Nel risvolto di copertina, Pasolini parla di «frammentarietà nel contingente biografico». Nel libro trovano spazio viaggi in aereo e trasferimenti verso l'aeroporto, incontri con giornalisti per interviste, rievocazioni di processi, riferimenti al fratello e ad altri amici, rodaggio di pellicole («il film l'ho già girato, – e con Cristo!»: TP I, 1238): tutto congiura affinché l'elemento biografico venga riconosciuto come preponderante all'interno di *Poesia in forma di rosa*. Vere e proprie parole chiave di tutto il testo sono *vita*(4) e *vitalità*: «cos'ha / lei all'attivo? [...] / Io? Una disperata vitalità» (TP I, 1137). Ma accanto ai riferimenti a fatti di natura contingente, Pasolini accosta vere e proprie strutture allegorico-figurative: in particolare, il volo e il rapimento in cielo. L'ostensione di tessere biografiche risulta connessa a una intensificazione esibitoria dell'aspetto testimoniale. Di fronte a questa esibizione voluta – anche con il fine di *épater les bourgeois* – dell'autobiografia, svariate dichiarazioni di Pasolini riconducono il libro a una scrittura meno compromessa con l'autobiografismo. La contraddizione si compone solo pensando che nessun dato autobiografico compare allora fine a sé stesso, ma in una dimensione simbolica di integrazione figurale(5).

In *Trasumanar e organizzar*, i continui riferimenti a persone, fatti e luoghi reali della vita di Pasolini, non compongono un disegno biografico intelligibile, nemmeno in analogia alla frammentarietà di *Poesia in forma di rosa*. In *Patmos*, Pasolini rievoca il momento della ricezione della notizia della strage di Piazza Fontana, a casa di Antonioni, con Moravia, impiegando le seguenti parole: «e anche Pasolini ride» (TP II, 124). Si può immaginare, nel clima sconvolto in cui viene redatto questo *instant poem*, l'effetto di questo riso, sia pur isterico: probabilmente quello di condurre all'incomprensibilità, oltre che all'irricevibilità, la posizione politico-ideologica Pasolini. E allora, questo riso è espressione di un autentico momento autobiografico o no? Si direbbe che Pasolini qui esibisca i dati autobiografici per mostrare la loro inintegrabilità nella congerie storica che lo circonda. Se prima l'autore poteva giungere a denunciare gli elementi di esemplarità negativa del poeta, ora al massimo può dichiarare, ironicamente, la sua alterità rispetto al resto del mondo.

Emerge dunque un cambio di strategia. Il tentativo di costruire un linguaggio accessibile alla borghesia veicolando valori che ne determinassero l'avvicinamento al popolo, entra in crisi con gli epigrammi di *La religione del mio tempo*, dove una testualità invettivale ha per obiettivo l'aggressione verbale nei confronti degli esponenti della borghesia, di cui si accetta ormai l'incapacità di dialogare con proletariato e sottoproletariato, per poi passare, con *Poesia in forma di rosa* e *Trasumanar e organizzar*, a un tentativo di isolare la propria posizione soggettiva da quella della borghesia, nella consapevolezza che anche il popolo è soggetto storico con cui non si può più entrare in un rapporto positivo. A partire da quest'ultimo libro, sorta di abbandono della poesia, tutto ciò che sembra avere a che fare con la biografia nel testo è deformato parodicamente con il fine di dissacrare il dispositivo testuale offerto dall'autore, un dispositivo in cui la biografia aveva il compito di operare un riconoscimento del suo carattere borghese. Contemporaneamente, la borghesia entra dentro i libri di narrativa: «I primi dati di questa nostra storia consistono, molto modestamente, nella descrizione di una vita familiare. Si tratta di una famiglia piccolo borghese: piccolo borghese in senso ideologico, non in senso economico» (RR II, 895: è l'incipit di *Teorema*). A chiudere la parabola c'è poi *La nuova gioventù*: Pasolini, che si impegnava a cancellare la propria lingua poetica(6), ora cancella la propria storia di autore. Foucault sosteneva che si scrive per cancellare il proprio volto(7): questa cancellazione Pasolini la completa appunto solo con quest'opera, poco prima della morte.

2. Caduta – o meglio resa infungibile dalla storia – la sensibile carica demistificatoria e testimoniale dell'elemento autobiografico, le istanze soggettive vanno disinnescate (va cioè mostrato che

permangono nella poesia solo come sopravvivenze di un passato tradito), e Pasolini ha a disposizione un unico strumento per farlo: l'umorismo.

Pasolini in *Trasumanar e organizzar* si dichiara: «alla fine della sua carriera di poeta» (TP II, 59). In questa fine, Pasolini «Attraverso l'umorismo rientra nell'ordine» (TP II, 60). Uморismo: è possibile che Pasolini si sia avvalso, a partire da *Poesia in forma di rosa*, di questo strumento per supplire alla crisi di due istituti – desunti da Auerbach – fondamentali nella sua opera, vale a dire *mimesi e figura*. La crisi di questi due istituti riguarda anche la rappresentabilità e l'esemplarità, all'interno della testualità poetica, della biografia.

Pasolini usa l'umorismo proprio per operare forme di denegazione su due istituti che, nonché appartenenti alla tradizione, avevano operato lungamente nella opera. Nel tempo out of joint della dopostoria (cfr. TP I, 1099), Pasolini sembra sul punto di abbandonare l'imitazione, e quella forma istoriale di allegoria che è la figura. Quando Pasolini in *Petrolio* scrive: «Ora io in queste pagine io mi sono rivolto al lettore direttamente e non convenzionalmente» (RR II 1826), non fa altro che segnalare il fallimento e l'infungibilità delle configurazioni e dei dispositivi di scrittura del passato, basati sulla mimesi. Così pure, per il Pasolini di Auerbach e dell'integrazione figurale, è ben sintomatico il parlare di *Petrolio* come di «una greve allegoria, quasi medievale» (RR II, 1215).

L'umorismo dunque: figura della sconcordanza tra storia e soggetto, dell'impossibilità di mimesi e figura, e delle vecchie configurazioni stilistiche (stile tragico, comico, elegiaco; *Stilmischung* e *Stilrennung*). Pasolini opera un collegamento stretto tra umorismo e borghesia: «L'umorismo (torniamo al fascismo di sinistra) è inscindibile / dalla borghesia commerciale: che così si oggettiva / a se stessa e si distingue dalla propria realtà» (TP II, 40). E la cosa è tanto più sorprendente in quanto Pasolini si era dichiarato estraneo alla risorsa stilistico-psicologica dell'umorismo:

Essendo io privo di umorismo, dovrebbe essere logico che amassi molto gli umoristi. Invece, se proprio dovessi confessarlo, direi che per loro provo soltanto una cupa ammirazione: il solito rispetto per il possesso altrui. In realtà, non li amo: per due ragioni. La prima è che sono i campioni dell'oggettività, se si adopera questa parola nel suo senso corrente, pratico, non ideologico, in quanto preveda un atteggiamento anti-lirico, non soggettivo e autobiografico: la totale mancanza dell'io, espunto dal testo come fatto importuno, indiscreto, ineducato, e totalmente privo di humour (SLA II, 2311).

L'estraneità all'umorismo fa il paio con l'estraneità alla borghesia:

Da che cosa è stata caratterizzata tutta questa mia produzione in maniera assolutamente schematica e semplicistica? È stata caratterizzata, prima di tutto, da un istintivo e profondo odio per lo stato in cui vivo, dico proprio stato, intendo dire stato di cose e stato nel senso proprio politico della parola. Lo stato capitalistico piccolo borghese che io ho cominciato a odiare fin dall'infanzia. Naturalmente, con l'odio non si fa nulla, infatti, non sono riuscito a scrivere mai una sola parola che descrivesse o si occupasse o denunciassse il tipo umano piccolo borghese italiano; il mio senso di repulsione è così forte che non riesco a scriverne. Quindi ho scritto nei miei romanzi soltanto di ragazzi appartenenti al popolo: io vivo cioè con la piccola borghesia italiana. Ho rapporti o con il popolo o con intellettuali. La piccola borghesia sì, però, è riuscita ad avere rapporti con me! e li ha avuti attraverso i mezzi che ha in mano cioè attraverso la magistratura e le polizia ed ha intestato una serie di processi alla mia opera(8).

Come Bazzocchi magistralmente scrive: «Borghesia è una classe sociale che corrisponde a una *forma di vita*, a un modello di comportamento e di pensiero assoluti, che non consentono confronti o vie d'uscita. Per questo la conoscenza vera e la vera passione possono svolgersi solo in contrasto con il mondo borghese. Tutto quanto Pasolini pensa, scrive, produce ha senso solo se lo si inquadra dentro questo rapporto polemico»(9). A queste considerazioni si può allegare l'idea di Rinaldi secondo cui negli anni cinquanta «il dominio borghese di classe [...] esce totalmente dal cerchio dell'attenzione»(10) di Pasolini.

È opinione consolidata – ma probabilmente erronea – che la lettura di Gramsci, di cui Pasolini si sarebbe potuto avvalere per formulare un concetto non impressionistico della borghesia, risalga solo al 1955(11). Tuttavia, a leggere i testi di Pasolini degli anni Cinquanta, non è poi così vero che questa classe sociale «esce *totalmente* dal cerchio dell'attenzione». Non, almeno, totalmente. Cosa c'è di vero dunque in queste parole di Rinaldi? La riflessione di Pasolini sulla borghesia negli anni

sessanta, cambia passo: diventando radicalmente più aggressiva; ma negli anni cinquanta, Pasolini menziona la borghesia tutt'altro che sporadicamente:

Di Giacomo lo compie [cioè il regresso] lievissimamente, basta che soffonda la propria persona del colore del giovanotto un po' guappo, in fase di allegria o "sentimento": e sarà un giovanotto della piccolissima borghesia, quasi popolo, e che del popolo ha l'aristocratico senso di casta *a rovescio* (si confronti il Tilgher), e l'esplosiva vitalità, che non si distingue bene se sia violenta o mortificata, pura o miserabile (SLA I, 524).

Il soggetto poetico si identifica nella lingua di una strato della società, in questo caso la «piccolissima borghesia», mediante l'operazione del «regresso»(12). Pasolini, rappresentante consapevole della piccola borghesia, aggiunge: «Il parlante si identifica sempre di più col poeta, e il regresso di quest'ultimo è, si può dire, un'imitazione (quasi semanticamente, proprio nel senso dello spettacolo e del varietà) della figura grondante di nostalgia del napoletano assoluto, vivente nel cuore di Toledo o Forcella» (SLA I, 523: è il 1952). Quella del regresso è una teoria del lirismo come processo di imitazione linguistica interclassista. Pasolini scrive ancora: «Ma in che modo era concepibile scrivere in dialetto poco prima, durante o poco dopo la guerra? Eravamo o non eravamo degli intellettuali borghesi, possibilitati a superare tale stato attraverso la vecchia strada vociana di un antiborghesismo tra decadente e anarchico?» (SLA I, 531-532). Il regresso dovrebbe consentire di superare la propria condizione borghese, stabilendo con il popolo una adeguata «connessione sentimentale»(13). Il futuro dunque consiste nel fatto che gli intellettuali borghesi, di cui Pasolini fa parte(14), sappiano dar voce al popolo, costituendosi come élite; la realtà dei fatti, in Italia, mostrerà che questo processo, a un certo momento, si è improvvisamente interrotto.

A partire dall'inizio degli anni sessanta, Pasolini matura un distacco violento nei modi e nei toni rispetto alla borghesia, ripensandone completamente, nel proprio sistema ideologico e poetologico, ruolo e funzione, e ruolo e funzione della propria appartenenza di classe. La borghesia, infatti, ormai, «si rifiuta al futuro» (D, 250: è il 1962)

Pasolini scrive dopo il 1960: «odio – ma di un odio ben ragionato e verificato – l'indegna classe dirigente italiana, la borghesia ipocrita, stupida e feroce, da cui lei è prodotto, e che lei – con colpevole ingenuità – confonde con l'Italia» (D, 184). Altrove: «A meritare di sprofondare nel mare è la borghesia reazionaria della mia patria, cioè la mia patria intesa come sede di una classe dominante benpensante, ipocrita, e disumana» (D, 193). Il giudizio sulla borghesia è senza possibilità di appello(15). Durante gli anni cinquanta, consapevole del ritardo culturale, l'autore spera ancora che qualcosa si possa risvegliare; a principio dei sessanta Pasolini attende il rinnovamento della società dal sottoproletariato meridionale («una massa vergine e matura, da chiamare alla sua funzione storica» D, 194), e ritiene che l'unica funzione storica assolta dalla borghesia sia quella, lacerante per l'Italia, di impedire il progresso:

La borghesia italiana non ha dato mai nulla, non ha tradizioni, non ha glorie, non ha passato: è stata sempre e solamente qualunquistica, conformista ed egoista. Confrontala con le borghesie delle altre grandi nazioni europee: esse hanno dato o grandi imperi, o grandi ideologie, o grandi rivoluzioni industriali. Si può anche concedere loro la possibilità di un neocapitalismo a buon livello civile e sociale, pur lottando contro di loro, col popolo, che, come tu dici, vuole una vera democrazia, e non i benefici di un capitalismo illuminato. Ma la borghesia italiana che garanzie ci da di fare qualcosa di buono (D, 249)?

Poco oltre: «la borghesia italiana non crede in nulla: neanche, naturalmente, nella sua religione. [...] si rifiuta al futuro» (D, 250) 74 . Questo rifiuto del futuro coincide con ciò che Pasolini ha chiamato irrealtà: «Un uomo colto borghese o comunista, con tutta la sua coscienza e la sua problematica, può essere totalmente irreal: può essere cioè un caso di patologia dello spirito» (D, 235). E ovviamente l'irrealtà è solidale e organica a una visione del mondo tipicamente fascista: «Si capisce come un piccolo-borghese ignorante e conformista potesse accettare i narcisistici "pseudo-concetti" fascisti» (D, 156). La biografia di questi omuncoli piccolo-borghesi è derealizzata e resa inautentica dalla loro visione del mondo. Organo di questa resistenza all'evoluzione storica è una figura del discorso, la tautologia: «Per carità, non si lasci neanche per un momento fuorviare dai discorsi del suo amico: [...] Sono tautologie folli, che nascondono quello che Freud chiama istinto di morte» (D,

128: è il 1961). Sempre nel 1961, a un sedicente fascista Pasolini risponde: «Il suo modo di ragionare è quindi tutto aprioristico: la sua è una tautologia continua» (D, 183).

Pasolini deriva il concetto di tautologia da Roland Barthes, che ne parla in *Miti d'oggi*, uscito in Francia nel 1957 e in Italia nel 1962(16). Nel libro di Barthes, la condanna della piccola borghesia è recisa, tanto che la riguadagnata *vis* polemica della scrittura antiborghese pasoliniana potrebbe anche discendere dalle *Mythologies* di Barthes(17): «Ho già segnalato la predilezione della piccola borghesia per i ragionamenti tautologici»(18). Di tautologia come figura tipica della discorsività borghese, in questo libro di Barthes, si discetta lungamente: «la tautologia è il processo verbale che consiste nel definire l'identico con l'identico: [...] ci si rifugia nella tautologia come nella paura, nella collera, nella tristezza, quando si è a corto di ragioni». Ancora: «Nella tautologia c'è una duplice uccisione: si uccide il razionale perché ci fa resistenza, si uccide il linguaggio perché ci tradisce»(19). Se il piccolo borghese è il tautologo, sprofondato nella dimensione dell'identico, come può operare quel procedimento intersoggettivo di apprensione dell'alterità che Pasolini chiama regresso?

Pasolini si chiede come avvenga questa operazione, il che pare indicare la necessità di ripensarla e rimotivarla:

La domanda è questa: «Per quale moto della coscienza – della sua coscienza personale – un uomo nato borghese, educato in un mondo borghese (come me, per esempio, oppure come Alicata, oppure come Togliatti...) si decide ad un certo punto della sua vita a 'tradire' la sua classe sociale, e ad abbracciare la causa della classe operaia e contadina? e in questa sua lotta si dedica interamente, a costo delle più gravi rinunce e dei più gravi sacrifici? (D, 195).

Identificarsi nell'altro a livello sociale: Pasolini si chiede perché alcuni borghesi lo facciano, ma altrettanto lecito è chiedersi quali strumenti possano consentire di farlo. Altrove, Pasolini dice ancora:

Il miracolo pare nascere sempre al livello più basso, nel cuore del popolo. I migliori della classe borghese – e ce ne sono stati, e hanno lottato! – visti così, [...], sembrano prodotti essi stessi da questa fonte di energia proletaria, su cui le forze dell'ordine borghese possono operare massacrî, violenze, domini, ma che non riescono mai a possedere, come non si possiede la vita se non la si ha. I veri vivi della classe borghese vengono a identificarsi con la grande vita della classe proletaria, che è la sola, per definizione, a poter resistere. E, ripeto, i suoi momenti di resistenza più disperata o più gloriosa, hanno qualcosa di miracoloso: la fatalità del progresso, così razionale, si attua, poi, in stupendi momenti irrazionali (D, 179: siamo nel 1961).

I veri vivi: il regresso, come identificazione, riguarda anche la vita, non solo lo stile. Imitare, stilisticamente, significa mettersi nei panni di qualcuno dal punto di vista ideologico ed estetico. Pasolini a un certo punto sbotta nei confronti di Salinari, scrivendogli:

(Ma possibile che nessuno possa mettersi mai almeno per un attimo nei panni di un altro? Mettiti un po' nei miei panni, e cerca di capire esistenzialisticamente l'esperienza di uno che viene sistematicamente, regolarmente, atrocemente mistificato: tu, i pezzi della stampa borghese contro di me, li vedi casualmente, a tratti, e magari ti divertono... Ma un'altra cosa è leggere ogni giorno, ogni ora una notizia falsa che ti riguarda, una malignità feroce, una spudorata trasformazione di dati, un disprezzo collettivizzato, fatto luogo comune) (D, 199).

Mettersi nei panni di qualcun altro; in questa lunga parentesi filtra una parte del segreto di scena di Pasolini: tentare di identificarsi con l'alterità mediante l'imitazione stilistica. Un'immedesimazione che forse non segue solo la strada del regresso.

3. Il superamento della rappresentazione elegiaca(20) della propria biografia mediante l'adozione di uno «stile umoristico» nasce dalla necessità/impossibilità della rappresentazione della piccola borghesia e di sé stesso come borghese. Pasolini parla, in questo periodo, della «classica forza / dell'elegia» (TP I, 1090). Ed è possibile forse capire meglio in che senso la forza dell'elegia sia classica se gli si accosta questo passaggio: «Siamo – noi – una delle ultime generazioni, a capire la "natura", la "vita" e quindi la realtà umana, nella sua accezione contadina, borghese: classica»(21). Lo stile elegiaco è stato dunque lo stile deputato alla rappresentazione autobiografica della

soggettività borghese; ma questa rappresentazione si è resa improponibile, e con essa, lo stile che le si accompagna, è ora soggetto a una nuova forma di problematizzazione.

Non è un caso che Pasolini ideò un nuovo espediente di scrittura a ridosso di *Poesia in forma di rosa*: quello delle *Ballate intellettuali*. La sezione delle Ballate intellettuali «avrà un piglio meno autobiografico e parlerà di problemi oggettivi»(22). Secondo Pasolini, (*Appunti per una ballata di Gadda*), ecco il dispositivo della ballata:

naturalmente, nell'intellettualismo della ballata, questo [l'uso di un espediente eufemistico] verrebbe a essere un ingranaggio della mimesis: mimesis della mimesis: Gadda fa il verso – usando un eufemismo tipico della lingua italiana del Melzi – a un personaggio, per natura borghese, eufemizzante: e io faccio il verso a lui, Gadda, che fa il verso. Ormai l'oggetto eufemizzante è lontano: c'è l'interposta persona di Gadda, monumentale, tra me e lui. Il disprezzo verso l'eufemizzare si avvale dunque di un precedente storico: si codifica. Ormai non c'è più dubbio che lo «zio» o il «nonno» stazionante in uno dei rami genealogici de li Accoppiamenti va disprezzato» (TP I, 1363).

Inquadrare l'eufemismo mediante strutture di tipo metatestuale: in questo consiste quella «figura retorica del nostro secolo» di cui poco oltre si parla: «È, come dire, una codificazione documentata, pronta, per il testo normativo, coi relativi *exempla*: quasi quasi una figura retorica del nostro secolo, a livello massimo: mutuata da una cultura disprezzante con trauma (Gadda), a una cultura disprezzante con fede (io, miòdine)» (ivi).

Se la risorsa tipica dell'umorismo è l'attenuazione (cfr. TP II, 1041), la ballata intellettuale usa in chiave umoristica l'attenuazione, la smorzatura, contro la borghesia stessa. Nelle *Ballate intellettuali* Pasolini deve «fare il verso» a qualcuno, un borghese. Le strutture metatestuali devono in qualche modo proteggere dal contagio delle idee e della cultura borghese.

Ora, l'unica delle ballate intellettuali accolta in *Poesia in forma di rosa* è la *Ballata delle madri*, in cui lo *speaker* è Pasolini in persona: un Pasolini che, allora, fa il verso a sé stesso. È possibile che la necessità di una testualità più oggettiva in poesia, e di incorniciare gli elementi autobiografici della propria poesia in una struttura metatestuale marcata da evidenti tratti di umorismo nasca da un episodio ben preciso della biografia di Pasolini.

A dicembre del 1960, «l'Unità» pubblica un testo poetico apocrifo, attribuendolo a Pasolini. Questi prontamente risponde, dalle colonne dello stesso giornale, con un epigramma che segna una crisi della funzione mimetica(23):

Epigramma ad un ignoto

Bene, non sono inimitabile. Un colto ignoto
Può imitarmi, rendendomi solo un po' sclerotico.
Ma il mio imitatore borghese, che fa
Questi squisiti scherzi alla rozza Unità
Sappia che chi mima lo stile mima un'anima:
recitando me egli per poco è stato me.
Per poco egli è stato più realista del re
(lo stile è irreversibile! Vedi il borghese
Wittgenstein...)

Così il colto ignoto che fa scherzi qualunquisti
Resterà per sempre marxista in questi stilemi marxisti (TP I, 1076-1077).

L'imitazione di uno stile è imitazione di una soggettività trasfusa nel linguaggio. Una soggettività borghese, e in diretta connessione con la vita di un autore empirico.

Stile e anima, dunque. Uno stile e un'anima che portano con sé irrimediabilmente anche i segni della propria appartenenza di classe. Mettendo a confronto Rimbaud con Saint-John Perse, Pasolini scrive: «Mentre in Rimbaud il “farsi” dell'innovazione riusciva terribilmente drammatico, accadeva in corpore vili, e noi, attraverso l'elaborazione dei modi stilistici assistevamo, punto per punto, al “deragliamento” di un'anima, con il St.-J. Perse, ci troviamo di fronte a un'anima già “deragliata”: non si sa dove, quando e perché»(24). Pare esserci la «vera vita», dietro Rimbaud: la verità di

un'anima; mentre la convenzionalità di Saint-John Perse lo rende il suo stile qualcosa di privo di vitalità.

Chi mima lo stile mima un'anima: ma che cosa sono allora stile e anima per Pasolini? Anzitutto, lo stile mette in comunicazione un'anima con una comunità sociale: come già si è visto, lo stile ha una funzione prettamente intersoggettiva. Secondo Pasolini: «il testo non vive nella solitudine di un'anima, ma vive in una cerchia sociale» (D, 255). Ma questa cerchia sociale può intervenire sul testo di un autore:

I miei romanzi e le mie poesie perdono a vista d'occhio il loro «significato», per aggiunte e falsificazioni continue, diurne, dilaganti: per una interpretazione denigratoria portata a un grado di intensità e di ferocia mai viste. I miei testi deperiscono effettivamente, i significati delle mie parole hanno una reale depressione espressiva fino a essere quelli che la gente (intesa come massa guidata dal potere industriale e dal susseguente conformismo statale) vuole che siano (D, 255-256).

Lo stile è inscindibile da una circolazione sociale. E che in questa cerchia sociale è soggetto a due possibili incidenti: l'imitazione e la mistificazione. Per traslato, si potrebbe dire che mimare uno stile può significare anche mistificare un'anima.

Inimitabilità del proprio stile; volontà di autodifesa nei confronti delle mistificazioni operate dalla borghesia sui propri testi; volontà di reazione nei confronti della borghesia: si può riassumere in questi tre punti una parte dell'operazione letteraria di Pasolini nei primi anni Sessanta. Parlando di Debenedetti, Pasolini scrive:

Comincio mimando Debenedetti [...]. Perché dicevo che comincio mimando il mio oggetto? Ma perché ho cominciato con una massima da moralista. Un particolare moralista letterario, che traspone la massima agli schemi e ai meccanismi della letteratura. Il primo atto critico di Debenedetti è dunque questo. Ma prima dell'atto critico c'è la vita. E siccome la vita di Debenedetti è appassionatissima, prima deve nascondersi dietro un velo ironico di vecchio, peripatetico humour (SLA II, 2431).

L'umorismo è in rapporto, tramite la mimesi, con quella dimensione inesauribile dell'informe che è la vita. Gli strumenti di rappresentazione della vita che la tradizione ha elaborato sono borghesi. Non se ne può uscire, ma bisogna trovare il modo di trascenderli(25). Tutto il teorema stilistico costruito su Debenedetti si basa sul passaggio da categorie stilistiche a categorie vitali:

Il secondo atto critico del Nostro consisterebbe dunque nel fare un passo indietro verso la vita antecedente, sua o del poeta in esame. Ma un passo indietro moderato, "corretto", nel senso che danno gli stilcritici alla parola, dal necessario umorismo anedddotico.

Nel teorema stilistico di Debenedetti c'è un terzo passaggio, cruciale in quanto rende Debenedetti inimitabile:

Il terzo atto critico di Debenedetti è, come dire, un raffreddamento della materia, il porsi a un angolo visuale totalmente intellettuale: intellettualistico, vorrei dire. Su questo non lo mimo, neanche per scherzo, perché qui egli non è mimabile: è un modo di vedere le cose completamente originale (SLA II, 2431-2432).

Pasolini spiega che questa costruzione tripartita, al centro della quale sta l'umorismo, ha una funzione difensiva(26):

Perché in Debenedetti questo triplice atto critico così complesso, e in taluni casi così complicato? [...] Ma naturalmente, per difendersi. Perché come tutti gli uomini in cui la passione è traboccante, Debenedetti è un uomo inerme. E allora deve difendersi (SLA II, 2432).

Un triplice atto: per conservare all'interno della propria scrittura un nucleo di soggettività e al contempo renderlo inimitabile – impredicabile – e non mistificabile. In riferimento a Anna Banti, Pasolini scrive: «La letteratura della Banti, dai primi racconti alle *Mosche d'oro*, mantiene sempre intatto quell'eretto, crudele, lucidissimo amore per lo stile: possedere cioè quel tanto di misterioso, di specifico, di impredicabile, che non potrà mai essere mistificato e lanciato al consumo. Lasciatemi

reiterare: l'unica protesta contro l'industrializzazione dello stile è lo stile» (SLA II, 2422). Non si può scrivere l'autobiografia così com'è, pena la mistificazione: bisogna trasferirla nello stile.

4. Proprio Anna Banti, in una sua recensione a *Una vita violenta*, aveva asserito:

Pasolini racconta col linguaggio medesimo dei suoi protagonisti, confondendosi con loro, sforzandosi di entrare nei loro panni, forse per non tradirne le loro ragioni. [...] in altre parole, per cancellare il proprio io di narratore colto e civile – e dunque per eccesso di generosità obiettiva – il Pasolini finisce per negare talvolta ai suoi eroi la sua partecipazione personale. (27)

Parlare la lingua dell'altro, fino all'annullamento:

Chi è questa terribile creatura [scil.: il protagonista di *Un capitano a riposo*] che non conosce altra alternativa di linguaggio che le due lingue dei suoi superiori? La lingua che essi pretendono per essere interpellati e quella che concedono per essere rabboniti? Certo è una creatura inconoscibile, almeno attraverso i suoi mezzi linguistici: essa non può mai pronunciare una parola sua: ciò le è metafisicamente impedito, del tutto identificata com'è nelle due concomitanti monomanie espressive. Al di fuori di esse, non c'è altra possibilità di esistenza: l'immersione totale nell'anonimato (SLA II, 2425).

Non c'è scampo: tutto Pasolini sembra obbedire a una dialettica tra una pulsione all'anonimato e all'immedesimazione, e esibizione di un nocciolo irriducibile di soggettività. Resta che a consentire la realizzazione di entrambi gli estremi dialettici ci sono le categorie linguistico-stilistiche, dotate di una funzione euristica, che consentono di tradurre in elementi empiricamente rilevabili i connotati di una personalità.

Un piccolo borghese di orientamento fascista viene definito, in relazione con il concetto di tautologia di Barthes, un «fatto umoristico» (D, 156); altrove un borghese o un comunista vengono definiti come qualcosa di «totalmente irreali, un caso di patologia dello spirito». Se lo stile è un dato intersoggettivo, è tanto più funzionale ed efficace quando consente l'attraversamento delle frontiere tra le classi sociali, tanto più arido e irreali – «la follia fatta norma» (D, 155) – quando resta confinato nel perimetro del proprio censo. Pasolini prova a descrivere nel dettaglio e in un colpo solo l'ontologia sociale e la disposizione psicologica su cui riposa questa dimensione stilistica. Si direbbe che la biografia individuale ne sia il prodotto diretto. Secondo Pasolini, «il regime di Mussolini non avrebbe potuto reggere per tanti anni se la stampa e la radio non avessero potuto contare su un numeroso gruppo di persone simili all'autore di questa lettera» (D, 155). Pasolini descrivendo il suo interlocutore in questi termini:

il nostro uomo [...] era alle origini un dannunziano (ossia un decadente provinciale con la testa piena di prosa d'arte [...]); il secondo gradino ideale era la trasformazione di tale titanismo sedentario e scolastico in smania d'azione [...]; il terzo gradino... E qui bisogna ricordare che il piccolo-borghese italiano ha come caratteristica principale, insieme alla sete di servilismo, la paura del ridicolo [...]. il terzo gradino è dunque una «correzione» [...]. un po' di vivacità stilistica, un po' di umorismo [...] rettificano con una serie di correzioni eufemistiche e riduttive (D, 156-157).

Curioso: tutte le operazioni stilistiche che producono soggettività sono tripartite, forse per l'affanno di spiegare un soggetto in ultima analisi sempre irriducibile alla ragione:

Nell'operazione stilistica c'è qualcosa che non so spiegare, e devo ripiegare quindi alle tautologie dell'irrazionale. [...] Fatto sta che quando sento l'ispirazione a scrivere (e si sente, si sente, questa maledetta ispirazione, dalla tinta così romantica, così irrazionalistica, così reazionaria!) provo un forte impulso a essere sincero, malgrado tutto, contro tutto (D, 229).

La tautologia contrassegna dunque anche Pasolini; ma l'inconoscibilità della radice ultima di questa ispirazione resta comunque sottomessa alla storia (è reazionaria) e in qualche modo storicizzabile: «L'ispirazione consiste in un atto critico che verifica di continuo la realtà storica nelle sue contraddizioni vere e apparenti» (D, 230). Ancora nel 1962: «Nel mio lavoro – pur con tutte le contaminazioni e le colorazioni dovute alla mia formazione, che ha contrassegnato per sempre la

mia irrazionalità, la docile materia del mio inconscio – c'è un assoluto bisogno di tradurre in termini razionali anche le più sottili forme di ispirazione» (D, 315).

5. Tutta una serie di categorie che hanno a che fare con la dimensione della soggettività si ricollegano o si riposizionano nei confronti dello stile, che tende assumere una funzione di connotazione dell'individualità soggettiva. Ma questa individualità viene poi reindirizzata verso una sfera intersoggettiva: «Se in laboratorio, un abilissimo *pasticheur* avesse voluto produrre un campione di mentalità fascista così tipico, difficilmente avrebbe potuto riuscirci» (D, 183).

In *La reazione stilistica*, lo stile è elemento di *trait d'union* tra individualità, soggettività (ciò che in parte eccede alla storia) e lingua, o poesia (istituti intersoggettivi pienamente storici e storicizzabili). Emerge un concetto nuovo, quello di «forma della vita»:

Sono infiniti i dialetti, i gerghi,
le pronunce, perché è infinita
la forma della vita:
non bisogna tacerli, bisogna possederli:
ma voi non li volete
perché non volete la storia, superbi
monopolisti della morte (TP I, 1041-1042).

Poco oltre, Pasolini aggiunge:

La morte non è ordine, superbi
monopolisti della morte,
il suo silenzio ne è una lingua troppo diversa
perché possiate farvene forti:
proprio intorno ad essa vortica

la vita! (TP I, 1042).

Morte, vita e lingua sembrano qui aggrovigliarsi attorno a un brulicame fantasmagorico di esistenze individuali. La dimensione della vita segna, in presenza o in assenza, tutti gli istituti sociali, dalla produzione artistica alla forma sociale borghese. L'idea di «forma della vita» viene sottoposta, da Pasolini, a un'incessante rimodulazione concettuale:

Ascoltavo la vita dalla mia sopravvivenza.
Ma era sempre cara, quella vita!
quella vita di sempre, senza odio e senza
amore, perduta nella sua forma infinita! (TP I, 1137-1138).

La connessione tra vita e forma attiva una dialettica relativa al concetto di finitudine. In *Poesia in forma di rosa*, Pasolini scrive:

Era l'unico modo per sentire la vita,
l'unica tinta, l'unica
forma: ora è finita (TP I, 1102).

Poco oltre:

Basta staccare un petalo e lo vedi.
Rosso dove doveva esser bianco,
o bianco dove doveva esser giallo, come
volete: e questo per tutta una vita,
che, per fatalità, consente UNA
SOLA VIA, UNA FORMA SOLA.
Come un fiume, che – nel meraviglioso
stupefacente suo essere
quel fiume – contiene il fatale

non essere alcun altro fiume.

Si dice, nella vita van perse molte occasioni:

ma... la Vita ha un'occasione SOLA.

Io l'ho perduta tutta (TP I, 1130).

Questi versi operano un ribaltamento: l'infinità della forma della vita sembra ormai esaurita. Leonetti rimprovera a Pasolini questo rivolgimento concettuale. Pasolini replicherà così:

La tua raccomandazione a credere «che non c'è una sola forma nella vita» mi stupisce. Io ho detto a un certo punto della Poesia in forma di rosa, è vero, che «la vita ha una forma sola», ma nel senso che, se conclusa, o vista dall'alto, o dal di fuori, la nostra vita, personale, è una forma sola: il segno del destino di ognuno è unico. Che se c'è uno continuamente tentato da mille possibili forme sono poi io. Quindi mi sfugge un po' la tua osservazione. (LE II 534).

La risposta di Pasolini lascia intuire che c'è compatibilità tra la vita come forma infinita e la vita come forma sola: nella dialettica tra dimensione individuale e sopraindividuale («vista dall'alto»). Il rapporto tra vita e forma emerge anche in altre occasioni: «La mia vita interiore non è che un vaso, un piccolo vaso, in cui assume una sua forma particolare la storia» (IC, 27). Altrove: «la storia è spessa, scorre su più strati! E lo spirito non è che la coincidenza semantica dell'individuo con la storia» (D, 235).

C'è una riflessione teorica di lungo periodo sul concetto di forma della vita: Pasolini avrà tenuto conto degli sviluppi della filosofia della vita, di autori come Simmel? Si veda quanto Simmel scrive in un testo che, tuttavia, è difficile dire se Pasolini potesse conoscere: «la vita esige la forma, e per lo stesso motivo essa esige più che la forma. La vita è affetta dalla contraddizione di potersi realizzare solamente in forme e di non potersi esaurire in queste forme, dovendo superare e rompere ogni forma che ha creato»(28). Nell'impossibilità di chiarire se Pasolini avesse letto Simmel, è opportuno notare che il concetto di forma della vita emerge proprio quando si delinea, nei testi di Pasolini, una riflessione sull'umorismo e sul comico.

Ora, è sintomatico che in nessun momento, nel fare riferimento all'umorismo, Pasolini abbia accennato al nome del teorico italiano dell'umorismo più importante, cioè Pirandello(29).

Tanto più curioso se si aggiunge che un libro cruciale per Pasolini come *Letteratura e vita nazionale* concedeva grande spazio a Pirandello, e in particolare al Pirandello autore di teatro, proprio quello oggetto da parte di Pasolini della più radicale rimozione.

Pirandello, in *L'umorismo*, scrive:

La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi, perché noi già siamo forme fissate, forme che si muovono in mezzo ad altre immobili, e che però possono seguire il flusso della vita, fino a tanto che, irrigidendosi man mano, il movimento, già a poco a poco rallentato, non cessi. Le forme, in cui cerchiamo d'arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali a cui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo, le condizioni lo stato in cui tendiamo a stabilirci. Ma dentro di noi stessi, in ciò che noi chiamiamo anima, e che è la vita in noi, il flusso continua, indistinto, sotto gli argini, oltre i limiti che noi imponiamo, componendoci una coscienza, costruendoci una personalità. In certi momenti tempestosi, investite dal flusso, tutte quelle nostre forme fittizie crollano miseramente; e anche quello che non scorre sotto gli argini e oltre i limiti, ma che si scopre a noi distinto e che noi abbiamo con cura incanalato nei nostri affetti, nei doveri che ci siamo imposti, nelle abitudini che ci siamo tracciate in certi momenti di piena straripa e sconvolge tutto.(30)

Pirandello ha elaborato la poetica della dialettica tra vita e forma in rapporto con Tilgher(31). Se ne legga un *excerptum*: «Per una serata sola aveva voluto concedersi il piacere di una forma così lontana dalla consueta e normale forma della sua vita: un destino crudele volle che vi rimanesse intrappolato. Egli è così escluso dalla Vita: chè nemmeno come Enrico IV veramente vive»(32).

Va detto che anche altri termini dell'idioletto critico-filosofico pirandelliano vengono utilizzati da Pasolini in questi anni. Così succede con un pirandellismo *par excellence* come *finzioni*: «la forza di conservazione ha // finzioni da cui è confermato ogni atto dell'Esserci» (TP I, 1105). Un'altra locuzione pirandelliana, «forma del sentimento» («Riassumendo: l'umorismo consiste nel sentimento del contrario, provocato dalla speciale attività della riflessione che non si cela, che non diventa, come ordinariamente nell'arte, una forma del sentimento, ma il suo contrario»(33)), ricorre

anche in Pasolini: «Un sentimento eterno – una forma del sentimento – fossile, immutabile, / che lascia in ogni altro sentimento / diretta o indiretta, /la sua orma» (TP I, 983). Se per Pasolini la storia è a strati, per Pirandello lo è la cultura: «La nostra cultura è a strati»(34). *L'umorismo* presenta poi l'apologia dello stile come prodotto dell'individualità(35) e il concetto di «fine pratico» della letteratura(36), la centralità della figura di Don Chisciotte: elementi di per sé generici, ma concentrati in una epoca ben precisa della vita di Pasolini.

Anche la riflessione di Gramsci su Pirandello non ha mancato di lasciare tracce su Pasolini:

In Pirandello abbiamo uno scrittore «siciliano», che riesce a concepire la vita paesana in termini «dialettali», folcloristici (se pure il suo folclorismo non è quello influenzato dal cattolicesimo, ma quello rimasto «pagano», anticattolico sotto la buccia cattolica superstiziosa), che nello stesso tempo è uno scrittore «italiano» e uno scrittore «europeo».(37)

Su *Accattone* Pasolini scrive: «la sua miseria materiale e morale, la sua feroce e inutile ironia, la sua ansia sbandata e ossessa, la sua pigrizia sprezzante, la sua sensualità senza ideali, e, insieme a tutto questo, il suo atavico, superstizioso cattolicesimo di pagano» (D, 148).

Se c'è Pirandello dietro al concetto di forma della vita, ci si deve chiedere perché Pasolini lo rimuova così radicalmente. Ora, Pirandello era una figura intellettuale che denotava, più ancora del legame con il fascismo, un legame fortissimo con la borghesia. Così Moravia su Pirandello: «Oggi [1953] dello pseudopensiero di Pirandello poco o nulla rimane, e bisogna soprattutto indicare il drammaturgo di Agrigento come il descrittore del costume piccolo-borghese italiano degli anni intorno la fine dell'Ottocento e il primo Novecento»(38). Ancora: «Pirandello fu il cantore di una borghesia sradicata»(39). Pirandello è uno scrittore borghese: e la forma della vita, ossia il problema di come la vita trascorre incessantemente da concrezioni collettive a una dimensione soggettiva e pienamente individualizzata è un problema borghese. A questo problema, da un certo momento in poi della propria carriera di autore Pasolini proverà a dare risposta con la risorsa del discorso indiretto libero, proprio una figura di transizione tra elementi individuali e sovraindividuali(40).

6. Tautologia: scissione tra un nucleo irriducibile e inattuabile di irrazionalità in Pasolini e il vuoto attorniato di pseudoconcetti dietro cui si mascherano i borghesi fascisti. Umore: dialettica tra stile come espressione soggettiva di un individuo, e tentativo di decifrazione razionale della realtà. Forma della vita: oscillazione tra la dimensione individuale e transindividuale del tracciato biografico e del modo di vita della persona. Sono queste le categorie di cui si avvale Pasolini per circoscrivere il problema della storicità della sua esistenza di borghese. Un problema che ha nello stile il punto di intersezione tra soggettività, autobiografia, storia: «Nei film che ho fatto [...] ci metto sempre qualcosa di autobiografico, ma non nei personaggi, piuttosto nello stile»(41). L'uso di elementi autobiografici non serve a dare forma a un'autobiografia ma a uno stile; l'anima del soggetto trasmigra nell'opera mediante lo stile.

Non sono pochi gli elementi che le opere di Pasolini, soprattutto da un certo momento in poi, sembrano avere in comune con l'*autofiction*: l'uso del nome proprio dell'autore, come nella *Divina Mimesis*; l'introduzione, all'interno di un testo contrassegnato dal patto finzionale, di elementi invece empiricamente verificabili come realmente accaduti e viceversa; la presenza di strutture metatestuali e *mise-en-abyme* sono tutti elementi tipici dell'*autofiction*. Non è un caso che il più importante autore italiano di *autofiction* sia Walter Siti, un esperto di Pasolini. Tuttavia, il dispositivo testuale dispiegato da Pasolini nelle sue raccolte di poesia, anche per la commistione di elementi allegorico-figurali e elementi biografici contingenti e storicizzabili sottometta l'efficacia referenziale degli enunciati alla prospettiva dell'io lirico: riannodando cioè la questione degli elementi referenziali a una serie di schemi retorici, patemici e ideologici che recano la firma del soggetto anche in chiave sociale ed economica.

E dunque: fin dall'inizio della sua carriera di autore, tutta la scrittura di Pasolini oscilla tra una pulsione all'annullamento nell'anonimato e una vocazione all'esposizione narcisistica della propria soggettività. Questa dialettica si confronta con la circolazione sociale dei testi prodotti: e si declina

nel rapporto con la classe sociale cui Pasolini appartiene; dando vita, attraverso la pratica del regresso, a una dimensione intersoggettiva. A partire dalle *Ceneri di Gramsci*, invece, all'opera nei libri di Pasolini è una soggettività borghese. Per esprimere questa soggettività borghese, con le sue forme autobiografiche, lo strumento di cui Pasolini è l'elegia, o meglio, auerbachianamente, lo stile elegiaco. Ed è possibile forse rinvenire il primo stimolo all'idea di rappresentare la propria autobiografia in versi in un brano di Gramsci dal titolo *Giustificazione delle autobiografie*: «Una delle giustificazioni può essere questa: aiutare altri a svilupparsi secondo certi modi e verso certi sbocchi»(42). Un'autobiografia, insomma, ad uso dei borghesi, con il fine di mostrare i tratti esemplari anche in senso negativo di questa soggettività borghese.

Quando l'impiego di questa modalità di scrittura si confronta con una crisi tale per cui diventa infungibile, Pasolini non rinuncia all'elegia, ma sceglie di optare per la correzione mediante l'umorismo.

La mimesi, il regresso, il discorso indiretto libero sono figure, in fin dei conti, di una tensione del testo verso l'intersoggettività, o la transindividualità, che sposta il carico dell'operazione scrittoria di Pasolini dai contenuti alle forme (mentre l'umorismo, nella sua qualità di correzione, indica il ritorno verso l'identico: un identico che in realtà è solo oblio del carattere intersoggettivo di ogni linguaggio, e in quanto tale, fuga verso l'irrealtà). L'operazione scrittoria e borghese di Pasolini presenta, nella sua qualità di macchina da sublimazione, un processo analogo a quello relativo al carattere di feticcio delle merci. Quasi che il valore di un'opera sorga non dal suo collocarsi in una dimensione determinata economicamente e storicamente da una serie di rapporti ideologici, economici, sociali, ma da una sua proprietà naturale che il poeta produce magicamente (ispirazione, fenomeno irrazionale). Lo stile di un'opera come analogo del carattere di feticcio delle merci; analogo, e insieme ribaltato, come in uno specchio: «la forma di merce e il rapporto di valore dei prodotti di lavoro in cui essa è rappresentata non ha proprio niente a che fare con la loro natura fisica e con le relazioni tra le cose che ne seguono. Quel che qui prende per gli uomini la forma fantasmagorica di un rapporto tra cose è solamente il determinato rapporto sociale che esiste tra gli stessi uomini»(43). La forma della vita, che è il rapporto sociale determinato fra gli uomini stessi, si sublima nell'opera sotto forma di stile; ma lo stile è davvero qualcosa di interamente determinato al di fuori del soggetto: non è una fantasmagoria di tratti estetici scorporati dalla propria ontologia sociale, ma intiene – proprio nella misura in cui la nega e sussume attraverso lo stile – in sé la brutalità stessa delle relazioni economiche e sociali: «Non è mai documento di cultura senza essere, nello stesso tempo, documento di barbarie»(44). Allora, il soggetto borghese deve soccombere di fronte al peso della sua appartenenza di classe, che implica «Alienation, “reflection,” inauthenticity, “the forgetting of Being,” “the loss of the world,” “identity thinking” – some sort of separation from, ignoring of, the roots of all philosophy in ordinary experience»(45). L'autobiografia denuncia nel soggetto la sua sostanza di fascio di biografemi intersoggettivi; la mimesi presenta in filigrana le mille tessere di un mosaico di plurivocità; la forma della vita si riduce alla sua natura di elemento collettivo che precede diacronicamente il sorgere dell'individuo come separazione dal corpo sociale. Si può scrivere per non avere più volto, per disindividualizzarsi perché prima dell'individuo, prima dello stile, prima dell'autobiografia c'è la vita, come agentività anonima e collettiva, irriducibile.

Gian Luca Picconi

Note.

(1) «Uno dei refrains più usati e quasi proverbiali a proposito di Pasolini è quello della scrittura autobiografica: un proverbio, dunque un mito», Stefano Casi, *Pasolini, "La coerenza di una cultura"*, in Stefano Casi (a cura di), *Desiderio di Pasolini*, Sonda, 1990, p. 23. Sul tema dell'autobiografia nei testi poetici di Pasolini fondamentale è Marco Antonio Bazzocchi, *Pasolini: autoritratto in forma di poesia*, in *Autobiografie in versi. Sei poeti allo specchio*, a cura di Marco Antonio Bazzocchi, Bologna, Pendragon, 2002, pp. 87-120 (da subito va dichiarato il forte debito della presente analisi con il testo di Bazzocchi).

Alcune considerazioni di notevole importanza sul tema dell'autobiografia (in particolare relativamente a *Le ceneri di Gramsci*) svolge anche Simone Ticcianti, *De plus loin. Per una rilettura di "Recit" di Pier Paolo Pasolini*, in «Soglie», 2, 2001, pp. 43-57: si veda in particolare p. 48, ove si nota che appunto in *Recit* compare il primo riferimento di Pasolini alla propria omosessualità. Lungo il testo si useranno le seguenti abbreviazioni dei libri di Pasolini: D = *I dialoghi*, a cura di Giovanni Falaschi, prefazione di Gian Carlo Ferretti, Roma, Editori Riuniti 1992; IC = *Interviste corsare sulla politica e sulla vita 1955-1975*, a cura di Michele Gulinucci, Roma, Liberal Atlante Editoriale, 1995; LE II = *Lettere 1955-1975*, a cura di Nico Naldini, Torino, Einaudi, 1988; SLA I e II = *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999, Vol. I e II; RR I e II = *Romanzi e racconti*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1998, Vol. I e II; TP I e II = *Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti, Milano, Mondadori, 2003, Vol. I e II.

(2) Il verso «io non voglio essere uomo» (TP I, 625) è desunto, come si avverte poi in nota, dalla lettura di un mistico tedesco (cfr TP I, 627).

(3) Sul problema della narratività nel testo poetico pasoliniano si veda Paolo Zublena, *Narratività (o dialogicità?)*. *Un addio al romanzo familiare*, in *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, pp. 50-54.

(4) Sul concetto di *vita* in Pasolini, d'obbligo è vedere Maurizio De Benedictis, *Pasolini: la croce alla rovescia*, Anzio, De Rubeis, 1995, e *I linguaggi dell'aldilà. Fellini e Pasolini*, Roma, Lithos, 2000, cui il presente studio è largamente debitore.

(5) Pasolini usa continuamente il concetto di integrazione figurale desumendolo da Auerbach. Per una discussione relativa a questa mislettura, si rimanda a ai bei saggi di Alessandro Cadoni, *Mescolanza e contaminazione degli stili. Pasolini lettore di Auerbach*, «Studi Pasoliniani», 5, 2011, pp. 79-94, e Silvia De Laude, *Pasolini lettore di Mimesis*, in *Mimesis. L'eredità di Auerbach*, Atti del XXXV Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 5-8 luglio 2007), a cura di I. Pacagnella e E. Gregori, Padova, Esedra, 2009, pp. 467-481.

(6) Per una efficace descrizione dell'evoluzione stilistica, in poesia, di Pasolini, si veda Andrea Afribo, Arnaldo Soldani, *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Bologna, il Mulino, 2012, pp. 135-138.

(7) «Più d'uno, come faccio io, scrive per non avere più volto. Non domandatemi chi sono e non chiedetemi di restare lo stesso: è una morale da stato civile; regna sui nostri documenti. Ci lasci almeno liberi quando si tratta di scrivere», Michel Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Milano, Rizzoli, 1971, p. 14.

(8) Trascrizione dal documentario di Carlo Di Carlo, *Pier Paolo Pasolini: cultura e società* (1967).

(9) Marco Antonio Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, p. 57.

(10) Rinaldo Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mursia, 1982, p. 99.

(11) Secondo Baránski tarda (1955) è la lettura di Gramsci da parte di Pasolini: si veda in merito *Pier Paolo Pasolini: Culture, Croce, Gramsci*, in *Culture and Conflict in Postwar Italy*, a cura di Z. G. Baránski e R. Lumley, London, Mac-millan, pp. 139-159. Anna Baldini fornisce, in *Per indegnità morale. Il caso di Pasolini nell'Italia del buon costume*, Bari, Laterza, 2016, elementi che contestano in parte questa visione. Per una discussione di questo libro si veda la bella recensione di Paolo Desogus, *Lo scandalo di Ramuscello. Pasolini omosessuale comunista*, in <http://www.leparoleelecose.it/?p=24778>.

(12) Sul concetto di regresso si vedano Lisa Gasparotto, *La dissonanza del mondo tra passato e presente. Eliot, Pasolini e la forma poema*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», 15, 2012, pp. 6-17 e Paolo Desogus, *La nozione di regresso nel primo Pasolini*, in «La Rivista», 4, 2015, pp. 107-119.

(13) Sulla questione della gramsciana «connessione sentimentale» come infrastruttura concettuale per comprendere il rapporto di Pasolini con il popolo si veda il bel testo di Paolo Desogus, *Lo scandalo della coscienza, Pasolini e il pensiero anti-dialettico*, in *Pasolini, Foucault e il "politico"*, a cura di Raoul Kirchmayr, Venezia, Marsilio 2016, pp. 83-96.

(14) Nel 1961: «Io ho passato dunque una tipica infanzia piccolo-borghese italiana» (D, 149).

(15) A determinare questo tipo di violenza verbale è senz'altro anche la persecuzione giornalistica di cui Pasolini è fatto oggetto a partire dagli anni Sessanta.

(16) Roland Barthes, *Miti d'oggi*, Milano, Lerici, 1962, poi con uno scritto di Umberto Eco, Torino, Einaudi, 1994.

(17) Sui rapporti Pasolini / Barthes, si veda Davide Luglio, *Pasolini e il "vaccino" di Barthes*, in *Il teatro di Pasolini*, a cura di S. Casi et G. Guccini, Atti del convegno internazionale di studi, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 237-247 e Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini-Barthes: engagement et suspension de sens*, in «Studi pasoliniani», 1, 2007, pp. 55-67. È arcinoto il contatto tra Barthes e Fortini: quest'ultimo potrebbe essere

stato mediatore per lo studio pasoliniano di Barthes, avvenuto evidentemente già un anno prima della pubblicazione italiana di *Mythologies*. Si veda in merito il carteggio: Roland Barthes-Franco Fortini, *Lettere scelte 1956-1961*, in «L'Ospite ingrato», II, 1999, pp. 243-266. Fortini parla di «tautologia» già nel 1957 in una recensione a *Mythologies* (apparsa in «Avanti!», 26 marzo 1957, e ripubblicata in «L'Ospite ingrato», cit., p. 268).

(18) Roland Barthes, *Miti d'oggi*, cit., p. 93.

(19) Ivi, p. 232.

(20) Pasolini, ancora in *Poesia in forma di rosa* scrive: «quel mio cuore elegiaco / di cui ho vergogna» (TP I, 1109), e parla della «classica forza / dell'elegia» (TP I, 1090).

(21) *Scrittori della realtà dall'VIII al XIX secolo*, a cura di Enzo Siciliano, Introduzione di Alberto Moravia, Commenti ai testi di Pier Paolo Pasolini, Commenti alle illustrazioni di Attilio Bertolucci, Garzanti, Milano 1961, p. 813.

(22) P. A. Buttitta, *Intervista esclusiva all'«Avanti!»*, 23 febbraio 1962, p. 3.

(23) L'episodio, a cui partecipano anche Delfini e Flaiano, è raccontato da Fratini in *L'Inimitabile poesia del Tremila*, in «Il Cavallo di Troia», 7, inverno primavera 1987, pp. 43-49.

(24) Pier Paolo Pasolini, *Perché il Nobel a Saint-John Perse*, in «L'Europa letteraria», 5-6, 1960, p. 83.

(25) «Possibile che non si possa trascendere questa immediata fisicità che attraverso la cultura del decadentismo? Trascenderla cioè vivendola come mito estetico?» (D, 286).

(26) Nel 1964: «In definitiva io sono protetto dalle mie contraddizioni» (D, 325).

(27) Anna Banti, *Nuove stagioni di Pasolini e Fenoglio*, in «Paragone», giugno 1959, pp. 111-114.)

(28) G. Simmel, *Lebensanschauung*, [La concezione della vita] Dunker-Humblot, München und Leipzig, 1918, pagg. 20-24; trad. it. P. Rossi, in *Lo storicismo contemporaneo*, Loescher, Torino, 1969, pagg. 85-87.

(29) Sul rapporto tra Pasolini e Pirandello, tuttavia, si vedano Fabio Grossi, Pirandello in "Che cosa sono le nuvole" di Pier Paolo Pasolini: un sogno dentro un sogno, in «Sincronie», 12, luglio-dicembre 2002, pp. 262-277 e Paolo Puppa, *Il Pirandello nascosto di Pasolini* in E. Lauretta, *Quel che il teatro deve a Pirandello*, Pesaro, Metauro, pp. 77-101.

(30) Luigi Pirandello, *L'umorismo*, Milano, Garzanti, 2001, p. 210.

(31) Sui rapporti tra Pirandello e Simmel si può consultare il bel saggio di Remo Ceserani, *Pirandello e Georg Simmel*, in *Pirandello e l'identità europea : atti del convegno internazionale di studi pirandelliani*, Pesaro, Metauro, 2007, pp. 117-131.

(32) Adriano Tilgher, *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1923, pp. 179-180.

(33) Pirandello, *op. cit.*, pp. 224-225.

(34) Ivi, p. 144.

(35) Cfr. Pirandello, *op. cit.*, p. 64.

(36) Ivi, p. 106. In Pasolini: «O fine pratico della mia poesia» (TP I, 1109).

(37) Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, Edizione critica dell'Istituto Gramsci a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 2001, Vol. III, Quaderni 12-29, pp. 1671-1672.

(38) Alberto Moravia, *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, a cura di Alberto Pezzotta e Anna Gilardelli, Milano, Bompiani, 2010, p. 165.

(39) *Ibidem*.

(40) Sul tema del discorso indiretto libero in relazione alla forma di vita borghese si veda Franco Moretti, *Il borghese. Tra storia e letteratura*, Torino, Einaudi, 2017, pp. 78-82.

(41) Pier Paolo Pasolini. *Polemica Politica Potere. Conversazioni con Gideon Bachmann*, a cura di Riccardo Costantini, Milano, Chiarelettere, 2015, p. 38.

(42) Originariamente compreso nella silloge *Passato e presente*, del 1952, lo si legge in Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, cit., Vol. III, p. 1718.

(43) Karl Marx, *Il capitale. Critica dell'economia politica*, a cura di Eugenio Sbardella, Roma, Newton Compton, 2007, p. 77.

(44) Walter Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1994, p. 79.

(45) Robert B. Pippin, *The persistence of subjectivity. On the kantian aftermath*, New York, Cambridge University Press, 2005, p. 15.

«**POETI CON LA MINUSCOLA**».

APPUNTI SULL'AUTOFICTION NELLA POESIA CONTEMPORANEA

«Non si deve credere che tutto è vero, si deve credere soltanto che tutto è necessario», Kafka

«Come possono incontrarsi poesia e autobiografia? Confrontare due vocaboli dai contorni così incerti significa sollevare problemi e vaghi e immensi e forse falsi problemi»(1).

Come possono incontrarsi poesia e *autofiction*? Confrontare due vocaboli dai contorni se possibile ancora più incerti significa sollevare problemi ancora più vaghi e immensi e forse falsi, irrisolvibili, forse non necessari problemi. A un tratto, in un momento di sconforto bibliografico, nel fallimentare tentativo di tenere insieme bandoli di questioni sfrangiate e smisurate, quasi ingovernabili, sono stata tentata dal chiudere così questo saggio.

È che l'ultimo segmento del quesito (possiamo utilmente applicare la categoria di autofinzionale al poetico, trovando proficue analogie?) ci costringe a risalire a ritroso, attraverso argini non sempre univoci e piani, fino alle sorgenti di vari fiumi-concetti di spaventevole portata (il romanzo, la poesia, il realismo, l'evoluzione dinamica dei generi, le loro tassonomie, l'autobiografia, la sua – eventuale – natura contrattuale, la sua evoluzione-rinegoziazione o perversione autofinzionale...). Ammesso e non concesso che un parallelismo fra poetico e narrativo sia praticabile. Ammesso e non concesso che si capisca, infine, quali tratti pertinentizzare nel definire *autofiction*, ritenendola una categoria euristicamente utile e non solo l'*avatar* con sprezzatura postmoderna di qualcosa di ancestralmente antico e/o universalmente pervasivo. Ammesso e non concesso che si sia disposti, al fine di saggiarne la portata nel panorama poetico italiano, a piegarne, contestandole, molte precedenti (alcune, per altro, assai autorevoli) definizioni d'autore, che la vogliono, la radicano manifestamente, nel territorio della prosa. Quindi, schematicamente ma non meccanicamente: se esistono romanzi in versi, ne esistono di autobiografici? Se ne esistono di autobiografici, (se esiste qualcosa che possiamo, come lettori, depositari di orizzonti d'attesa e stipulatori di contratti con l'autore, considerare come un'autobiografia poetica), esistono nuove forme (nuovi slittamenti o paradossali cortocircuiti, nuove clausole disattese e al contempo avvertitamente poste) di narrazioni autobiografiche in versi che potrebbero farci pensare ad *autofictions* poetiche?

Partiamo, giocoforza, da lontano, dalla «presunta dicotomia poesia/narratività»(2), che tende a leggere la poesia come “antiprosa”, stante lo scarto del poetico dalla lingua comune, *courante*, identificata *tout court* con il dominio del narrativo e (quindi) della prosa(3).

una bipartizione tra lirica e narrativa-dramma che usa come criteri di demarcazione la finzionalità e la mimeticità. La nuova divisione si regge sul generale presupposto che la coppia concettuale finzione-mimesi e il concetto di narrativa siano analoghi: l'ambito finzionale-mimetico viene a coincidere praticamente con la prosa narrativa.(4)

La poesia è antiprosa, ma la prosa è narrativa, indi la poesia no. Se mai questo è stato vero, ricordiamoci che “prosa” e “poesia” sono categorie e forme in costante evoluzione e la loro distanza non è tale da impedire un dialogo, una reciproca influenza e perfino una risegmentazione-ridistribuzione di prerogative, come nota Mengaldo, che ipotizza che: «la lirica – anche in rapporto al decadimento delle tradizionali forme di narrazione in versi – abbia via via assorbito istanze, modalità narrative in genere prosastiche, con le relative crisi e assestamenti formali»(5).

Nel secondo dopoguerra molti, da Montale a Raboni – solo per citarne due eminenti – rivendicarono (e praticarono) una poesia inclusiva, accogliente, una poesia verso la prosa, disposta a lasciar cadere le paratie della purezza per farsi impura, concreta, adottando una «nuova forma del

coraggio: l'adesione al doloroso e mutevole profilo dell'esistere e alle sue dimensioni capitali. Si tratta, in sintesi, di modalità ascrivibili ai tipi del racconto e, soprattutto, del dramma, spesso in interazione»(6). È la fine del monolinguisimo lirico tradizionale (già in parte assai traballante e malconco)(7): la distinzione di Cohen, sul linguaggio corrente assunto a norma da cui misurare lo scarto poetico, non ha più ragione d'esistere: «perché il poeta non dovrebbe uscire dalla prigione della pura intensità momentanea, cercando di strappare al monopolio dei romanzieri quel personaggio fondamentale di ogni "storia di vita" che è il Tempo?»(8). Cambia dunque il linguaggio, cambia la postura nei confronti della realtà, cambia la materia, cambiano – inevitabilmente – i protagonisti del poetico: «non raramente il personaggio poetico occupa nel '900 una posizione ontologico-ideologica paragonabile a quella del personaggio della prosa romanzesca e narrativa»(9).

La dicotomia si erode, non vi sono più una prosa che catalizza le prerogative del narrare e una poesia lirica, effusiva, stilizzata e separata, "altra"; bensì, una modalità narrativa che può essere attuata con strategie differenti: «la narratività è una categoria discorsiva fluida [che] si è manifestata sempre indipendentemente dal mezzo espressivo: prosa o poesia»(10).

La creazione di un organismo testuale compatto, narrante, viene messa in atto mediante strategie che valichino la misura del singolo componimento e rastremino, serrando le maglie di isotopie tematiche o concettuali, o dispiegando progressioni del senso:

Il Novecento, il secolo della crisi della rappresentabilità del reale e della parola, del frantumarsi del rapporto tra soggetto e mondo e del dispiegarsi delle figure del disordine è anche, un po' paradossalmente [...] attraversato, in poesia, da un forte principio d'ordine: la tendenza a superare l'autonoma dimensione del singolo testo a favore del suo inserimento in un organismo macrotestuale che ne potenzi e completi il significato.(11)

Non pochi saranno i critici che si rifaranno alle categorie di *canzoniere*(12), *romanzo* o *romanzo in versi*(13), per identificare alcune opere poetiche novecentesche. Avanziamo di qualche passo: abbiamo conquistato la narratività, erodendo quelle che parevano esclusive del prosastico. Possiamo annettervi anche la materia autobiografica? Esiste, può esistere, un'autobiografia in versi?

La definizione di autobiografia che ci fornisce Lejeune tenderebbe, recisamente, a escluderlo: «racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità [...] Perché ci sia autobiografia e, più generalmente, letteratura intima, bisogna che ci sia identità tra l'autore, il narratore e il personaggio»(14).

De l'*Autobiographie en France* (1970), P. Lejeune insiste sur le fait que l'autobiographie ne saurait être en vers. Notant qu'on pourrait trouver arbitraire cette restriction, il constate également qu'il ne s'agit pas de «considérations techniques de formes» et que la versification ne rend pas plus fictif un récit que s'il était écrit en prose.(15)

Teoricamente, ci dice Lejeune, la poesia non rende più fittivo il racconto autobiografico della prosa: *fictif*, è noto, deriva da FĪCTUS<FINGĒRE, modellare, mettere in forma, plasmare e quindi, – traslando – elaborare, artefare, falsificare. L'obiezione di Lejeune è semplice: la forma poetica è immediatamente riconoscibile come artisticamente modellata, proprio l'accento che pone sulla sua elaborazione retorica ci spinge istintivamente a diffidarne, almeno in parte, impedendo la mimesi più immediata, più ingenua (in realtà solo più subdola) della prosa.

Hubier ribatte sottolineando appunto quest'ultimo snodo: la prosa c'inganna più pienamente, essendo anch'essa finta e *ficta* in maniera paragonabile, solo più "copertamente": «L'autobiographie porte toujours peu ou prou les traces de cette élaboration, de cette reconstruction qu'elle est. Il n'y aurait donc entre une autobiographie versifiée et une autobiographie en prose qu'une différence de degré et non de nature»(16). – Il punto pare riuscire a leggere, ancora una volta, le due categorie come non discrete, non dicotomiche, ma poste in un *continuum* con estremi tendenziali, limiti cui di

volta in volta si approssima: si possono così indagare, come fa West, potenziali omologie – è forse più fruttuoso, rispetto a elencarne i tratti oppositivi(17).

Se ammettiamo l'ipotesi di un'autobiografia in versi (la cui esistenza e praticabilità sono, per altro, suffragate da verifiche empiriche)(18), dovremmo ammettere anche l'esistenza di segmento potenzialmente autofinzionale del poetico: casella bianca cui qualcuno potrebbe affacciarsi. Senonché, prima, servirebbe aver chiaro – e magari latamente condiviso – cosa dovremmo trasporre, quali linee siano necessarie all'intelaiatura di questa finestra e pure, a monte, se questa finestra sia tanto diversa dalle finestre più consuete.

Il y a ceux qui croient à l'autofiction, ceux qui n'y croient pas. Ceux qui savent ce que c'est, ceux qui n'y voyent goutte. Ceux qui l'aiment et ceux qui la détestent. Ceux qui changent de définition d'une séance à l'autre...

Tout se passe comme si le mot "autofiction" était un catalyseur.(19)

Così Lejeune, nel '93. Tredici anni più tardi, Genette rincara: «Les définitions sont libres et l'usage est roi»(20). Il termine nacque, lo vedremo, insinuandosi in una piega di un saggio di Lejeune, *Le pacte autobiographique* (1975); i suoi natali sono colti, accorti, intellettualistici, specialistici:

il termine *autofiction* è nato dalla penna di un professore universitario, che aveva come collega Robbe-Grillet, che frequentava Barthes, che aveva diretto convegni con Todorov, che aveva scritto i suoi primi articoli sulla Sarraute e su altri autori del *Nouveau Roman*. L'influenza strutturalista, il fatto che l'autore sia stato "condannato a morte", d'altronde, condannato e poi resuscitato da quegli stessi critici (*La Chambre claire* o *Roland Barthes par Roland Barthes*, il ciclo della *Nouvelle Autobiographie* di Robbe-Grillet ecc, già parlano da sole), ha avuto la sua parte nell'invenzione del termine da parte di Serge Doubrovsky.(21)

Nel 1970 Robert Scholes usò per la prima volta il termine *métafiction* per riferirsi a una serie di romanzi contemporanei saturi di rimandi alla loro stesura, letteralmente invasi dalla metadiscorsività. Nel giro di pochi anni, in un vero e proprio *furor* onomastico, si susseguirono le neoconiazioni: *transfiction* (Zavarzadeh); *parafiction* (Reed); *superfiction* (Klinkowitz); *fiction of the self* (Veinstein); *surfiction* (Sukenick; Federman); *critifiction* (Federman)... «C'est dans ce contexte d'émulation que la déclinaison autofiction est soudain venue à l'esprit de Serge Doubrovsky»(22). Studiando la morfologia, spesso ci si imbatte in costruzioni analogiche, volte ad irrobustire (spesso inconsapevolmente) qualche tratto produttivo della lingua che, così, si rafforza e replica. L'operazione di Serge Doubrovsky, professore di letteratura francese d'origini slave a New York, s'inscrive perfettamente in questo meccanismo.

La ricezione critica non fu particolarmente entusiasta o attenta. Si potrebbe quasi dire che, lì per lì, il tutto passò quasi sotto silenzio. «Je suppose qu'ils [*les critiques*] n'y virent qu'une coquetterie autopromotionnelle. Peut-être aussi après dix ans de jargon structuraliste, étaient-ils fatigués des concepts révolutionnaires»(23). Ma poi, quando se ne accorsero, vi fu una vera e propria valanga (*un effet boule de neige*) (ri)definitoria. Cito dalla illuminante sinossi di Gasparini:

1975. Lejeune : «Le héros d'un roman déclaré tel peut-il avoir le même nom que l'auteur? »

1977. Doubrovsky : « Fiction d'événements et de faits strictement réels; s'il l'on veut, autofiction »

1980. Lejeune : « une témoignage romancé ou, [...] une autofiction »

1980. Doubrovsky : « L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner de moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sein plein du terme, l'expérience de l'analyse [...] »

1982. Lecarme et Vercier : « la fiction est ainsi réintroduite dans l'expérience de l'analyse comme dans le témoignage autobiographique »

1982. Doubrovsky : « J'existe à peine, je suis un être fictif. J'écris mon autofiction »
 1984. Lecarme : « Un certain nombre d'œuvres, reliées par un air de famille plus que par l'unité formelle d'un genre, nous semblent pouvoir être réunis sous le terme d'autofiction »
 1984. Doubrovsky : « J'ai proposé pour ce genre nouveau un néologisme : autofiction »(24)

Mi sono permessa di continuare ancora per qualche anno, ma molto altro potrebbe essere inserito se arrivassimo fino ai giorni nostri:

1985. Doubrovsky : « Ma fiction n'est jamais du roman. J'imagine mon existence ».
 1987. Lejeune : « une perversion du pacte autobiographique »
 1991. Genette : « Moi, auteur, je vais vous raconter une histoire dont je suis le héros mais qui ne m'est jamais arrivée »

L'estensione e l'intensione del concetto variano a seconda delle teorizzazioni: si va da una lasca, quasi inservibile definizione di Grell:

1. Qual è la sua definizione di autofiction ?

Se dovessi formulare una definizione semplice, molto semplice, dell'*autofiction*, direi che è un racconto connotato da uno stile, socialmente riconoscibile e impegnato, interamente riconosciuto da un IO che è l'autore. Racconto, per evitare il termine del romanzo o di autobiografia, connotato da uno stile, perché è proprio lo stile, la sottile musica poetica che ogni autore percepisce quando scrive, che distingue l'*autofiction* dall'autobiografia classica, che si iscrive piuttosto nella cronaca di una vita. Socialmente riconoscibile e impegnata, perché in una *autofiction* non viene riportato il racconto di tutta la vita del protagonista, ma solo di una parte, che è "in situazione", se si vuole riprendere l'espressione di Sartre. Infine, "interamente riconosciuta da un IO", poiché lo scrittore porta lo stesso nome del narratore e ne assume la responsabilità(25)

Ad un ancoraggio alle contingenze storiche, molto preciso: «L'*autofiction* è dunque, prima di tutto, la forma moderna dell'autobiografia nell'era del sospetto»(26).

C'è chi ne contesta il significato, chi ricerca ascendenze antiche e lunghissime trafilate(27), chi propone nuovi termini per dire quasi la stessa cosa(28), ogni volta privilegiando alcuni aspetti, negandone altri, contraddicendo o correggendo precedenti tentativi di stabilizzazione: «Le néologisme s'est révélé un obstacle à la réflexion théorique pour un autre raison: sa polysémie, ou plutôt sa viscosité sémantique»(29). Per dirla con Marchese: «manca negli autori d'oltralpe una nozione condivisa [...] che lascia troppo di frequente il passo a una categorizzazione *pro domo sua*: siamo di fronte a una specie di circolo vizioso della teoria letteraria»(30).

A volte i saggi nascono dai piè di pagina altrui, da quei particolari luoghi del testo in cui qualcuno, prudentemente, individua un sentiero troppo impervio, in cui, ammette, non s'arrischierà. Lejeune, tracciando tabelle, pensa a che succederebbe, a come si riempirebbe un'intersezione di ascisse e ordinate: «le héros d'un roman déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants»(31). L'*autofiction*, o se vogliamo con Lecarme, il patto autofinzionale, ha ontologicamente uno statuto contraddittorio: «Le pacte autofictionnel se doit d'être contradictoire, à la différence du pacte romanesque ou du pacte autobiographique, qui sont eux univoques»(32).

Un romanzo in cui autore, narratore ed eroe coincidono, nominalmente, ma anche biograficamente (identici spesso i natali, le professioni, il *milieu* socio-culturale...); un'operazione contraddittoria, mistificante, che presenti un'inedita (e non verificabile) mescolanza di veridico e di falsidico. L'autore dichiara di mentire e, al contempo, finge di raccontarci sinceramente la sua vita, ma bara un po': quanto, come, non lo possiamo sapere. Ma queste non sono, da sempre, le regole del gioco? Si mette in scena un'«impossibilità di immediatezza, alla quale, in ogni caso, non ha mai creduto

nessuno»?(33) Pare di no. Pare che «l'*autofiction* non [sia] il nome nuovo di un genere di lungo corso»(34). Il punto non è barare, ch'è nei patti(35), o meglio, non è barare nel testo, ma appena fuori, nei suoi dintorni, le sue soglie, barare col testo, con le nostre aspettative, coi patti, con l'idea stessa di barare. «Les zélateurs de ce nouveau genre le présentent généralement comme une forme d'expression inédite, postmoderne, sans antécédent, sans généalogie, sans histoire»(36).

Potete prendere posizione: non mancano. Personalmente, non credo nella retroattività delle categorie d'analisi: se Dante scrive *autofiction*, l'*autofiction* è una balena(37) – una categoria vuota, onnicomprensiva o straniata nel suo essere definitoria. Certo esistono i precedenti, le ascendenze, genealogie nell'ispirazione, ma non possiamo presupporre una continuità quasi universale nei modi di pensare e rappresentare il soggetto e il testo: il rischio è l'inservibilità di strumenti troppo immensi, pesanti o sformati perché possano essere maneggiati.

Adottiamo un'ottica pratica: servono almeno altri due passaggi, quello al panorama italiano e, da lì, uno *zoom* sulla poesia contemporanea. [Contemporanea, sì: il *post quem* sarà la pubblicazione di *Fils* di Doubrovsky, ovvero la prima attestazione del termine (1977). Forse, più prudentemente, potrebbe essere la sua ricezione critica, francese e poi italiana – più sfuggente, però, da determinare. Eventuali esempi precedenti serviranno da reagenti, da possibili elementi confutanti: se Dante scrive come Magrelli, qualcosa non torna].

Perché di questa valanga editorial-universitaria si accorge pure il nostro dibattito culturale, pian piano, con sfumati schieramenti. Chi parlò di “pseudonimia quadratica”; chi di “narrativa del resto” (38), come alternativa più utile (novella *nouvelle autobiographique*); chi pensò che un ripiegamento nel sé, sul sé, fosse conseguenza quasi inevitabile di una crisi disgregante(39).

in realtà so che non si tratta di un caso di omonimia – che sposterebbe il problema, ma non lo risolverebbe – ma di un caso di pseudonimia quadratica che, come tutti sanno, consente di usare uno pseudonimo assolutamente identico al nome autentico: in questo caso il nome resta falso e sviante, oltre che protettivo, sebbene sia autentico e inoppugnabile(40)

Chi pensò che, in fondo, le regole erano sempre state quelle e che fossero tutte speculazioni(41); chi si trincerò dietro una sincerità “per partito preso”, oltranzistica e dunque insincera(42); chi citò l'autobiografia di uno che si chiamava quasi come lui per scrivere qualcosa che assomigliasse alla sua vita(43). Tutti narrando in prosa. Il che, pare normale. Se l'autobiografia è in prosa, perché una sua filiazione paradossale non dovrebbe? La questione dimora in alcuni piè di pagina: «Non affronto neppure la questione della possibile esistenza dell'*autofiction* nella scrittura in versi. La tradizione autobiografica di solito prevede un dettato in prosa e non in poesia, e gli esempi di autobiografia in versi sono atipici e piuttosto rari nel corso dei secoli. Allo stesso modo applicare la nozione di *fiction* alla poesia meriterebbe una discussione troppo ampia»(44).

È una casellina vuota? Entro cui infilarci? (Vedremo). L'eroe di una poesia dichiaratamente tale può avere lo stesso nome dell'autore? E se così fosse? La coincidenza del nome non basta, per quanto aiuti, a sancire *autofiction*. Servono *disclaimer* peri o paratestuali che ingarbugolino le cose, che minino il patto. Ah, già, serve anche capire in cosa consista – e se esista – un patto poetico.

Forse ne esistono molti? Forse le poetiche, individuali e di correnti, servono da rinegoziazione e raggustamento, attualizzazione o personalizzazione del patto? Forse in poesia valgono scritture private, che ogni poeta – veggente, vate, crepuscolare, (neo)avanguardista, (neo)dada, (neo)petrarchista – contrae? Come si ritaglia il segmento autobiografico poetico all'interno del sistema della poesia: la lirica sta alla poesia come l'autobiografia alla prosa?

Perdonatemi, una nota a margine. Da Lejuene in giù, abbondano e s'ingigantiscono le tabelle, che diventano a entrata multipla, vere e proprie cartografie cartesianamente segmentate. Si moltiplicano i termini per riempire le caselle, stante una moltiplicazione delle caselle. Mi chiedo quando la tassonomia smetta d'essere produttiva e rivelatrice per trasformarsi in un gioco onanistico (come ammetteva Doubrovsky, *autofiction* compiaciuta)(45). Forse, se non ci fossero tante caselle, non ce ne sarebbero tante vuote? Forse basta spostare una linea, allargarla, sfumarla, perché tutte le

intelaiature successive cadano, spariscano?

Nessuno, che io sappia, ha mai rivendicato una *autofiction* poetica. Questo chiude i giochi? Sono provocazioni, ma pensiamo: si può fare *autofiction* senza dichiararlo? Il paratesto o il metadiscorso come luoghi privilegiati per l'esternazione di intenzioni complesse sono veri e propri cardini della teorizzazione autofinzionale(46). Ma si può dimostrare l'esistenza di qualcosa (sia esso un genere, un modo, un'eccezione a qualcosa di superiore che lo comprende e ingloba – forse annullandone l'eversività) solo mediante auto(s)confessioni?(47) Preferiamo le testimonianze spontanee al paradigma indiziario? Non è pericoloso? Non si rischia il solipsismo, il circolo vizioso, la glossa di glosse fino alla *mise en abyme*? D'altronde, si può praticare un genere senza averne consapevolezza? L'*autofiction* è appannaggio di chi conosca il dibattito critico specialistico? Una casellina per iniziati, un'autobiografia disillusa e ironica, distaccata, per universitari che non vogliono passare per ingenui? È lo sdoganamento dell'intellettualismo? Così *à la page* perché leggiamo il mondo con le stesse categorie liquide, decostruite, avvertite e distanzianti ed essa ci pare quasi una via al realismo in questo scampolo di Novecento?

Vogliamo usarla come strumento per il poetico? D'accordo. Sappiamo quali sono i parametri necessari e sufficienti alla sua definizione? Quali quelli accessori, contingenti e quali quelli inestirpabili? E poi, sotto, piano, in fondo: è utile farlo? Ci dice qualcosa che altrimenti non trova voce, illumina uno spazio opaco o è tabella di tabella, etichetta appiccicata con colla effimera, che in pochi anni si staccherà e perderà fra le tante? Gli strumenti critici di cui disponiamo al momento non ci bastano? La fine della lirica, la crescente plurivocità quasi bachtiniana dei testi, la conquista piena delle potenzialità della lingua (per poi tornare anche a rifiutarle e a cercare nuovi limiti, nuovi stilismi) non ci aiutano, non ci soddisfano?

Da dove partiamo? Non dalla psicoanalisi, che pure impronta l'opera e la teorizzazione *doubrovskiana*, nel tentativo, dichiarato, d'«*écrire son psycanalyse*»? Dal suo essere categoria criticamente molto avvertita? Cerchiamo fra i poeti-critici, i poeti-professori? Fra i francesisti, gli strutturalisti? Cerchiamo fra le dichiarazioni d'intenti? Fra le interviste, i titoli o i paratesti sornioni? L'*Autobiologia* di Giudici?(48) La *biografia sommaria* di De Angelis?(49) Non basta. Mi imbatto in un Magrelli introduttivo :

Ho sempre considerato il volume di versi come un momento di *redde rationem*, un luogo in cui arrestare l'oscillazione, tagliare il nodo di Gordio della variante [...] Sono convinto che una raccolta, laddove non si tratti di un'opera prima, costituisca anzitutto un mezzo di segnalazione. Come il bengala lanciato da chi si è perso, credo che essa corrisponda all'esito di uno smarrimento. Il suo senso profondo risiede infatti nella distanza dalla precedente, anzi, nell'averla definitivamente persa di vista. Il nuovo testo è la testimonianza di un avvenuto disorientamento. Deve chiedere aiuto quasi fosse un disperso. Il suo valore sta nel non essere assimilabile a quello antecedente. Alieno, estraneo, è un orfano dell'opera che lo ha preceduto, orfano dell'autore così come si è fino a quel momento configurato.

Un libro nuovo deve inventarsi il proprio autore, deve far sì che questi diventi capace di averlo scritto – dopo averlo scritto. Un libro nuovo chiede all'autore del precedente di riuscire ad accoglierlo, di riconoscerlo come figlio legittimo. Il libro, se nuovo, si presenta al proprio autore come un bastardo che solleciti l'adozione: chiede il diritto di portarne il nome. Un libro nuovo aspira al patronimico dell'autore, non rappresenta la prosecuzione di una pratica, bensì la sua sospensione, o l'apertura di un'altra. È un atto di sradicamento, una ammissione di incompatibilità, la richiesta inoltrata dal navigante circa la possibilità di conoscere la propria posizione. Inoltrata a chi? All'autore passato, vale a dire al sé scaduto. Questo è il motivo per cui nel leggere per la prima volta questa «raccolta di raccolte» ho avuto l'impressione di rivivere i momenti in cui sentii il bisogno di fare il punto radio: tre istanze di rilevamento satellitare o, altrimenti detto, tre oroscopi.

V. M.(50)

Un'opera che si rivolge al sé scaduto affinché la adotti sotto l'ala del suo nome? Forse è un inizio.

Il nome dell'autore, d'altronde, come colui che prende su di sé la responsabilità dell'enunciazione, resta un punto di partenza imprescindibile, mi pare, per questa dubitosa ricognizione. Se per Barthes non può più essere scritto(51), per Levinas fonda l'etica universale(52): il nome proprio ci guiderà in questa breve disamina, cui si possono rimproverare molte cose – non ultima, senz'altro, la sua cattiva infinità.

Partiamo dagli aspetti più elementari: un nome proprio ha la maiuscola. Un nome proprio spesso si accompagna a un cognome, entrambi dichiarano – in qualche modo – chi siamo(53). Il nome serve a chiamare proprio noi, con un'allocuzione, un vocativo: «Niente ha di spavento / la voce chiama me / proprio me / dalla strada sotto casa / in un'ora di notte : / è un breve risveglio di vento, / una pioggia fuggiasca. / Nel dire il mio nome non enumera / i miei torti, non mi rinfaccia il passato. / Con dolcezza (Vittorio, / Vittorio) mi disarmo, arma / contro me stesso me» [V. Sereni, *Paura seconda*]. Il nostro nome è quello che qualcuno scrive sulle lettere a noi indirizzate:

Venivano spifferi in carta dall'altra riva:

Sereni esile mito

filo di fedeltà non sempre giovinezza è verità

.....

Strappalo quel foglio bianco che tieni in mano.

Fogli o carte non c'erano da giocare, era vero. A mani vuote
senza messaggio di risposta tornava dall'altra parte il traghettatore
[...]

Chissà che di lì traguardando non si allacci nome a cosa
(la poesia sul posto di vacanza)

[...]

Pensavo niente di peggio di una cosa
scritta che abbia lo scrivente per eroe, dico lo scrivente come tale,
e i fatti suoi le cose sue di scrivente come azione.

Non c'è indizio più chiaro di prossima vergogna:

uno osservante sé mentre si scrive

e poi scrivente di questo suo osservarsi.(54)

Ma quanto questo sia distante da certi meccanismi lo dichiarano i versi che ho volutamente citato, che vedono nel metadiscorso qualcosa di vergognoso: nulla di peggio di certi compiacimenti, di certi lambiccati specchi. Quella di Sereni è una poesia «dialogicamente fondata, anche nell'interiorità del soliloquio», non solipsistica. Quel *Sereni esile mito* in corsivo seguito dall'ingiunzione di scrivere, stracciando il foglio bianco con le sue *impasses*, è la voce di Fortini che giunge dall'altra sponda. La stessa – ma è solo un pretesto – ci introduce a un altro esempio di poeta che mette il proprio nome (questa volta, meglio, il proprio cognome) in un suo testo, sempre in dialogo con Fortini, cui il testo è dedicato:

ho invidiato tutto di te dalle polpe
di bronzo ai fenomenali
bigi cernecchi quasi neoclassici ma specialmente
il volto carnoso diventato
a furia di frequentare letterature nordiche
un po' da Nobel
svizzero

Che fatica lo so
anche io per esperienza
che fatica e che noia per dei fantasmi
dei semivivi del tuo e mio stampo
sentirsi sempre obbligati a far lavorare
il muscolo

a sfidare la vetta
 essere quelli che siamo
 e passare per dei Bassani e dei
 Fortini(55)

Bassani è qui un (cog)nome-emblema – come Fortini d'altronde – un nome proprio anticipato però da un articolo comune, partitivo, qualcosa di diverso dall'identità del poeta (un semivivo, qualcuno che è quello che è, ma passa per altro, per un'approssimazione, quasi per un'antonomasia: un Bassani – qualsiasi cosa essere un Bassani voglia dire). Diverso è il caso “degli Erba”, in questo testo da *L'ippopotamo*:

Abito a trenta metri dal suolo
 in un casone di periferia
 con un terrazzo e doppi ascensori.
 Questo era cielo, mi dico
 attraversato secoli fa
 forse da una fila di aironi
 con sotto tutta la falconeria
 dei Torriani, magari degli Erba
 e bei cavalli in riva agli acquitrini(56)

Il cognome è un vero *nom de famille*: segno di una stirpe, una dinastia, nobile schiatta *con tutta la falconeria*. Qui Erba gioca, col suo nome, con il confronto tra realtà presente e connotazioni, aspettative nominali:

Capita che parlando del più e del meno
 dei vecchi amici dicano: *ma sto Erba...*
l'è domà chi? Uno:
l'è minga andà inscì innanz come 'l pareva.
 Un altro: *l'istess a mè el piaseva.*(57)

Ma ci sono modi meno scoperti di mettere il proprio nome. «Un'erba calpestata un po' verde, un po' gialla, di città» pare firmare quest'altro componimento erbiano:

riattraversarlo vorrebbe anche se oscilla / periglioso, sospeso sull'abisso / non importa se
 manca qualche asse / tra le corde stanche e sfilacciate / se il vento che soffia nella gola /
 fra trepido e incerto il suo passaggio / vorrebbe metter piede all'altra sponda / sponda
 come? / di un'erba calpestata / un po' verde, un po' gialla, di città / di sobborgo, non landa
 né steppa / quali umani? se stesso nei passanti / per vie di pioggia, di negozi chiusi / tra
 facciate notturne di finestre / illuminate da ussari, di musiche / né mai chiedersi a un
 angolo di strada / ed io, io, ospite di quale sera?(59)

Tante volte, analogamente, Insana s'infilerà una minuscola per alludersi in punta di verso, fino al gioco onomastico che scorpora la negazione (ma non vorremmo peccare per eccesso di zelo):

L'erba in bocca
 nel continente assiderato dove il dolore è fresco
 non si ristampa l'alimurgia per i penuriosi
 e così m'improvviso aromataria e sparigica
 per trovare nella selva di foresti medicamenti
 l'erbasena che non sana
 pervolendo essere alloiata spirante miserie e stringiniente
 per soffrimento di febbre asmatiche e malinconiche
 contro gente di stomaco gagliardo e pichiacuore

e soprattutto non sdimenticando che esclusa non sono fuori
ma semplicemente sola preclusa e reclusa(59)

Sull'ambiguità del cognome parlante destituito di maiuscola, e quindi ricondotto a una semantica allargata, gioca invece manifestamente Dal Bianco, in, non a caso, *Come ti chiami*:

A volte sembra che il tuo nome / e tutto ciò che credi d'essere scolori, / e lì nel centro
della nullità paurosa / si distingue qualcosa / che tu sai essere te / ma non sai come
chiamare / non sai mai come fermare / prima che torni ad essere dal bianco.(60)

È un'identità inseguita, braccata, che sta smarrendosi, che non si sa come chiamare, come fermare, come trattenere imprimendola in qualcosa che resista alla scialbatura. Ma non troviamo la contraddittorietà, non troviamo intimazioni a credere e non credere, fidarsi o non fidarsi: il nome del poeta irrompe nel perimetro del testo per scandagliarne la densità semantica, quasi vi fosse davvero un presagio, nel nome. Ancora più limpida è l'operazione in Bukovaz, che premette quasi una glossa, una nota etimologica:

Il mio cognome deriva da *bukev*, faggio. *Bukovaz* è persona che vive nei paraggi dei faggi. Ma *bukva* è anche quaderno e libro. Alberi e libri condividono così identica origine naturale e sviluppo verticale, entrambi, in qualche modo, colonne del cielo. Del faggio, alla cui ombra vivo e sfuggo, si usava ogni piccola parte. Abbandonatone l'uso, resta lo spettacolo delle faggete, cattedrali vegetali.

Posso farci il caffè
con una parte del mio cognome
traversine ferroviarie con un'altra
getto il pericarpio velenoso
estraggo pallido olio dolciastro
peccato tradisca muri interiori
la rigidità della curva del collo
non mi rimane che la poesia
per capire tra le connessioni vertebrali
dell'abbandono
la grazia
prima di spezzarmi.(61)

Un nome che ci è dato in sorte, che molto spesso ha residui "parlanti", che possiamo giocare a scandagliare. Ma perché non dovremmo credere a chi interroga, in versi, il proprio nome?

Sono una madrecoisa
da cosa a cosa poi mi faccio mondo mi faccio cielo
e luce
mi faccio giorno e contorno
sono lo stormo che mi ascolta cantare

pensa che stono
– troppo sopra le righe
fuori dal seminato
sono roberto amato perfino !
Quello che mi è
toccato
un nome
da portare in grembo
un nomeseme un nomefoglia
e poi spoglia
un nome spinto chissà dove dall'ultima doglia.(62)

Se vogliamo avanzare davvero ipotesi autofinzionali serve ben altro. Serve un'irruzione del dato biografico più massiva, non solo una *metalessi* della figura dell'autore(63). Leggiamo '53, di Cucchi.

L'uomo era ancora giovane / indossava un soprabito grigio molto fine. / Teneva la mano di un bambino / silenzioso e felice. / Il campo era la quiete e l'avventura, / c'erano il kamikaze / il Nacka, l'apolide e Veleno. / Era la primavera del '53, / l'inizio della mia memoria. / Luigi Cucchi / era l'immenso orgoglio del mio cuore, / ma forse lui non lo sapeva.(64)

È un testo che presenta appigli temporali, onomastici, autobiografici. Tuttavia, perché non dovremmo credere a quel bimbo orgoglioso di suo padre? Non c'è nessuna ingiunzione contraddittoria.

– Basta aspettare dieci anni. Nel 2003 Cucchi scrive *Per un secondo o un secolo*, in cui troviamo *Un'identità fittizia e un cervello prodigioso*:

Perché tutto sia chiaro, quel che segue / sono io, il mio diario, la mia autobiografia. / Io, cioè un personaggio, un'identità / fittizia: Rutebeuf, Malone, Prufrock / o quel che resta di Icio, nato / e vissuto sei anni al Cairo.(65)

Ora possiamo smettere di credergli.

Questo testo di Cucchi pare un *vademecum* per aspiranti autori di *autofiction*. È un'avvertenza, una soglia: vi sto spiegando che è tutto vero (credetemi!), l'io che dice io sono davvero io, questo è un testo intimo, il mio diario o la mia autobiografia. Non mento. Sono un personaggio, ovvero un'identità fittizia, inventata, sono tanti *alter ego* dietro cui mi sono nascosto, oppure sono Icio, il mio soprannome di bambino, vissuto sei anni al Cairo che – vi spiegherò in nota – è un quartiere di Milano dove ho vissuto sei anni, da bambino, quando non mi facevo chiamare Luigi.

Forse questo può riempire quella casellina pencolante.

Troviamo qualcosa di simile, per rimpolpare quest'ipotesi? Ci sarebbe un professore, narratore, traduttore e poeta: coltissimo, eclettico, in odore (per quanto riguarda la prosa) di *autofiction*.

Se apriamo *Cento poesia d'amore a Ladyhawke*(66), ci troviamo davanti a una precisione documentaria («cercate nell'operosa città di Milano / in via della Commenda / numero civico 28 / corrispondente al ginnasio liceo / intitolato a Giovanni Berchet / poeta e patriota / al terzo piano del corpo posteriore / nell'ultima aula destra / nella fila di banchi sinistra / sopra il terzo banco») che cozza con patenti scarti dal realismo («un secolo fa, in un punto della Death Valley / chiamato liceo, mi slacciasti il bottone del colletto / perché ti sembravo un impiccato»). Riferimenti alla vita di Mari, professore all'Università statale di Milano («sei venuta a vedere per la prima volta / l'università dove insegno e dove ho studiato / il giorno stesso in cui mi hai detto addio») e atmosfere che pescano nel favolistico («tutti i nostri incontri / si sono svolti nel segno affannoso / della Zucca / perché anche alle sei del pomeriggio / o alle undici e un quarto di mattina / mancava sempre un minuto a mezzanotte»). Persino giochi col proprio nome, che irrompe, rivendicato anche se infondato, simulacro-rimando a qualcosa di inesistente («Il fioretto è una spada / e anche un sacrificio. // L'Arcangelo Michele e San Francesco / non potranno mai essere amici / per questo sono fiero / di chiamarmi come mi chiamo // anche se Assisi esiste / e il paradiso no»)(67).

E poi? Ce ne sarebbe un altro, di poeta, narratore e professore, coltissimo, traduttore, francesista. Parlava di opere che dovevano guadagnarsi il patronimico del proprio autore, poche righe sopra. Tratta di metadiscorso facendone («Un tempo si portava sulla pagina il trascorso / adesso invece si parla / solamente del parlare»); paventa il ripiegamento solipsistico, avvertendoci («Il dubbio del solipsismo / in fondo è cosmologico»); dissemina dati biografici («Ognuno a turno porta il suo genetliaco / il giorno dove muore / la propria età. Gennaio, / il mio»); riflette sull'identità e sul suo valore, nell'era della riproducibilità (e quindi dell'inflazione) di ogni cosa – profili, versi,

addentellati («Faccio la copia delle mie chiavi / faccio la copia delle mie copie / quello che spendo per moltiplicarle / serve a togliere a ognuna il suo valore / il mio Valerio. Nel profilo dei versi / io riproduco la sagoma / dentellata delle chiavi»)(68). Percorrendo la sua opera troviamo quasi una *summa* dei casi esaminati finora: un gioco etimologico-semanticò sul proprio cognome, che lo lega alla famiglia, alle sue origini laziali, e al padre, Giacinto.

I. *Cronache dal Pleistocene*

La linea di mio padre: / gli ossuti, gli afflitti, i consunti, / ecco metà del mio sangue, / il fantasma di cui sono il lenzuolo. // Magri Magrelli, / astucci pelle e ossa / tessuti su un telaio portentoso / di nervi, un traliccio di scossa / ira, ira, / e tutto un zig-zag di tragedia / sul nulla – Ciociaria, / terra cava da cui sorsero Loro / splenetici profeti dell'angoscia / venuti dal deserto in vestaglie di lana / con erbe amare, / anatemi e scongiuri.

Padre cui dedica una microsezione (*Un padre*) e direttamente un testo, il III ivi contenuto:

III.

A Giacinto, mio padre

Vecchiaia – inizia il Grande Mimetismo / divento sempre più simile a mio padre. / Giacinto, ti raggiungo! / disco che mi colpisce per farmi uguale a te. / Volto, gesti, inflessioni, andatura: / torno all'originale / semplice applicazione di un programma. / O forse mi travesto per salvarmi, / barricato nel suo recinto genetico. / Da quale predatore sto fuggendo, / per abdicare al mio aspetto? / (Il modo in cui dico: «davvero?», / sentendomi doppiato, / parlato da una voce che è la sua). / Vecchiaia – l'invasione si avvicina. / Non so se potrò ancora firmare col mio nome.(69)

Il sé che cambia, che invecchia, che perde la propria individualità e (quindi) il proprio possesso, diritto esclusivo al nome. Se tutto ciò non ci persuadesse, Magrelli ce lo dice chiaro. Ne *Il sangue amaro* una sezione s'intitola *Otobiografia*. Cita Derrida(70), come si premura di spiegarci, continuandone il gioco-bisticcio fra *auto-* e *oto-* (in francese perfettamente omonimici). Tuttavia è evidente che *Otobiografia* mima la pronuncia francese di *autobiographie* (e *autofiction*). Leggiamone il primo testo:

Rumore, fa' silenzio!

C'è gente che trova figure / nella carta da parati / o nelle nuvole. / A me succede lo stesso coi rumori. // Per essere più esatti, ho un vecchio phon / che appena si accende comincia a vibrare / e man mano / emette un lamento profondo. / È l'elica difettosa, o i cuscini a sfera, / non ne ho idea, / ma so che inizia a intonare una trenodia, / o meglio, a sussurrarla sottovoce. / Prima si avvertono solo suoni indistinti, / una folla che fugge, moto che si avvicinano, / ma facendo attenzione / appaiono via via urla, richiami. // Io mi concentro; una sera, addirittura, / sono arrivato a bruciarmi, tale è lo sforzo / per afferrare il groviglio, il nodo acustico / dell'asciugacapelli. / Perché il suo sferragliare non resta sempre uguale: / più dura, più si sciolgono gli intrecci / del fragore, le voci si distinguono. / Sento dialetti slavi, minacce, spesso spari: / un giorno sono rimasto ad ascoltarlo quasi dieci minuti / per seguire le fasi di un rastrellamento / in un lontano villaggio dei Balcani. // A volte ne esce uno squillo familiare, / credo sia il telefono, spengo, / vado a rispondere, / ma non c'è mai nessuno: quei segnali, / si vede che provengono da un'altra parte, / sempre. / Se qualcuno ti chiama, non ci credere, / sarà un miraggio uditivo, un'impressione. // La verità è diversa: / mentre mi punto alla tempia quell'attrezzo / che sembra una pistola, / viene fuori il racconto di storie terribili, / fucilazioni, il pianto dei bambini. / È come una confessione non richiesta, / una registrazione spedita per errore. / Che c'entro, io, con tutto questo sangue, / io che mi voglio solo asciugare la testa? / Ormai ci penso due volte, prima di adoperarlo, / prima di sprofondare in quell'orrore / e assistere impotente a certe scene. / Meglio bagnato, allora. / Mi verrà il torcicollo? poco male.

«La verità è diversa». Lo immaginavamo.

Anna Stella Poli

Note.

(1) P. LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, Il mulino, Bologna 1986, p. 285 [il testo di Lejeune appare in francese per Seuil, Paris 1975].

(2) R. DE ROOY, *Il narrativo nella poesia moderna. Proposte teoriche & esercizi di lettura*, Cesati, Firenze 1997 [«la condizione plurigenerica e pluridiscorsiva costituisce una ragione per mettere in dubbio la validità della presunta dicotomia poesia/narratività e per indagare sul ruolo spesso trascurato della narratività nella poesia moderna», p. 9].

(3) J. COHEN, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris 1966: «puisque la prose est le langage courant, on peut le prendre pour norme et considérer le poème comme un écart par rapport à elle», pp. 12-13 e «La poésie est, donc, une antiprose», p. 35.

(4) DE ROOY, *Il narrativo nella poesia moderna*, cit., p. 44. Si legga anche D. COMBE, *Poésie et récit*, José Corti, Paris 1989: «le passage des vers à la prose semble confirmer la distribution rhétorique du récit : la prosaïsation est aussi une narrativisation, tandis que la poétisation est plutôt une dénarrativisation», p. 103.

(5) *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P. V. Mengaldo, Mondadori, Milano 1966, *Introduzione*, pp. XXII-XXIII. Cfr. «la riflessione novecentesca sulla poesia dell'epoca moderna tende a considerare poesia e narratività come due entità eterogenee, a volte addirittura inconciliabili [...] La concezione antinarrativa si scontra però con l'effettiva eterogeneità e pluridiscorsività della poesia moderna. [...] in fondo tutta la letteratura del primo Novecento è caratterizzata piuttosto dalle interferenze dalla mescolanza in maniera e proporzioni sempre diverse e inaspettate di vari generi e modi discorsivi», DE ROOY, *Il narrativo nella poesia moderna*, cit., p. 9.

(6) E. TESTA, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino 2005, p. X. [I riferimenti sono a E. MONTALE, *Poesia inclusiva*, "Corriere della Sera", 21 giugno 1964 poi in ID., *Il secondo mestiere. Prose (1920-1979)*, a cura di G. Zampa, vol. II, Mondadori, Milano 2006, pp. 146-148 e a G. RABONI: «una poesia impura e, al limite, impoetica, infinitamente inclusiva, capace di comprometersi con la realtà e di registrare le tensioni del campo ideologico senza mimare la realtà e senza sottomettersi all'ideologia», *Poesia degli anni sessanta*, Editori Riuniti, Roma 1976, p. 209].

(7) TESTA, *Dopo la lirica*, p. XXVIII: «l'abituale distinzione tra lirico e antilirico, utile in passato, non sia più produttiva». E anche: E. TESTA, *Per interposta persona. Lingua e poesia del secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 1999: «è possibile rinvenire nel corso degli anni anche qui da noi una sorta di congedo dalle ipostasi che fondano questo tipo di scrittura monologica e centrata sul potere di nominazione dell'io e che al contempo istituiscono i sotterranei legami di parentela tra simbolismo e avanguardismi», p. 28.

(8) A. BERARDINELLI, *L'esteta e il politico. Sulla nuova piccola borghesia*, Einaudi, Torino 1984, p. 62.

(9) DE ROOY, *Il narrativo nella poesia moderna*, cit., p. 65. Cfr. G. P. BIASIN, *Il vento di Debussy. La poesia di Montale nella cultura del Novecento*, Il mulino, Bologna 1985 afferma che il costante declino dell'eroe romanzesco fino alla nascita del antieroe moderno si può segnalare anche nell'ambito della poesia (p. 74 *et passim*). Analogamente TESTA, *Dopo la lirica*: «L'insistenza su modalità narrative e teatrali, accomunate dalla categoria personaggio (vero cardine compositivo della poesia del periodo), sottopone l'antico schema del lirismo ad una sorta di dilatazione su più registri e movenze», p. XI.

(10) DE ROOY, *Il narrativo nella poesia moderna*, cit., p. 85. Cfr. M.-J. LEFEBVE, *Structure du discours de la poésie et du récit*, Payot, Paris 1971: «poésie et récit tendent également à la présentification et visent à la réalité esthétique, si même leurs structures, et par suite leurs fonctionnements, diffèrent», p. 106. P. ZUBLENA, *Chiusure ospitali e altre forme di disseminazione del senso*, "Nuova Corrente", 52, 2005: «tanto più che molta parte e, a parere di chi scrive la migliore, della poesia recente veleggia con rotta sempre più decisa verso un superamento o meglio un azzeramento dei generi», p. 9.

(11) E. TESTA, *L'esigenza del libro in La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, a cura di M. Bazzocchi e F. Curi, Pendragon, Bologna 2003, p. 97.

(12) A. BERTONI, *Prefazione* in M. CUCCHI, *Poesie (1963-2015)*, Mondadori, Milano 2016, p. VII: «*Un Canzoniere/romanzo*. Non sussiste dubbio che l'opera in versi di Maurizio Cucchi sia consapevolmente programmaticamente come pochissime altre dentro il Novecento a partire da Saba un *Canzoniere* e insieme anche un *romanzo* (perché la progressiva romanizzazione delle forme letterarie un'eredità che orienta tutto il XX secolo) in cui ogni parte si tiene si riecheggia, si motiva».

(13) «esplicito revival del romanzo in versi che si coglie nella *Camera da letto* di Bertolucci e anche nell'*Angel* di Franco Loi», DE ROOY, *Il narrativo nella poesia moderna*, cit., p. 58. Cfr. P. LAGAZZI, *Un po' di luce verrà* in A. BERTOLUCCI, *Opere, a cura di P. Lagazzi e G. Belli Baroni*, Milano 1997: «l'intrinseca pulsione orale del linguaggio bertolucciano, nel senso di un'oralità "intensificata": quella vocazione a dire limpidamente la vita che troverà nella *Camera da letto* il suo compimento», p. XIII. E «Sebbene ancora limitato nei suoi esempi, è proprio questo filo decisivo in progress, di *Lettera da casa*: questa misura di un poemetto solo scavando nel quale la parola bertolucciana potrà crescere negli anni, fino al romanzo», p. XVIII. Si legga anche S. TAMIOZZO GOLDMANN, *Il dialogo con le ombre Note sulla poesia di Giorgio Caproni* in «*Vaghe stelle dell'orsa...*». *L'«io» e il «tu» nella lirica italiana*, a cura di F. Bruni, Marsilio, Venezia 2005, p. 330: «Annina è un vero personaggio, la protagonista assoluta di quell'ellittico romanzo in versi che è il *Seme del piangere*, solo Bertolucci costruendo con diversa architettura la *Camera da letto* riuscirà a disegnare una figura altrettanto forte : Maria».

(14) LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, cit., pp. 12-13.

(15) S. HUBIER, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Colin, Paris 2003, p. 50. [Il riferimento è a P. LEJEUNE, *L'autobiographie en France*, Seuil, Paris 1970, p. 21: «Nous savons bien que cette vérité, il la dit avec tous les moyens de la fiction. Mais il faut que le lecteur puisse avoir l'impression de vraisemblance, de témoignage, qui est le propre du récit en prose [...] alors que le récit en vers porte déjà à simple lecture les signes extérieurs de la fiction et de l'art»].

(16) *Ibidem*. [Si veda anche LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, cit, p. 23: «il grado di poesia che lettore giudica compatibile con il patto autobiografico può variare [...] accetta volentieri come licenza poetica all'interno del contratto e le stilizzazioni e modi di parlare proprio del genere»].

(17) R. WEST, *Narrative Affinities in the Modern Italian Lyric Collection*, "Forum Italicum", 1982, p. 171 [«This essay is more speculative than conclusive, consisting as it does of a preliminary investigation into a number of questions pertaining to potential homologies between autobiographical prose fiction and lyric collections»].

(18) Decine sono i titoli che compaiono in *sbm* digitando le stringhe "autobiografia in versi" o "autobiografia poetica". Senza contare gli illustri precedenti di Saba, che intitola una corona di sonetti *Autobiografia* e di Montale, che leggeva i suoi primi tre libri come «tre parti della stessa autobiografia», E. MONTALE, *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1976, p. 593.

(19) P. LEJEUNE, *Autofictions & Cie. Pièce en cinq actes*, in *Autofictions & Cie*, Ritm, Paris 1993, p. 9.

(20) G. GENETTE, *Bardabrac*, Seuil, Paris 2006, p. 136.

(21) *Sull'autofiction. Intervista a Isabelle Grell*, 15/01/2014 [www.grecart.it]

(22) P. GASPARINI, *Autofiction. Une aventure du langage*, Seuil, Paris 2008, p. 11.

(23) Ivi, p. 69.

(24) Ivi, pp. 85-86.

(25) *Sull'autofiction*, cit.

(26) M. LAOUYEN, *L'autofiction: une réception problématique*, 1999 [www.fabula.org/fourm/colloque99].

(27) Penso soprattutto a V. COLONNA, *Essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, thèse sous la direction de G. Genette, EHESS, inédite, 1989 ; lavoro imponente che spazia da Apuleio a Doubrovsky, passando per Dante, Proust e Céline.

(28) A. Robbe-Grillet propone, per coprire l'estensione semantico-concettuale di autofiction, Nouvelle Autobiographie, termine rifatto naturalmente in analogia alle teorizzazioni sul Nouveau Roman [A. ROBBE-GRILLET, *Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi*, in *L'auteur et le Manuscrit*, PUF, Paris 1991]. Si tratterebbe di un' "autobiografia consapevole", cioè consapevole della propria impossibilità organica, delle finzioni che necessariamente l'attraversano [A. ROBBE GRILLET, *Les derniers jours de Corinthe*, éditions de Minuit, Paris, 1994, p. 17].

(29) GASPARINI, *Autofiction*, cit., p. 269.

(30) L. MARCHESE, *L'io possibile: autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa 2014, p. 90.

(31) LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, cit., p. 34.

(32) J. LECARME, *L'autofiction: un mauvais genre?*, in *Autofictions & Cie*, cit., p. 242. «l'autofiction ha una base logica contraddittoria prima che paradossale. Dire di una storia raccontata che “è vera e non è vera” è infatti una pura contraddizione», MARCHESE, *L'io possibile*, cit., p. 12.

(33) R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2014, p. 57. Maurice COUTURIER, *La figure de l'auteur*, Seuil, Paris 1995, p. 213 [*les textes de Doubrovsky*] «ils témoignent de cette volonté de mystification qui habite tout écrivain, rongé la plupart du temps par une narcissisme dévorant. S'il n'a pas les ressources psychologiques et stylistiques suffisantes pour dépasser les complaisances auxquelles l'invite tout naturellement ce narcissisme, il s'amusera à créer un flottement quelque peu gratuit au niveau du contrat énonciatif».

(34) MARCHESE, *L'io possibile*, cit., p. 78. E anche, ivi, p. 126: «l'autofiction non è la definizione recente di una pratica comunicativa di lunga data, ma una problematizzazione recente di tendenze del romanzo contemporaneo».

(35) LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, cit.: «anche se [...] il narratore si sbaglia, mente, dimentica o deforma. proprio l'errore, la menzogna, la dimenticanza, la deformazione assumeranno il valore di aspetti di un'enunciazione che resta autentica», p.42. «per l'identità il caso limite, eccezione che confermava la regola, era quello della frode; per la somiglianza sarà la mitomania – cioè non gli errori, le deformazioni, le interpretazioni coesistenziali all'elaborazione del mito personale in ogni autobiografia – ma la sostituzione di una storia decisamente inventata e globalmente senza rapporto di esattezza con la vita. [...] il racconto manterrà tutto il suo interesse come fantasticheria», pp. 43-44.

(36) P. GASPARINI, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Seuil, Paris 2004, p. 12. Cfr. LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, pp. 368-369: «l'anacronismo consiste nel prendere un tratto oggi pertinente del nostro sistema di definizione dei generi (il discorso in prima persona associato a una qualsiasi forma di impegno personale) credendo che questo tratto abbia sempre avuto lo stesso tipo di pertinenza [...] le ricerche di tipo genealogico hanno un carattere illusorio [...] infatti i generi sono essi stessi prodotto di una redistribuzione di tratti formali in parte già esistenti nel sistema precedente, anche se ricoprivano funzioni diverse».

(37) *Ex falso quodlibet*, recita la logica.

(38) G. MOZZI, *Tentativo di descrizione di una tendenza in atto nella narrativa italiana (ovvero: come liberarsi dell'inutile categoria dell'autofiction)*, [<http://vibrisse.wordpress.com>]: «Nell'era dell'inesperienza, ci sono dei narratori che decidono di dubitare di tutto ciò di cui hanno esperienza. Dopo aver dubitato e dubitato, scoprono che forse resta loro qualcosa, un *resto*, del quale non riescono nonostante tutti gli sforzi a dubitare. “Accidempoli”, pensano: “Sono un corpo dolente. E se sono un corpo dolente, ho esperienza. Di un'esperienza almeno, della esperienza di me come corpo dolente, non posso dubitare”. [...] Se c'è un corpo dolente, c'è chi introduce il dolore nel corpo; e costui lo chiamiamo: il Male. Se c'è un corpo dolente, e c'è il gesto con il quale cerchiamo di ripararci dal Male, questo gesto lo chiamiamo: il Bene. [...] La mia sensazione, dunque, è che da dentro questo *resto* che è il corpo dolente, al quale ci si riduce dubitando e dubitando di ogni esperienza, si possa parlare e raccontare. [...] C'è una nuova tendenza in atto nella narrativa italiana [...] etichettarla con la categoria dell'autofiction mi pare sviante e svilente; io la chiamerò per il momento, finché, qualcuno non troverà di meglio, “la narrativa del *resto*”».

(39) M. BARENGHI, *Ripartire dalla propria storia personale* in “Tirature '10”. (*Il new Italian realism*), a cura di V. Spinazzola, Il Saggiatore, Milano 2010: «in ogni fase storica di crisi dove la realtà si presenta opaca, informe e caotica, raccontare la propria vita ha il valore di un gesto primario: una sorta di grado zero dello sforzo di interpretare e capire il mondo. Quando si stenta a dare un senso agli avvenimenti collettivi, ripartire dalla propria storia personale appare la via più praticabile – e forse anche la più onesta – è una sorta di guerriglia contro l'entropia», pp. 43-44.

(40) G. MANGANELLI, (*Pseudonimia*)², a cura di S. S. Nigro, Adelphi, Milano 1996, p. 12.

(41) A. PASCALE, *Le attenuanti sentimentali*, Einaudi, Torino 2013: «I critici non si rendono conto, sostenevo, del lavoro di uno scrittore, ogni cosa è autobiografica, ma ogni autobiografia ben riuscita è falsa», p. 9.

(42) G. MOZZI, *Fantasmie e fughe*, Einaudi, Torino 1999, p. 61: «So raccontare storie, offro le mie storie. Ma a loro non basta mai. Vogliono sapere se e quanto le mie storie sono vere. Vogliono sapere se il protagonista delle storie sono io, o se è un altro, o se è un'invenzione. [...] E allora io dico tutto, proprio tutto, più di tutto. Così sono sicuro che non mi credono, e mi proteggo per mezzo della mia sincerità. Che peraltro è fatta di menzogne».

(43) Il riferimento è naturalmente a W. SITI, *Troppi paradisi*, Einaudi, Torino 2006. Andrea TARABBIA, *Il nostro bisogno di inesperienza* [<http://www.ilprimoamore.com/blogNEW/blogDATA/spip.php?article1157>]:

«Il famoso attacco, “Mi chiamo Walter Siti, come tutti.”, è ad esempio un calco dall’autobiografia di Érik Satie, che cominciava così: “Je m’appelle Érik Satie, comme tout le monde.” Siti/Satie – l’assonanza è evidente – sembra voler subito prendere le distanze dal se stesso reale mettendosi in bocca le parole di un altro libro, stavolta *veramente* autobiografico. Il suo narratore comincia citando il libro di un proprio quasi omofono e così facendo si dichiara personaggio fittizio».

(44) MARCHESE, *L’io possibile*, cit, p. 10, nota 2. E poi: «nonostante non sia importante da quale forma di scrittura autobiografica si parta (diario, memorie, autobiografia, ecc.) è pur vero che operazioni autofinzionali hanno finora riguardato quasi esclusivamente la prosa letteraria», p. 126.

(45) S. DOUBROVSKY, *Fils*, Galilée, Paris 1977: «*autofriction*, patiemment onaniste, qui espère faire partager son plaisir».

(46) Con il rischio, io credo, che il cerchio si rompa: «Spesso nei racconti brutti – ammettendo che ne esistano, il che non è affatto sicuro –, si ha l’impressione che qualcuno, intromettendosi con goffa invadenza, parli da dietro le quinte suggerendo ai personaggi o agli eventi ciò che devono dire: si tratta, ci spiegano, dell’autore di un «io» autoritario e compiacente, ancora legato alla vita, che irrompe senza ritegno. Ciò è effettivamente indiscreto – e il cerchio così si cancella», M. BLANCHOT, *La conversazione infinita. Scritti sull’«insensato gioco di scrivere»*, Einaudi, Torino 1977, (2015) [Gallimard, Paris 1969], p. 459.

(47) M. SHERINGHAM, *French Autobiography. Devices and Desires*, Clarendon Press, Oxford 1993: «Autobiographers frequently bombard us with claims about their motives and intentions, sometimes once and for all at the outset, sometimes recurrently [...] Critical reaction to this phenomenon may take a number of forms. One response is to see it as of relatively minor importance since, the argument would go, motives advanced by autobiographers are secondary by comparison with the primal impulse [...] A second approach might be to deny the existence of any primal motive and to suggest that autobiography should be seen as involving, characteristically, a cluster of motives—and hence of sub-genres such as the confession, the apologia, the memoir—which combine in different dosages in given textes. [...] A third approach would construe talk about intentions as a sign of the ‘contractual’ nature of autobiography, and emphasize the form and function, rather than the content, of such discourse», p. 1.

(48) G. GIUDICI, *Autobiologia*, Mondadori, Milano 1969.

(49) M. DE ANGELIS, *Biografia sommaria*, Mondadori, Milano 1999.

(50) V. MAGRELLI, *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, Einaudi, Torino 1996, *nota al testo*.

(51) «Quello che oggi è caduco nel romanzo, non è il romanzesco, è il personaggio; quello che non può più essere scritto è il Nome Proprio», R. BARTHES, *S/Z*, Einaudi, Torino 1973, p. 89. [Seuil, Paris, 1970].

(52) «l’etica universale non possa reggersi senza nomi propri», E. LEVINAS, *Prefazione all’edizione italiana*, p. XXI, in ID. *Nomi propri*, Marietti, Genova 1984 [Fata Morgana, Montpellier, 1976].

(53) B. MIGLIORINI, *Dal nome proprio al nome comune*, Olschki, Firenze 1968 (1927), p. 5: «il nome proprio non significa nulla se considerato nei suoi elementi lessicali, ma il suo significato equivale al concetto dell’individuo cui si riferisce. Potremmo esprimere questo in una parola dicendo che il nome è un’“etichetta”».

(54) V. SERENI, *Un posto di vacanza (Stella variabile)*, Mondadori, Milano 1981, p. 56.

(55) A Franco Fortini, *Epitaffio*, in G. BASSANI, *Opere*, a cura di R. Cotroneo, Mondadori, Milano 2001, pp. 1422-1423.

(56) L. ERBA, *L’ippopotamo*, Einaudi, Torino 1987, p. 20.

(57) L. ERBA, *Bar Sport*, in *Poesie (1951-2001)*, a cura di Stefano Prandi, Mondadori, Milano 2002.

(58) *Ponte e città*, L. ERBA, *Il tranviere metafisico seguito da quadernetto di traduzioni*, Scheiwiller, Milano 1987, p. 34. [F. PORTINARI, *C’è un poeta che ha un cuore d’anguria*, “Tuttolibri” (“La stapa”), 14/11/1987 «Senza rinunciare al gioco, volontario o no, nominale»].

(59) J. INSANA, *Tutte le poesie (1977-2006)*, Garzanti, Milano 2007 [*L’erba in bocca*, p. 169].

(60) S. DAL BIANCO, *Prove di libertà*, Mondadori, Milano 2012, p. 45.

(61) *Nuovi poeti italiani 6*, a cura di Giovanna Rosadini, Einaudi, Torino 2012, p. 59 [A. BUKOVAZ, *Tatuaggi*, Lietocolle, Como 2006].

(62) R. AMATO, *Le cucine celesti*, Diabasis, Reggio Emilia, 2003, p. 111. [Questo *roberto amato* oggettivato in nomefoglia mi ha ricordo il *guidogozzano* che si definiva coso, entità che perdeva quasi identità nella fusione e perdita di maiuscole: «questa cosa vivente / detta guidogozzano», *La via del rifugio*; «un coso con due gambe / detto guidogozzano», *Nemesi* in G. GOZZANO, *Tutte le poesie*, a cura di A. Rocca, Mondadori, Milano 2013, pp. 52 e 98. [cfr. V. MAGRELLI, *Il testamento del nome. Venti volte Breton*, “Il giornale di filosofia” «Bersaglio dei testi è il dispositivo simbolico del nome. Il primo degli accorgimenti che consentono la nascita di questo autentico mostro lessicale, riguarda la fusione tra nome di battesimo e

cognome: cancellando la differenza tra individuo e famiglia, il riferimento anagrafico subisce un'autentica neutralizzazione. [...] Il secondo procedimento attiene invece al passaggio dalla maiuscola alla minuscola: invertendo la figura della personificazione (secondo cui oggetti inanimati o entità astratti acquistano la dignità di esseri umani), qui l'uomo assume lo statuto di cosa, anzi, di "coso"», p. 14].

(63) G. GENETTE, *Métalepse*, Seuil, Paris 2004 : «Métalepse de l'auteur : l'irruption de 'Cervantes', de 'Borges' ou de 'Hithcock' dans un récit est une métalepse, n'en fait pas, ipso facto, une autofiction».

(64) M. CUCCHI, *Poesie (1963-2015)*, Mondadori, Milano 2016, in *Poesia della fonte* [1993], p. 163.

(65) Ivi, in *Per un secondo o un secolo* [2003], p. 221.

(66) M. MARI, *Cento poesie d'amore a Ladyhawke*, Einaudi, Torino 2007.

(67) Ivi, rispettivamente, pp. 44, 88, 84, 51, 92.

(68) MAGRELLI, *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, 69, 86, 243 e 175.

(69) V. MAGRELLI, *Disturbi del sistema binario*, Einaudi, Torino 2006 (*Seconda parte, La volontà buona, Un padre*, p. 29 e p. 31).

(70) V. MAGRELLI, *Il sangue amaro*, Einaudi, Torino 2014, pp. 85-93. *Otobiografia*, il titolo della sezione si rifa a J. Derrida, *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, édition Galilée, Paris 1984 di cui Magrelli tratta in V. MAGRELLI, *Venti volte Breton: per una lettura di Pstt*, "Rivista di letterature moderne e comparate", LII, ottobre-dicembre 1999, pp. 351- 369. Per il gioco etimologico si veda I. PELGREFFI, *Animale autobiografico. Derrida e la scrittura dell'autos*, "Lo sguardo", 11, 2013, p. 237: «L'autobiografia lascia accadere la convergenza dinamica fra *autos* e *eteros*, la quale ha luogo e prende tempo nel *medium* della scrittura, come vorrebbe forse il gioco omofonico ma disgrafico nella parola *Otobiographies*: fra *auto* e *oto* (radicale che rimanda all'orecchio, organo del corpo sempre aperto all'esterno), c'è differenza solo nella scrittura, mentre sono vocalmente indissociabili». [http://www.losguardo.net/public/archivio/num11/articoli/2013_11_Igor_Pelgreffi_Animale_autobiografico_Derrida_scrittura_autos.pdf].

Bibliografia

Testi

R. AMATO, *Le cucine celesti*, Diabasis, Reggio Emilia, 2003

G. BASSANI, *Opere*, a cura di R. Cotroneo, Mondadori, Milano 2001

A. BERTOLUCCI, *Opere*, a cura di P. Lagazzi e G. Belli Baroni, Milano 1997

A. BUKOVAZ, *Tatuaggi, Lietocolle, Como 2006*

M. CUCCHI, *Poesie (1963-2015)*, Mondadori, Milano 2016

S. DAL BIANCO, *Prove di libertà*, Mondadori, Milano 2012

M. DE ANGELIS, *Biografia sommaria*, Mondadori, Milano 1999

L. ERBA, *L'ippopotamo*, Einaudi, Torino 1987

L. ERBA, *Il tranviere metafisico seguito da quadernetto di traduzioni*, Scheiwiller, Milano 1987

L. ERBA, *Poesie (1951-2001)*, a cura di Stefano Prandi, Mondadori, Milano 2002

G. GIUDICI, *Autobiologia*, Mondadori, Milano 1969

G. GOZZANO, *Tutte le poesie*, a cura di A. Rocca, Mondadori, Milano 2013

J. INSANA, *Tutte le poesie (1977-2006)*, Garzanti, Milano 2007

V. MAGRELLI, *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, Einaudi, Torino 1996

V. MAGRELLI, *Il sangue amaro*, Einaudi, Torino 2014

M. MARI, *Cento poesie d'amore a Ladyhawke*, Einaudi, Torino 2007

V. SERENI, *Stella variabile*, Mondadori, Milano 1981

Critica

Poeti italiani del Novecento, a cura di P. V. Mengaldo, Mondadori, Milano 1966

Autofictions & Cie, Ritm, Paris 1993

La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche, a cura di M. Bazzocchi e F. Curi, Pendragon, Bologna 2003

«Vaghe stelle dell'orsa...». *L'«io» e il «tu» nella lirica italiana*, a cura di F. Bruni, Marsilio, Venezia 2005

Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000, a cura di E. Testa, Einaudi, Torino 2005
Sull'autofiction. Intervista a Isabelle Grell, 15/01/2014 [www.grecart.it]

- M. BARENGHI, *Ripartire dalla propria storia personale* in "Tirature '10". (*Il new Italian realism*), a cura di V. Spinazzola, Il Saggiatore, Milano 2010
- R. BARTHES, *S/Z*, Einaudi, Torino 1973
- A. BERARDINELLI, *L'esteta e il politico. Sulla nuova piccola borghesia*, Einaudi, Torino 1984
- G. P. BIASIN, *Il vento di Debussy. La poesia di Montale nella cultura del Novecento*, Il mulino, Bologna 1985
- J. COHEN, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris 1966
- V. COLONNA, *Essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, thèse sous la direction de G. Genette, EHESS, inédite, 1989
- D. COMBE, *Poésie et récit*, José Corti, Paris 1989
- Maurice COUTURIER, *La figure de l'auteur*, Seuil, Paris 1995
- R. DE ROOY, *Il narrativo nella poesia moderna. Proposte teoriche & esercizi di lettura*, Cesati, Firenze 1997
- R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2014
- P. GASPARINI, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Seuil, Paris 2004
- P. GASPARINI, *Autofiction. Une aventure du langage*, Seuil, Paris 2008
- G. GENETTE, *Métalepse*, Seuil, Paris 2004
- G. GENETTE, *Bardabrac*, Seuil, Paris 2006
- M. LAOUYEN, *L'autofiction: une réception problématique*, 1999
 [www.fabula.org/fourm/colloque99]
- M.-J. LEFEBVE, *Structure du discours de la poésie et du récit*, Payot, Paris 1971
- P. LEJEUNE, *L'autobiographie en France*, Seuil, Paris 1970
- P. LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, Il mulino, Bologna 1986 [Seuil, Paris 1975]
- E. LEVINAS, *Nomi propri*, Marietti, Genova 1984 [Fata Morgana, Montpellier, 1976].
- V. MAGRELLI, *Venti volte Breton: per una lettura di Pstt*, "Rivista di letterature moderne e comparate", LII, ottobre-dicembre 1999
- V. MAGRELLI, *Il testamento del nome. Venti volte Breton*, "Il giornale di filosofia"
- G. MANGANELLI, (*Pseudonimia*)², a cura di S. S. Nigro, Adelphi, Milano 1996
- L. MARCHESE, *L'io possibile: autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa 2014
- E. MONTALE, *Poesia inclusiva*, "Corriere della Sera", 21 giugno 1964 poi in ID., *Il secondo mestiere. Prose (1920-1979)*, a cura di G. Zampa, vol. II, Mondadori, Milano 2006
- G. MOZZI, *Tentativo di descrizione di una tendenza in atto nella narrativa italiana (ovvero: come liberarsi dell'inutile categoria dell'autofiction)*, [http:vibrisse.wordpress.com]
- G. MOZZI, *Fantasmî e fughe*, Einaudi, Torino 1999
- A. PASCALE, *Le attenuanti sentimentali*, Einaudi, Torino 2013
- I. PELGREFFI, *Animale autobiografico. Derrida e la scrittura dell'autos*, "Lo sguardo", 11, 2013
- G. RABONI, *Poesia degli anni sessanta*, Editori Riuniti, Roma 1976
- A. ROBBE-GRILLET, *Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi*, in *L'auteur et le Manuscrit*, PUF, Paris 1991
- A. ROBBE GRILLET, *Les derniers jours de Corinthe*, éditions de Minuit, Paris, 1994
- W. SITI, *Troppi paradisi*, Einaudi, Torino 2006
- Andrea TARABIA, *Il nostro bisogno di inesperienza*
 [http://www.ilprimoamore.com/blogNEW/blogDATA/spip.php?article1157]
- E. TESTA, *Per interposta persona. Lingua e poesia del secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 1999
- S. HUBIER, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Colin, Paris 2003
- R. WEST, *Narrative Affinities in the Modern Italian Lyric Collection*, "Forum Italicum", 1982

ALTRI SGUARDI

SOGGETTI FRATTALI: BEN LERNER E IL CAMMINO VERSO L'AUTOFICTION

All'indomani della pubblicazione di *10:04* (2014), ultima opera di Ben Lerner (tradotta in Italia da Sellerio con il titolo *Nel mondo a venire*), esce su «The Believer» un'intervista di Tao Lin all'autore. Tao Lin e Ben Lerner sono due scrittori per molti aspetti simili e il dialogo fra i due ne è una testimonianza efficace, esplicitativa tanto dell'opera dell'intervistato che di quella dell'intervistatore. Nell'introduzione all'articolo Lin scrive:

I interviewed Ben three years ago for The Believer about his first novel, Leaving the Atocha Station, and I kind of view [that interview](#) as part one to the part two of this interview. In the introduction to that interview, I wrote that with each new book by Ben I increasingly thought of his oeuvre as a single, already-completed work that was being released in parts. With the release of 10:04, I now also like to imagine Ben's oeuvre as a collection of fractal, cross-reality resonances and interference patterns between and amongst life and fiction, poetry and prose, novels and essays and stories, sensation and imagination, past and future, images from fictional movies and photographs of concrete reality, factual histories within fictional narratives and fictional histories within global cultures, and so on, in further complex interactions—everything interconnected and having an influence on but not exactly determining everything else, and all of it curated by Ben to, in my experience, poignant and repeatedly startling effect.(1)

Considerazioni che possono valere tanto per Tao Lin, quanto per Lerner. Si veda il primo punto: un'opera già completa che viene pubblicata per parti. Vale a dire: considerare tutti gli scritti di Ben Lerner come tanti tasselli che vanno a comporre un mosaico più grande, un unico, coerente libro. Ma la stessa affermazione può adattarsi senza problemi a Lin: *Richard Yates* (2010) comincia laddove *Shoplifting from American Apparel* (2009) era finito. Così *Taipei* (2013) prosegue cronologicamente *Richard Yates*. Situazioni e personaggi principali cambiano, ma il continuum temporale e tematico (per esempio il taccheggio che fa da ponte fra *Shoplifting* e *Richard Yates*) nonché una caratterizzazione del personaggio principale secondo uno schema ricorrente – basato sulla topica della depressione, solitudine, senso di vuoto dell'esistenza, disturbi maniacali – permettono una lettura di questo tipo.

A ciò si aggiunga il riferimento costante a elementi della vita biografica dell'autore disseminati e nascosti nei testi, ma che ritornano continuamente nei vari libri – sia in Tao Lin che in Ben Lerner. Vi si potrebbe leggere quasi il tentativo di costruire una biografia obliqua, ricostruibile solamente dopo aver assemblato dettagli anche minimi nascosti fra le pieghe di tutta l'opera. Tao Lin mette in atto questa tecnica almeno dal suo libro di poesia *You are a little bit happier than I am* che definisce «a non fiction poetry book»(2), in cui l'io lirico è il Tao Lin reale – o almeno così viene detto da una delle poesie – e a lui vengono attribuiti pensieri, fatti, azioni, sentimenti e circostanze esterne che torneranno, quasi invariate, nei libri successivi.

È in questo modo che Tao Lin fa conflagrare «fact» e «fiction». Entrambi gli autori da più parti sono stati eletti fra i maggiori rappresentanti di autofiction in America(3) e, se per i romanzi di Ben Lerner (almeno *10:04*) la categorizzazione non pone particolari problemi, per Tao Lin, invece, qualche considerazione in più va fatta. Se prendiamo le teorie più accurate sull'argomento(4), romanzi come *Richard Yates* e *Taipei* difficilmente rientrano nella categoria: manca l'identità onomastica fra autore e personaggio principale/narratore, manca un «paratesto che orienti l'interpretazione di un racconto tutto sommato verosimile»(5), così come non è chiara la presenza di elementi improbabili e/o chiaramente inventati; allo stesso modo non sempre è individuabile una programmatica e deliberata volontà di «provocare attrito tra reale e invenzione romanzesca»(6).

Tutti elementi che in *10:04* ritroviamo: il narratore e protagonista si chiama Ben Lerner, è uno scrittore, ha pubblicato delle opere con lo stesso titolo di quelle del Ben Lerner biografico; il paratesto distingue alcuni elementi reali da altri finzionali, ma lasciando l'ambiguità sulla maggior parte; fact and fiction vengono fatti collidere con un abile gioco di metalessi; il narratore è costantemente preso da riflessioni sulla natura del rapporto fra la realtà e la finzione e cerca di liberarsi dal discorso fraudolento che caratterizzava Adam Gordon, il protagonista narratore del precedente romanzo *Leaving the Atocha Station* (2011).

Per parlare di autofiction anche nel caso di Tao Lin è necessario, innanzitutto, allargare il campo magnetico autofinzionale, soprattutto alla luce degli elementi messi in luce fin qui. In *You are a little bit happier than I am* l'autore-narratore si autoidentifica come Tao Lin e inizia a verbalizzare alcuni aspetti di sé, della propria vita biografica che ritroveremo nei romanzi successivi. La strategia di costruzione di una biografia obliqua di cui si diceva serve a Tao Lin proprio per confezionare quella che, con un'espressione paradossale, potremmo chiamare autofiction eterodiegetica: l'attrito fra una realtà referenziale e la finzione non avviene, dunque, attribuendo al soggetto biografico vicende paradossali, contraddittorie, poco credibili, ma, viceversa, traslando quegli elementi ricorrenti nelle varie opere, e che il lettore ha imparato a riconoscere come biografici, a io finzionali, diversi di volta in volta. È il soggetto che si rivela una finzione contraddittoria, o meglio inaffidabile: si può ipotizzare che l'inganno messo in atto da Tao Lin per confondere i piani di realtà sia quello di cambiare nome, e non è un caso allora che il nome dell'autore compaia solamente nella raccolta di poesie *You are a little bit happier than I am*, precedente ai tre romanzi citati. A ciò si aggiunga che Tao Lin gioca con quelle tecniche comuni agli autori di autofiction: le modalità della contraddizione, l'inaffidabilità del narrato, la frodolenza dei personaggi, la ricerca – spesso frustrata – di sincerità: Dakota Fanning, co-protagonista di *Richard Yates*, da un certo punto in poi non fa altro che smentire tutto ciò che dice, rivelandosi una voce totalmente inaffidabile anche sulla propria ammissione di menzogna(7). La stessa inaffidabilità si trova in *You are a little bit happier than I am*: versi, affermazioni e talvolta anche lunghi passaggi sono negati con frasi del tipo «just kidding» or «i lied» o, nella poesia *i am about to express myself*: «i want to end my life / i don't want to end my life anymore / i changed».

Infine, la pratica autofinzionale di Lin va considerata anche tenendo conto di un elemento extratestuale: Gideon Lewis-Kraus, in una recensione a *Taipei* su «Harper's» annotava che «Tao Lin uses his Internet presence — at @tao_lin on Twitter and the hilariously unwieldy and self-denying @mtgjdfjdfgukkhddtyhceffghhvdfyg on Instagram — as a way to expand on and contextualize his novel. Lin knows, for this was by design, that his fiction will always be read against his online persona, which itself is a performative project that engages directly with these difficulties of online interaction»(8).

Tao Lin, insomma, più che scrivere delle vere autofiction, lavora ai margini, giocando, in una dialettica irrisolta, con le forme e le tecniche narrative autofinzionali. Paradossalmente l'opera in cui più facilmente si può parlare di autofiction è proprio quella poetica *You are a little bit happier than I am*, in cui l'identità onomastica fra autore e narratore (meglio: io poetante) si realizza, i fatti reali entrano in contraddizione gli uni con gli altri, non è chiaro distinguere il reame del referenziale da quello del finzionale, il lettore è lasciato in uno stato di loop cognitivo in cui non è in grado di decidere quando prendere sul serio quello che legge e quando no, eppure non può fare a meno di empatizzare, almeno in parte, con l'apparente assoluta sincerità con cui l'io dichiara la propria debolezza e sofferenza. Tutte queste tecniche convergono per rappresentare la condizione moderna dell'uomo che vaga, per usare un'espressione di Tao Lin, sulla «fast-paced, information superhighway».

Il discorso sull'autofiction, per come si è andato sviluppando negli ultimi anni – spesso in maniera molto confusa – si è concentrato esclusivamente sulle forme narrative che ha assunto questo nuovo genere (ma sarebbe meglio chiamarla «forma di scrittura» come fa Marchese(9)) di volta in volta. Lo scopo di questo intervento, al contrario, è verificare se e in che modo si possa parlare di

autofiction in poesia e, nello specifico, per la poesia di Ben Lerner, ma le cui conclusioni saranno facilmente adattabili anche al caso di Tao Lin, a riprova di una simile visione del mondo che accomuna molti autori di questa generazione – ma non solo – e non si concretizza in delle forme facilmente classificabili e omogenee, ma piuttosto in una simile pratica di scrittura. Scrittura nel senso che attribuisce Roland Barthes alla parola ne *Il grado zero della scrittura*(10). Distinguendola dalla lingua e dallo stile, la scrittura viene descritta come il risultato di una presa di posizione, il luogo di un «impegno» e di una «libertà [...]». La scelta di un comportamento umano, l'affermazione di un Bene determinato [...]. È un atto di solidarietà storica» che lega la parola dello scrittore «alla vasta Storia degli altri»(11).

Una discussione sull'autofiction poetica pone dei problemi preliminari non sempre risolvibili. Innanzitutto, al contrario del romanzo, non mi sembra si sia verificato l'emergere di un modo di scrittura così riconoscibile e classificabile, né così quantitativamente rilevante, che possa essere classificato come autofinzionale. Né se ne trova traccia nei discorsi critici. Per questo si è scelto di sondare questo terreno ancora inesplorato attraverso l'analisi dell'opera di un autore da tutti acclamato come uno dei maggiori scrittori di autofiction.

Partiamo da una delle ultime poesie pubblicate da Lerner, *The Dark threw patches down upon me also*(12), un poemetto edito nel 2012 e scritto a Marfa nel 2011. Il titolo è tratto da un verso di *Crossing Brooklyn Ferry* di Walt Whitman, ma qui assume un senso completamente diverso. Messo fuori contesto perde l'afflato collettivo che lo caratterizzava nel testo whitmaniano: espunta la parte precedente in cui entrava in gioco un anonimo *you*, nel titolo di Lerner l'attenzione rimane tutta puntata sul *me*, aprendosi flebilmente verso l'altro e, contemporaneamente, mettendo in discussione il progetto whitmaniano con il solo ricorso all'*also* finale. Anche sull'indicazione di data e luogo si può fare qualche considerazione, specialmente poiché questa poesia è l'unico luogo testuale in cui vengono esplicitate. Nella prima intervista di Tao Lin (siamo nel 2011), Lerner dichiara di essere a Marfa e di star componendo una poesia. Ma più interessante è forse il fatto che il protagonista di *10:04* si trovi a Marfa nello stesso periodo e racconta la composizione di un testo, nato dopo la lettura di *Specimen Days* di Whitman, e ne cita alcuni versi che appartengono a *The Dark threw patches down upon me also*. Non è l'unico caso in cui troviamo delle poesie del Lerner autore citate nei suoi romanzi: già in *Leaving the Atocha Station* viene riportato per intero un testo di *The Lichtenberg Figures*, prima raccolta di Lerner, e viene attribuito al narratore Adam Gordon. Uno dei motivi principali che stanno dietro questa scelta è il tentativo di testare le modalità di ricontestualizzazione, vedere come materiali diversi rispondono in contesti diversi, mettendo quindi in gioco le questioni dei punti di vista, dello sguardo sulla realtà, dell'interpretazione:

Think of Gordon's poems: the one he reads at the gallery early in the book is composed of language from the novel, collapsing the "planes" of the narrative and the narrated since Gordon couldn't have had access to that language. The second poem is one of mine, from *The Lichtenberg Figures*, another collapse (of historical and fictional authorship), but the poem reads, I think, very differently in the sonnet sequence than it does in the novel. I mention these facets of the book as instances of recontextualization that share an interest with the prose poem you quote. In *Angle of Yaw*, I was thinking a lot about the ideological inflection of different modes of viewing. I suppose part of what attracts me to fiction is how it lets you embed artworks (like the poems or images we've mentioned) in various artificial environments in order to test how one's response is altered. Fiction can be very curatorial in that regard.(13)

Ma nel caso di *The Dark threw patches down upon me also* mi sembra che sia più interessante provare a fare l'esperimento contrario e leggere la poesia alla luce di *10:04* che non si limita a citarne alcuni versi, ma anche a descrivere il processo compositivo:

Those first days of the residency, days that were nights, I would sit at my desk and read *Specimen Days*, his [Walt Whitman's] bizarre memoir, for hours. Part of what makes the book bizarre is that

Whitman, because he wants to stand for everyone, because he wants to be less a historical persona than a marker for democratic personhood, can't really write a memoir full of a life's particularities. If he were to reveal the specific genesis and texture of his personality, if he presented a picture of irreducible individuality, he would lose his ability to be "Walt Whitman a cosmos" - his "I" would belong to an empirical person rather than constituting a pronoun in which the readers of the future could participate. As a result, while he recounts a few basic facts about his life, most of the book consists of him describing natural and national histories as if they were details of his intimate biography. And many of his memories are general enough to be anyone's memory: how he took his ease under a flowering tree or whatever [...]. As a memoir, it's an interesting failure. Just as in the poems, he has to be nobody in particular in order to be a democratic everyman, has to empty out so that his poetry can be a textual commons for the future into which he project himself. (14)

E poco dopo aggiunge:

I was writing a poem, a weird meditative lyric in which I was sometimes Whitman, and in which the strangeness of the residency itself was the theme. Having monetized the future of my fiction [si riferisce a un anticipo incassato per un romanzo], I turned my back on it, albeit to compose verse underwritten by a millionaire's foundation. The poem, like most of my poems, and like the story I'd promised to expand, conflated fact and fiction. (15)

La confusione fra i fatti e la finzione di cui parla Lerner avviene in prima istanza attraverso il sovrapporsi dei piani dell'io whitmaniano e dell'io del narratore, sussunti e assimilati dallo stesso io linguistico che parla durante il corso della poesia. Si passa così, senza soluzione di continuità, da riferimenti alla vita biografica di Lerner (il riferimento alla moglie Ari, alla città natale Topeka) a quelli alla vita biografica di Whitman. Per rendere ancora più ambigua questa dicotomia, Lerner fa spesso ricorso alle strutture della contraddizione attraverso due modalità principali: (1) la negazione esplicita di quanto appena detto: «having both seen and not seen the war»; (2) la confusione fra i piani temporali attraverso un uso improprio di deittici e tempi verbali: «now it's tomorrow and I didn't go», «Tonight I'll shave, have two drinks with a friend / of a friend, but that was last week and I cancelled». A ciò si aggiunga la consapevolezza della differenza ontologica fra la dimensione della realtà esterna e quella poetica: «These are the contradictory / conditions of my residency in the poem, / where Ari isn't allowed to join me because / she's from the world». Contraddittorio è anche lo statuto del soggetto: oltre a migrare continuamente fra Io-Whitman e Io-Lerner, lasciando molte zone di ambiguità e indecidibilità, l'io è anche continuamente messo in discussione con varie strategie di decentramento e modificazione dei punti di vista: a un certo punto Lerner passa a parlare di sé in terza persona e quindi da responsabile dell'enunciazione diviene parlato dalla lingua: «he's in Topeka and is supposed to read / a poem to twenty thousand people», strategia usata largamente anche nei romanzi. Si legga da *10:04*: «I was starting to misremember crossing in the third person, as if I had somehow watched myself walking beneath the Brooklyn Bridge's Aeolian cables»(16) oppure: «I saw myself from the outside, in the third person, in a separate window, laughing in slow motion», o, in modo più simile a quanto avviene nella poesia, in *Leaving the Atocha Station* dove il procedimento è portato fino alle estreme conseguenze: « I was a sinking feeling [...] internal distances expanded and collapsed when I breathed. It was like failing to have awoken at the right point in a nightmare; now you had to live in it, make yourself at home. He, if I can put it that way, had felt this as a child when they sent him to camp; his heart seemed at once to race and stop. Then his breath caught, flattened, shattered; as though a window had broke at thirty thousand feet, there was a sudden vacuum. [...] He touched his hands to his face and found both alien [...] this is the beginning of the rapid fragmentation of your so called personality; you will have to be hospitalized [...] legs barely his [...] He would take my siesta then».(17)

Ma tornando alla poesia da cui siamo partiti, l'ultima strategia messa in atto da Lerner per confondere i piani fra soggetto referenziale e soggetto fittizio è la tematizzazione dell'assottigliamento della propria presenza: «I'm an alien here» o ancora: «I've faded from the photograph», verso che richiama da molto vicino un episodio di *10:04* in cui il protagonista non si riconosce più nelle fotografie che vede sul

frigorifero. Il riferimento all'ultimo romanzo di Lerner non è casuale, perché sono proprio i molti rimandi intertestuali che ci permettono di individuare alcuni episodi come appartenenti al piano di realtà del Ben Lerner narratore e di conseguenza assimilabili, per approssimazioni ora ambigue, ora impossibili, ora quasi certe, alla vita biografica dell'autore.

The dark threw patches down upon me also inizia con un riferimento esplicito a Walt Whitman, prima con un'allusione alla poesia *Crossing Brooklyn Ferry*, poi con la menzione diretta di *Specimen Days* – così come aveva avvertito il narratore di *10:04*. I rimandi alla narrazione sono molti a partire dalle installazioni di Donald Judd che Lerner visita subito dopo aver scritto la poesia; la scelta di non radersi e farsi crescere la barba che viene presa nel romanzo è richiamata anche qui e viene vista da una diversa prospettiva («Shaving is a way to start the workday by ritually / not cutting your throat when you've the chance»); i versi «an awkward exchange / in Spanish, who knows what I said» richiamano esplicitamente Adam Gordon, per il quale la conoscenza sommaria dello spagnolo diventa un mezzo fondamentale per riflettere su come viene percepita la propria identità dagli altri durante il suo soggiorno a Madrid; sempre ad Adam Gordon si riferiscono i versi «not sure where / the money comes from, or what the money is».

Ma il riferimento più interessante probabilmente è quello a *Back to the future*, uno dei film preferiti dell'autore – come ci viene detto in *10:04* – e che rimanda a uno dei nuclei tematici principali del poemetto: quello del rapporto fra passato, presente e futuro e sul modo in cui il futuro plasma il nostro vivere presente. Tema fondamentale anche nell'ultimo romanzo di Lerner e reso ancora più evidente dal titolo italiano: *Nel mondo a venire*. Il futuro in due accezioni: le nostre aspettative sul futuro che ricadono e incidono sul nostro agire presente; le possibilità future per l'uomo, lo sforzo di immaginare altre vie possibili, fuori dall'impasse in cui ci si trova a vivere nel mondo contemporaneo. In questo senso si capisce meglio anche il richiamo alla poesia di Whitman, lo sforzo di ricreare un senso del collettivo che si sente come perduto e, contemporaneamente, non riappropriabile secondo il sogno democratico della *Song of myself*. Tanto il protagonista di *10:04* che il soggetto poetante di *The dark threw patches down upon me also* cercano di svuotarsi per ricrearsi e poter accogliere in sé un soggetto collettivo: «only when empty can we imagine assembling, / not as ourselves, but as representatives / of the selves he has asked us to dissolve». E si è già dato conto delle modalità di confusione e decentramento del sé. Le stesse strategie si ritrovano nella prosa di Lerner. Correlativo di questo sentimento è l'octopus di *10:04*: il narratore a un certo punto sente come che i suoi arti si stiano moltiplicando, si sente come una piovra, immagine di una incipiente percezione oltre il proprio corpo, il sé si prepara ad accogliere il collettivo. Questa tematica è resa anche attraverso un costante gioco di cambi di prospettiva e continui slittamenti pronominali in cui l'io parla e contemporaneamente è parlato, vede e osserva il mondo e contemporaneamente assiste da fuori al proprio vedere e osservare il mondo, percepisce e contemporaneamente è percepito, si guarda da dentro e da fuori («I was starting to misremember crossing in the third person, as if I had somehow watched myself walking beneath the Brooklyn Bridge's Aeolian cables»**(18)**), non è più in controllo del proprio corpo («he heard himself say»**(19)**), «He was not aware of moving»**(20)**) e l'io inizia a scindersi («I've divided myself into two people»**(21)**). È in atto un costante processo di defamiliarizzazione del sé**(22)** e del mondo circostante**(23)** funzionale a mettere in luce la possibilità di guardare il mondo in modo diverso e comprendere che quello che vediamo è solamente uno fra i tanti mondi possibili – e certamente non il migliore: «What normally felt like the only possible world became one among many, its meaning everywhere up for grabs»**(24)**. Questo progetto è talvolta ironizzato da Lerner, ma ciononostante è preso sempre molto sul serio:

Whitman's emptying himself out of all particularity so that everyone could identify with him and so that he could identify with everyone— "every atom belonging to me as good belongs to you." We can all fit in his "I" and we can all be addressed by his "you"—that's the dream, a dream of corporate personhood. Whitman's dream is never realized, needless to say. There are all kinds of problems with his bid for universality. But that (not just) Whitmanic fantasy that you can dissolve

yourself through art into collective possibility—the dream remains live for me whether or not I can defend it.(25)

L'isotopia tematica relativa al futuro ha come corollario un altro aspetto importante per l'opera di Ben Lerner: quello della fiction. Frank Kermode in *The Sense of an Ending* discutendo a lungo su cosa sia la fiction e sui suoi campi di influenza, distingue fra il mito e la fiction. Il mito prevede la cancellazione della marca finzionale: ci si dimentica che una storia è soltanto una storia e la si prende per realtà. Un modo per intendere la fiction, invece, è considerarla come una modalità di organizzazione della realtà, con la consapevolezza che il mondo può essere visto anche in un altro modo: «fictions are for finding things out, and they change as the needs of sense-making change»(26). La fiction per Lerner non si configura quindi come un mezzo per scappare o eludere la realtà, ma piuttosto è una tecnologia(27) per entrare in contatto con il mondo. In questo senso anche il futuro si configura come una fiction che influenza il nostro agire e permette di analizzare e modificare la trama del presente. In questo modo si capisce maggiormente anche il continuo insistere sulla mescolanza fra i fatti e la finzione che avviene in modo esplicito e implicito nell'opera di Lerner. Questo discorso per lo più, deriva da un'ansia per il sistema capitalistico contemporaneo (ben evidente nel protagonista di *10:04*(28)) ed è funzionale a immaginare delle potenzialità utopiche di uscita da questo stato di cose. Non che Lerner creda davvero che la poesia – o la letteratura – possa agire concretamente sulla realtà. Lo si vede bene in un passaggio di *Leaving the Atocha Station* in cui il narratore Adam Gordon, dopo un reading di sue poesie, riporta i commenti entusiastici di un ascoltatore, contraddicendo però la tesi del suo discorso:

One cannot overcome the commodification of language by fleeing into an imagined past, the second smoker might have countered, which is the signature cultural fantasy of fascism, but rather one must seek out new forms that can figure future possibilities of language, which was what my work was somehow doing, unbeknownst to me, placing recycled archival materials in provocative juxtaposition with contemporary speech [...] I tried hard to imagine my POEMS or any poems as machine that could make things happen, changing the government or the economy or even their language, the body or its sensorium, but I could not imagine this, could not even imagine imagining it. And yet when I imagined the total victory of those other things over poetry, when I imagined, with a sinking feeling, a world without even the terrible excuses for poems that kept faith with the virtual possibilities of the medium, without the sort of absurd ritual I'd participated in that evening, then I intuited an inestimable loss, a loss not of artworks but of art, and therefore infinite, the total triumph of the actual, and I realized that, in such a world, I would swallow a bottle of white pills.(29)

Insomma la poesia non ha effetti concreti sul mondo, eppure a qualcosa serve, se non altro offre la possibilità di immaginare mondi possibili, diversi da quello attuale. Lo stesso poemetto *The dark threw patches down upon me also*, in cui alla fine il progetto whitmaniano non viene realizzato, ne è una conferma. L'autofiction, da questo punto di vista, offre a Lerner la possibilità di riflettere su come la realtà e la finzione si influenzino vicendevolmente, gli permette di testare in un artefatto linguistico le potenzialità di un tale rapporto e verificare in che modo la fiction organizzi, metta in discussione e ripensi la nostra esperienza del mondo reale. Inoltre, in linea con un diffuso sentimento contemporaneo sdoganato perentoriamente da David Shields(30), la fiction puzza di falso, di inautentico. Cito ancora dall'intervista di Tao Lin:

Fiction doesn't appeal to me because it can describe physical appearances exhaustively or because it can offer access to the inner depths of an array of human characters—neither that kind of “realism” of bodily surfaces nor of individual psychologies seems particularly realistic to me. In art and life we're always reading bodies and behaviors (and skies and skylines or whatever), constructing brief and shifting coherences, and I guess I want to capture that process of characterization and re-characterization instead of offering up a few stable, easily-summarized individuals.(31)

È interessante questo rifiuto di offrire dei personaggi stabili, non tanto per la classica rappresentazione modernista della psicologia franta e scissa, grumo di materiali repressi non sempre conoscibili, né tantomeno per il soggetto-finzione di marca post-strutturalista. Piuttosto, mi sembra, che a illuminare questo passaggio si possa far ricorso a una breve frase lapidaria contenuta nel libro di Shields: «adesso siamo solo un puntino in un vasto e caotico guazzabuglio»(32). Nulla di nuovo a prima vista, ma, contestualizzato nel panorama concettuale cui *Fame di Realtà* fa riferimento, questa espressione si riferisce chiaramente a quel sentimento così tipico dell'uomo contemporaneo – e di cui già parlavamo per Tao Lin – di completo smarrimento di fronte all'enorme e incontrollabile quantità di dati e informazioni che la rivoluzione digitale ha portato con sé. L'individuo si sente sempre più solo e isolato. Sensazione che sotterraneamente percorre molte poesie di Lerner(33). Luciano Floridi ha parlato di problema epistemologico(34); in *The Internet of us. Knowing more and understanding less in the age of big data* Michael Patrick Lynch, fuori da ogni prospettiva apocalittica, mette in luce proprio questo stato di cose, parlando di una terza rivoluzione industriale – quella del Web 3.0 – che ha portato enormi cambiamenti su come gli essere umani interagiscono fra di loro in un panorama globale e interconnesso:

information technology, while expanding our ability to know in one way, is actually impeding our ability to know in other, more complex ways; ways that require 1) taking responsibility for our own beliefs and 2) working creatively to grasp and reason how information fits together. Put differently, information technologies, for all their amazing uses, are obscuring a simple yet crucial fact: greater knowledge doesn't always bring with it greater understanding. (35)

Ci troviamo un po' a vivere quello che era il paradosso di *Funes* di Borges. Funes è un ragazzo che in seguito a un incidente acquista una memoria prodigiosa, ricorda praticamente tutto, ma questo sua facoltà potenziata si rivela deleteria: la memoria perde il suo carattere attivo, conoscitivo, Funes non è più in grado di creare connessioni fra gli eventi, ricondurli in uno schema più grande: ricorda tutto, sa molto di più, ma capisce sempre meno. È sempre più difficile orientarsi nel mondo globalizzato e informatizzato e soprattutto è sempre più difficile organizzare le informazioni in strutture più ampie e coerenti e, non meno importante, è sempre più difficile distinguere, nella vita quotidiana online, ciò che è reale da ciò che non lo è: «una linea di confine sempre più sottile (fino a diventare invisibile) tra fiction e non fiction: la tentazione e la confusione del reale»(36).

Non è un caso che l'autofiction si sia diffusa a macchia d'olio proprio in questi anni. Da un lato il testo letterario, a suo modo, ha iniziato a riflettere il mutato panorama informatico e sociale. Dall'altro, e contemporaneamente, ha iniziato a offrire reazioni e risposte. L'ingresso dei materiali della realtà nella fiction si può leggere certamente come una risposta a un diffuso sentimento di inautenticità con il quale la nostra cultura fa i conti da molto tempo: «our culture is obsessed with "real" events because we hardly experience any»(37). Ma fermarsi qui sarebbe semplicistico e riduttivo. Non è semplicemente la realtà a contaminare la finzione, ma avviene anche il contrario: la fiction, secondo le modalità che abbiamo spiegato, si innerva nelle strutture del reale e, lasciando il lettore in uno stato di perenne ambiguità, da un lato ricrea il problema cognitivo della non decidibilità fra ciò che è vero e ciò che non lo è, ma dall'altro induce a una più attenta valutazione dei dati: per districarsi fra il labirinto testuale creato dall'autofiction il fruitore deve abbandonare il consueto patto narrativo per cui sarebbe portato a credere a ciò che il narratore racconta. In altre parole non può avvenire la sospensione dell'incredulità e il lettore è costretto a una più attenta valutazione dei dati, nolente o volente non può più prendere per buono tutto, ma deve necessariamente mettere in discussione ciò che legge, innestando dei processi di decodificazione attivi che non sempre hanno esito positivo: l'ambiguità è ineliminabile, la fiducia nell'enunciatore non più ripristinabile.

La forma dell'autofiction, inoltre, permette di fare un discorso più ampio sul rapporto fra il singolo e la collettività: l'io è visto come l'unico mezzo per cercare possibilità di ricostruire un rapporto con

gli altri in una società in cui ogni azione collettiva è sentita come impossibile. Nel caso di Lerner si vede bene nel sogno whitmaniano drammatizzato in *The dark threw patches down upon me also* e in *10:04*, ma anche nello sforzo spesso frustrato di Adam Gordon di stabilire un contatto reale con gli altri e con la storia (la parabola di Gordon durante e dopo l'attentato alla stazione di Madrid, non a caso, ricorda molto da vicino quella di un Fabrizio confuso e attonito a Waterloo ne *La certosa di Parma* di Stendhal).

È esattamente in questo che funziona la pratica autofinzionale nella prosa di Ben Lerner e allo stesso modo in *The dark threw patches upon me also*. Ma estendere queste considerazioni a tutta la produzione poetica di Ben Lerner pone dei problemi. Nonostante il narratore di *10:04* ci abbia avvertiti che tutte le sue poesie sono un ibrido fra «fact and fiction»(38), il poemetto fin qui analizzato presenta caratteristiche molto diverse dalla produzione precedente di Lerner ed è forse l'unico in cui una modalità autofinzionale è resa esplicita.

Per allargare queste considerazioni anche alle raccolte precedenti di Lerner – *The Lichtenberg Figures* (2004), *Angle of Yaw* (2006), *Mean Free Path* (2010) – si deve considerare l'autofiction non come una categoria narratologica in senso stretto(39), ma piuttosto come una categoria culturale in senso lato. Vittorio Spinazzola ne *L'egemonia del romanzo*, per analizzare i generi romanzeschi della modernità, propone delle considerazioni d'indole antropologica: «si tratta di fare riferimento ad alcune disposizioni permanenti dell'immaginario, configurate in modi diversi da un'età all'altra ma rispondenti a impulsi ancestrali dell'esistenza biopsichica»(40). Così se il romanzo comico e il romanzo poliziesco sono considerati due diverse reazioni al sentimento di insensatezza dell'esistenza, una divertita l'altra sgomenta; se il romanzo storico e il romanzo fantascientifico sono due forme diverse di evasione dall'*hic et nunc* – una nel passato, l'altra nel futuro – e così via, come considerare l'autofiction? Pur non volendo parlare di genere – e preferendo la proposta di Marchese di «forma di scrittura»(41) – comunque si può ipotizzare che l'autofinzione risponda al bisogno ancestrale dell'uomo di orientamento e alla sua necessità storica – in questo momento storico – di autenticità(42).

Così considerata, questa categoria può adattarsi meglio alla poesia di Lerner, ma qualche aggiustamento di campo va ancora fatto. Da un lato si può dire che nelle sue raccolte Lerner utilizzi molte delle tecniche che usa per dar vita a un discorso autofinzionale nella prosa, rivelando così un conflitto non risolto con tale forma di scrittura: troviamo un uso massiccio delle forme della contraddizione e di modalità varie per creare ambiguità(43); un discorso esplicito e implicito sul rapporto fra realtà e finzione(44) (cui si ricollega la tematica dell'immagine(45)); i riferimenti alla realtà biografica e referenziale dell'autore(46) (con le tecniche di rimando intertestuale che si sono già viste per Tao Lin e il poemetto *The dark threw patches upon me also*); la presenza del nome dell'autore all'interno delle poesie(47); la defamiliarizzazione del soggetto(48).

Dall'altro lato è utile riprendere la nota di Tao Lin da cui eravamo partiti e considerare i testi di Ben Lerner come parti di un'unica opera pubblicata in momenti successivi. Da questo punto di vista si può leggere tutta la produzione come un ideale cammino di avvicinamento all'autofiction, come tentativo di progressivo conseguimento della possibilità di fare un discorso sincero, autentico, non ironico, non solipsistico grazie al potere organizzativo della finzione, con i tutti i corollari del caso che abbiamo fin qui messo in evidenza.

Un'operazione di questo genere è per certi versi autorizzata da Lerner stesso che include in *No Art* una poesia, a mo' di prefazione a tutta la sua opera poetica, intitolata *Index of Themes*. Vi sono inclusi, spesso nel giro di un solo verso e mai esplicitati in maniera assertiva, tutti i temi più cari a Ben Lerner e la cosa interessante è che questo testo funzionerebbe come poesia proemiale/istruzioni per il lettore anche per ogni raccolta presa singolarmente. Troviamo così il livello metapoetico; la tematica della dimenticanza e della memoria («I forgot it by heart»); la referenzialità e l'apertura alla realtà esterna («set in the world»); la presenza del mondo contemporaneo («stars and how they are erased by the street lights»); l'accademia e l'accademismo con il suo gergo e la *theory*; l'amore («under the stars where we / made love / a subject», in cui l'enjambement cambia completamente senso alla frase: si parla quindi sia dell'amore sia della possibilità di fare dell'amore un soggetto da

trattare – tema principale di *Mean Free Path*); la critica e il gioco con gli stereotipi linguistici (con modalità che derivano molto spesso dalla Language Poetry); la continua interrogazione su come stare al mondo oggi, dopo tutti i *post* che sono seguiti alla fine della modernità («how pretentious ti be alive now»); la distanza fra l'io e il tu, l'io e il mondo, ma anche fra l'io enunciante e l'io enunciato («so that distance could enter the voice and adress you»); di conseguenza il riferimento a un tu, ma non direttamente; infine: la poesia in prosa (o prosa in prosa?).

A completare questo breve catalogo sulla poetica di Lerner manca il grande fondamento su cui poggia tutto il suo fare poetico e che nasce da alcune riflessioni sviluppate da Allen Grossman (di cui Lerner è stato allievo) nel libro *The Long Schoolroom*(49) e approfondite da Lerner stesso in un testo saggistico del 2016, *The Hatred of Poetry*(50). Lerner parte dalla nozione di Grossman di *bitter logic of poetry*: per Grossman la poesia è destinata a fallire in partenza, il poeta è mosso da un desiderio di trascendenza, dalla volontà di andare oltre il mondo della rappresentazione che è inevitabilmente frustrata perché la poesia ricade necessariamente nei modi della rappresentazione: il poeta fallisce perché il linguaggio non può non replicare le strutture che cerca di rimpiazzare. Si instaura così una dialettica fra una poesia virtuale, cui il poeta tende, e una poesia attuale che vi si avvicina, ma ne rappresenta anche il fallimento: «actual poems are structurally foredoomed by a “bitter logic that cannot be overcome by any level of virtuosity”: Poetry isn't hard, it's impossible»(51). Per Grossman la poesia nasce dal desiderio di oltrepassare l'umano, il finito, il contingente, la storia, per raggiungere il trascendente e il divino. Ma non appena il poeta si muove dall'impulso poetico per arrivare alla forma attuale «the song of the infinite is compromised by the finitude of its terms»(52). In questo senso la poesia è sempre la registrazione di un fallimento: non si può attualizzare l'impulso che dà vita al testo poetico senza tradirlo. Al contrario di Grossman, però, per Lerner il punto nodale non è tanto la trascendenza noumenica, il divino o una qualche forma non precisata di spirituale, ma piuttosto ciò che dà vita all'impulso poetico è un più generico desiderio di pensare a un'alterità, che nel suo caso specifico si configura come una volontà di immaginare qualcosa fuori dalla logica del capitalismo, tema sul quale riflette tanto in poesia («I invite you to think creatively about politics in the age of histamine. / I invite you to think creatively about politics», p. 14), quanto in prosa: «“Poetry” is supposed to signify an alternative to the kind of value that circulates in the economy as we live it daily, but actual poems can't realize that alternative. This is why telling a poet to “get a real job”, a familiar injunction from poetry haters, is in fact a powerful and traditional command: Do actual work instead of virtual work for once»(53). Ma in ogni caso il fallimento può significare, ci tiene in contatto con le nostre capacità formali di immaginare un'alterità anche se non possiamo conquistarla, «in order to approach on a *via negativa* the imaginary work that could reconcile the finite and the infinite, the individual and the communal, which can make a new world out of the linguistic materials of this one»(54). Dunque l'odio nei confronti della poesia (che contagia anche i poeti stessi) per Lerner può spiegarsi in due modi:

hating poems can either be a way of negatively expressing poetry as an ideal – a way of expressing our desire to exercise such imaginative capacities, to reconstitute the social world – or it can be a defensive rage against the mere suggestion that another world, another measure of value, is possible. In the latter case, the hatred of poetry is a kind of reaction of formation: You lash out against the symbol of what you're repressing, i.e., creativity, community, a desire for a measure of value that isn't “calculative”.(55)

In queste frasi non è difficile nemmeno ritrovare quel progetto whitmaniano di cui abbiamo parlato per *The dark threw patches upon me also* e rappresenta un po' la virtualità cui la poesia di Lerner idealmente tende, pur non credendo affatto alla possibilità di totale scambio, intercambiabilità e intercomprensione fra l'io e la seconda persona (che sia singolare o plurale). Non sarà allora del tutto infondato trasporre questa dialettica fra virtuale e attuale anche alla dimensione del soggetto delle poesie di Lerner e leggere, da questa specola, il cammino verso l'autofiction.

La posizione di partenza di Lerner è molto simile a quella delle avanguardie poetiche americane degli anni 60 e 70 (i cosiddetti Language Poets) e a quelli che più recentemente sono stati chiamati i Post-Language Poets. Da questo gruppo di artisti Lerner però eredita solamente alcune tecniche (il collage e il cut-up, l'aspetto metapoetico, la compartecipazione del lettore nella determinazione del significato), ma ne rigetta gli assunti di fondo. Per Lerner, come si è visto, il lavoro sul linguaggio non ha effetti immediati sulla realtà: cambiare le strutture del linguaggio e modificare le modalità di significazione non equivale ad agire concretamente sul mondo. Inoltre Lerner ricerca in maniera molto più diretta il contatto con il lettore, non solo coinvolgendolo nella determinazione del significato, ma anche utilizzando varie strategie umoristiche(56). Se dunque di avanguardia si potrà parlare per Lerner (e probabilmente non è lecito), si dovrà farlo ricorrendo all'idea di scrittura sperimentale che dava David Foster Wallace a David Lipsky:

volevo scrivere qualcosa che fosse davvero sperimentale e molto strano, ma anche divertente. Ma questo, ovviamente, mi spaventava moltissimo. Perché pensavo che forse era proprio impossibile... o che ne sarebbe venuto fuori un fiasco terrificante. Ma adesso ne sono abbastanza orgoglioso, perché mi sembra che sia stata una cosa molto lucida e coraggiosa da fare. E mi dico, secondo me c'è un motivo per cui tanta letteratura d'avanguardia viene trascurata da tutti: e cioè che spesso se lo merita. E lo stesso vale per tanta poesia. Scritta per altra gente che scrive poesia, e non per la gente che legge. [...] Però c'è anche... ci sono anche dei modi in cui la letteratura sperimentale e avanguardistica può cogliere e rappresentare la sensazione che il mondo provoca sulle nostre terminazioni nervose, cose a cui il realismo convenzionale non arriva. [...] Il realismo impone all'esperienza un ordine, un senso e una facilità di interpretazione che nella vita reale non ci sono mai. Parlo di quel tipo di letteratura... sai, quello che è difficile o sembra strambo nella struttura, o bizzarro nella forma... secondo me parte di quella roba può essere molto fica. [...] A me sembra che la vita sia simile a una luce stroboscopica, e che mi bombardi di input. E gran parte del mio lavoro consiste nell'imporre a tutto questo un certo ordine, trovarci un senso. Mentre il modo in cui... forse sono molto ingenuo, ma mi immagino Lev [Tolstoj] che si alza al mattino, si infila un paio di scarponi fatti in casa, esce a fare due chiacchiere con i servi che ha liberato [...] e così via. Si siede nella sua stanza silenziosa, affacciata su dei giardini molto ben tenuti, tira fuori la penna d'oca e... nella più profonda tranquillità, comincia a ricordare delle emozioni. E non so come la vedi tu, ma per quanto mi riguarda... quel tipo di letteratura mi piace leggerla, ma non mi sembra per niente vera. La leggo per trovare sollievo da ciò che è vero. Lo faccio per trovare sollievo dal fatto che, per dire, oggi ho ricevuto cinquecentomila informazioni distinte, delle quali forse venticinque sono importanti. E come faccio a distinguere quali? [...] la storia della letteratura rappresenta il costante sforzo per permettere alla letteratura di continuare a operare quelle magie che ti dicevo. Man mano che il tessuto... man mano che il tessuto cognitivo della nostra vita cambia. E man mano che cambiano i media attraverso cui la nostra vita viene rappresentata. E sono le cose avanguardistiche o sperimentali che hanno la possibilità di portare avanti questa impresa. Ecco perché sono preziose. E il motivo per cui mi fa rabbia che tanto spesso facciano cacare, e che ignorino il lettore, è proprio che le ritengo tanto, tanto, tanto preziose. Perché sono quelle che parlano di che effetto fa stare al mondo. Invece di offrire un sollievo dall'effetto che fa stare al mondo.(57)

Lerner non cita mai esplicitamente David Foster Wallace parlando dei suoi modelli, ma c'è un comune sentire il mondo e la letteratura che ci permette di collocarli in uno stesso canone. Non a caso Luca Briasco(58) nel suo recente *Americana* individua una linea del romanzo americano che discende – volente o nolente, implicitamente o esplicitamente – da Foster Wallace e riunisce, sotto il cappello di «Avanguardia, o quel che ne rimane», autori come David Foster Wallace, W. T. Vollmann, Richard Powers, Jennifer Egan, George Saunders e, appunto, Ben Lerner. Possiamo allora adattare l'idea di Wallace alla poetica di Ben Lerner e non è un caso che entrambi gli autori rigettino l'idea di metafiction fine a se stessa. Lerner – che pure scrive molti testi leggibili come metapoesie – utilizza l'aspetto metatestuale e autoreferenziale per indagare come la fiction e la poesia funzionino nelle nostre vite reali e non è un caso che questa caratteristica vada assottigliandosi diacronicamente come non è un caso lo scarto d'ironia fra il primo e il secondo

romanzo. Tutto è funzionale a un movimento verso la sincerità(59): «My concern is how we live fictions, how fictions have real effects, become facts in that sense, and how our experience of the world changes depending on its arrangement into one narrative or another»(60). La stessa ironia che si trova in Wallace verso alcune esperienze avanguardistiche la si ritrova, non a caso, in una poesia di *The Lichtenberg Figures* che fa il verso a un certo tipo di scrittura sperimentale mettendola in ridicolo nel momento stesso in cui la pratica e irridendola, nell'ultimo verso, con un verbo che onomatopeicamente ricorda un grugnito:

“Gather your marginals, Mr Specific. The end
is nigh. Your vanguard of vanishing points has vanished
in the critical night. We have encountered a theory
of plumage with plumage. We have decentered our ties. You must quit
these Spenglerian Suites, this roomy room, this gloomy Why.
Never again will your elephants shit in the embassy.
Never again will you cruise through Topeka in your sporty two-door coffin.
In memoriam, we will leave the laws you’ve broken broken”.

On vision and modernity in the twentieth century, my mother wrote
“Help me.” On the history of structuralism my father wrote
“Settle down.” On the American Midwest from 1979 to the present, I wrote
“Gather your marginals, Mr. Specific. The end is nigh.”

I wish alla difficult poems were profound.
Honk if you wish alla difficult poems were profound.
(p. 29)

Si leggano anche questi versi che si richiamano esplicitamente al programma dei post-language poets:

We had thought by arrangin words at random
we could avoid ideology. We were right.
Then we were terribly wrong.
(p. 43)

The Lichtenberg Figures è la raccolta forse più vicina alle pratiche d'avanguardia e anche quella in cui il lavoro sul soggetto è più estremo, giocando a livelli parossistici di confusione di piani, metalessi, decostruzione e ricostruzione dell'io. Si è detto che più di una volta compare il nome dell'autore in questa raccolta, ma l'attribuzione non è pacifica, infatti prima di arrivare a far convergere tutte le figure che dicono io sulla figura dell'autore, il soggetto è altamente instabile e inaffidabile. Uno dei temi principali di questa la raccolta è la violenza che si trova a ogni livello del libro ed è già evidente nel titolo: le figure di Lichtenberg, chiari esempi di frattale, sono delle scariche elettriche la cui forma richiama per alcuni versi i rami degli alberi (non a caso questa raccolta è popolate da varie specie di alberi: «my favorite natural abstraction is a tree», p.10) e spesso si trovano sui corpi delle persone colpite da fulmini. Nel titolo Lerner racchiude tutte le caratteristiche principali di questo libro: una struttura centrifuga, quasi rizomatica, costruita su un modello frattale che ripropone la tematica della violenza a ogni livello compositivo. Topeka, la città natale del poeta, è innanzitutto associata a questa galassia di significato, collegata a un tipo di violenza maschile, spesso gratuita e incomprensibile (come può essere il massacro della Columbine High School(61) cui in un certo qual senso rimanda il personaggio di Orlando Duran). Si leggano questi versi da quattro poesie differenti:

I beat Orlando Duran with a ratchet till he bled from his eyes (p. 8)

I discover my body among the abandoned tracks of North Topeka.
Orlando Duran stands over me, bleeding from his eye. (p. 12)

[...] Tonight
Orlando Duran went crazy. (p. 20)

Orlando imbued my body with erotic significance
by beating it with a pistol. (p. 42)

Il legame fra il personaggio di Orlando Duran, Topeka e la violenza è esplicito. Oltre a una certa gratuità del gesto («went crazy»), si noti anche una sottile legame fra la violenza e un certo soddisfacimento erotico-perverso che emerge nell'ultimo verso citato. A confermare l'importanza della tematica si può osservare la ripetizione ossessiva della parola «blood» e del campo semantico che la contorna:

Blood on the time that we have on our hands.
Blood on our sheets, our sheets of music.
Blood on the canvases
of boxing rings, the canvases of Henri Matisse.

The man-child faints at the sight of blood
and so must close his eyes
as he dispatches his terrier
with a pocketknife. Tonight,

blood condensed from atmospheric vapor
falls to earth. It bleeds three inches.
Concerts are canceled, ball games delayed.
In galosches and slickers, the children play.

An arc of seven spectral colors appears opposite the sun
As a result of light refracted through the drops of blood.
(p. 48)

Il riferimento non si esaurisce al livello tematico. Come, infatti, suggerisce il richiamo al frattale nel titolo, troviamo la violenza anche sugli altri livelli della composizione: sul linguaggio, innanzitutto, ma anche sulla struttura della poesia. Volendo riutilizzare la terminologia grossmaniana, le 51 poesie che formano *The Lichtenberg figures* tendono virtualmente al sonetto, ma non lo realizzano mai nell'attuale; Lerner opera cioè una violenza sulla forma classica distruggendola e ricostituendola in vari modi, ma mai proponendola nella sua veste canonica: solamente il numero dei versi rimane invariato. La violenza subita dal sonetto diventa così mimetica della violenza che questi *ur-sonetti* descrivono ed esplorano. Ma la questione può anche essere vista dal lato opposto: liberare il sonetto dal suo schema classico significa contemporaneamente svincolarlo dalla violenza che la forma impone sull'organizzazione del testo.

Neanche il linguaggio si salva da questa operazione: Lerner attacca direttamente la lingua facendo ricorso a varie tecniche fra cui il cut-up, l'accumulo di stereotipi e frasi fatte impossibili da ricondurre a un enunciatore, una certa opacizzazione del referente tramite accostamento di sintagmi o frasi non collegate logicamente fra di loro (come può essere l'accostamento ironico del gergo accademico della theory poststrutturalista con lacerti di canzoni di Britney Spears). Si può inoltre

ipotizzare che ci sia una stretta relazione tra il distacco del linguaggio dalla realtà e l'uso del linguaggio come strumento di violenza. Si legga per esempio *I'm going to kill the president*:

I'm going to kill the president.
 I promise. I surrender. I'm sorry.
 I'm gay. I'm pregnant. I'm dying.
 I'm not your father. You're fired.
 Fire. I forgot your birthday.
 You will have to lose the leg.
 She was asking for it.
 It ran right under the car.
 It looked like a gun. It's contagious.
 She's with God now.
 Help me. I don't have a problem.
 I've swallowed a bottle of aspirin.
 I'm a doctor. I'm leaving you.
 I love you. Fuck you. I'll change.
 (p. 15)

Questo testo è fatto interamente di frasi fatte, staccate dal loro contesto, che mostrano tutto il potere e la flessibilità del linguaggio, ma contemporaneamente alludono tutte quante a questioni importanti della vita dell'uomo senza però rappresentarle chiaramente. Soprattutto: alludono per la maggior parte a situazioni in cui c'è una relazione di potere in gioco, che sia potere politico, religioso, militare («It looked like a gun» allude al problema, molto sentito in America, dell'impunità delle forze dell'ordine: è la frase, sdoganata più dalle serie TV americane che dai giornali, che ricorre ciclicamente ogni qualvolta un poliziotto deve giustificarsi per aver ucciso una persona innocente: «stava estraendo qualcosa dalla tasca, sembrava una pistola, ma invece era un cellulare, un inalatore per l'asma, etc), il potere dell'uomo sulla donna («she was asking for it» dove it sta per stupro, maltrattamenti, violenze domestiche), del capo sull'impiegato («You're fired»). Sono tutte frasi in qualche modo dure, violente (e *mutatis mutandis* espressioni come «I'm not your father» e «I'm leaving you» non sono meno violente dello sfogo di rabbia contro il potere politico che apre la poesia).

Ma non finiscono qui le violenze che Lerner perpetra sul linguaggio: oltre alle forme della contraddizione, di cui abbiamo già detto, vale la pena ricordare almeno l'uso estenuante della ripetizione (caratteristico di tutti e tre i libri e usata in modo spasmodico soprattutto in *Mean Free Path*). La ripetizione è usata da Lerner principalmente, ma non solo, come modalità per riprodurre quell'effetto che gli psicologi chiamano saturazione semantica: una parola se e quando ripetuta di continuo perde progressivamente significato per diventare un puro suono, viene svuotata: «Linguistic repetition, you learn from an early age, can give form or take it away, because it forces a confrontation with the malleability of language and the world we build with it, build upon it»(62). Ma il tipo di violenza più interessante ai fini del nostro discorso è quella esercitata sul soggetto. Abbiamo detto che a più riprese compare nei testi il nome proprio di Ben Lerner, la prima occorrenza è negli ultimi due versi della poesia *You say "ablution," I say "ablation."*, ma in terza persona: Lerner e l'io sembrano essere due entità distinte: «So I paid Ben Lerner to write you this poem / in language that was easy to understand». Si è anche detto però che nelle poesie precedenti a queste l'io si presentava come l'autore Ben Lerner facendo riferimento a vari aspetti della sua vita reale (Topeka, la formazione, il phd, si autoidentifica come poeta, si caratterizza secondo diverse modalità identiche alle descrizioni dei protagonisti dei suoi romanzi). Il nome proprio allora perde la sua funzione(63) di «campo magnetico dei semi»(64) e non riesce quindi a individuare

chiaramente un personaggio, ma si dà, per ora, come un'ennesima figura della contraddizione fra i piani della realtà e della finzione. Se si guarda infatti alle modalità in cui l'io si mette in scena, oltre a notare una generale tendenza ad alternare l'*I* al *we* e una certa ambiguità sugli enunciati da attribuire effettivamente alla voce del soggetto e quelli che sono semplicemente cliché linguistici, salta subito all'occhio la propensione dell'io a incarnarsi in soggetti diversi e quindi a moltiplicare e a declinare in modo indefinito la propria identità:

The sky is a big responsibility. And I am the lone intern. This explains
my drinking. This explains my luminous portage, my baboon heart
that breaks nightly like the news. Who

am I kidding? I am Diego Rodríguez Velázquez. I am a dry
and eviscerated analysis of the Russian Revolution.
I am line seven. And my memory, like a melon,
contains many dark seeds. Already, this poem has achieved

the status of lore amongst you little people of New England. Nevertheless,
I, Dr. Samuel Johnson, experience moments of such profound alienation
that I have surrendered my pistols to the care of my sister, Elisabeth Förster-
Nietzsche.

Forgive me. For I have taken things too far. And now your carpet is ruined,
Forgive me. For I am not who you think I am. I am Charlie Chaplin

Playing a waiter embarrassed by his occupation. And when the rich woman I
love
enters this bistro, I must pretend that I'm only pretending to play a waiter for
her amusement.
(p. 22)

È evidente in questa poesia il tentativo di installare l'io su corpi altrui, sugli oggetti, sui processi intellettuali e storici («I am a dry and eviscerated analysis of the Russian Revolution»). Il soggetto si presenta come fortemente instabile, a ogni verso cambia referente, vive uno stato di alienazione profonda che può essere intesa sia in senso negativo che positivo: l'io si sente alienato a causa del sistema economico e politico che lo opprime e quindi non riesce a darsi come stabile; dall'altro l'alienazione può vedersi anche come il desiderio di trascendere il soggetto singolo e individuale per abbracciare l'alterità. L'io però in questo testo si presenta troppo inaffidabile perché si possa prendere davvero sul serio la seconda interpretazione (e si ricordi che l'inaffidabilità è una delle caratteristiche dell'autofiction): «I am Charlie Chaplin / playing a waiter» oppure: «I must pretend that I'm only pretending to play», si rimane quindi con il dubbio su quanto davvero si possa prendere sul serio questo io poetante. A confermare l'impressione di inaffidabilità contribuisce l'io enucleandola esplicitamente: «I have absolutely no / idea what I'm saying» (p. 26).

Uno dei motivi per cui il soggetto adotta queste tecniche è la nausea per se stesso alla cui base può essere intravista una causa economica, espressa da Lerner sempre in modo inaffidabile («My cowardice may or may not have a concrete economic foundation») e che ha certi legami con l'essere occidentale in generale:

Now to defend a bit of structure: beeline, skyline, dateline, saline—
now to torch your effluent shanty
so the small rain down can rain. I'm so Eastern that my Ph.D.
has edible tubers, my heart a hibachi oiled with rapeseed. I'm so Western that

my Ph.D.

can bang and bank all ball game, brining the crowd to its feet
and the critics to their knees. Politically speaking, I'm kind of an animal.
I feed the ducks duck meat in duck sauce when I walk to clown school in my
clown shoes.

The Germans call me Ludwig, bearer of estrus, the northern kingdom's
professional apologist. The Germans call me Benji, the radical browser,
alcoholic groundskeeper of the Providence Little League. All readers of poetry

are Germans, are virgins. All readers of poetry sicken me. You, with your Soviet
Ph.D.

and Afghan tiepin. You with your penis stuck in a bottle. And yes, of course, I
sicken me,

with my endless and obvious examples
of the profound cultural mediocrity of the American bourgeoisie.

(p. 35)

È evidente qui il legame fra l'insediarsi dell'io sui nomi degli altri con il sentimento di repulsione di sé collegato a un certo tipo di vita borghese occidentale caratteristica anche di Adam Gordon, cui però né qui né in *Leaving the Atocha Station* si riesce mai completamente a scappare.

In ogni caso questo procedimento è costante per tutto il libro a volte anche implicitamente: «I regret having founded Cubism» dove è evidente che l'io o mente o è da identificarsi con Picasso. In questo modo, insomma, è impossibile ricondurre tutte le caratterizzazioni, i dettagli e le enunciazioni dell'io a un unico personaggio. Almeno fino a quando, verso la fine della raccolta, tutti questi io vengono a confluire finalmente su un unico nome proprio. Dopo essersi identificato con l'ennesimo personaggio, César Vallejo nella poesia *My death was first runner-up at the 1996 Kansas Wrestling Championships*, troviamo un altro testo, quasi immediatamente successivo, in cui si assiste a una progressiva metamorfosi che si conclude, finalmente, con l'identità onomastica fra io e autore:

The first female president was César Vallejo.
César Vallejo was the first African American in space.
Indicted child pornographer, César Vallejo.
Vallejo, aka Eshleman, aka Lerner.
(p. 53).

César Vallejo (1892 – 1938), poeta peruviano, naturalmente non è stato nulla di quello che ci viene detto in questa poesia: il nome proprio, come in tutti gli altri casi, diventa un referente vuoto: non denota più la persona reale, ma piuttosto si limita a esemplificare la volontà del soggetto di uscire da sé. Una volta che la finzione è stata scoperta e i vari io sono stati ricondotti finalmente alla figura di Lerner, il nome proprio torna a svolgere quella funzione di magnete intorno al quale si aggregano tutte le caratteristiche e le azioni del soggetto. E infatti, verso la fine del libro possiamo trovare un ritratto paradossale dell'io Ben Lerner:

The author gratefully acknowledges the object world.
Acknowledgement is gratefully made
to *Sleep: A Journal of Sleep*.
The author wishes to thank the foundation,
which poured its money into the sky.
A grant from the sky made this project impossible.

Lerner, Benjamin, 1979-1945
 The Lichtenberg figures / Benjamin Lerner.
 p. cm.
 ISBN 1-55659-211-6 (pbk. : alk. Paper)
 1. Title.
 PS2343.E23432A6 1962
 911'.01-dc43 52-28544
 CIP
 (p. 49)

La poesia inizia nella forma dei ringraziamenti finali di un libro, ma già il primo verso disattende le attese del lettore ringraziando l'oggetto mondo. Le ambiguità non finiscono qui: l'autore menziona anche una fantomatica fondazione per dei soldi che ha ricevuto per la realizzazione del progetto per il quale sta redigendo i ringraziamenti. Progetto però impossibile e quindi non realizzato (rimanda al campo dell'impossibile anche la supposta data di morte dell'autore che sarebbe precedente alla sua nascita). Che ci si stia riferendo a *The Lichtenberg figures* è reso chiaro dall'uso del deittico («*this project*») e dalla seconda parte della poesia che riporta una specie di scheda di catalogazione bibliografica del libro. Se quindi è la raccolta poetica stessa a essere un progetto impossibile ciò significa che Lerner sta alludendo a quella *bitter logic of poetry* che sta alla base del discorso teorico di Allen Grossman e che ritorna a più riprese nella raccolta: «poetry has yet to emerge» (p. 11) e i testi sono addirittura indicati come dei fallimenti, ma comunque dei fallimenti significanti: «Forgotten in advance, these failures are technological / in the oldest sense: they allow us to see ourselves as changed / and to remain unchanged». Fuor di metafora questi versi possono essere letti come la possibilità di immaginare nuove forme di soggettività pur rimanendo intrappolati in quell'io disprezzato e che dà nausea. Si legge in filigrana quel progetto whitmaniano da cui eravamo partiti: la poesia ci offre la possibilità di uscire dai confini del sé, di immaginare altre forme di vita comune, ma è una possibilità virtuale, concretamente inattuabile. Si chiarisce allora il senso del lavoro sull'io messo in scena da questi testi: «In order to avoid saying "I," the author eats incessantly» (p. 55); Lerner cerca in vari modi, per lo più defamiliarizzando il sé, rendendolo altro – *je est en autre* – di abbracciare uno sguardo diverso sulla realtà e contemporaneamente di immaginare una realtà diversa: «the last census // counts several selves inhabiting this gaze, / mostly unemployed» (p. 55).

Il tema dello sguardo è centrale nella raccolta successiva di Lerner, *Angle of Yaw*(65) che già dal titolo annuncia l'importanza della prospettiva aerea, del vedere le cose da angoli diversi. L'imbardata (*yaw*) è infatti un termine tecnico dell'aeronautica che indica l'oscillazione di un veicolo intorno a un asse verticale passante per il baricentro del mezzo. Nel contesto poetico ribadisce dunque l'importanza di non avere un punto di vista fisso e lineare. Già alla fine degli anni venti Panofsky definiva la prospettiva, sulla scia di Ernst Cassirer, una delle «forme simboliche» attraverso le quali «un particolare contenuto spirituale viene connesso a un concreto segno visibile e intimamente identificato con questo»(66) e ne evidenzia il carattere, diremmo oggi, di *remediation*, ovvero «una traduzione da un codice semiotico a un altro, che nello specifico si attua attraverso una logica dell'immediatezza trasparente, in cui lo scopo ultimo del medium è rendersi trasparente»(67). Lerner è consapevole di questo carattere storico e relativo – per cui ideologico in senso zizekiano – della prospettiva che, non a caso, definisce «half light, half ideology» (p. 147). Assumere punti di vista diversi e stranianti è funzionale a guardare le strutture invisibili del mondo in cui viviamo, per poterne cogliere i meccanismi più profondi:

SHE HAS TAPED AN AERIAL PHOTOGRAPH of our neighborhood to the ceiling. She looks up to see our house from above while we're in bed. This is but one example of her uncontrollable desire to look down on the structures that she's in. (p. 167)

Affollano questo libro, infatti, le figure degli astronauti, dei piloti d'aereo, delle mongolfiere, degli uccelli. Libro il cui tema principale è il ragionamento intorno al rapporto fra la realtà e l'immagine che rimanda alla dialettica fra realtà e finzione (dedicata a questo tema è, per esempio, *Didactic Elegy* che occupa interamente la sezione 3, lungo poema denso e filosofico che ragiona sull'impatto mediatico dell'attentato alle torri gemelle e sui nostri modi mediati di esperire la realtà. Allo stesso modo la sezione 1, *Begetting Stadia*, si interroga sulla funzione dello sport inteso come intrattenimento mediatico). Uno dei roveli di questo libro è il tema classico se sia più reale l'evento o la rappresentazione dell'evento in un panorama ipermediale come quello in cui viviamo. Lerner non dirime il nodo di Gordio, ma si chiede se l'unica cosa che possa essere esperita immediatamente sia la mediazione: «to experience mediacy immediately» (p. 97).

Le due sezioni eponime di *Angle of Yaw* sono composte interamente da prose e, credo, per illuminare questo aspetto, si possano adattare a Lerner alcune considerazioni che Paolo Giovannetti fa per introdurre l'antologia *Prosa in prosa*(68):

Insomma, se nella poesia in prosa la «trascendenza» di genere era un vincolo fondante che motivava l'instabilità polemica della serie testuale, nella prosa in prosa l'orizzontalità di una parola, anzi di un discorso, che si limita a esserci, a *continuare a esserci*, [...] finisce per arrendersi alla frammentarietà della *parole* scritta, in quanto resto o traccia di un reale a cui non può in alcun modo attingere. A questa resa consapevole, affida la propria paradossale forza.(69)

Anche per Lerner il reale è ormai inappropriabile e inattingibile del tutto e completamente, ma comunque c'è un costante sforzo di interrogazione, comprensione nonché di immaginazione di una possibilità di reale diverso. Le considerazioni di Giovannetti sono tanto più pertinenti per Lerner se si tiene conto che, nel proseguo del suo discorso, il critico annovera fra i possibili antecedenti di questa tendenza gli stessi modelli di Lerner. E quindi: la tradizione della *New Sentence*, della *Language Poetry* (per la quale si è parlato di *Poet's Prose* e di *New Prose*), l'opera di John Ashberry.

L'odierno panorama mediatico oltre ad aver contribuito a diffondere il senso di un reale inattingibile, inespriabile se non attraverso le sue rappresentazioni, ha comportato la «disappearance of public space» (p. 103) e uno dei tentativi di Lerner è, ancora una volta, tendere verso quel soggetto virtuale che possa di nuovo ricostruire un senso di comunità e collettività. Da un lato questo tentativo viene visto come impossibile: «They can't hear you. Can you hear me? See: nothing.» (p. 99) e rappresentato per via paradossale: «The public is a hypothetical hole, a realm of pure disappearance, from which celestial matter explodes. I believe I can speak for everyone, begins the president, when I say famous last words» (p.76). Dall'altro lato c'è un costante sforzo di aprirsi verso l'alterità, di recuperare un «collective commitment» (*Begetting Stadia*, p. 66):

Rational actors wearing wrestling masks
would choose to lose collectively,
to collectivize losing
in the service industry.
(p. 67)

Anche in questo caso il modo in cui si cerca di raggiungere l'obiettivo impossibile è attraverso il lavoro sul soggetto. Al contrario di *The Lichtenberg Figures*, però, in *Angle of Yaw* l'io, l'autore e il personaggio Ben Lerner coincidono abbastanza pacificamente: quando il nome proprio compare, infatti, è spesso enunciato da un terzo ed è usato come vocativo dell'autore-io. Sono comunque in atto molte delle strategie che abbiamo visto per la prima raccolta, salvo l'attribuzione all'io di altri nomi propri. Più comune è invece l'errore di concordanza fra il verbo e il pronome (del tipo: «there I are. There we am») a segnalare da un lato il cambio di punto di vista, dall'altro la volontà di superare i confini e le barriere fra la prima persona singolare e la seconda plurale, ma la stonatura creata dall'errore grammaticale fa percepire l'impresa come disperata o, comunque, come qualcosa

di sbagliato, che non può avvenire in questi termini. Si ritrovano anche in *Angle of Yaw* quelle tecniche per creare ambiguità e inaffidabilità che abbiamo già illustrato analizzando *The Lichtenberg Figures*, riproposte secondo le stesse modalità. Inoltre il soggetto è continuamente situato in una condizione di contingenza e le occorrenze di «contingency» sono più d'una. Significativamente, in un passo di *Didactic Elegy* Lerner afferma:

The experience of structure is sad,
but, by revealing the contingency of content,
it authorize hope.

This is the role of the artwork – to authorize hope,
but the very condition of possibility for this hope is the impossibility of its
fulfillment.

The valure of hope is that it has no use value.
(p. 127)

Oltre alla consueta dialettica fra attuale e virtuale dell'opera d'arte, collegata esplicitamente alla capacità dell'arte di creare speranza, speranza che permette di uscire o immaginare vie d'uscita alla contingenza, la chiamata in causa della contingenza ci permette di interpretare questi versi facendo ricorso ad alcuni concetti della tradizione filosofica (ammesso che di tradizione si possa parlare per una corrente di pensiero così recente) del realismo speculativo. In particolare, Quentin Meillassoux, nel suo libro *Dopo la finitudine*, dopo aver constatato la morte della metafisica e di ogni assoluto e preso atto che la vittoriosa critica delle ideologie si è tramutata in un rinnovato argomento a favore della cieca credenza, sostiene la necessità, per il pensiero contemporaneo, di ritrovare «un po' di assoluto»(70) per contrastare la violenza ragionata dei vari fanatismi(71). Per Meillassoux, dal momento che è possibile stabilire l'assoluta necessità della contingenza di ogni cosa, il po' di assoluto di cui parla è da ritrovarsi in quella che chiama la *factualité* (identificabile con la contingenza stessa): «un *sapere positivo* del poter-essere-altro/poter-non-essere di ogni cosa, e non come un possibile di ignoranza»(72). La contingenza assoluta, però, non è identificabile con quella empirica: quest'ultima infatti (che Meillassoux propone di indicare con il termine «precarietà»(73)) indica in generale una distruttibilità destinata prima o poi a compiersi, «la precarietà designa quindi un possibile non-essere che deve infine diventare effettivo»(74). La contingenza assoluta, invece, indica un «*puro possibile*»: un possibile che forse non si realizzerà mai(75). Cosa ha a che fare tutto questo con Lerner? A ben vedere molto: aiuta a inserire in un quadro di riferimento più ampio i discorsi che abbiamo portato avanti fin qui e illumina bene le connessioni che ci sono, nell'opera lerneriana, fra la dialettica attuale-virtuale, reale-finzionale, il tema del futuro e la struttura autofinzionale. Solo se ammettiamo la contingenza assoluta nel pensiero si capiscono le potenzialità della mescolanza fra fact e fiction come modalità di organizzazione dell'esperienza e riflessione sul ruolo che il concetto di futuro ha nel plasmare la tessitura del presente:

THE PUBLIC DEPENDS upon private sorrow. Well-regulated peacetime sorrow. I respect no office founded before the invention of the pistol, before an emphasis on brushstroke. We decide on a motion. The body vetoes. Nostalgia is futurity's privileged form in this economy of downturns. [...] (p. 105).

La nostalgia cui fa riferimento Lerner allude probabilmente alla nostalgia del futuro di cui parla Marx nei *Manoscritti economico-filosofici*(76) del 1844. Nella sezione “Proprietà privata e comunismo”, Marx parla della relazione fra uomo e donna come qualcosa di naturale, ma la proprietà privata ha offuscato la relazione con il mondo in modo tale che un oggetto esiste solamente quando è posseduto, quando diventa capitale, quando è utilizzato. Alla base dello stato di alienazione c'è proprio questa relazione perversa con gli oggetti. Per cui, in Marx, si trova l'idea che la condizione naturale non è una nostalgia verso il passato, ma piuttosto verso uno stato futuro

che necessita di essere conquistato. La nostalgia di un futuro allora è proprio il desiderio di riappropriazione dei rapporti umani, liberati dalla condizione di alienazione imposta dal sistema capitalista. È insomma quella nostalgia per un mondo a venire che sta esplicitamente alla base di *10:04*, ma percorre sotterraneamente tutta l'opera di Lerner:

the world to come is in a sense always already here, if still unavailable. I find this idea powerful for several reasons. For one thing, it's an antidote to despair. Many of the left thinkers that really matter to me—that formed a big part of my thinking about politics and art—emphasize how capitalism is a totality, how there's no escape from it, no outside. We all know what they mean: every relationship can feel saturated by market logic or at best purchased at the price of the immiseration of others. But I'm increasingly on the side of thinkers like David Graeber who are talking back to this notion of totality and emphasizing how there are all kinds of moments in our daily lives that break—or at least could break—from the logic of profit and the modes of domination it entails. Zones of freedom, even if it's never pure. And I like to think—knowing that it's an enabling fiction—of those moments as fragments from a world to come, a world where price isn't the only measure of value. (77)

In *Mean Free Path* queste possibilità vengono testate ed esplorate direttamente sul campo dell'amore. La terza raccolta di Lerner è tutta dedicata al tema amoroso e soprattutto alla possibilità stessa di fare un discorso sull'amore in un'epoca in cui questo tipo di discorso suona come la ripetizione di pose e cliché ed è affrontato solamente per via indiretta, senza prendersi davvero sul serio.

Già in *Agle of Yaw* iniziava a profilarsi questa tematica e in *Didactic Elegy*, grande serbatoio della poetica lerneriana, si trovano espressi in nuce alcuni dei concetti fondamentali sull'amore:

When violence becomes aware of its mediacy and loses its object
It will begin to resemble love.
Love is negative because it dissolves
all particulars into an experience of form.
Refusing to assign meaning to an event is to interpret it lovingly.
(p. 129)

L'amore è una forma di violenza perché la persona amata perde ogni caratteristica essenziale, il discorso amoroso, lo ha mostrato bene Barthes, è incapace di assegnare dei predicati in grado di dar conto della sua ragione d'essere: non si ama una persona perché è in un certo modo o in virtù delle sue caratteristiche, si ama una persona in quanto è, indipendentemente dalle specificazioni che possiamo assegnarle. In questo senso l'amore è negativo e dissolve tutti i particolari: la persona amata perde i suoi tratti distintivi e diventa l'oggetto d'amore, amato in quanto tale, senza che se ne possa offrire una spiegazione logica e razionale. Motivo per cui interpretare un evento «lovingly» equivale a rifiutarsi di assegnargli un significato:

Ari removes the bobby pins. Night falls
There is no such thing as non sequitur
When you're in love. Let those who object
To the pathos swallow their tongues. [...]
(p. 204)

Questa poesia esprime perfettamente quanto è stato fin'ora detto: i non sequitur non sono più errori di ragionamento quando si è innamorati, proprio perché l'amore esclude la possibilità stessa dell'argomentazione razionale e dunque scende la notte, tradizionalmente il tempo degli innamorati almeno fin da Catullo, ma anche l'arco della giornata associato all'irrazionale, all'indiscernibilità, la famosa hegeliana notte in cui tutte le vacche sono nere. Qui l'esclusione del non sequitur dalla

logica può valere anche come indicazione al lettore. Le poesie di *Mean Free Path*, infatti, sono costruite in modo tale da poter assemblare in modo differente i versi e avere delle frasi compiute. In questo caso, infatti, avrebbe molto più senso leggere «Night falls / When you're in love», saltando quindi un verso e non procedendo in una lettura lineare. Lo stesso Lerner afferma che «there are three hundred sixty-two thousand / And that's love. There are flecks of hope / eight hundred eighty ways to read each stanzas»: il senso dei testi non è dato una volta per tutta dall'enunciatore, ma è compito del lettore ricostruire i vari sensi che ogni poesia può sprigionare. Si prenda questo testo:

With feeling, how the eye moves constantly
 To keep light from the object falling
 Gently on a little clearing. They call this
 Like rain that never reaches ground
 Reading, like birds that lure predators away
 Virga, or the failure of the gaze to reach
 By faking injury, like flares that bend
 Across the lake in total dark
 Missiles from their path
 (p. 238)

In questa poesia le possibilità di combinazione dei versi sono davvero molteplici e la virga è il loro corrispettivo simbolico: come le scie di precipitazioni inclinate che rimangono attaccate alle nubi e non raggiungono mai il suolo, così, allo stesso modo, la poesia resta sempre nel regno del virtuale non essendo attualizzata in nessuna forma, rimanendo sospesa nell'alveo delle possibilità cui solo il lettore è in grado di assegnare uno o molteplici sensi. Come poi suggerisce un testo immediatamente successivo e in cui ritorna l'immagine della virga, questo procedimento è anche mimetico dell'amore: «there is no way to read this / Once, and that's love» e serve a Lerner per evitare una poesia che sia la semplice verbalizzazione dei suoi sentimenti. La forma stessa del componimento infatti è molto più focalizzata sui modi e suoi fallimenti dell'allocuzione e del discorso amoroso in questa particolare congiuntura storica in cui il poeta vorrebbe scrivere una poesia d'amore seria, non ironica per la moglie Ari, ma non sa come fare e riflette su questa possibilità. In ultima istanza questa tecnica combinatoria può anche essere letta come una delle ennesime modalità con cui l'autofiction prende forma nella poesia di Lerner. Rimanendo sospeso fra attuale e virtuale infatti il testo riproduce quella stessa dinamica di ambiguità che abbiamo visto all'opera negli altri libri.

Anche in *Mean Free Path* troviamo tutte le caratteristiche che fin qui abbiamo continuato, forse impropriamente, a chiamare autofinzionali (e su cui non indugeremo per non ripeterci troppo): l'io si identifica chiaramente come Ben Lerner e si rivolge a sua moglie Ari (il cui nome compare quattordici volte nel testo); ritornano tutti gli elementi che rimandano alla vita biografica dell'autore che abbiamo già illustrato; il soggetto dichiara la propria inaffidabilità, «For I was a fraud» (p. 193), con una differenza fondamentale: l'uso del verbo al past simple suggerisce una pratica messa in atto nei precedenti libri, ma di cui si tenta di liberarsi in questo, aspirando, almeno idealmente, a raggiungere una qualche patente di autenticità.

La differenza più macroscopica con le precedenti raccolte è un certo stabilizzarsi del sé, che, se pure alterna attimi di defamiliarizzazione e straniamento a attimi di stabilità, ricerca sempre più un discorso alla prima persona singolare che sia però espressione di un soggetto collettivo: «Collective despair expressed in I-statements». Il sogno ovviamente rimane frustrato anche questa volta, ma con la consapevolezza che «the goal is to fail» (p. 240). Lo stesso desiderio di sincerità, d'altronde, oltre a essere contraddetto dalla forma combinatoria dei testi, è messo in discussione da un uso massiccio ed esasperato della ripetizione: intere frasi, sintagmi e parole ritornano incessantemente, in contesti diversi, a volte con minime variazioni, spesso interrotte a metà e lasciate in sospeso. Questa tecnica da un lato serve a Lerner per mostrare un discorso non originale, già di secondo grado, dall'altro

mima l'echo chamber mediatica cui si oppone l'operazione attiva di creazione del significato che è richiesta al lettore.

Mean Free Path è l'ultima raccolta di poesia pubblicata da Lerner e neanche in questo caso si può parlare in senso proprio di autofiction. Si è notato però, nel corso delle tre raccolte, un uso costante e continuo di alcune tecniche tipiche di quella forma di scrittura e a un costante lavoro sull'alternanza fra fatti biografici e fatti finzionali si è accompagnata una evoluzione del soggetto sempre più identificabile con il Ben Lerner biografico. Il gioco autofinzionale funziona soprattutto per rimandi intratestuali: la vita biografica dell'autore infatti è individuabile solamente a una lettura orizzontale dell'opera e il senso dell'attrito fra la realtà e la finzione si riesce a cogliere pienamente solamente in questo modo. Ma Lerner è consapevole che per poter continuare il suo discorso (che possiamo riassumere in queste poche parole chiave: virtualità-attualità-realtà-funzione-futuro) e mostrare le potenzialità dell'attrito fra fact e fiction bisogna uscire dai modi della poesia. *The dark threw patches upon me also* si concludeva infatti in questo modo: «It's among the greatest poems and fails / because it wants to become real and can / only become prose».

Se ho proposto di leggere l'opera di Lerner come un progressivo avvicinamento alla pratica autofinzionale è proprio perché, a un certo punto, l'autore si rende conto della necessità di traslare il discorso che portava avanti nelle forme poetiche all'interno del romanzo, genere ibrido per definizione e che può quindi contenere altre forme e altri generi e riflettere su quelle forme e sui quei generi. I suoi testi in prosa possono considerarsi estensioni delle sue poesie e viceversa.

In *No Art*, dunque, Lerner mette in gioco una dialettica irrisolta e latente fra fact e fiction e sperimenta alcune di quelle soluzioni che diventeranno la cifra della sua narrativa. Parallelamente, è significativo anche il passaggio fra *Leaving the Atocha Station* e *10:04*. Il secondo e ultimo romanzo, infatti, rappresenta un tentativo di superare l'ironia e la fraudolenza del primo nella speranza di poter di nuovo fare un discorso sincero che garantisca una reale comunicazione con gli altri e un ritrovato senso di comunità, accompagnando alla possibilità di immaginare un altro mondo fuori dal capitalismo. È significativo che *10:04* racconti anche la storia di come il Lerner narratore decida di non continuare più un romanzo sulla falsità (*The Golden Vanity*, racconto incluso nel testo), per iniziare a scrivere, appunto, *10:04*, una narrazione in grado di riflettere sul ruolo della fiction, intesa non come cosa finta, ma cosa possibilità di immaginare un'alternativa.

Tutta l'opera di Ben Lerner, per come l'abbiamo qui illustrata, può essere considerata una soluzione di compromesso fra un *portrait of the artist as a young man* e una *bildung* che arriva idealmente a conquistare e riconoscere la necessità, in questo momento storico, dell'ottimismo. In una intervista radiofonica(78) Lerner a un certo punto cita Gramsci, ribadendo la necessità di abbandonare il pessimismo della ragione, perché oggi, in quello che Mark Fisher chiama *Capitalist Realism*(79), abbiamo bisogno solamente dell'ottimismo della volontà. E forse l'ultima poesia inedita inclusa in *No art* ne è una prova: «All my people are with me now / the way the light is» (p. 277).

Giuseppe Carrara

Note.

(1) http://www.believmag.com/exclusives/?read=interview_lerner_2.

(2) http://www.largeheartedboy.com/blog/archive/2006/12/book_notes_tao.html.

(3) Si veda almeno l'articolo di C. Lorentzen, *Considering the Novel in the Age of Obama*, «Vulture», 11 gennaio 2017.

(4) Si veda L. Marchese, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa 2014.

(5) *Ivi*, p. 186.

(6) *Ibidem*.

(7) Allo stesso modo di Adam Gordon in *Leaving The Atocha Station*, tanto che il lettore a un certo punto il lettore non è più in grado di scegliere se la sua ammissione di essere «a fraud» sia l'unica cosa su cui è sincero o l'unica cosa su cui menta.

(8) G. Lewis-Kraus, *Numerical Madness. Critiques of a life online*, «Harper's Magazine», settembre 2016.

- (9) *Ivi*, p. 132.
- (10) R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino 2006.
- (11) *Ivi*, *passim*.
- (12) Cito tutti i testi da *No art*, che raccoglie tutte le poesie edite di Ben Lerner (B. Lerner, *No art. Poems*, Granta, London 2016. D'ora in poi saranno citati solamente i numeri di pagina.
- (13) G. Rogers, *An interview with Ben Lerner*, «Contemporary Literature», 54, n. 2, p. 228.
- (14) B. Lerner, *10:04*, Granta, London 2014, p. 168.
- (15) *Ivi*, p. 170.
- (16) *Ivi*, p. 134-35.
- (17) Id., *Leaving the Atocha Station*, Granta 2011, p. 16. Corsivi miei.
- (18) B. Lerner, *10:04*, Granta, London 2014, pp. 134-35. Si veda anche p. 185: «I saw myself from the outside, in the third person, in a separate window, laughing in slow motion»
- (19) *Ivi*, p. 73.
- (20) *Ivi*, p. 80. Si noti che «he» in entrambi i casi si riferisce al narratore. Si veda anche p. 79: «heard himself grunt affirmatively» e p. 92: «But then my voice went on speaking to the child without my permission». Gli esempi potrebbero continuare a lungo e se ne trovano di simili anche in *Leaving the Atocha Station*.
- (21) *Ivi*, p. 78.
- (22) Si legga, per esempio, p. 172: «my own voice strange to me».
- (23) P. 19: «I felt stoned [...] what I meant was that the approaching storm was estranging the routine of shopping just enough to make me viscerally aware of both the miracle and insanity of the mundane economy». Oppure p. 13: «the object in my hand, this time a green pair of safety scissors, ceases to be a familiar tool and becomes an alien artifact, thereby estranging the hand itself», si noti anche il fatto che la specificazione del «this time» indica il riproporsi della situazione: questa volta è una forbice a sembrarmi estranea, altre volte sono stati altri oggetti.
- (24) *Ivi*, p. 19.
- (25) Lerner intervistato da Lin su «The Believer»: http://www.believermag.com/exclusives/?read=interview_lerner_2.
- (26) F. Kermode, *The sense of an ending. Studies in the theory of fiction*, Oxford University Press, Oxford [1966] 2000.
- (27) «Technology» è la parola che usa Ben Lerner per definire la fiction durante un'intervista radiofonica al programma «The Public». L'intervista è reperibile su YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=FzyGZxptsyY>.
- (28) Si legga p. 218: «'I agree it's a crazy time' I said. 'But I think in times like these we have to try to stay connected to people. And we have to try to make our own days, despite all the chaos'» dove si nota ancora una volta chiaramente l'anelito verso il progetto whitmaniano del protagonista.
- (29) B. Lerner, *Leaving the Atocha Station*, Granta, London 2011, p. 44.
- (30) Cfr. D. Shields, *Fame di Realtà*, Fazi, Roma 2010.
- (31) Lerner intervistato da Lin su «The Believer»: http://www.believermag.com/exclusives/?read=interview_lerner_2.
- (32) D. Shields, *Reality Hunger*, Fazi, Roma 2010, p. 29.
- (33) Si legga da *Angle of Yaw*: «A WALL IS TORN DOWN to expand the room and we grow distant. At the reception, cookies left over from the intervention. In the era before the flood, you could speak in the second person. Now the skylighted forecourt is filled with plainclothesmen. I would like to draw your attention. Like a pistol? In the sense of a sketch? Both, she said, emphasizing nothing, if not emphasis. Squint, and the room dissolves into manageable triangles. Close your eyes completely and it reappears» (p. 95).
- (34) L. Floridi, *Big Data and Their Epistemological Challenge*, «Philosophy & Technology», 2012, p.436: «“Big data” came to be formulated after other buzz expressions, such as “infoglut” or “information overload”, began to fade away, yet the idea remains the same. It refers to an overwhelming sense that we have bitten off more than we can chew, that we are being forced-fed like geese, that our intellectual livers are exploding. This is a mistake. Yes, there is an obvious exponential growth of data on an ever-larger number of topics, but complaining about such overabundance would be like complaining about a banquet that offers more than we can ever eat. Data remain an asset, a resource to exploit. Nobody is forcing us to digest every available byte. We are becoming data-richer by the day; this cannot be the fundamental problem. [...] The real, epistemological problem with big data is small patterns. Precisely because so many data can now be generated and processed so quickly, so cheaply, and on virtually anything, the pressure both on the data nouveau riche, such as Facebook or Walmart, Amazon or Google, and on the data old money, such as

genetics or medicine, experimental physics or neuroscience, is to be able to spot where the new patterns with real added value lie in their immense databases and how they can best be exploited for the creation of wealth and the advancement of knowledge.»

(35) M. P. Lynch, *The Internet of Us. Knowing more and understanding less in the age of Big Data*, Liveright Publishing Corporation, New York 2016, p.14.

(36) D. Shields, *Reality Hunger*, Fazi, Roma 2010, p. 10.

(37) A. O’Hehir, *The Long Goodbye*, «Salon», 18 ottobre 2005: http://www.salon.com/2005/10/18/didion_6/.

(38) B. Lerner, *10:04*, Granta, London 2014, p.170.

(39) Come giustamente è stato fatto, dal momento che il dibattito intorno a questa forma letteraria nasce dalla discussione su alcune forme di romanzo che stavano strette nelle categorie narratologiche preesistenti.

(40) V. Spinazzola, *L’egemonia del romanzo*, Il Saggiatore, Milano 2007, p. 34.

(41) L. Marchese, *L’io possibile*, Transeuropa, Massa 2014.

(42) Per l’importanza del concetto di autenticità (o di *New Sincerity*) nella narrativa contemporanea si vedano i molti interventi di Adam Kelly, in particolare A. Kelly, *Dialectic of Sincerity: Lionel Trilling and David Foster Wallace*, «Post45» 2017.

(43) A titolo di esempio [d’ora in poi le poesie saranno citate con la sola indicazione del numero di pagina da *No Art*, Granta, London 2016]: «the chicken is a little dry **and/or** you’ve ruined my life» (p. 7), l’uso dello slash per segnalare due opzioni è ricorrente in molte poesie, soprattutto in questa forma minima and/or; «My cowardice **may or may not have** a concrete economic foundation» (p. 8), «I can’t remember, although I’m sure» (p. 11); «the poetic establishment has co-opted contradiction. / And the poetic establishment has no co-opted contradiction» (p. 28); «we were right. / Then we were terribly wrong» (p. 43).

(44) A titolo di esempio: «**real** snow / on the **stage**. **Fake** blood on the snow», espressione che ritorna a più riprese a segnalare l’importanza della tematica, soprattutto questo verso compare nella prima e nell’ultima poesia di *The Lichtenberg Figures*, quasi a rinchiudere la raccolta entro questa isotopia semantica. La stessa riflessione è portata sulla sfera del soggetto: «I must pretend that I’m only pretending» (p. 22).

(45) Presente nella maggior parte dei testi, si pensi a *Didactic Elegy* che è un lungo e quasi filosofico discorso/poesia sul rapporto fra l’evento e l’immagine dell’evento.

(46) Troviamo riferimenti a Topeka, la città natale del poeta, cui è collegato il personaggio di Orlando Duran che viene associato ad alcuni episodi dell’adolescenza di Lerner e torna a più riprese creando così una microlinea narrativa all’interno di *The Lichtenberg Figures*. Ci sono dei riferimenti al proprio lavoro di poeti, in *Mean Free Path* la moglie di Lerner Ari è nominata col proprio nome quattordici volte. In *Angle of Yaw* è citato per tre volte un Cyrus, amico e poeta nella vita reale di Lerner e personaggio di *Leaving the Atocha Station*. Questa ricognizione potrebbe continuare ancora molto a lungo, ma ci contentiamo di darne conto sommariamente – come negli altri casi – per offrire riscontri testuali a quanto viene detto.

(47) Con l’eccezione della seconda raccolta, il nome Ben Lerner compare in diverse poesie, spesso è associato a processo di decentramento (se ne parla in terza persona) e in *The Lichtenberg Figures* se ne offre anche un breve profilo biografico e anagrafico contraddittorio: alla data di nascita reale (1979) viene fatta seguire una data di morte antecedente.

(48) Presente in tutte le raccolte con abili giochi di cambi pronominali, di punti di vista (*Angle of Yaw* è interamente costruito sul concetto di punti di vista variabili, già dal titolo), di decostruzione e ricostruzione secondo tutte le modalità di cui si è già parlato in precedenza.

(49) A. Grossman, *The Long Schoolroom: lessons in the bitter logic of the poetic principle*, University of Michigan Press, 1997.

(50) B. Lerner, *The Hatred of Poetry*, Fitzcarraldo Editions, London 2016.

(51) *Ivi*, p. 14.

(52) B. Lerner a Tao Lin: http://www.believmag.com/exclusives/?read=interview_lerner.

(53) B. Lerner, *The Hatred of Poetry*, Fitzcarraldo Editions, London 2016, p. 72.

(54) *Ivi*, p. 52.

(55) *Ivi*, p. 73.

(56) Non stupirà che molte delle recensioni su GoodReads lasciate dagli utenti ai libri di poesia di Lerner insistevano sul fatto che le sue poesie sono «funny».

(57) D. Lipsky, *Come diventare se stessi. David Foster Wallace si racconta*, minimumfax, Roma 2011, pp. 64-66.

(58) L. Briasco, *Americana. Libri, autori e storie dell’America contemporanea*, minimumfax, Roma 2016.

(59) E anche qui risulta difficile non pensare a David Foster Wallace e alla sua *New Sincerity*.

- (60) B. Lerner a T. Lin: http://www.believermag.com/exclusives/?read=interview_lerner_2.
- (61) Il massacro di Columbine è anche alluso in maniera quasi esplicita in uno dei primi testi di *Angle of Yaw*: «Contemporary video games allow you to select the angle from which you view the action, inspiring a rash of high school massacres» (p. 80).
- (62) B. Lerner, *The Hatred of Poetry*, Fitzcarraldo Editions, London 2016, p. 107.
- (63) Cfr. L. Neri, *Narrare e nominare. Il valore dei nomi propri nella scrittura letteraria*, «Comparatismi», I, 2016, p. 47: «La modalità del nome nell'universo di finzione, quindi, sembra riguardare dapprima la relazione tra il nome stesso e l'oggetto che il nome designa; contestualmente, investe l'atto percettivo del lettore, il quale costruisce un collegamento tra nome e personaggio, e lo ripropone anaforicamente lungo la lettura. Non solo: tale relazione rimane nella sua mente e rappresenta un elemento di riconoscibilità invariante». DOI: <http://dx.doi.org/10.14672/2016536>.
- (64) R. Barthes, *S/Z. Una lettura di «Sarrasine» di Balzac* [1970], Einaudi, Torino 1973, p. 65.
- (65) *Angle of Yaw* è l'unica raccolta parzialmente tradotta in Italiano: Damiano Abeni ha tradotto la sezione 4 del libro (*angolo di imbardata IV*, Arcipelago Edizioni, Novara 2015). Sempre di Damiano Abeni esiste una traduzione della sezione 5, *Twenty one gun salute for Ronald Regan*, disponibile su GAMMM: <http://gamm.org/index.php/2015/03/12/reagan-ben-lerner-2014/>.
- (66) E. Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica"*, Feltrinelli, Milano 1961, p. 50.
- (67) S. Calabrese, *La comunicazione narrativa. Dalla letteratura alla quotidianità*, Mondadori, Milano 2010, p. 105.
- (68) AA.VV., *Prosa in prosa*, Le Lettere, Firenze 2009.
- (69) P. Giovannetti, *Introduzione*, in *ivi*, p. 8.
- (70) Q. Meillassoux, *Dopo la finitudine*, Mimesis, Milano [2006] 2012, p. 67
- (71) Tale necessità è ribadita dopo aver preso atto, nella cultura contemporanea, di un ritorno in auge, al venir meno della metafisica, della magia e delle religioni: la distruzione della razionalità metafisica della teologia cristiana, per Meillassoux, ha prodotto un divenire-religioso generalizzato del pensiero, ovvero un fideismo relativo a una qualsiasi credenza. Questo divenire religioso del pensiero, risultato paradossale di un'argomentazione scettica radicale Meillassoux propone di chiamarlo «irreligiosirsi della ragione» (*ivi*, p. 64). Meillassoux continua la sua argomentazione sostenendo che la lotta contro ciò che i Lumi chiamavano «fanatismo» è diventata in questo modo una questione di moralizzazione: la condanna del fanatismo si compie solo in nome dei suoi effetti pratici (etico-politici), mai in nome dell'eventuale falsità dei suoi contenuti (cfr. *ivi*, pp. 62-64 e *infra*). Si noti, per altro, che un'idea del genere si presta a essere, inconsapevolmente, la migliore definizione di post-verità in circolazione.
- (72) *Ivi*, p. 82.
- (73) *Ibidem*.
- (74) *Ibidem*.
- (75) Per chiarezza e completezza riporto anche il seguito del discorso di Meillassoux: «Noi non possiamo avere la pretesa di sapere con certezza se il nostro mondo, sebbene sia contingente, un giorno dovrà effettivamente sparire. Noi sappiamo, secondo il principio di irragione, che ciò è realmente possibile, e che può verificarsi senza alcuna ragione: ma sappiamo altrettanto bene che non vi è nulla ad imporlo necessariamente. Affermare – al contrario – che tutto deve necessariamente perire sarebbe una proposizione ancora metafisica. Certo, questa tesi della precarietà di ogni cosa non affermerà più che un certo ente determinato è necessario, ma continuerà a sostenere che una situazione determinata è necessaria (la distruzione di questo o di quello). Ciò significa continuare ad obbedire all'ingiunzione del principio di ragion sufficiente, in un modo (la distruzione finale di x) e non in un altro (il perdurare eterno di x). Ma non è dato comprendere come potrebbe venir data una ragione ad imporre come necessaria l'opzione distruttrice contro l'opzione preservatrice. Estrarsi pienamente dal principio di ragion sufficiente richiede quindi di sostenere che la distruzione e la preservazione perpetua di un determinato ente debbano potersi produrre senza ragione, indifferentemente» (*ibidem*).
- (76) K. MARX, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Einaudi, Torino 2004.
- (77) B. Lerner a T. Lin: http://www.believermag.com/exclusives/?read=interview_lerner_2.
- (78) Intervista rilasciata a «The Publica» nell'agosto 2015: <https://www.youtube.com/watch?v=FzyGZxptsyY>.
- (79) M. Fisher, *Capitalist realism*, Zero Books, London 2009.

INCURSIONI

SECONDO PERSONA

Uno dei sintomi più chiari dell'esistenza di una crisi all'interno del sistema della critica letteraria è l'incapacità di produrre nozioni a partire dall'analisi specifica del proprio oggetto di studio, soprattutto quando questo oggetto ha il patetico corpicino della poesia più recente. Una cosicella rosa, coperta di polvere e insetti. Come caduta da un nido non per la fretta di volare, ma perché quel nido ha improvvisamente preso fuoco.

Assumere il concetto di autofiction per indagare il testo poetico ci espone al rischio di disconoscere non tanto la dimensione specifica del fare poetico attuale, da cui si dovrebbe sempre partire per delineare il carattere delle poetiche contemporanee, ma la storia e l'evoluzione stessa della poesia come genere letterario. Non è questo il contesto per citare fonti, ma non è affatto nuova l'idea che la fondazione di un io poetico sia di per sé un atto di divisione (e dunque finzione), che in buona parte mima e lenisce la *Spaltung* essenziale del soggetto. Non per nulla, forse, la definizione che dell'autofiction ha dato il suo primo teorico, Serge Doubrovsky, sembra stabilire un preciso legame tra la lingua dell'autofiction e l'avventura linguistica che sta all'origine della poesia: "autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage [...]. Rencontre, fils des mots, allitérations assonances, dissonances écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique"⁽¹⁾. Mi chiedo dunque se non sarebbe meno auto-subalternizzante per la poesia rivendicare invece un proprio primato sulla nozione narratologica di autofiction. Valga, come esempio più molarmente articolato del fenomeno, la *Divina Commedia*, e in maniera più molecolare il complesso della lirica cortese e stilnovista, poi distillato attraverso l'esperienza architettonica del *Canzoniere* petrarchesco nell'essenza stessa di un poetico ruotante attorno alla descrizione capillare dell'esperienza esemplare di un soggetto che mai coincide con la persona scrivente. Il paradosso dell'autofiction, infatti, è quello di fornire, tramite la via indiretta della finzione, la possibilità di un'autobiografia critica rispetto alla propria verità e cosciente dei propri effetti di discorso.

Non intendo certo dire che la poesia non possa che essere biografica, né voglio, all'opposto, ripercorrere i passi di chi ha a suo tempo dichiarato la morte dell'autore, escludendo categoricamente la rilevanza della dimensione biografica per il significato di un'opera. Il punto è che la biografia, vera o fittizia – posto che esista una narrazione autobiografica che possa dirsi vera – può solo servire come strumento di indagine critica in specifiche manifestazioni del poetico, quelle che pongono l'io del poeta a fondamento della scrittura e del suo valore. In alcuni casi è proprio l'autore, impegnato in una attenta costruzione della figura autoriale, a rendere impossibile la lettura della poesia senza un riferimento all'esperienza biografica – per quando idealizzata o deformata. Si pensi alla moltitudine di casi che, da Petrarca a Foscolo, da d'Annunzio a Pasolini, passando nel Novecento per il caso essenziale della *Vita d'un uomo* ungarettiana hanno variamente rappresentato e problematizzato questa posizione, che per comodità chiameremo lirica. Il problema però, detto all'ingrosso, è che non tutte le vite sono sufficientemente interessanti da sostenere un progetto poetico. Una verità che appariva nella sua sarcastica amarezza già nei progetti autoptici o se si vuole esplicitamente auto-finzionalizzati dei crepuscolari. Ci sono vite che hanno attraversato momenti fondamentali della storia, monumentalizzate nel drammatico diarismo carsico della parola dell'"uomo di pena" e vite passate a osservare dalla finestra della propria camera da letto o dalla porta della propria libreria antiquaria, scrivendo lettere al mondo. Oggi quella finestra non si affaccia nemmeno più su un giardino inglese nel Massachusetts, né su una spianata di condomini con antenne paraboliche, luci natalizie e balconi, ma sullo schermo dei nostri computer da cui ci pare di spiare una vita autentica, certo non la nostra, incapaci di gestire le richieste d'attenzione dell'esperienza.

La questione non è dunque quella di chiedersi se il vissuto possa servire a interpretare la poesia nel caso di quei poeti la cui vita può considerarsi eccezionale, o divenuta tale perché monumentalizzata

dal poetico, ma nel caso ben più frequente dei poeti che hanno avuto o hanno una vita qualunque, priva di avvenimenti che abbiano un significato eccedente l'ambito comune dell'esperienza. Diciamo pure una vita come la mia. Chi può parlare, e di cosa, quando il soggetto che scrive non è più rappresentativo di nulla e di nessuno? Non voglio illudere il lettore di questa brevissima nota. Quelle che seguono non sono le riflessioni di un critico intento a fare chiarezza sulla situazione generale della poesia, e il suo futuro, ma le limitatissime giustificazioni di un poeta che, da alcuni anni, sembra aver deciso – in mancanza di una vita propria – di prendere a prestito quella di altre persone e che per questo, immagino, è stato invitato a esprimersi sulla questione cui è dedicato il numero di questa rivista. Ebbene, quando nel 2007 ho pubblicato la serie di poesie intitolata *Terza persona cortese*, che almeno nella forma sembrerebbe calzare perfettamente la definizione di autofiction, non intendevo affatto parlare di un io tutto mio, un io singolare, sebbene in molti abbiano inteso il contrario e tratto a volte imbarazzanti conseguenze. Intendevo, al contrario, problematizzare, attraverso un immaginario rapporto amoroso dai tratti marcatamente sado-masochistici tra un io vittima e una terza persona carnefice, la diade io-tu che dall'epoca della cortesia sostiene appunto la finzione lirica, con tutto il suo correlato di vissuto. Non a caso, quella raccolta si concludeva con un omicidio: quello della prima persona. Se a qualcosa mi rifacevo, insomma, non era alla mia vita né al mio desiderio, ma alla ben nota distinzione tra i primi due pronomi personali e il terzo tracciata da Emile Benveniste: la terza persona come ciò che io e tu non sono, qualcosa di irriducibile alla loro monolitica diade. Il tu presuppone l'io, che lo rende tale sdoppiandosi, e in questo continuo movimento tra i due a transitare incessantemente è il ruolo di soggetto. Per Benveniste la terza persona rappresenta al contrario la possibilità di una persona non personale, o meglio, di una non-persona: “non dobbiamo quindi rappresentare la ‘terza persona’ come una persona in grado di depersonalizzarsi. Non vi è aferesi della persona, ma proprio la non persona, che possiede come demarcatore la mancanza di quanto qualifica specificatamente l'io e il tu”(1). È chiaro che qui non si tratta di considerare la persona nel suo significato etimologico, perché dietro la maschera non c'è nessuno, ma solo un vuoto che non rimanda dunque alla vita, ma a qualcosa d'altro. Non c'è, per restare all'implicita metafora di Benveniste, un corpo su cui operare operazioni.

Oserei dire che proprio il termine persona è quello che definisce meglio la mia poetica a partire dal titolo del mio volume fantasma *Secondo persona*, di cui *Kamikaze e altre persone* non è che una costola, estratta per salvare almeno parte di un corpus dal destino di illeggibilità a cui sembra ormai costringerci la grave situazione editoriale in cui versa la poesia italiana. Nella lingua italiana, persona è un termine misterioso, spesso impiegato per parlare della lingua stessa e del suo funzionamento. Esistono “la persona del verbo” e la “prima persona singolare” ma esiste anche una “persona plurale”, su cui è forse opportuno soffermarsi. Che cos'è, infatti, una persona plurale? L'espressione sembra contenere il paradosso di una singolarità collettiva, che – abbandonata la grammatica – mi è sempre apparsa nella forma di una potenzialità tutta poetica e per nulla biografica. La scolta, il kamikaze, l'autofago, e tutte le altre figure di soggettività radicale che ho posto nel mio teatrino di puparo, fino ad ora, sono sempre terze persone che – anche quando si esprimono nella forma dell'io – rappresentano non la mia vita, ma il mistero di quella singolarità collettiva a cui mi sembra chiamata, da sempre, la lingua della poesia.

Gian Maria Annovi

Note.

(1) Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

(2) Emile Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, il Saggiatore, Milano, 1971, p. 275.

IO A DONDOLO

1.

«Bisogna entrare dentro se stessi armati fino ai denti»: da questo Valéry detto a memoria, l'unico teatro possibile dell'Io è la sua ingiustificata accettazione. Questa cosa chiamata Io che così ci tormenta è la muffa più splendente e contagiosa che l'essere umano abbia fatto crescere dentro se stesso.

Centro assoluto e abissale d'ogni minimo universo da noi abitato, esso è la fatamorgana da cui partiamo e in cui moriamo senza alcuna gloria. Nel teatro della poesia l'Io è l'oggetto più controverso che da un secolo e mezzo ci tormenta come uno specchio di cui non possiamo fare a meno e che tuttavia nel migliore dei casi tentiamo di allontanare o di mettere alle spalle senza alcun risultato. È una trappola per topi e chi pensa di poterne o doverne fare a meno si illude, e presuntuosamente riafferma l'Io medesimo gonfiato e rigonfiato proprio nella prosopopea di un rifiuto, lisciato e blandito proprio laddove ci si vuol far credere che non sia necessario o addirittura disdicevole.

Negli ultimi sessant'anni - più o meno - la poesia italiana ha ingaggiato un combattimento senza requie e senza alcun risultato effettivo contro questo corpo estraneo che pure ci possiede. Se non quello di categorizzare, spesso catechizzare i generi, le posizioni, le posture della scrittura poetica. Il valore teorico delle differenti esperienze spesso però si è trasferito in piccole guerre di condominio (ancora oggi patiamo lo sciocco sussiego e la fanciullesca, adolescenziale segnatura del proprio pedigree politico-esistenziale di taluni) piuttosto che farla finita col giudizio (non di Dio, per fortuna) su chi è cosa e che cosa invece sono gli altri.

Lirici non lirici, vocalisti o performativi, assertivi o non assertivi, umiliati e offesi: in verità non comprendo granché di tutto ciò, a meno che tutto questo rumore non voglia significare un disagio per il proprio fare e la ricerca di un senso dentro un perimetro in cui comodamente ci si rivolge. In fondo sono forme di rappresentazione di sé, più che di un discorso poetico, più utili a costruire un romanzo fortemente autobiografico proprio là dove l'Io viene messo alla gogna.

La questione è ben più semplice e asfissiante di quanto siano falbi i tentativi di dislocare l'Io, o sospenderlo o non asserirlo o asserirlo con decisa fermezza. A confrontarci con quel maledetto pronome ci si ritrova continuamente dentro un girotondo ineluttabile in cui non si vince se solo si pensa di poterne fare a meno.

Si è provato e ci si prova ancora a metterlo fuori, sotto il tappeto e a far finta di non vederlo o volerlo. Niente da fare. Bisogna rassegnarsi a questa malattia grammaticale del genere umano. Il corpo estraneo siamo, saremmo, noi senza l'Io - e non l'Io dentro di noi.

Allora tutto sta nel 'buon' uso che se ne fa, di questa cosa chiamata Io. Fermo restando che viaggiamo dentro un universo di pure opinioni, vaghe e incerte. Chi è certo di qualcosa, o tale si mostra, intorno all'Io non fa che condire il proprio delirio con transitorie e illusorie affermazioni o ipotesi che muoiono nel fiato stesso che le pronunzia o le pensa.

2.

La rappresentazione dell'Io è ciò che resta a distanza, senza legami: non è la cosa, ma ci si apre davanti. È presenza reale che si consegna e ci consegna alla consumazione.

Quando dici "Io" vuol dire che è proprio finita. Quando non lo dici non è neppure cominciata.

L'Io è un'arte della sottrazione, della privazione, che fa, in realtà, fallire la presunzione stessa

dell'io, riconsegnandola al suo stesso essere-per-il-fallimento, alla sua dispersione, al suo non compiersi mai del tutto. È il «sans» beckettiano che impedisce dal principio il compimento dell'immagine e della scrittura, così come il fango di cui la voce si riempie la bocca è di fatto residuo soggettivo che svuota il pronome stesso, lo rende scoria, lo riporta a uno zero verticale, al suo darsi nella passività del soggetto, come alterità, resto disarticolato. Residuo che resiste e persiste senza il quale nulla principierebbe nell'atto di parola.

La scrittura dell'io è cosa anfibia. Un rito millimetrico in cui la passione del corpo si mette in scena senza direzione. La sintassi totale di questo magma ecolalico si dirama e definisce una voce biografica (non autobiografica) e biologica dentro un corpo residuale e totale allo stesso tempo. Fiore racchiuso in ferite cieche; *non Io* che si recita, si piega tra le sue pieghe.

Minore, inferiore, minorata, la voce di questo corpo-pronome si muove a scatti su ogni confine possibile, fino alla più cieca alterità cieca di una *res* acustica. Le sue curvature e inflessioni rimandano all'istante totale e bianco su cui viene incisa la ferita di una biografia della passione. Le contrazioni e le espansioni della sua materia acustica mimano il tormento di un pensiero che non può fare a meno di pensarsi nelle mutilazioni e nelle cicatrici della propria *Lessness*.

L'io è la cosa oscena che prende possesso della scena umana, la cosa intollerabile in preda alla convulsione, ridotta alla forma nuda e orfana del corpo.

Come nei quadri di Bacon o nelle opere di Beckett, l'io è una bava, una specie di bava.

Questa nuda forma non rimanda semplicemente a una condizione biologica o creaturale. La bellezza convulsiva di questa nudità non possiede alcuna auraticità. Non riguarda un altrove, sta nella banalità di un presente e di una presenza. È lo spazio scenico della catastrofe.

L'io è ritmo irrespirabile e cieco che vuole riconquistare uno stato di inerme impotenza, da cui cominciare a dirsi. L'io paradossalmente è, deve essere, la discontinuità che agisce, incontrollabile, anteriore, al di qua di ogni identificazione, di ogni forma compiuta. È creatura in attesa dell'umano e allo stesso tempo abbandonata dall'umano.

L'io si dà nella violenza di una verità catastrofica; quella stessa violenza che accomuna ombre, animali e filamenti umani come fenomeni temporanei della materia. Come resti, stati di discontinuità - nell'apertura, nello spaesamento, in una sorta di anteriorità ritmica in cui si non riconosce più un senso, né un linguaggio.

È da questo abbandono, da questa gloria di un io sprofondato nell'inumano che bisogna partire per spogliare l'umano, finalmente, della sua risibile presunzione.

Respirazione impercettibile. L'io è un dondolo, un balbettio motorio: una pausa di vita, una cadenza - cosmica e comica. Una sfera cava, una monade imbozzolata nella propria "neghienza" accidiosa.

Una lingua-passi che parla, passa e ripassa in ogni forma, progetta una prossemica del vuoto e del fallimento - un'arte della respirazione senza scopo che comprime l'umano all'osso.

Senza memoria né desiderio, l'io a dondolo accoglie e registra la posizione e la postura da cui non si esce, in cui si continua a vivere e si continua a finire. Nel suo andare e venire ordisce una partitura drammaturgica esiziale tesa nelle trame esauste di un'agonia infinita. In nessun luogo ostinatamente.

La struttura ecolalica dell'io è fatta di soglie, mormorii interstiziali in cui tutto viene esposto e

decreato; e come avvicinarsi all'ordine del corpo e del teatro, se il corpo è ciò che viene e si avvicina cadendo su una scena e il teatro è ciò che dà luogo all'avvicinarsi di un corpo, alla sua cadenza.

L'Io è segnato da movimenti remoti che disegnano un'azione-passione senza pensiero, una *strenua inertia* che ripiega e avvolge su se stessa la movenza basculante di una corporeità presente, gettata davanti a sé e ritrovata alle proprie spalle. Persiste imbozzolato in un corpo che sillaba il proprio vanire e divenire.

È il ritmo convulso di una voce-vocina vicina allo zero, una *voix-sinage de Zéro*, direbbe Hélène Cixous. l'Io è un soffio in via d'estinzione che sibila dissipandosi, e dissipandosi ci contamina.

L'Io può solo *fabulare* nella risacca straziata e straniata della voce. Tutto accade secondo una geometria neutra e sbandata, meccanica, senza uscita.

L'Io non è un oggetto, né un soggetto, semplicemente è un processo.

L'Io dà vita a un responsorio percettivo, una dondolalia grammaticale senza uscita, tra essere e non essere.

Se si riprendono certi elementi dell'opera di Beckett, la *berceuse* ad esempio, e tutte le sequenze altalenanti dei passi e dei gesti delle sue marionette, ci si trova davanti a un ossessivo ritornello motorio, a una ninnananna del gesto in cui Io e non-Io si mostrano nella loro inconsolabile *palindromia e palinodia*, ovvero nell'avanti-indietro di una lingua e di pronomi in cui il dentro e il fuori non hanno luogo – se non nel loro reciproco rovesciarsi e annullarsi.

I *puppets* beckettiani - figure limite del non-Io - sembrano davvero dondolare sotto l'azione di un peso, del loro stesso peso o della loro stessa sottrazione di peso. *Sedendo et quiescendo*, essi stanno sospesi in attesa di una forza oscura e lieve che li rimetta in moto verso una fine che non finisce.

In *Film* di Beckett, l'*Object-Keaton* non fa che sfuggire alla percezione estranea di un *Eye* (che pure è un *I*). Entrato in una piccola stanza ermeticamente chiusa, *Object* non fa che incrociare e accecare lo sguardo altro (di cose, animali, buchi sul muro, divinità sumera, fotografie) che attacca senza sosta la sua monocularità solipsistica. Tempo zero. Spazio zero. Riesce a evitare ogni ritorno d'immagine, ogni raddoppiamento visivo che potrebbe metterlo di fronte a quella Gorgone che è *I*. L'arrestarsi della *berceuse* ridà impulso al ritornello crudele di *Eye* che, superato l'ostacolo angolare di 45°, si ritrova alla fine di fronte all'occhio-*Object* aperto in una specularità sgomenta. L'orrore autoscopico prende riflesso scatenando una reciprocità visiva più scorticante di quella del "vedersi vedersi" di Valéry. *Eye* e *Object* si ri-guardano in una dondolalia visiva che va ad accordarsi con l'oscillazione della *berceuse*. Il responsorio percettivo rimbalza da un estremo all'altro dello stesso sguardo raddoppiato. L'immagine lentamente si ferma su *Object-Eye* (ormai *I*), «seduto, piegato in avanti, la testa fra le mani» che «si dondola dolcemente. Inquadratura fissa mentre il dondolio cessa poco a poco» (*Film*). Ogni separazione ricomposta.

La metronomia dei gesti e della voce dei personaggi beckettiani è come abbandonata a un'attività dolorosa e sterile che nella «déconstruction parauditive» si fanno testo, «langue Beckett» (Cixous). E questo mi sembra un 'buon' uso dell'Io e del suo ostinato fallimento.

Si resta seduti, solo la luce di un respiro, uno *stirring still* in cui al massimo aprire e chiudere gli occhi, inclinare la testa, cominciare a morire.

3.

L'Io è una lingua perduta che respira – né dentro né fuori.

La scrittura è una forma d'autismo. Ha dentro di sé la propria radice, dentro di sé la propria sconfitta.

Con chi comunica la poesia? Da quale mondo pretende di uscire, di farsi parola che parla? È il tormento di una voce chiusa in quella che Bettelheim chiama «la fortezza vuota». Io vedo solo teste che dondolano orrore e pietà, ciechi che segnano con lo sguardo vuoto la luce senza colore che li avvolge. La lingua depalpita sotto forma di delirio immobile, ritmo a dismisura, respiro che non può essere capito né predetto.

Il dramma è che, beninteso, all'opera non è mai la lingua stessa, scrive Celan, «la lingua in sé e per sé; bensì sempre e soltanto un Io che parla dal particolare angolo d'incidenza della propria vita e che ricerca una delimitazione, un orientamento». Tanto più atroce non essere 'lingua', ma corpo-pensiero che cerca una delimitazione, un orientamento in un vuoto di spine da cui non esce. Là dove l'angolo d'incidenza della propria vita è solo il dolore (un supplizio) senza direzione, forma che ci piega senza luce, e ci nega.

Sotto la mano andarsene, in cenere; sollevati fino al limite, al fuoco dei perduti.

La luce è fredda, nuda, senza scopo. La poesia bela, bramisce di dolore e orrore. Come sangue tra le stelle.

La passione della lingua risplende nel sangue, si agita infinitamente alla ricerca di una fessura attraverso cui manifestarsi.

Ma non esistono parole vere per 'Io'. Non esistono parole vere.

Si percuote, si morde, urla, è preda di stereotipie motorie – tale è lo stato mortale dell'Io.

L'Io è il limite inferiore della forma e della lingua, si dà là dove si è perduti, dove albeggia la minorità, il martirio del pensiero - là dove, come dice Beckett in *Malone muore*, «tutto si divide in se stesso».

Il linguaggio prolifera dentro la perpetua falsità e falsificazione dell'Io. Ai danni di una sofferenza sentita come unica verità, ma intestimoniabile dalla lingua stessa.

Questa lingua dell'intestimoniabile appartiene a chi ha accettato di sottomettersi alla propria inferiorità, a chi percepisce l'assoluto dal punto più basso e caotico dell'esistenza, sulla soglia della vita.

L'Io sta sulla soglia della vita. È luogo della pelle, l'esile territorio che separa e lega due abissi: quello del pensiero muto, quello lacerante della parola,

Il pensiero è la pelle dentro la quale si sta, perdendosi; fuori dalla quale si sta solo a condizione di perderlo nella trascrizione, di aprire la ferita verbale e di patirla in tutto il suo dolore.

L'Io è quell'incrinatura attraverso cui il pensiero cerca una via d'uscita. Questa via d'uscita è sentita come fallimento del pensiero, deve essere un fallimento, il fallimento. Come ciò che nasce al proprio fallimento. Non dà consolazione né speranza.

Il pensiero si rifiuta. Il pensiero si rifiuta alla lingua. Si fa segreto. La lingua è il rifiuto del pensiero. La lingua è il rifiuto del pensiero a farsi pensare. Il pensiero è il rifiuto della lingua. Si può solo cadere nella lingua, come nel pensiero si accade. Cadere nella lingua vuole dire “io mi rifiuto”. Vuol dire farsi abietto in uno stato abbagliante del dolore, della *souffrance*, proiettarsi dentro la propria distruzione, nell’impotenza di un pensiero che si fa impotenza della lingua.

L’Io è termine, terminazione. Una sorta di diramazione diffusa che localizza la lingua paralizzandola, mentre riconduce il pensiero al suo altrove, lo rigetta nella sofferenza dell’indicibile.

L’Io è come farsi la croce senza le mani. È il deserto del pensiero.
L’Io sta nel segreto inattingibile della deformità – unica condizione possibile dell’umano.

L’Io è l’eventuale che cade nell’immagine.

L’Io è l’arto fantasma che abita il nostro corpo, il sistema percettivo, la lingua stessa - illumina i corpi nella loro *kènosis*, ovvero in quello svuotamento che trasfigura l’umano - per sottrazione, per umiliazione.

In ciò che scrive Dostoevskij («se si giungesse a privare gli uomini dell’infinito essi non vorrebbero più vivere e morirebbero dalla disperazione») si potrebbe sostituire, senza ferire troppo il senso, 'io' a «infinito» - e dunque riformulare: se si giungesse a privare gli uomini dell’Io essi non vorrebbero più vivere e morirebbero dalla disperazione.

La presenza dell’Io è immediata e remota allo stesso tempo, semplice e terribile come di chi abita questo mondo ed è già dentro un altro. È materia densa e impenetrabile che si muove in forme non addomesticabili, su confini non registrati percettivamente e concettualmente.

L’Io ci attrae come un abisso bianco. In una danza che è possessione amorosa, delirio e geometria, numero e dismisura. È la danza di ciò che ha appena finito di nascere o di ciò che è sempre sul punto di morire.

L’Io è la nostra unica possibilità di guardarci dalla fine - e così aprirci alla nostra fine.

Vito M. Bonito

DUE PAROLE SULLA QUESTIONE DELLA VOCE E DEL FINZIONALE PER LA POESIA

Carissimi di Ulisse, vi mando queste poche e veloci righe sul tema. Spero possano essere utili. Se una questione che si vorrebbe affrontare è creare o richiamare delle categorie teorico-critiche che permettano di uscire dalle secche di vetuste dicotomie come lirismo dell'io e non lirismo, dal punto di vista che nasce dalla mia specifica pratica poetica, la strada non è quella di avvicinare la poesia al romanzo appellandosi alla caratteristica della finzionalità.

Una posizione del genere tende a disconoscere la caratteristica precipua della poesia moderna che è appunto la messa in questione della voce (quindi del personaggio, soggetto-maschera, Io). La poesia non inventa una voce, ma almeno da Rimbaud in poi arretra verso una pluralità di voci, fino alla sua disintegrazione come nel caso dell'ultra-letterismo e di alcune prove della poesia sonora, ad esempio. Se Bachtin assegnava al romanzo la funzione polifonica, in molti testi poetici non monodici ritroviamo una pluralità di voci, come ad esempio ho provato a fare, nei limiti delle mie possibilità, con Scribeide (Piero Manni ed.1993). Che la voce che si pretende di individuare leggendo una poesia, o più poesie, fino a fare di quella voce la specificità di uno stile, sia articolazione di esperienze biografiche ampiamente metabolizzate è assodato e ripeterlo rischierebbe la banalità. Solo che poi si dovrebbe precisare cosa in concreto consista una biografia, cosa un tantino complicata... Così come al contrario sarebbe inutile ripetere che la proiezione di un'immagine di sé sia l'effetto di un assetto retorico-stilistico. I due movimenti vanno insieme e non si escludono, non si possono rendere alternativi perché si coimplicano.

Porsi la questione della performatività del soggetto posto in essere dalla voce della poesia (che non è mimesi della biografia esistente) elude la natura della produzione del senso che una corretta interpretazione ermeneutica imporrebbe. Non c'è propriamente una voce che si autoponga, come una sorta di Io fichtiano, quanto piuttosto ascolto e interpretazione che stabilisce il circolo del senso: è il lettore che articola la sua interpretazione riconoscendo o meno il senso innanzitutto e solo dopo eventuali voci del testo: il regime del senso può anche non essere incarnato da una voce ma risultare come suo detrito, scarto, rumore. Propriamente il testo è silente finché non gli si dà voce. Tale attività ermeneutica inizia già dalla semplice esecuzione orale del testo: una lettura ad alta voce è già una prima interpretazione.

Non si può tacere la parte che il lettore ha nello stabilire le caratteristiche del testo la cui natura è polisensa, polisemica e ambigua. Non si può considerare essenzialisticamente la voce della poesia come se fosse una cosa in sé, indipendentemente dalla lettura concreta e dall'esperienza del senso che di volta in volta si viene a configurare. Sono visioni ontologizzanti che derivano probabilmente dallo strutturalismo.

Chiedere una lettura antropologica del fenomeno della poesia incontra dei problemi oggi: con il passaggio alla stampa e poi al computer, i nostri saperi antropologici devono aggiornarsi ed è troppo presto per sapere che ne è del soggetto e della comunità e quindi della poesia tra soggetto e comunità in una società massmediatizzata e interconnessa, che abbandona progressivamente l'universo della stampa. La differenza tra poesia lirica e poesia non lirica è soprattutto una differenza retorica, non antropologica o semiologica.

In conclusione, Bachtin aiuta: la lirica è poesia monodica, la non lirica è polifonica, come il romanzo. Ma bisogna aggiungere che anche quando c'è una sola voce, nell'età moderna, quest'unica voce apparente si moltiplica e si frammenta in più direzioni. Se ciò non accade spesso non siamo di fronte a una poesia lirica ma a una poesia mancata.

Biagio Cepollaro

CHI PARLA NEL TESTO? A PRIORI AUTOBIOGRAFICO, MASCHERE, IPONARRAZIONI

Finché finzione ci separi

Per lo più vi è la finzione, fortunatamente. Possiamo usare la terza persona, e assegnarle un paesaggio, delle azioni da compiere, dei sentimenti da provare, degli oggetti da prendere in mano, possiamo raccontare delle storie, delle storie brevi (racconti) o delle storie lunghe (romanzi). Il termine *finzione* è qualcosa di enormemente rassicurante. Ci sono film di finzione, finzioni teatrali, e naturalmente le serie TV di finzione. I fumetti. I videogiochi. Uno sterminato mondo di finzioni, dove si possono costruire di slancio personaggi e situazioni, con grande facilità, come modellando una materia docile, plasmabile, e nello stesso tempo trasparente, in grado di ricevere ogni informazione, ogni aspetto, ogni significato.

La finzione ha questo di rassicurante, colui che la produce, che materialmente la mette in opera, per esempio colui che la scrive, è in una posizione perfettamente remota rispetto a ciò che racconta, è protetto, dispensato, sciolto da essa. Le neutrali categorie narratologiche che distinguono la persona dell'autore sia dalla voce narrante sia dal punto di vista del personaggio in azione, non fanno che celebrare questa condizione felice che consiste nel *separare* l'enunciato da colui che l'ha prodotto storicamente. Naturalmente l'autore ne è il proprietario. Siamo in un regime moderno e capitalistico, dove la proprietà intellettuale conta, dove l'autore è un produttore, ma tra un prodotto e il suo autore non ci sono per forza legami di somiglianza, come non ce ne sono tra l'artigiano e la sedia da lui costruita, ad esempio, o tra l'operaio e il suo pezzo. Quindi il problema non si pone. O meglio, il problema non si pone al consumatore standard del prodotto di finzione.

Il lettore che si mette a leggere *Herzog* di Saul Bellow (romanzo=finzione) non ha bisogno di chiedersi se il personaggio di cui si raccontano le vicende, e che viene presentato in terza persona, abbia tanto o poco a vedere con l'autore. Come ogni persona familiare con ciò che da qualche secolo si chiama "letteratura", egli penserà che in un romanzo un autore mette sempre del *suo*, ma in una proporzione che non gli interessa vagliare e che, in ogni caso, non gli è indispensabile conoscere per godere appieno del suo prodotto. Se ne interesserà con fare più o meno poliziesco la critica, e tutti coloro che professionalmente si occupano di "costruire" *lo scrittore*, questa tipologia di produttore, che ha un ruolo comunque importante nell'organizzazione di quei discorsi generalmente di finzione che appartengono alla categoria "letteratura".

Si ricordi cosa diceva Michel Foucault a proposito della "funzione autore". Cito dalla celebre conferenza *Che cos'è un autore?*, presentata il 22 febbraio 1969 alla Société française de philosophie e reperibile in rete (<http://1libertaire.free.fr/MFoucault349.html>), traduzione mia:

Ma infatti ciò che nell'individuo è designato come autore (o ciò che fa di un individuo un autore) non è che la proiezione, nei termini sempre più o meno psicologistici, di un trattamento che si fa subire ai testi, degli accostamenti che si realizzano, degli aspetti che si stabiliscono come pertinenti, delle continuità che si riconoscono, o delle esclusioni che si praticano. Tutte queste operazioni variano secondo le epoche e i tipi di discorso. Non si costruisce un "autore filosofico" così come un "poeta"; e non si costruisce l'autore di un'opera romanzesca nel Settecento come ai giorni nostri.

Qui non c'interessa mettere in luce l'obiettivo generale dell'intervento di Foucault sulla nozione di "autore", ma solo ricordare un aspetto oggi riconosciuto del funzionamento dei "generi" letterari, e che è stato messo in luce, in polemica con un certo riduzionismo formalista e strutturalista, dalla pragmatica del discorso. Ciò che si pensa che i testi dicano non dipende solo dalle loro proprietà interne, ma dal modo in cui la gente opera intorno ad essi. Insomma, un testo parla diversamente a seconda di quello che uno decide di *fare* con esso e a seconda di chi si occupa di farne qualcosa.

I critici hanno poi considerato che ci sono casi in cui, leggendo un romanzo, anche il lettore standard deve prendere in considerazione certi aspetti della vita dell'autore. Anche perché ex-amanti o ex-mariti, ad esempio, potrebbero farlo spontaneamente, e magari minacciosamente. Alcune finzioni romanzesche per funzionare al meglio, per esplicitare appieno le proprie virtù

“letterarie”, devono includere delle considerazioni esplicite sui rapporti tra la vita di colui che racconta e i personaggi oggetto della narrazione. Poco importa entrare in questo caso nelle distinzioni terminologiche. Utilizzare in modo pertinente categorie come “romanzo autobiografico” o “*autofiction*”, significa aver operato due mosse importanti: non solo il discorso critico ha ristabilito continuità e prossimità tra il testo dell’autore e la vita di quest’ultimo, ma ha sollecitato il lettore di “finzioni” a fare tesoro, all’interno dei propri usi e costumi di lettura, di tale avvicinamento. Alla fine, romanzo autobiografico e *autofiction* cessano di essere categorie critiche e narratologiche per divenire categorie merceologiche, etichette per una specifica merce letteraria. Non si è usciti dal magnifico mondo della finzione, ma ci si è spostati ai suoi margini, in una zona problematica eppure affascinante.

La lirica: un mito della poesia moderna

Con la poesia, la questione è più imbrogliata: non si può parlare con agio di “finzione”, la terza persona esiste ma rimane abbastanza rara, la narrazione intesa come “imitazione” delle azioni è spesso poco pertinente. E, naturalmente, la poesia ci arriva già attraverso un contesto di attese, di presupposti, di stratificazioni discorsive specialistiche, e questo vale che ci si avvicini ad essa in veste d’autore o di semplice lettore. Partiamo allora da qualche credenza condivisa. Sul piano dell’evoluzione storica, esisterebbe una specificità della poesia moderna, che la rende un genere letterario strettamente legato all’espressione dell’io individuale sia nella forma del discorso che nella selezione dei temi. Una formulazione sintetica di questo tratto caratteristico la troviamo nel saggio di Guido Mazzoni, intitolato appunto *Sulla poesia moderna*(1).

È come se la lirica moderna dovesse la propria origine a due metamorfosi parallele che tendono entrambe all’individuazione senza riserve: dal lato del contenuto, *l’ingresso dell’io empirico in poesia*; dal lato della forma, *la liberazione del talento individuale, la conquista del diritto a scrivere senza rispettare regole prestabilite e a intendere lo stile come espressione anarchica di sé*.

Mazzoni identifica poesia moderna e “lirica”, accogliendo la teoria dei generi romantica e la tripartizione che ne segue: epica, lirica e dramma. Dentro questo schema, la lirica è un componimento generalmente breve, in versi, che esprime una visione soggettiva del mondo. Se lirica, così intesa, e poesia moderna devono coincidere, è evidente che Mazzoni stesso è poi costretto a definire lo spazio topografico del genere attraverso l’asse oppositivo centro-periferia. Vi è un centro lirico e vi sono diverse “periferie anti-liriche”. Non voglio entrare neppure in questo caso in una discussione riguardo alla validità o meno di certe categorie letterarie. Esse sono comunque indispensabili, finiscono sempre per interferire anche con la fruizione comune e la loro pertinenza è proporzionale alla loro capacità di gettare nuova luce sulle opere esistenti. Nel caso citato, però, appare evidente che le cosiddette “periferie anti-liriche”, che costituiscono delle eccezioni rispetto ai tratti salienti del genere, finiscono per ospitare una buona parte di tutto ciò che è rilevante nella poesia del Novecento. Questo significa che l’identificazione tra poesia moderna e lirica è una forzatura, o che andrebbe riarticolata, uscendo dallo schema riduttivo dei romantici. (Esempi di questa riarticolazione del genere lirico si possono trovare in saggi come quello di Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, risalente al 1957, o di Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, del 2015). Teniamo, però, per buona l’affermazione che, *ad un certo momento*, la poesia moderna si percepisca come “lirica”, accogliendo quindi l’io empirico, l’io dell’autore storico, per *dargli la parola*, e per dargliela al di fuori delle convenzioni, dei rituali tramandati, affinché possa esprimere la propria irriducibile individualità. Qui parrebbe stabilirsi un nesso forte tra autobiografia e enunciazione poetica.

Dobbiamo però scorgere in questo modello generale, una sorta di *mito*, nel duplice significato di una promessa di senso e di un invito a perseguirla, tale promessa, a farla esistere attraverso una serie di gesti pubblici e privati. Uso il termine “mito”, anche nel senso di “idea poco chiara” o di “nodo concettuale ambiguo”, come quelli che la filosofia, secondo Wittgenstein, deve tentare di

sciogliere. Il mito in questione trova origine in una versione rozza ma suggestiva degli *ideali espressivistici* che la moderna ideologia individualistica ha contribuito ad affermare nelle nostre società occidentali. Tali ideali esortano ogni individuo a “esprimere” in uno stile di vita originale la loro natura profonda e irripetibile. Si può persino ipotizzare che proprio la difficoltà di vivere all’altezza di tali ideali assegni alla lirica moderna una funzione di compromesso: *pochi individui esprimano se stessi in modo radicale, in nome di tutti coloro che non ci riescono e che non possono*. Tale espressione, però, proprio perché priva di compromesso nei confronti delle forme di vita condivise non può avvenire che nello spazio separato (e protetto) della scrittura, del discorso letterario.

Quello che in questa configurazione “ideologica” rimane poco chiaro è il nesso tra forma dell’espressione – l’enunciato poetico – e la psiche che lo ha prodotto. Si consideri qui il termine “psiche” come equivalente di tutto ciò che pertiene all’interiorità del soggetto, tutto ciò che viene da lui e non dal mondo, dalla sua voce interna e non da quella degli altri. Cosa ci sarebbe all’interno dell’individuo, e che verrebbe fuori assumendo quella forma verbale così originale e così apparentemente lontana dalla lingua materna (la celebre e imbarazzante “oscurità” della poesia moderna e contemporanea)? Oggi magari abbiamo i filo-cognitivisti che, impavidi, senza nulla mutare di questo schema poco intelligibile, sostituiscono ai vecchi “vissuti di coscienza” della fenomenologia del primo Novecento, o alla combinatoria inconscia dei segni dello strutturalismo del secondo Novecento, gli stati neuronali dell’inizio del Ventunesimo secolo, per spiegare come l’io empirico trasmetta la sua irriducibile singolarità alla lingua. In attesa che una spiegazione sufficientemente chiara soppianti l’opacità del nesso mitico tra psiche individuale e linguaggio collettivo, accettiamolo per quello che è, una sorta d’ingiunzione: “il poeta traduca ciò che in lui è irripetibile in una parola inaudita”.

Excursus: Archiloco e la persona loquens

Noi non specialisti abbiamo tutti creduto per un certo tempo che nei frammenti della lirica greca arcaica risuonasse, per la prima volta nella tradizione occidentale, la voce di una prima persona autentica, diversa da quella impersonale che caratterizza il canto epico. D’altra parte, come ci ricorda Federico Condello in *Messinscene dell’altro nel simposio greco arcaico*(2), gli stessi antichisti hanno discusso a lungo intorno al “grado di ‘realtà’ o meglio di ‘referenzialità’, riconoscibile alle affermazioni o alle narrazioni in prima persona della lirica arcaica, tradizionalmente reputata – per lascito del romanticismo e delle sue tipologie letterarie – massima espressione della soggettività e dell’individualismo greco”. Le conclusioni oggi più accreditate mostrano, però, un vizio d’origine nel preteso autobiografismo lirico. Sempre Condello:

A screditare la *communis iopinio* è bastata una più consapevole valorizzazione dell’artificio noto come *persona loquens* (il luogo classico per l’antichità greca è Aristot. Rhet. 1418b 23ss., a proposito di Archiloco e del suo io fittizio) (...). Per quanto concerne il tema qui discusso, basti dire che molte delle *personae loquentes* sospettate o accertate nei lacerti della lirica arcaica, sembrano rispondere appunto al modello di una alterità spettacolarizzata secondo precise polarità etniche e sociologiche.

Lo stratagemma di Archiloco e di altri lirici è dunque di natura “teatrale”, e ha a che fare, come Condello mostra nella sua analisi della letteratura simposiale, con rituali di travestitismo e mascheramento. Questi ultimi sono, in senso freudiano, formazioni di compromesso tra un’esigenza di condannare certe forme di soggettività etnica, sessuale, sociale, e nel contempo di concedere loro audizione. Nel caso specifico di Archiloco, molti suoi frammenti – come quello celebre dello scudo abbandonato dietro un cespuglio – mettono in mostra un personaggio che poco o niente ha a che fare con i tratti biografici dell’autore, poeta di famiglia aristocratica, impegnato nella vita politica oltreché nelle imprese militari di Paro, la sua isola natale. Come ricorda anche Simone Beta, nell’introduzione della sua edizione dei *Lirici Greci* (Einaudi, 2008, p. XVIII), le opinioni espresse in prima persona nei versi spesso non coincidono con quelle dell’autore storico; “in realtà, nella maggior parte dei casi è probabile che si tratti di un voluto ribaltamento comico del comportamento

caratteristico degli eroi dell'epica". La maschera, quindi, è presente fin dall'origine, o meglio è presente persino in quella che, nella nostra cultura, era stata immaginata una prima soglia importante della voce poetica individuale, la lirica arcaica greca. In questo caso, però, non si tratta della maschera di un personaggio teatrale che dev'essere *individuato* all'interno di una vicenda (fittizia o mitica), dove si muovono più agenti (umani o divini). La maschera (la *persona loquens*) della lirica serve a veicolare degli enunciati, ossia delle azioni linguistiche. Grazie a queste maschere, certi enunciati sul mondo, la società, la vita umana sono sottratti alla dispersione degli scambi linguistici quotidiani, e in forme ritualizzate e memorabili sono messi a disposizione del pubblico (di ascoltatori, nel caso della performance lirica; di lettori, quando si affermò la cultura del libro).

Scrivere la propria voce (*La distrazione*)

Se questo è il paesaggio "ideologico" che ho ereditato, e alludo al mito dell'espressione di sé della lirica moderna, vorrei mostrare cosa concretamente ne ho fatto, ossia come l'ho interpretato nella mia pratica poetica. Farò riferimento a tre miei libri di poesia: *La distrazione* (Sossella, 2008), *Lettere alla Reinserzione Culturale del Disoccupato* (italic pequod, 2013) e *La grande anitra* (Oèdipus, 2013).

Comincio parlando della *Distrazione* che si presenta sotto diversi aspetti come un libro tipico di lirica contemporanea. Esso è organizzato in diverse sezioni (*Bilico*, *Quello che si vede*, ecc.), ognuna delle quali presenta una serie di componimenti in versi con o senza titolo, che funzionano in ogni caso autonomamente. L'ordinamento dei testi non è cronologico e si è dunque al di fuori della logica della semplice "raccolta" di poesie. L'articolazione delle varie sezioni disegna una sorta di topografia semantica e persino, forse, un itinerario per "stazioni", una sorta di percorso orientato per tappe significative e attraversamento di soglie. Ma ogni testo funziona come un'enunciazione a sé stante, come un'emissione di voce giunta in ritardo, in quanto registrata silenziosamente dalle stringhe di parole stampate sulla pagina. Che si tratti di voce, mi è assolutamente chiaro in quanto autore dei testi, dal momento che nella fase di scrittura, ossia di composizione-improvvisazione ho dovuto quasi sempre utilizzare la voce viva, risuonante fuori di me, per accompagnare e orientare la mano scrivente sul foglio o martellante sulla tastiera. Nel momento della rilettura, invece, a componimento ormai definitivo e stampato, ho potuto sia riattivare la lettura ad alta voce sia procedere a una lettura silenziosa, dal momento che entrambe le modalità sono necessarie per vagliare, a freddo, l'efficacia "poetica" del testo. Vediamo, ora, come questa voce che io do *letteralmente* al testo, o che il testo ha bisogno di assumere per realizzarsi, si ponga in relazione alle persone grammaticali e alla mia biografia d'autore.

Consideriamo la prima sezione del libro (*Bilico*). Essa contiene 12 componimenti, di cui 7 alla prima persona, 2 alla seconda persona – che è un semplice sdoppiamento della prima (l'io che si rivolge a se stesso) –, 2 alla terza persona plurale (oggetti o persone descritti e visti dal di fuori) e 1 alla prima persona plurale. Sembrerebbe che l'io lirico la faccia da padrone. In ogni caso, la questione del possibile nesso autobiografico (o più generalmente espressivistico) tra voce d'autore e prima persona grammaticale del testo è affrontata programmaticamente fin dal primo componimento del libro, *Vita*.

Vita

Non posso *non* raccontare la mia storia.
 Chiamo questo: calamità autobiografica.
 Doversi fare una storia, andarla ad estrarre
 come una scheggia, tra i tessuti fragili
 della pelle, a rischio di

sbriciolamento,

farla nascere, imprimere un'esperante lentezza
a questa cosa mai accaduta, mai appianata,

a questa *x*

pulviscolare, interrotta,
istantanea,

di cui si hanno dintorni a perdita d'occhio,
coltri che circondano,

di cui si ha un infinito accerchiamento

senza possibilità di approssimarsi,
di dire: bambino, io, mia pelle, caduta sulla ghiaia.

Ci sono in compenso radiografie,
molte, a partire dai quattro anni,
rimangono quaderni di scuola,
copertine di quaderni,
rimangono dintorni, passaggi documentati, scontrini.

Di quale storia si parli non è chiaro,
renderla mia è rallentare,
dare il controdocumento, dall'interno, dal buio della *x*,
dare qualcosa dal centro,
inventare che ci sia centro,
mettendo in prospettiva e simmetria e successione
e comparando tutte le ferite, i punti di sutura.

Quel ferimento è il lato interno
di quello che fuori è pura traccia,
puro ritardo,

perdita,

documento. Anagrafe.

Questo testo propone un pensiero paradossale: colui che dice io, chiunque sia, è preso suo malgrado in una forma di narrazione autobiografica, ovvero egli porta con sé, nelle sue parole – attraverso di esse e attraverso i silenzi che le ritagliano – la *sua* storia. Ciò è inevitabile, in quanto l'autore si presenta come *essere storico*, e la sua storicità è coestensiva all'atto della scrittura, quale sia l'intenzione o la stratagemma retorico che la guida. Ma questo è solo un aspetto della faccenda, in quanto quel che la scrittura *mostra*, nel suo discorrere tentennante, per interruzioni e riprese, e quel che la scrittura *dice*, è che la "vita" di cui comunque si narra, l'oggetto di quella pulsione autobiografica rimane (e rimarrà) un'entità sconosciuta, opaca, un buco di senso e un'assenza di figura, intorno a cui si stratificano per disseminazione tracce eterogenee. La poesia, allora, potrebbe essere null'altro che l'esercizio costantemente rinnovato di "fare propria" una storia, grazie a un duplice e contraddittorio movimento di *appropriazione* dei "documenti" condivisi, pubblici, storici, da un lato, e di *estraniazione* rispetto ad essi, mostrando quali falle, incongruenze, vuoti rendono fragile ogni edificio narrativo che si vuole aperto a una comprensione e valutazione collettiva. La frontiera, qui, non è posta tra vita intima e vita pubblica, tra la sfera privata degli individui e quella allargata dei destini generali. Vi è una chiara continuità semmai dall'una all'altra, dal momento in cui si avvia un lavoro narrativo di tipo autobiografico. Il confine percepito come rilevante e problematico si situa a un altro livello, tra la voce e l'io grammaticale che si incarica di organizzare il discorso scritto. La voce è un'entità, un avvenimento, un gesto *storico*, ma è un gesto che *non possiede* ancora la propria storia.

Vale la pena ricordare che il tema di una “storicità” inaggrabile della condizione di scrivente, quali che siano le persone grammaticali utilizzate nel testo, emerge anche in *La grande anitra*, dove – come vedremo – parrebbe prevalere un’orchestrazione romanzesca delle voci del testo poetico. In un componimento della prima sezione (*Le meditazioni di A. I.*), si legge: “Da quando sono nell’anitrona / tutto sembra tornato al suo posto // non è nemmeno percepibile / fino a che punto la storia / possa fare irruzione qui dentro”. Naturalmente, la storia farà in mille modi e per mille vie irruzione dentro “la grande anitra”, ossia dentro uno spazio protetto, irrealo o surreale, che si vorrebbe una sorta di ancestrale isola incontaminata o navicella spaziale utopica; nell’uno e nell’altro caso, comunque, l’anitra non riesce a funzionare come un dispositivo separato, una zona franca e *innocente* di fronte all’inautenticità e alla violenza della storia.

Risulta certo che nella *Distrazione* un nesso tra la voce del testo e la storia dell’autore è esplicitamente riconosciuto come inevitabile, al di là delle forme più o meno esplicite in cui si manifesterà. Vi è qualcosa di affascinante, in questa sorta di apriori autobiografico che la lirica moderna esorta il poeta ad assumere. Ma tale apriori non deve per forza risolversi in forme narrative né in pretese espressioni di una qualche interiorità psicologica. Esso sta a indicare che, qualunque sia la cosa che il testo dice, essa viene detta attraverso la voce dell’autore, attraverso un gesto che non neutralizza né maschera la sua storicità e singolarità. Dentro questo gesto, attraverso di esso, è la storicità di tutto un mondo (linguistico) che si ripercuote nel testo, non solo la vicenda autobiografica di una persona. La forma più tipica di questo storicità del gesto enunciativo, è probabilmente quella che fa ricorso ai deittici *qui* e *ora*. Nei testi della *Distrazione*, il deittico “qui” in modo particolare ricorre almeno 13 volte e dà persino il titolo a un componimento. Il suo uso è per me connesso con l’esperienza dello stupore, intesa però in termini fenomenologici e non psicologici, ossia come un’esperienza costitutiva del rapporto soggetto-mondo. Su questo tema particolarmente caro sia a poeti che filosofi ha scritto recentemente Paolo Costa in *La ragione e i suoi eccessi* (Feltrinelli, 2014), citando appunto un poeta. Leggiamo:

L’idea è espressa magnificamente da Czesław Miłosz nelle prime pagine di uno dei suoi libri più personali: “Sono qui. Queste due parole contengono tutto ciò che si può dire – si comincia con queste parole e si ritorna ad esse. ‘Qui’ significa su questa terra, su questo continente, in questa città e non in un’altra, e in quest’epoca che chiamo mia, questo secolo, quest’anno. Non mi è stato concesso nessun altro posto, nessun altro tempo, e tocco la mia scrivania per difendermi contro il sentimento che il mio stesso corpo è effimero.” (...) Ovviamente, quando ci soffermiamo stupiti sul semplice fatto di “essere qui”, reagiamo a un’intera gamma di associazioni che tende all’infinito. Potremmo anche dire che in questi tipi di esperienza siamo posti di fronte a una particolare resistenza della realtà al pensiero, che ci costringe a praticare una nuova e disorientante economia dell’attenzione.

Della lettura che Costa fa di Miłosz, m’interessano particolarmente due aspetti: la *resistenza* della realtà al pensiero, e la nuova economia dell’*attenzione* che essa suscita. Vi è qui un nodo fondamentale, che continua ad essere un motore della mia poesia. L’attualità del lavoro poetico di Francis Ponge, e ancor più della prospettiva in cui la sua scrittura si è mossa, mi pare derivare dalla centralità che tale nodo ha assunto per lui. Ogni interpretazione ingenua dello schema espressivistico non farà che enfatizzare il mito dell’interiorità del poeta, andando a guardare dal lato dell’individuo, della sua storia o della sua psiche. D’altra parte, accanirsi sulla scomparsa di ogni tensione tra enunciato poetico e mondo, per risolvere tutto in una pacifica *letteralità*, significa rimuovere appunto la resistenza che il mondo opera nei confronti del linguaggio, e la capacità di quest’ultimo di modificare l’articolazione tra visibile e dicibile, come può accadere nella pratica poetica (ma non solo).

Maschere e iponarrazioni (*Lettere alla Reinserzione Culturale del Disoccupato e La grande anitra*)

Se dovessi scrivere una storia “alternativa” della *letteralità* nella poesia contemporanea, comincerei non da uno dei luoghi classici, almeno per ciò che riguarda l’ambito francese, ossia *Une grammaire*

de *Tanger* di Emmanuel Hocquard (cipM, 2007), ma da *Levée d'écrou* di Ghérasim Luca (José Corti, 2003). Questa la nota dell'editore, a introduzione del libro di Luca (libro di prose): "Due anni dopo il suo arrivo a Parigi, Ghérasim Luca scrive giorno dopo giorno ventitré lettere a uno sconosciuto che sono inviate, grazie ad un'amica, a un destinatario anonimo estratto da lei a sorte. È a partire da questa corrispondenza cifrata, di cui ha conservato le trascrizioni autografe, che Ghérasim Luca compone diversi anni più tardi 'Levée d'écrou'".

La lettura di questo libro non solo ha influito sull'idea di fondo di *Lettere alla Reinserzione Culturale del Disoccupato* (italic pequod, 2013), ma ha contribuito a modificare il mio atteggiamento rispetto alla scrittura poetica. Anche se si è trattato di un fenomeno che ha avuto una lenta maturazione, *Levée d'écrou* ha sancito la mia emancipazione dall'apriori autobiografico della lirica. In realtà, dal mio primo libro di poesia *Prove d'inconsistenza* (in *VI Quaderno italiano*, Marcos y Marcos, 1998) fino alla *Distrazione*, uno dei miei temi ossessivi è stato l'inconsistenza dell'io individuale, con tutte le sue pretese autobiografiche, di appartenenza, identità, ecc. A partire dalle *Le Lettere*, però, ho deciso di *dare per scontata* l'estraneità tra l'io e i suoi enunciati poetici. Essa ha smesso di costituire uno scandalo o, se vogliamo, un tema d'ispirazione. Questa scelta ha poi avuto conseguenze interessanti sulla scrittura, finendo per cancellare la distinzione tra personaggio di finzione e voce dell'autore. Non si è trattato di costruire una maschera fittizia (più o meno imparentata con il suo autore) per farla entrare coerentemente in una storia di finzione, e mettere tutto ciò in di versi. Né la finzione né la narrazione di per sé m'interessavano. *Le Lettere* hanno alla fine creato un mondo ibrido, capace di accogliere tutta una serie di elementi eterogenei, quali precise esperienze autobiografiche (la disoccupazione, la sofferenza amorosa), ma anche lacerti di un romanzo di Ernesto Sabato (dove anche si parla degli strazi dell'amore), senza che ciò ambisse ad amalgamarsi in una qualche continuità narrativa. Inoltre, gli elementi "referenziali" del testo sono costantemente sconfessati non solo da incoerenze da narratore inaffidabile, ma anche da incongruenze e scarti linguistici che fanno venire in primo piano gli enunciati come fatti in sé, dotati di una propria autonomia e opacità.

Si potrebbero, in effetti, considerare *Le Lettere* come un perfetto esempio di *letteralità* alla Hocquard. Leggiamo un passo di *Une grammaire de Tanger* (traduzione mia):

Definisco *racconto* (*récit*) uno scritto (una parola) dove le proposizioni (verso o prosa o altra cosa) si susseguono senza però concatenarsi in maniera discorsiva, per semplice giustapposizione (e e e...), di cui la successione è non cronologica e non causale. (...) Il racconto non è una rappresentazione, ma una *presentazione*. (...) Nel racconto, gli avvenimenti non sono gli anelli di una storia ma gli elementi di una costruzione. I nomi e i pronomi non si *riferiscono* a dei personaggi (o a degli oggetti) esteriori ma *diventano* dei personaggi, gli attori stessi di ciò che si trama.

In linea generale, i criteri del *récit* di Hocquard si potrebbero applicare in modo opportuno a tutta la serie di 17 componimenti epistolari in versi che costituiscono la sezione omonima del libro. Soprattutto si potrebbe dire: "gli avvenimenti non sono gli anelli di una storia ma gli elementi di una costruzione". Io vorrei aggiungere, però, che questi elementi non sono compiutamente dispersi, irrelati, come in un lavoro di semplice giustapposizione, così come essi non funzionano in un regime di pura tautologia, fuori da ogni tentazione di leggerli in chiave referenziale. Innanzitutto, tanto nelle *Lettere* che nella *Grande anitra*, a me non interessa enfatizzare così come avviene sia in certa lirica contemporanea più tradizionale sia in certe scritture di ricerca, la distanza tra l'enunciato poetico e la lingua ordinaria. I singoli componimenti si sviluppano in forma discorsiva, con a volte uno spiccato carattere orale, come se il testo registrasse una conversazione realizzata in solitudine, tra l'io e se stesso ad alta voce. (Nessuna inclinazione, in un simile contesto, per quell'artificio narrativo estremo che è il monologo interiore.) Inoltre, la cornice paratestuale e la sequenza dei testi invitano il lettore a scorgere un impianto narrativo in entrambi i libri, solo che questi scopre abbastanza presto di trovarsi di fronte a narrazioni inceppate o disorientate. Chiamo questo tipo di narrazioni "insufficienti", delle *iponarrazioni*. E qui ritorno al libro di Ghérasim Luca, citato all'inizio. Esso potrebbe leggersi come l'elaborazione delirante di una qualche esperienza biografica, storica, oppure si può leggere come un testo perfettamente letterale che dice solo se

stesso, senza che il lettore sia sollecitato a proiettare al di là di esso uno sfondo. Ed è proprio questa ambiguità, questa sorta di oscillazione gestaltica tra figura e sfondo, tra letteralità e referenzialità, tra presentazione e rappresentazione che m'interessa, in quanto essa permette di giocare secondo il volgere della frase o lo stacco del verso su piani diversi e con materiali eterogenei.

Un testo da *La grande anitra* mi sembra (a posteriori) abbastanza adatto a illustrare questa sorta d'indecidibilità interpretativa.

Big Duck non è Big Duck
 l'anitra non è l'anitra
 né l'uno né l'altro
 il sarcofago del faraone dei mille mondi
 i mille mondi che non sono mai esistiti
 se non nella favola
 la favola completamente bianca
 ancor prima di essere raccontata
 dentro l'attesa del racconto non si vede niente
 non si può dire nulla è la pagoda
 è l'aria l'anti-aria
 solamente i piedi sono a bagno nell'acqua
 chissà perché è l'unica cosa che risalta
 l'unica che si vede
 non è importante non conta
 proprio perché non c'entra
 la vedo benissimo la pozzanghera
 c'è di mezzo qualcosa di rosso
 galleggiano granchi marciti
 o forse sono involucri
 residui di corazze per bambini
 sono cose che dovrebbero andare a posto
 la pozzanghera diventando secca
 tutto calato in un nuovo ordine
 grande grafo enigmatico
 teso come un gonfalone dal vento
 in una piazza vaticana
 e l'aria anti-aria
 nulla di tutto questo
 è peggio è qualcosa che sento
 i piedi fradici cammino nei resti forse
 c'è del sangue delle ciotole di latta
 viene fuori alla fine che magari
 questa è la zuppa che qualcuno si mangia
 un qualche prigioniero ben nascosto
 nei dintorni

se il segreto della favola
 mai raccontata dei mille
 mondi del sarcofago faraonico
 è il solito schifo
 va bene ora lo so di nuovo
 lo ricordo

Il componimento inizia come una sorta di riflessione metatestuale, che appare subito impossibilitata dalla non identità di ciò di cui si vorrebbe parlare, il libro ("Big Duck") o il suo argomento ("l'anitra"). Non sappiamo, insomma, a quale livello situarci: esterni alla narrazione o interni al suo orizzonte ("né l'uno né l'altro"). In seguito, assistiamo a un pullulare d'immagini slegate tra loro, ma che rinviano a un loro statuto narrativo, di artefatti di finzione ("i mille mondi che non sono mai esistiti / se non nella favola"). Qui possiamo disporci a una sorta di fruizione *letterale*, dove ogni frase è un evento a se stante, che non rimanda ad alcuna realtà, ma nemmeno ad alcun universo di finzione coerente. Il *récit* alla Hocquard continua a svolgersi, finché qualcosa viene però a

disturbarlo: “piedi fradici cammino nei resti forse / c’è del sangue ciotole di latta / viene fuori alla fine che magari / questa è la zuppa che qualcuno si mangia / un qualche prigioniero ben nascosto / nei dintorni”. Qui nel regime di pura letteralità s’introduce un elemento figurativo denso di connotazioni storiche che rimanda a un sapere e a una sfera d’immagini determinate, legate ai tanti campi di prigionia che hanno costellato la storia del Novecento e che sono ben presenti ancora nel mondo contemporaneo. La discontinuità tra la sequenza d’immagini precedenti e quanto viene evocato in questo punto, è qualcosa che il testo stesso segnala al lettore. Non a caso, nella chiusa finale che interrompe attraverso una spaziatura lo svolgersi continuo delle immagini, tutto quanto è stato presentato in precedenza (“il segreto della favola / mai raccontata dei mille / mondi del sarcofago faraonico”) viene giudicato alla luce di quell’unica e ultima immagine del prigioniero (“è il solito schifo / va bene ora lo so di nuovo / lo ricordo”). E nella chiusa vi è anche un rafforzamento della soggettività – “ora lo so”, “lo ricordo” –, che si esprime però non in una forma autobiografica, ma morale e politica, attraverso una condanna che assume senso solo se letta in un orizzonte di referenzialità.

Per certi versi *La grande anitra* porta a compimento attraverso l’uso di maschere (A. I., Minnie, il Guardiano Notturmo) quella neutralizzazione dell’apriori autobiografico della poesia lirica, ma non lo fa per aprire la strada a forme di “autofunzione” o di narrazione in versi. Vale, invece, per l’architettura globale del libro il termine *iponarrazioni*, ossia materiali per narrazioni possibili. In questa nuova situazione di scrittura si riscontrano una serie di procedimenti che rinviano alla nozione di letteralità, come essa è stata elaborata e applicata in ambito francese da autori come Hocquard o Jean-Marie Gleize. Con una differenza importante. La *littéralité* è un’ideologia del testo, come tante ne sono state prodotte nei laboratori dell’avanguardia novecentesca, laboratori che si opponevano all’ideologia dominante – o che si pretendeva dominante – della lirica moderna e del suo mito dell’interiorità. Come esiste un mito della poesia lirica, così ne esistono della poesia sonora, della poesia visiva, della poesia concreta, della poesia-azione, ecc. (Ho trattato questo tema in un testo dallo statuto ibrido, poetico-teorico, presente nel numero 61 del “Verri” dedicato a “teoria e poesia” e intitolato *IN AUTENTICO Canovaccio per quattro dogmi permutabili*.) L’idea che si possa scrivere, soprattutto poesia, al di fuori di qualsivoglia “ideologia” del testo (o del “genere”) è ovviamente il mito più duro a morire. Inoltre, le diverse ideologie – persino quella più bistrattata come l’apriori autobiografico della lirica – hanno una loro funzione, aprono orizzonti di possibilità, creano gerarchie nel campo dello scrivibile, con relativi tabù, ecc. Si pongono polemicamente in rapporto le une con le altre, illuminando a vicenda i propri punti ciechi. Rispetto a questa condizione, il mio tentativo è quello di scrivere in uno stato di “criticità” permanente, in cui all’interno di un singolo testo si giochino i conflitti tra le varie ideologie del testo. Per questo, nel momento in cui il procedimento della letteralità sembra aver preso il sopravvento, sento l’esigenza di incepparlo, facendo emergere un diverso orizzonte di possibilità. Tutto ciò mi ricorda un vecchio e straordinario testo critico, che ho letto e riletto minuziosamente parecchio tempo fa: *Beckett e l’iperdeterminazione letteraria* di Aldo Tagliaferri. Chissà, forse questo mio tentativo di praticare il testo poetico in una condizione di criticità permanente ha qualcosa a che fare con quanto Tagliaferri riscontrava nella strategia testuale di Beckett. Ma questa è ancora un’altra faccenda.

Andrea Inglese

Note.

(1) Il Mulino, 2005, p. 144.

(2) <http://www.griseldaonline.it/temi/l-altro/messinscene-simposio-greco-arcaico-condello.html>.

BUGIE SIMILIAL VERO: FICTION E AUTOFICTION IN PERCIÒ VENIAMO BENE

1. Francesco Targhetta (Treviso, 1980) esordisce da poeta nel 2009, con la raccolta *Fiaschi* (Milano, *ExCogita*). Il titolo rinvia a *Gli aborti* di Corrado Govoni, ristampati a cura dello stesso Targhetta (Genova, San Marco dei Giustiniani 2008). Al ferrarese e ai Crepuscolari in genere la scrittura del trevigiano rende omaggio anche in *Perciò veniamo bene nelle fotografie* (Milano, Isbn 2012), il secondo libro (basti segnalare l'occorrenza del govoniano e iperseletto «dilegine»).

Perciò veniamo bene nelle fotografie è un romanzo in versi. Alla sua uscita è stato salutato dalla stampa nazionale come «il miglior romanzo degli “sfutturati d'Italia”»: una formidabile foto di gruppo che ritrae i giovani d'oggi, «senza avvenire e sfruttati» ma «pieni di rabbia e di poesia» (L. Mastrantonio, *La ballata degli «sfutturati»*, «Corriere della Sera», 17 febbraio 2012). Fra i tanti meriti ascrivibili a Targhetta vi è infatti quello di aver saputo, più di altri, mettere a fuoco risentimenti e archetipi dei nati nel decennio che fa perno sul 1980; e di aver dato loro una voce inconfondibile.

È la differenza con i romanzieri *tout-court*, che conferiscono alla lingua un'efficacia pratica. Per un poeta invece, ancorché narrativo qual è Targhetta, ciò che più conta è l'espressione. Con il suo romanzo in versi, egli ci dimostra che è ancora possibile tentare una lingua insieme classica e contemporanea. Resta sempre pigiato il pedale del *sermo communis*; la solennità dell'epos si integra con il registro medio dell'elegia; distesi tratti argomentativi sono solcati da accensioni mnestiche; l'aprosdoketon divampa in chiusa di capitolo:

occorre, certe volte, la vita, farsela
 piacere, con la difficile cura
 di non superare il limite che ci separa
 dal farci del male, o di farcelo
 senza darlo a vedere. (p. 166)

Oltre a quella dei Crepuscolari, nell'esercizio della sua scrittura confluiscono anche altre stagioni del Novecento italiano, più schiettamente sperimentali: da *La ragazza Carla* di Elio Pagliarani a *Yellow* di Antonio Porta, dalla narrativa di Ottieri e Bianciardi al cantautorato di Vasco Brondi. Si legge infatti:

e tutto sembrava, davvero, come
 in un romanzo industriale dei primi
 anni Sessanta, un *Bildungsroman*
 vetero-marxista, vagamente naïf
 [...]
 con il protagonista che prende coscienza
 della bruttura di qualsiasi fabbrica,
 dei torti eterni degli eterni padroni
 e del potere che vive e resiste nei libri,
 roba che neanche, chessò, Volponi (p. 13)

Come in *Donnarumma all'assalto*, appunti smontati e rimontati con segmenti di invenzione più «romanzeschi» assicurano una parvenza d'intreccio, danno vita a un testo che accomuna, al valore documentario e sociologico della descrizione e dei dialoghi, il fascino del ritmo dell'endecasillabo anapestico, che è il più felice e il più connaturato con la prosodia di Targhetta.

Nel solco di poeti e romanzieri che si assunsero il compito di intonare il controcanto del «miracolo economico», il trevigiano riafferma il diritto della poesia a narrare e, nel contempo, attribuisce alla propria operazione linguistica funzioni rinnovatrici ed eversive. Nel restituirci la vita ridotta a poltiglia nella mente degli uomini, la sua parola non è mai neutra: resta nitida e metallica; è nocente, taglia. Si badi, però: Targhetta non coltiva una premeditata derisione di sé e dei suoi simili;

tutta la realtà porta da se stessa la propria derisione o pietà: il fanatismo in tutte le sue declinazioni, la stupidità dei molti.

Dotato di antenne linguistiche sensibilissime, Targhetta si confronta col proprio evo, con la situazione in atto, e dunque con la diversità, i residui, le differenze, ogni volta che la Storia non collima con la vita possibile di un uomo e di tutti gli uomini. Di qui l'interesse per lingue speciali e sottocodici, e il gusto per un vocabolario a tratti espressionistico.

Lo scopo è di allargare a dismisura lo spettro del dicibile: anche il Pm10 e i CFC spingono per entrare in un verso. Non potrebbe essere altrimenti: il materiale lessicale attinto nel romanzo è il modo d'essere del linguaggio nelle condizioni di una «società liquida» qual è la nostra; locuzioni e termini tecnici trasmettono meglio di ogni avverbio o attributo il senso di una *routine* prosaica priva di interesse, tollerata a fatica, eppure capace di insinuare una contagiosa sottomissione alle cose.

Nemmeno in sede poetica, dunque, è possibile realizzare quella coerenza di codici che la realtà non comporta. Pertanto, quella di Targhetta è una disposizione autenticamente plurilinguistica, sottoposta però al controllo di un proponimento ferreo: sotto l'alta guida di Pagliarani, il *continuum* narrativo è assicurato. Dominante in entrambi, in entrambi l'assenza di interruzioni è comunque piegata alle torsioni ritmiche e verbali di iperbati, anastrofi, anacoluti.

Le figure retoriche di ordine sintattico e di suono formulano al meglio, anche in *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, impennate liriche e ardimenti gnomici memorabili; del tipo: «Pensieri strazianti – / i quattro salti in padella / ti porteranno alla tomba: / per lo meno gli altri ci andranno / per l'assunzione di droghe pesanti» (p. 75); «vivere in famiglia a trent'anni / – il modo più innaturale di invecchiare» (p. 179); «l'hai scoperto / con dolore che ai perdenti per cui / hai sempre tifato ormai non va / nessun onore, ma solo sputtanamenti» (p. 224).

Questi fermo-immagine – imprevisti, fulminei – sono certamente proficui, ma anche costosi, perché mettono in pericolo l'intreccio e richiedono quindi una presa compositiva salda. In Targhetta, essa si manifesta in una limpida, a tratti fin troppo marcata, geometria; resa ancor più evidente dalla riduzione, a un anno o poco più, dell'arco temporale entro cui si svolge l'intera vicenda. Una scrittura comunque infinibile, in cui la fine può essere continuamente rimandata o anche fissata in un punto qualsiasi del suo percorso, perché è soltanto contingente e, in ogni caso, arbitraria.

2. Da sinistra verso destra, di endecasillabo in endecasillabo, pagina dopo pagina, la scrittura in versi si trova contigua all'«orizzontalità» della prosa: il romanzo racconta un'idea di vita, una passione di vita di alcuni ragazzi in età post-universitaria; perciò non si esaurisce né nella satira, né nello scherno, né nella rabbia. Semmai, lo *humour* scaturisce necessariamente dal dettato, come una vena d'acqua dalla timida fonte della montagna.

Il protagonista, alle prese con un dottorato di ricerca sulla Grande Guerra, tace il proprio nome e parla a se stesso dandosi del tu; Teo lavora in un call-center; Los si attarda a laurearsi in matematica; Dario si adopera per il comitato delle vittime del tram monorotaia. Condividono un appartamento all'Arcella, quartiere periferico e multietnico di Padova, dove s'accampa, giorno e notte, la babele intermittente delle insegne alimentari: risto-pub africani, kebab da asporto egiziani, take-away cinesi. Mangiano pizza e cibo fritto, bevono vino andante e Coca-Cola.

La realtà in cui sono immersi appare uniformemente squallida: «L'Arcella, se la batti in lunghezza, / somiglia alle puttane che la abitano / di notte: ti offre il suo corpo bisunto / sgranando le maglie uncinate / dei lampioni» (p. 5); e altrove, per quanto riguarda gli interni: «muri di carta da parati», «cessi scrostati», «vasche ossidate», «incensi per coprire l'odore di vecchio», «il basso continuo di oggettistica Ikea» (p. 18).

Se le figure umane che si accampano su questi fondali possono essere considerate delle vittime, degli oppressori non c'è però alcuna traccia; a soggiogare gli «sfaturati», all'università come nei call-center, è infatti un meccanismo assolutamente impersonale, che ha l'ineluttabilità degli eventi naturali. Di conseguenza, risulta amplificata l'accidia tutta di cervello («la noia da postare su Facebook», p. 134) del protagonista e dei suoi sodali: «noi [...] non facciamo / mai notizia» (p. 23).

3. L'incertezza lavorativa assurta a norma e il disagio esistenziale che ne consegue sono già approdati alla forma narrativa – un titolo e un nome su tutti, *Il mondo deve sapere* di Michela Murgia (Milano, Isbn 2006) –, ma ora, attraverso la lente deformante e potenziante della poesia, assumono una dimensione nuova. In Targhetta c'è in effetti più urgenza, più rabbia che in altri autori; e così si hanno gli accenti ribattuti e bisticci del tipo «dire:pure:Mara:mare» (p. 125), allineati sulla stessa riga.

I suoi 8000 e rotti versi sono dimessi, mai dimissionari, addirittura epici: sia per la coralità del racconto, sia per il contrappunto che alle vicende narrate offre la Battaglia del Piave. «Come quando la mitraglia falciava i commilitoni che battevano in ritirata e non tenevano la posizione» (L. Mastrantonio, *art. cit.*), la lezione di storia incita a una resistenza spietata, anche con se stessi:

Caporetto sinonimo di sfascio
mica è una bella eredità: subito
Diaz al posto di Cadorna, un rinculo
pauroso alla ricerca del primo fiume
che possa essere sbarramento
sicuro: il Tagliamento no, il Livenza
neppure, e allora si decide per il Piave,
[...]

Strenua è la battaglia d'arresto
fino al dicembre del diciassette,
quando sul Tomatico, davanti Feltre,
si resiste, e così sul Tomba,
il cui nome rimbomba di buio
nelle lettere spedite alle madri,
e poi l'inverno è calmo, la terra dura
e ghiacciata di qua, i campi che fumano
densissime nebbie e grossa ai cipressi
la galaverna, fuori città,
le lepri in allerta prima di sera
quando si incidono i segni sul viso. (pp. 39-40)

Ce n'è per tutti, nel romanzo: per lo studente universitario azzimato e borioso, per gli alternativi di sinistra che affollano gli *happy hour* del centro, per le fobie anti-moschea e infiniti altri leghismi sottoculturali. Al protagonista non riesce neppure di entrare stabilmente nella scuola; augura allora accidenti di tutti i tipi ai titolari di cattedra della Marca Gioiosa et Amorosa:

anche alla bidella
stringi mesto la mano, mentre
lei ti chiede «fino a giugno, allora?»
e tu che rispondi «non lo so, signora»,
tocca sperare che si faccia male
qualcuno, magari sciando, un ginocchio,
un piede, la caviglia, e lei che
ti fissa come si guarda un naziskin,
«ma mica si dice per cattiveria,
si figuri», basterebbe un intervento
di routine, una cisti sebacea,
una spalla lussata, finché si apre,
l'operatrice Ata, in un sorriso
esorcista: «speriamo una bella
maternità, che sono tutti contenti,
le pare?» (pp. 190-191).

Proletario senza prole e precario ad oltranza, accusa ferocemente quanti hanno consegnato la sua generazione alla Repubblica del non-Lavoro, a una società che ci consuma l'anima finché abbiamo da spendere.

E tuttavia, nel tentativo di rendere conto dello stato delle cose, nella pagina di Targhetta l'esercizio prevale talvolta sull'esperienza; com'è inevitabile che sia. Ubriaco di pagine mandate a memoria nei lunghi anni di studio accademico (in merito al Dottorato di Ricerca è scritto: «momentanea soluzione / prolungando gli anni di formazione / fino a saperne, poi, talmente tanto / da non poterci più fare niente» [p. 121]), il poeta sente ribollire la propria vicenda attraverso parole e stilemi altrui:

Colpevoli tutti

se adesso

dipendo dagli orsetti gommosi
da Haribo fucsia e liquirizie flessibili
da marshmallows verdi al sapore
di nichel e cocodrilli fruttati
prodotti in segreto in armerie
colombiane coi tetti di eternit,
da banane imbottite di zucchero
e chupa-chups alla panna e fragola,
alla mela cotogna,

alla Coca Cola,

che è il massimo dell'astrazione
chimica raggiungibile dall'uomo (pp. 117-8).

Il suo linguaggio, insieme becero e letterario, suona plausibile e concreto proprio perché è creazione esistenziale almeno quanto intellettuale. Prove e tracce dei suoi automatismi verbali si trovano a metà strada tra lo strumento di conoscenza di se stesso e la pietra di inciampo, fino alle conseguenze estreme di «uno sperimentalismo di secondo grado» – per usare l'espressione riservata da Baldacci a Bianciardi; basti l'ammiccato guascone a Manzoni: «addio ai ponti, ai tralicci, / alle antenne telefoniche» (p. 143).

Quanto all'*enumeratio* iperglicemica di cui sopra, essa non funziona solo come un tic, come un passatempo meccanico e ripetitivo; tutt'altro. Contiene forse la morale di tutta la storia: adattarsi significa sprofondare nel torpore, tendere e assuefarsi a uno stato vegetativo. Se l'uomo è ciò che mangia, un bambino cresciuto con simili schifezze non può che diventare un uomo-sandwich, una commessa in un centro solarium, un insegnante precario con la merendina nella borsa, un rappresentante alimentare che procaccia punti per le tessere annonarie.

4. A ben guardare, sembra che Targhetta abbia deciso preliminarmente di rifiutare alla propria immaginazione narrativa le risorse dell'inatteso. Da subito, infatti, è sgombrato il campo da ogni dubbio sulla loro sorte: appena aprono bocca, Teo, Los, Dario e la voce che parla dandosi del tu sono condannati a perdere. L'inettitudine è la forma psicologica della marginalità e superfluità dei personaggi: se vengono bene nelle fotografie, è perché «non si muove nessuno, / qua» (p. 196).

In altre parole, la condizione di «sfuturato» non costituisce la premessa degli eventi che li colpiscono, bensì l'espressione di ciò che sono nell'intimo; dei «vinti», a voler riprendere la nota categoria verghiana. Alcuni esempi: «Quando stacchi gli occhi dalla schermo / ti accorgi che la sera fa grinze buie / sui vetri, e ti dici che hai perso, / di nuovo, vita, che esisti solo / nel tempo supplementare» (p. 42); «senti / che c'è qualcosa, sotto, che potrebbe / essere cenere, / e sembra chiedere, a martello, / proprio adesso, “a cosa servi?” / “a cosa servi?”» (p. 92); «cresce, furtivo, il sospetto, / che sia meglio / stare fermi così, immobili, dentro / e fuori, e poi, magari, / qualcuno si accorgerà com'è brutto / sanguinare, di nascosto, / come le madonne» (p. 175).

Avviene così una sorta di paradossale capovolgimento delle responsabilità, e quello che appariva un torto subito si configura adesso come una colpa scontata. L'effetto di un'ingiustizia è divenuto il segno di un'espiazione: «quando vediamo le scritte *fuori tutto* / sulle vetrine dei negozi in saldi, / ci

viene sempre da metterci / d'istinto un dito in gola» (p. 43). L'unica incognita per il lettore riguarda semmai la «forma» della sconfitta e il «modo» in cui prenderà corpo.

5. Nell'attribuire al mondo esterno le responsabilità dei propri fallimenti e di quelli della sua generazione, Targhetta inscena un discreto, appena sussurrato, rituale di autoinganno. Sebbene non possa essere del tutto assimilata a quanti vogliono cogliersi diversi da se stessi, la voce narrante si aggrappa – in questo consiste la sua caratteristica principale e la sua irreversibile condanna – alla possibilità di non essere ciò che è, di sgusciare fuori dalla sua persona:

reagire in mezzo alle mischie
[...] è tempo perso,
perché la lotta non può essere vinta,
e il risultato migliore lo ottieni quando
riesci a evitare, alzando muri di cinta,
a evitare te stesso» (p. 55).

Non caso, molto prima che la forma del desiderio, le fantasie del protagonista hanno quella dello scongiuro, tendono cioè a salvaguardare un'ipotesi di travestimento. E così la catastrofe sopraggiunge per esaurimento, per manifesta incapacità, nell'attimo in cui il protagonista si accorge che neppure l'ultimo stratagemma – l'annullamento mimetico della sua identità – può sottrarlo a se stesso e concedergli di alimentare ancora il «romanzo» scaramantico con cui ha cercato di sottrarsi al suo destino.

Il diaframma, che separa il narratore interno dalle azioni e dai gesti che compie, la doppiezza esistenziale, che deforma ognuna delle sue parole, finiscono per svuotare il personaggio, per ridurlo a una sorta di residuo che i sogni, la megalomania, le illusioni lasciano alle proprie spalle: una traccia imprecisa e contraddittoria impedisce di ricostruire una fisionomia univoca e di configurarle un destino. È questo il motivo vero per cui, nella parte iniziale del romanzo, è scritto:

Ma ci sarà, ci sarà la redenzione
e saprà di rivalsa, rivendicazione (p. 19)

Anche il testo di congedo di *Fiaschi, La rivolta*, conteneva un auspicio simile: «La voglio fare con te la rivolta [...]. / Ogni giorno ci bruciano / a ettari e ci mettono fretta / di entrare nel welfare, coi tempi / regolatori delle aziende».

In quest'ottica, *Fiaschi* può apparire come una sorte di preludio al romanzo che, bruciando l'epoca giovanile della fiducia e delle attese, lascia il campo alla «senilità» dei personaggi di *Perciò veniamo bene nelle fotografie*. Più anziani all'anagrafe, sono anche assuefatti a raccogliere le briciole e incalliti da tempo in una falsa rappresentazione di sé:

ti allevia le piaghe
il malcontento generale,
un condiviso senso di andare
alla deriva, a incontrare vecchi amici
e dire il peggio di te, per strada, avendone
in cambio il peggio di loro, intonando
requiem come un coro da stadio,
con fervida convinzione, che non è
mal comune mezzo gaudio
ma disperazione. (pp. 79-80)

È qui attinto il motivo – forse d'impiego antifrastico, ma certamente scontato – secondo cui, passati i trenta, chi più consapevole, chi meno, si è tutti egualmente complici dell'esistente, tutti egualmente infelici.

6. *La rivolta di Fiaschi* e la «redenzione-rivendicazione» auspicata nel romanzo sarebbero potuti sembrare una ripresa della *révolte à révolution* di Camus: la rivolta, *le beau geste* contano quanto e forse più della rivoluzione. «La Poésie ne rythmera plus l'action; elle sera en avant», vaticinava Rimbuad nella *Lettre du voyant*. La vera azione è dunque la poesia, il resto è retroguardia. Ma l'aspetto civile a Targhetta non interessa: in lui, la scrittura è soprattutto un atto di riparazione e di risarcimento, al limite di vendetta. E avverte: «Si scrive anche per non essere creduti» (A. Liparoti, *Targhetta, perché un romanzo in versi su questi anni difficili... L'intervista*, «Affari Italiani», 17 febbraio 2012).

Quella appena riportata è un'indicazione molto utile: getta luce sul perché, nel romanzo, il narratore interno parla dandosi del «tu». Altrimenti, la macchina narrativa non funzionerebbe: offrendo a «io» lo spettacolo di se stesso come altro, regalandogli la possibilità di coniugare i verbi in un'ibrida e accattivante seconda persona, Targhetta realizza il proprio narcisismo nella sua forma più completa e sublime.

Con qualche menda di troppo: il gusto di narrare traligna al punto da portarlo a una maliziosa deformazione di fatti e personaggi. E ancora: avendo smesso per sé qualsiasi eteronimo, costruisce intorno a questo vuoto avventure e vicende solo in parte coincidenti con quelle esperite da lui e dai suoi pari. Si tratta di situazioni tipiche, interpersonali, che Targhetta conosce molto bene: un Dottorato in Italianistica, quindi supplenze e spezzoni da insegnante precario nelle scuole della provincia di Treviso, infine un assegno di durata biennale presso l'Università di Padova.

In assenza di ogni segnaletica affidabile, non mancano, e sono moltissimi, i casi in cui il lettore si trova nella condizione di non sapere quale voce stia ascoltando: se quella dell'Autore o quella della voce narrante. Nondimeno, se pure si ha l'impressione che Targhetta sia sopraffatto, da un lato, dal personaggio cui ha delegato il compito di rappresentarlo e, dall'altro, dal ruolo che nella vita ha assunto al cospetto degli altri, più spesso accade di pensare che quell'invenzione sia anche molto redditizia: uno strumento per mettersi tra virgolette e frapporre tra sé e le cose quella stessa distanza da cui sono vigilate le pagine del romanzo.

Targhetta, in effetti, è sempre di fianco alle parole che mette per iscritto; parole che lo rappresentano solo in parte e in cui nessuno può sperare di imprigionarlo: pur rendendo partecipe il lettore di umori, segreti, capricci, puntigli intellettuali, sondaggi nel profondo, egli alla fine non ci dice chi è. Anzi: par quasi ci diffidi dal contare sulla sua complicità, e ci inviti, piuttosto, a riconoscerci in coloro che, l'uno dopo l'altro, sono già caduti nella trappola dei suoi racconti.

Al riguardo, la principale, la più decisiva delle invenzioni del romanzo è la voce che parla dandosi del «tu»: essa procede per vie oblique, con una specie di reticenza che trova nell'ironia – indulgente e sempre autoassolutoria – un mezzo per mettersi preliminarmente al riparo. Come in *Oblomov*, il condizionale contraddice gli infiniti iussivi: «agire, servirebbe, affrontare le cose» (p. 239)

Ancorché chioccia e risentita, è una voce evasiva e destrutturata: sta sempre in primo piano, davanti a quello che racconta, e lo vela, gli fa schermo, lo allontana, ne subordina alle proprie leggi i ritmi e le apparizioni. Nel libro, il mondo è di continuo ricreato da un interminabile borbottio.

Si può controllare la riuscita di questo soliloquio *sui generis* dal grado di fluidità che il succedersi delle notazioni sempre si prefigge di assicurare, sventando il rischio di creare un mosaico – sia pure a tessere minutissime – di istanti tra loro irrelati. Attenzione, però: pur condividendo idee e stati d'animo con un uditorio che si presuppone immediato (unitamente con l'opzione della seconda persona, la voce monologante esime l'Autore dall'entrare in scena), a prevalere è sempre l'azione: c'è un protagonista che si guarda nell'atto di vivere il momento presente o attinto dalla memoria, si pone davanti allo specchio, sebbene un taglio di luce, netto come un lama, gli impedisca di vedersi tutto intero.

La peculiarità del borbottio agito da Targhetta rispetto ai più comuni soliloqui cui la letteratura ci ha abituati, è la maggiore aderenza alle anomalie sintattiche, agli idiotismi di un individuo che parla per sé solo e sembra non aver bisogno di cercare un'espressione corretta del proprio pensiero, dato che, nella finzione, non deve comunicarlo ad altri. In occasione di una consultazione elettorale, il protagonista torna nella scuola che frequentò da bambino:

Non ti aiuta che il tuo seggio sia
 nell'aula in cui frequentasti la terza
 elementare, anzi, è un dolore
 supplementare, perché di viene
 in mente quella volta del dettato,
 in cui di solito andavi fortissimo,
 quando la maestra mise in palio
 degli introvabili trasferelli
 per chi non avesse fatto errori,
 ma tu scordasti un apostrofo, primo
 e unico sbaglio in anni di dettati
 immacolati, un minimo
 infimo segno di biro

[...]

E vedi benissimo te,
 la maestra, le enormi differenze
 tra quello che doveva succedere
 e questo nulla tenace
 che neanche hai voglia

di ammobiliare (pp. 126-7)

Per tutto il resto, il suo discorso, per quanto caustico e incollerito, è a suo modo sensato e giudizioso. Non si nota insomma alcuna intromissione di dati provenienti da zone refrattarie alla logica e al giudizio.

7. Oltre all'adozione di una voce narrativa fortemente mescolata con quella dell'autore, viene a mano a mano definendosi il tema della bugia: il protagonista, prima che agli altri, mente a se stesso. È, in termini sartriani, un uomo della «malafede», perché in molti casi destinatario e destinatario della bugia sono la stessa persona.

D'altra parte, *fiction* e *autofiction* sono il banco di prova di qualsiasi storia: anche il più veritiero dei racconti nasce da una deformazione preliminare, è costruito e articolato in base a parametri di coerenza interna, alle norme, con Lavagetto, di una «retorica territoriale». Rendersi credibile è dunque l'indispensabile lasciapassare di ogni bugiardo presente a se stesso: vere o false che siano, le parole che Targhetta mette per iscritto non si contraddicono e assicurano la buona riuscita del romanzo.

Che si faccia consistere la verisimiglianza nella fedeltà della mimesi, e quindi nella plausibilità che induce gli ascoltatori a reagire a una storia come se fosse vera, oppure nella tenuta dell'ordito, le sue narrazioni risultano degne di fiducia: sono coerenti (hanno cioè una forma) e sono plausibili (non varcano le frontiere del fantastico). È, questa, la prima e la più importante delle preoccupazioni a cui deve ricorrere chi prende la parola, si racconta e si impegna alla verità. Scrive Georges Dumézil: «Il poeta è sempre un *Maître de vérité*».

Non si può non convenire allora con quanto Wittgenstein afferma nel *Tractatus*: non esiste alcun mezzo per riconoscere la verità o la falsità di una proposizione senza riferirsi all'esperienza; per riconoscere se l'immagine prodotta da una proposizione sia vera o falsa, non resta che confrontarla con la realtà. Ne viene che nessuna logica può mettere in luce la verità; al massimo può rivelare la presenza di una menzogna.

Era così già nel greco antico: *Αλήθεια* non è l'accordo della proposizione con il suo oggetto e neppure l'accordo di un giudizio con il giudizio altrui; e come non si danno «vero» e «falso» in reciproca opposizione, così *Αλήθεια* non si oppone alla menzogna. La sola opposizione significativa è quella di *Αλήθεια* – cui corrisponde, sommariamente, il nostro 'verità' – e *Λήθη* – quanto a dire ciò che resta non detto, taciuto e dunque condannato all'oblio.

Se ne dimostra consapevole Italo Svevo, in un appunto del '28:

Come è viva quella vita [da me descritta] e come è definitivamente morta la parte che non raccontai. Vado a cercarla talvolta con ansia sentendomi monco, ma non si ritrova. E so anche che quella parte che raccontai non è la più importante. Si fece la più importante perché la fissai. Ed ora che cosa sono io? Non colui che visse ma colui che descrissi.

In letteratura, dunque, non sempre la bugia è l'occultamento della verità. Più spesso è una sua omissione, ovvero la costruzione di un racconto attendibile, del tutto gratuito e privo di scopo; nel qual caso, la bugia è premio a se stessa, e può essere un piacere non solo per il suo artefice ma anche per chi l'ascolta o la legge:

Ricominci, perciò, con gli autoinganni,
 senza fare niente, zero,
 dalla mattina alla tarda serata,
 nell'ovatta della stanza marrone,
 l'ebetè giostra che il tempo smonta
 quando si inceppa su vuote distanze:
 lo faresti, sì, il ricorso,
 confessi a tua madre,
 una sera,
 ma contro la vita intera. (pp. 244-5)

Bugie simili al vero, le parole di Targhetta riscuotono presso il lettore il giusto tributo di emozioni: nessuno le contesta, nessuno le dimostra; allo stesso modo, in *Perciò veniamo bene nelle fotografie* non c'è nulla che sia necessariamente falso.

Come se non bastasse, la Seconda Persona sa infine di poter contare su un complice: il lettore. Accanito ricercatore della verità e, a un tempo, zelante pronubo della menzogna, egli vorrebbe più di ogni altra cosa essere messo nelle condizioni di credere alle parole di chi lo inganna. Tutto, allora, non è che un gioco, per quanto si giochi a perdere. Ma non è detto che non si possa prendervi parte senza divertirsi un po': l'allarme per lo sghembari delle cose e della relazione che le tiene insieme si embrica, nel romanzo di Targhetta, con l'irresistibile ironia di Palazzeschi, con frizzi e lazzi del tipo *E lasciatemi divertire!*

Giovanni Turra

LETTURE

FABRIZIO BAJEC**Addio piccardi**

Abeville le foche che avremmo visto
 con l'ausilio di un veicolo
 a Saint Valéry sur Somme
 invece dei trichechi al bar
 appassionati di birra che votano
 l'UMP(1) o il Fronte Nazionale al primo turno
 Facciamo il giro del villaggio
 l'ufficio elettorale
 queste case basse riparavano
 le facce nere e altri proletari del paese
 Ma la noia e la contrarietà raggiungono la coppia
 Cosa ci siamo persi? Io il mio voto
 per seguire lei qui al Nord e Karla
 di natura selvaggia il suo mare freddo
 e le bestie baffute Al diavolo il mio credo
 Riprendiamo un boccale al bar centrale
 uno dei rari ad aprire nei giorni neri di festa

Le falle del sistema

Capita che un porcello scampato alla morte
 per esplosione al suolo corra nella sala
 dei nastri trasportatori con un occhio in meno
 la testa insanguinata e salti a casaccio
 prima dell'arresto finale con vista
 sui cadaveri trascinati

In certe parti del mondo

fanno correre gli ostaggi bendati
 poi gli sparano tra i piedi finché
 non urtano un albero un palo una cabina
 del telefono e crollano vittime
 della loro cecità come gettoni

**

Di nuovo la pioggia si è abbattuta sul vicolo cieco
 i fiori scintillanti disposti sulle pozze
 mi hanno chiuso gli occhi e condotto
 sulla via principale dove tutto ricomincia
 la circolazione malata e l'aria fredda
 la monotonia benevola del mondo
 Non è la vita in sé ad essere sconcia
 ma la sua organizzazione sociale

**

Gianluca dorme nei palazzi vuoti
col suo diploma in costruzione edile
più tardi sale su un vagone e reclama
un impiego non più soldi per fumare
o bere a vent'anni la sua voce
deve recitare tutto il dolore del mondo

**

E adesso che mia sorella
ha perso la sua camera
pensai all'alba
sotto una doccia di insetti
cosa hanno da offrirle
l'Europa interinale
e ad est i salafiti?

**

Nell'appartamento a fianco tre neri se le danno
ripetendo la stessa frase che porta un'idea
di tradimento o di rispetto cieco buttato
in un tombino sotto l'alloggio sociale
un uomo obeso si protegge dalla pioggia in una tenda
Seduto passa il tempo a braccare la sua immagine
sul vetro del supermercato gli altri esistono
solo in quanto figure ambulanti animali
decorativi sullo schermo di una città irreale

**

Il calcio del fucile le percuote la bocca
in ginocchio sulla neve crolla
con lo sguardo fisso come rivolto
all'interno trattiene il sangue
nei palmi per non sporcare nulla
poi lo osserva incredula
Rachele o Eva
non importa

**

Vi abbiamo mostrato come battervi
ora per voi non possiamo più niente
salvo mandarvi un po' del nostro caffè
che vi darà coraggio e vi terrà svegli
nei giorni delle lotte e la notte

Siete grandi e robusti ma il nemico è lo stesso
ammazzatelo colpite al cuore il commercio
toglieteci dagli occhi il governo che arranca
ostinato nell'errore per troppa libertà
in cambio di questa una beata mediocrità

Note.

(1) Unione per un movimento popolare, partito liberale della destra francese.

Notizia.

Fabrizio Bajec (1975), italo-francese, vive a Parigi e scrive in entrambe le lingue.

Per la poesia ha pubblicato alcuni libri in doppia versione, tra cui in Italia : *Corpo nemico*, « Ottavo quaderno italiano di poesia contemporanea (Marcos y Marcos, 2004, *Gli ultimi* (Transeuropa, 2009), *Entrare nel vuoto* (Con-fine, 2011), *La cura* (Fermenti, 2015).

È anche autore di testi teatrali rappresentati in Italia e in Belgio (*Rage*, Teatro Nazionale di Bruxelles, 2009). Come traduttore, ha realizzato due anthologie del belga William Cliff (*Il pane quotidiano*, Edizioni Torino Poesia, 2008, *Poesie scelte*, Fermenti/Fondazione Marino Piazzolla, 2015).

ROBERTO CESCO

Bene come sto le crepe in tasca
dovrei dire per dirmi le cose
romperle e davvero vedere
l'inganno delle linee da seguire.

Beato chi può dire prima che
dopo che – per lui domani
non è un cielo che sta per piovere.

Se affondo i passi nel diluvio
sarò padre al fiorire della crepa.

**

I sogni erano ladri nel buio
i passi e il fiato di una lama
come galaverna sul collo

Ora sogno che muoio mentre dormo
in gola pulsa una pietra che annaspa
il soffio strozzato del tuo nome.

Il corpo arriva prima della testa
quando è tempo di cambiare.

Ho scritto al buio perché di vedere
temo quale parte si stacca di me.

**

L'inverno non arriva e non va
e felice sta sotto una valanga
ma perché annaspando ti ostini
se l'abisso ti inghiotte?

Il camion traslochi schiaccia gli avanzi
per spiccare nel vuoto possibile.

Ti volterai mai al sicuro
di aver bruciato il tuo bosco
ma due rive non bastano
per respirare non un filo d'aria.

**

Il mio nemico è pronto sempre e mai,

l'immaginare si è spezzato eppure
 passeggia coi fantasmi immaginando
 il cielo nella ruggine.
 A togliere un colore alla volta
 solo un grumo
 è rimasto di narcisi che si nutre
 di mancanza per sgombrare
 il non più col non ancora.
 Indugia a traversarsi
 reticente nell'altrove
 mentre invece il mare immane assedia
 la forma che gli strappano gli artigli.

**

Solo mai, ma sempre con
 il mio nemico reticente e tenace
 più della risacca, picchio
 sulla spalla a conturbarmi
 il frinire della colpa che mi ingessa
 quando contumace sono con me
 e ritrovarla nei cippi
 ingoiati fino a farmi orrore,
 perché in tutto c'è una colpa,
 liberarsi è il divenire di sé.

**

La casa si è rovesciata nell'ombra,
 il cielo esangue tra i pruni.
 Non premere cieco sui remi
 neppure a ritroso.
 Tornerà l'estate a perdita d'occhio
 quando nudo ti coglierai nella nebbia:
 nessun canto di sirene ti avvince
 da prode contrarie
 perché in fondo non sai cosa vuoi:
 solo se ti avviterai vedrai tutto
 l'innúmero alle tue spalle
 e attorno, tutto
 il possibile sporgersi sul ciglio.

Notizia.

Roberto Cescon è nato nel 1978 a Pordenone, dove vive e insegna al Liceo "Leopardi-Majorana". Collabora all'organizzazione del festival letterario pordenonelegge.it. È tra i giurati del Premio Castello di Villalta Poesia e del Premio Rimini. Ha pubblicato *Vicinolontano* (Campanotto, 2000), *Il politico della memoria. Aspetti macrotestuali sulla poesia di Franco Buffoni* (Pieraldo, 2005) e le raccolte *La gravità della soglia* (Samuele Editore, 2010) e *La direzione delle cose* (Ladolfi, 2014).

FRANCESCO DEOTTO**Da *Nella prefazione di una battaglia***

1.

In effetti,
non ogni sera,
né ad ogni imbrunire,
arriverà l'ordine d'assecondare
le esitazioni del pavé.

Né ad ogni girovagare,
potremo esser certi
d'agguantare il grimaldello
d'un qualche pourparler.

Eppure,
anche senza garanzie,
anche senz'essere passati
per un'accademia,
come non badare
alla geometria del reale?

Come non affidarsi all'arte
dell'esser vigili
su quel che ha da arrivare
dal di sotto
dei nostri piedi?

**

1.

Beninteso,
“in terra di smarrimento”,
non è ammessa rincorsa
agli infiniti automatismi
che ci sarebbero occorsi,
senza-dubbio-fin-da-subito,
ben più pronti.

Nondimeno,
tra gli attori dei giochi, o dei cosmi,
dei micro-macro sismi,
che dir si voglia,
almeno si ricordi
la famiglia
dei dermatofagoidi.

Surrettizi ed inemendabili,
sgomitano, difatti,
già nelle halls degli hotels,
sussultando, fin nei corridoi
dei corrimani.

Si immagini, quindi,
il loro organizzarsi,
la loro inumana potenza,
nelle gallerie dei servizi,
nei sepolcri imbiancati,
o, peggio,
nei casellari dove vengono incisi
i nostri nomi.

**

2.

Certo,
occorre sempre gran prudenza,
nell'evitare ogni economia
in carotaggi e distinzioni:
non si può, ad esempio,
rischiare alcuna confusione
nell'approcciarsi
ai pappi, nei prati, dei pioppi.

Poiché non sono pollini: si sa.
E c'è *Meteo*, soprattutto, poi,
che c'apprende ad inseguire
anche solo quel che resta
di simili "purissime
dissoluzioni".

Eppure,
come non sovrastimare
i rischi senza fine
d'un intervallo di distrazione?

Presumibilmente
non sarà meno d'un secolo
che saremo forzati a negoziare:
per studiarne le grammatiche,
per aspirare ad una vaga ispirazione
su come ritracciare,
e subito stracciare,
le nostre mappe.

**

1.

... ma, come si usa dire,
e “la via maestra”?

Quasi senza margini d’incertezza,
senza spazio, soprattutto,
per impasses, o esitazioni,
sarà, con ogni probabilità,
ancora in un sistema di passaggi
(e di cunicoli)
che occorrerà scovarla.

Siano essi
solo da rispolverare,
da adeguare alle norme e ai tempi.

O, che, come sempre,
(come coi calzini)
occorra riordinarli,
e riorientarli, da cima a fondo,
ricostruendo,
da un capo all’altro, da capo,
tutte le corrispondenze.

**

2.

Perché non è che da lì, in fondo, ci pare,
che potremo dispiegare
un nuovo attacco.

Da lì che sarà possibile
diffondere le posizioni, e
difendere note e appunti.

Per scuotere gli animi (e i corpi,
e i loro fantasmi, e tutto quanto
li attraversa, o ne è nel mezzo);

per contribuire
(ma davvero occorre dirlo?
E come non farlo?)
a una mobilitazione generale,
per ripristinare la “verità dei (e nei) fatti”
e “la giustizia nel (e del) mondo”.

O, almeno, per ritrovare qualche alleato.

Una decina?

Un paio?

Notizia

Francesco Deotto è nato il 14 febbraio 1982 a Motta di Livenza.

Da qualche anno vive a Ginevra, dove prepara un *doctorat ès lettres* sul rapporto tra poesia e utopia, studiando in particolare alcuni scritti di Miguel Abensour, Paul Celan, Jacques Derrida e Emmanuel Lévinas.

I testi qui proposti sono tratti dalla sua prima opera poetica, conclusa verso la fine del 2016. Attualmente lavora a un nuovo progetto, il cui titolo provvisorio è *Prospettive e pensieri di una casa gialla*.

SONIA GENTILI**Il racconto di Ulisse**

il vento cadde. Allora ognuno attese
con lo sguardo il bianco delle creste
mobili di schiuma e il grido
dei delfini

quando le loro schiene lucide tornarono
a solcare veloci spume e il vento
fischiò coi loro acuti
ero lontana

galleggiavo a largo delle voci,
ero lontana

torna, gridavano i compagni, la vela
è gonfia, la nave
riprende a navigare! ma io
galleggiavo a faccia
in giù, dentro lo specchio
immobile del cielo

galleggiavo muta, a largo
delle voci, né più volevo
navigare: anche le verdi
bestie che adorano col canto
i misteri orizzontali della fine, anche
le sirene temono l'incanto
delle acque in cui
non si discende
perché le onde
non vincono
il silenzio

perché il canto
delle sirene è verde, ma più
verde è il giardino
d'acqua in cui
si perde

*

Ballata della follia della madre

questo è il tempo
della follia
della madre

il tempo della madre che non china
la testa ma cammina
sola portando nella testa
tre cose: se
stessa, la sua
solitudine e sua
figlia

la madre che non china
la testa e si allontana mentre
una donna ignota culla
la figlia che lei
lascia

la madre che non china
la testa e porta
nella notte una solitudine
di figlia e si risveglia
ogni mattina nel mondo
per combattere

la madre difende, spara, culla, torna
non volendo tornare e va ma piange
perché vuole restare

la madre si guarda, a sera,
impazzire piano piano e giocare
con le bende per coprire
alla vista le tre cose che tornano
a ferirla sulle spalle con quel loro
peso di fantasmi: lei
stessa col vuoto di quando
era bambina e poi il cammino
sul lungo ponte dei bambini
soli fino a sua figlia che si sporge: correre
da lei prima
che cada

*

Paesaggio con madre

la violenza del bianco, il destino
 della pioggia, la lotta tra le cose
 e il loro nome: tutto il silenzioso
 fragore che il mondo
 oppone ad ogni
 comprensione
 è fermo
 magnifico
 lontano

dall'alto il mare uccide ogni tempesta
 nel silenzioso fragore
 del respiro

dorme disteso e il suo respiro d'acqua
 si placa nella massa bruna
 della montagna come
 un piccolo figlio al seno
 della madre

*

Genesi

In principio lo spirito di dio era sull'abisso
 in cui cantavo ed egli non discese, solo
 mi prese ed era forte la sua mano e dura
 poiché mi separò dalla mia voce

la voce era l'abisso su cui dio
 volava perdendosi
 ubriacandosi nel nero
 del cielo chiuso
 a cono e là
 inguainandosi
 ferendosi
 afferrandosi
 punendosi
 con la sua dura
 mano
 gridava di dolore ed era
 un canto
 corona, angeli in coro
 e rose e spine
 era suo il canto
 ferito come carne

dalle spine

la mano di dio era l'abisso
della voce da secoli
finita
da secoli ubriacata
da secoli rinchiusa
nell'infinito nero chiuso a cono
dalle mani
e non è forse dio questo infinito
cadere dentro il nero che chiude
e spranga nella sua gola mistica
ogni voce

non è forse dio questo infinito
canto reciso che colpisce muto per
recidere
ogni voce

non sono forse io questo
sorriso invisibile che vola
come nel nero il canto
d'una voce sola si leva
e trema
e cade e
danza ed è
una madre
stanca che piange e
consola

non è forse mio questo canto
finito che cantando congiunge
inizio e fine

*

Le acque del mondo (madre e figlia)

meglio restare sulle cime
della notte guardando
il mondo che riposa e non
svegliarlo stringendo
la tua mano, piccolissima
figlia

meglio
non conoscere le acque
dolcissime del mondo
dove si scende nudi
e si sopporta
il vento
dove ogni filo
d'erba splendente che accarezza
la pelle taglia e la sua forza

non conosce
scudi

meglio non chiedersi se umano
è il sorriso con cui accogli
la mia mano, piccolissima
figlia, e ogni mano
che ti stringe, sia
tradimento o gioco
o trappola o
battaglia

tu mi costringi a ricordare
ciò che sa il buio
della bocca e che rimane
da secoli muto nell'arco
palatale: che insensata
e breve è la canzone
della terra, tanto
quanto leggera
e chiara la luce posa
sul crepuscolo ed illude
con quel rosa le case
ormai già
scure

il tuo viso è il rosa
della luce sul nero
delle case dove
il giorno dura
come una beffa o un gioco
della sera eppure
piccola, abbandonata
come un fantoccio oscuro
nel chiarore,
la notte aspetta
di riconoscerci chiamandoci
per nome

*

Nella terra

Al crepuscolo cantare
e piangere: tutte
le parole vanno nella terra
sazia di visioni

ma tutte
le parole erano già
nere nel loro arco di luce, sospese

per l'attesa, per il volo e
la caduta e quando il nero
si è rovesciato dentro ogni vertigine
e si è lasciato vincere dal peso
dell'unico suono che tace nel rifiuto
di se stesso, allora anche
il tempo ha scoperto la sua testa
velata, di fiume
senza nascita

anche il tempo si sveste per cadere
dove tutte le parole sono nere

dove la vertigine rovescia il proprio sonno
in risveglio e tessitura del grande
nuovo ordito della luce: legioni
d'angeli e d'insetti che sguainano
ali azzurre ed abitano
il sole nella cecità bianca
delle nubi non sono
che un ricamo cresciuto
nel buio sotto
dita nere

Notizia.

Sonia Gentili è docente universitaria (Sapienza università di Roma) e saggista (ultimo volume apparso: *Novecento scritturale. La letteratura Italiana e la Bibbia*, Carocci editore, 2016) e poetessa (*L'impero e la Gorgone*, Perrone editore, 2007; *Parva naturalia*, Aragno editore, 2012). È risultata supervictrice del premio Viareggio 2016 e del premio Pisa con la sua terza raccolta di poesia (*Viaggio mentre morivo*, Aragno editore), finalista anche al premio Frascati e al premio Fiumicino. Collabora col quotidiano "Il Manifesto".

ALESSANDRO GRIPPA

a M. M. d. C.
*Gli anni ritornano
 nelle cose non dette
 che la carne conosce;
 si doppiano le stagioni, i cicli,
 nei baci non avverati, dentro i citofoni
 guasti. E noi come Isacco
 orizzontali sulla carneficina.*

Primo posto (Novembre)

Novembre è la direzione presa, venuta
 dall'argento delle creature
 nel rumore di una sorgente.

Scrive fitta l'edera l'agenda delle ante,
 il nucleo del cespuglio emette buio,
 i moscerini gonfiano l'aria
 alla velocità del sonno.

Ho ricevuto tutti i soldi del pensiero,
 le cascate sono cunei di ossa cave
 e ghiaccio; non c'è posto per nient'altro,
 solo il crepitio di questo sangue-Lombardia.

Un passero

È passato stanotte un passero.
 Era sui rami, oltre il vetro; venuto
 dalla rampa muta dell'argine
 per un'ellisse di chiocciola.
 Verso la pasta del buio, nel cono
 di luce dei fari, virando di brina
 in brina con moto
 irregolare si è spinto
 nei fossili, nell'occhio
 enciclopedico della campagna.
 In discesa ha frugato
 l'umida terra del vaso,
 fragili tocchi
 che noteremo domani soltanto.

Dormi tranquilla, non ti curare
 di lui. So per certo che è ripartito
 aspettando la buona corrente,

perché un colpo di vento
 ne ripulisse il frullare delle ali.
 Via San Pietro

a N. G.

**

Dev'esserci, per ognuno
 di noi un amore.
 Non sapremo da dove
 ci protegge;
 sui moli al tramonto,
 nella chiusa arrugginita
 che governa i fossi,
 dalla carne degli incidenti,
 ma deve essere.
 Forse in una tregua di acque
 o nel silenzio dei mobili,
 sul confine intimo
 di un arrivederci,
 e ci chiederà un pegno.
 Noi, figli di luce statica
 non saremo mossi per certo.
 Ma sicuramente,
 con fame di madreperla,
 l'universo ci sta deponendo.

Appunti su un sogno

Vent'anni si compiono
 una volta soli, anche qui. La camicia
 si apre sul bosco, senza disperazione,
 slaccia i bottoni mentre riposi col suono
 sereno del fiordo. E sotto il cuscino la luna
 è un corpo che sogna la voce delle ossa,
 ti chiede che tornino al loro colore, il più duro,
 il più intero, ma è ancora giorno nelle scarpe
 dei bimbi. Hai visto per strada i tuoi morti
 futuri, non ombre, ma fiati fiutati nel freddo,
 stringendogli attorno le dita, aggrappato
 alle dita, li hai chiusi nel cerchio.

E allora che importa se mirandoti il cuore
 vibri le coste, se le braccia di un padre
 quattro quarti di vene, sono arnesi
 di nervi, di cara materia che manca
 la presa; se sembra la voce arginata
 in una preghiera il rantolo di una risata,
 se non credi al re quando credi nel regno?

*La fine diventa una pietra, un passaparola.
Riparte da noi, nero completamente
il suono di un telefono, la testiera del letto,
il corpo del cormorano che scende.*

A James

Note.

a M. M. d. C.

Letteralmente “a Michelangelo Merisi da Caravaggio”, il più illustre concittadino.

Notizia.

Alessandro Grippa (Treviglio, 1988) vive a Caravaggio, in provincia di Bergamo. Diplomato al biennio di Arti Visive all'Accademia di Belle Arti di Brera, nel 2009 è tra i fondatori di Caravaggio Contemporanea, collettivo di artisti e curatori. È inoltre vicepresidente dell'Associazione GSI Lombardia Onlus, per la quale dal 2010 collabora come volontario a progetti di cooperazione tra Italia e Africa occidentale. Ha esordito in poesia con *Opera in terra* (Lietocolle, 2016).

GIUSI MONTALI

ASC

(Altered State of Consciousness)

«Le poète est celui qui, écrivant à corps perdu,
écrit à corps retrouvé»
Henri Meschonnic

«Bisogna cercare all'interno della casa del
corpo il significato di tutto ciò che è
oscuro per la coscienza»
Teresa d'Avila

**

penetrare nella visione, permanere
stabilizzare l'orizzonte, abbandonare
l'avvenire, restare nel rigore, tentare

**

l'emorragia che nella sera
aveva inizio, il giallo delle
stazioni, la desolazione
di ciò che è e si avvia a perire
le destinazioni che non tornano
gli spiccioli che tintinnano
il cielo che non torna nel suo
disfarsi, le vene che tramontano:
eclissi periodica dell'ardore
lento sfacelo di sorrisi
l'allentarsi dello sguardo asfittico
la crocifissione del cardellino
il trasmutare della specie
i resti sparsi di un ordine occulto
o forse solo immaginato
– ratio assente o non pervenuta

**

elle dort sur mon coeur dans le silence de la nuit
mentre lui dorme sulla mia anima spiegazzata
elle est le chat fou de mon enfance
lui invece non capisce le mie stramberie, ma le approva
les mois chantent la chanson du mai

nel gergo del sangue impazzito
 ah les hirondelles! di quella stagione
 erano infinies nei sogni dei sognatori
 che accendevano falò nella notte:
 – Soyez réalistes, demandez l'impossible! –
 on criait toute la soirée: mon angoisse, ma haine
 infinie, che non era solo la mia, ma si trovava cresciuta
 e alimentata dall'insonnia e si scioglieva nel nonsense

**

i portatori di peste – io che mi sdraio e immagino il tuffo
 nella retina, il neurone fugge, la candela si spegne –
 gli appestati, i curati dalla peste – il mio ripiegarmi
 e il recitare mattutino per ostendere i lati oscuri
 mi inchino per riconoscere la deità: rinuncio alla mia
 umana sofferenza, ma la ritrovo sdraiata sul letto –
 avere paura dell'acqua, l'idrofobia, il cane che beve
 dal bicchiere, il corpo che si disgrega nel taglio equatoriale

**

sola, tutta sola, tutt'una
 nel tepore che diviene ardore
 per adorare le ore del fuoco
 e custodirle e ravvivarle
 nel caldo turbinio del sangue
 nella pelle che respira e ricorda
 tirarsi addosso tutto il rosso
 il giallo e l'arancione, mescolarsi
 al vento, al verde, al verde dell'età
 viriditas, il verde della
 verità, custodire e l'acqua e il sole
 e il loro mitigarsi

**

all'imbrunire si rivela il variare
 delle cose, la muta ascesa e il moto
 perpetuo, il lento abissarsi anche:
 mirare al ritaglio, a ciò che resta
 dopo il fuoco

**

ritorno infine a casa, faccio a meno
 del fuoco, mi svesto dell'ultimo strato

cammino nel buio e traccio
le diagonali: tu che ti ergi, tu
che sei già morto, tu che ancora esisti
per la mia ostinazione
lo stato di nigredo si ottiene per
esaurirsi di flogosi: io che
mi sfaccio, mi disintegro, succedo
al mio ardore, prima però albeggio
lancio un ultimo segnale, divento
pietra nera, faccio risorgere
e l'uomo e la donna, e li unisco
sulla rotondità del mio capo
lascio il regno, abduco il regno
lo lascio al minuscolo infante

**

per un duro ansare, per un violento andare si stabilisce
la direzione, il clinamen, lo schiudersi delle soste:
mi ripiego dolcemente, mi inchino all'uscita, fuoriesco
incomincio il cammino, imparo la distribuzione dei beni
l'andamento periodico dei passi, ripeto quanto appreso
lo divulgo in minute segrete, lo tramando per emofilia:
il passaggio è da me al sé, ora sono tutti, distribuisco il mio
corpo, oltrepasso la biologia e vi raggiungo nell'altrove

Notizia.

Giusi Montali è nata a Carpi nel 1986. Dal 2011 promuove attivamente in vari contesti (gallerie d'arte, librerie e locali) la poesia contemporanea. Ha pubblicato la raccolta *Fotometria* (edizioni Prufrock spa, 2013) ed è coautrice – assieme a Luca Rizzatello – della raccolta *Faria* (Dot.com Press).

SARA VENTRONI

Da *Le relazioni*

La loro insonnia

a Elena

I

Occhi che erano brillanti e una patina di solitudine sui denti. I diamanti tagliano il viso a un tavolo da dodici.

Dopo le letture e dopo i cocktail – i bicchieri erano appropriati, ci porteranno a odiare la menta e il basilico,

a ordinare oltre il possibile

(forse mercurio con rosmarino)

ma avremo sempre qualcuno

accanto

che per le ascelle ci prende e ci infila in un taxi togliendoci la morte dalle scarpe.

II

Devi stare a sentire.

(Elio non poteva sapere, avremmo avuto in comune il nome di una donna, una bionda).

Non farmi più morire

di paura. Siamo ricche

di niente (*capitana senza divisa*

Elena insegna come spendermi

per l'inessenziale). Ora tu però –

prendi questa coperta bianca –

devi solo dormire.

III

Adesso l'età ti permette

un profumo francese sulla sciarpa, una spilla sulla giacca.

Prima o poi dovrai farti vedere

quelle cicatrici da chi se ne intenda.

Non dico il tuo psichiatra ma qualcuno

che capisca

come funziona la pelle

(un tatuaggio, ci hai pensato, lo hai escluso).

IV

Non è vero che cade sabbia.
Stanotte ha piovuto senza vento.
(No, non era Libeccio).
Acqua che non lava ma sporca
sul terrazzo o sul tettuccio. E se resta il terriccio
da pulire sul balcone
credi di avere così tanta confidenza
con il deserto
 per maledirlo?

Commenti il meteo in ascensore,
non sai nemmeno il nome
dell'uomo del quarto piano.

(«che fine ha fatto il suo fidanzato, il *magrebino*?»)

«Novanta per cento parigino – avrei chiarito – e un dieci
Tamazigh, parlava cinque idiomi e un lingua privata
 di casa
beveva e fumava il berbero del Rif, otto anni
meno di me, devo pensare al futuro adesso, non ho più tempo»)

Le cose che tra vicini non si chiedono.

V

Sì.
Ha ragione Lei, signore.
La notte salgo e scendo le scale
smuovo l'armadio, il divano, il *secretaire*.
Sì.
Di notte lavoro al muro con il martello, il maleppeggio
lascio accesa la luce della cucina fino all'alba –
un faro che non punta a largo ma appioppo
per accecare l'insonnia dell'invalida.

Io la notte la passo così.

Alle dieci di venerdì
ero già senza sogni
coperta sul divano fino al collo.
Sul canale 8 davano clown, mentalisti e comici.
Ho cominciato a spostare le mattonelle
in forma di puzzle.
Facendo il rumore della notte.
Facendo, con discrezione, il rumore del mio

umore immobile.

VI

Io esco, ho detto.

Poco dopo avrebbero servito il pranzo.

Emily stava seduta con Carlo sul lettino di prima urgenza

senza coperta.

Ci incontreremo ancora ma non nel fiume.

We will meet again, but not in the river.

Baldanzosa nella tenuta da cavallerizza:

stivali di cuoio, gilet, cappello irlandese, due quaderni di appunti
e foto del matrimonio del fratello.

Emily ne fuma almeno quaranta,

la mattina sparge crema sul viso fino alle orecchie

(qui non abbiamo specchi, né cinte, né pinzette)

Ma lei sa cantare, e canta all'improvviso.

Per uscire.

Emily è stata presa.

Voleva morire facendo la muleta
contro un parcheggio di macchine,
armata di un cappotto di tweed.

Disegna spirali su carta da pacchi.

Sa che non hanno senso

(pennarello giallo su marrone)

ma disegna giallo e ancora giallo io
non la capisco.

E non ci vedremo più.

VII

I rumori della notte non hanno firma.

Di cosa mi state accusando.

Le sirene fischiano via veloci, un cane abbaia
la bambina non riesce a prendere sonno.

Le serrande del panettiere andrebbero oliate
quel rumore insopportabile di ferrame.

Smettetela di fare questo pane.

Qualcuno vi ruba il sonno

qualcuno vi veglia

al fallimento.

Di notte restate in piedi, dietro la porta.

Rancore

e rimpianto

non vi trovano un canto.

(questa era facile, ammettiamolo).

Fate la guardia con una vestaglia.
 La vita vi lascia lo spioncino sul portone
 il medico per le ricette, mobili di formica
 e una poltrona di velluto impolverato.
 Il tempo si è fermato a quando avevate pensato
 senza dirvelo, a un divorzio.

La cena delle diciannove per digerire.
 Le notizie del naufragio vi danno ragione.
 (mangiate sciapo – e quanto costa il tecnico della caldaia?)
 ci vorrebbe una peste, un nuovo
 diluvio universale. Siamo o non siamo
 in guerra?

Non avete pietà per quelli che la notte non dormono
 per quelli che la notte affondando nella notte.
 La vostra insonnia è un lavoro volontario.
 L'odio si impara con pazienza, una scuola serale
 con disciplina e onore su un autobus – solo posti in piedi,
 un centro commerciale, una fila
 inaspettatamente lunga
 all'ufficio postale.

**

Vegetalization

Vernissage

Le piante crescono voraci tra i binari della Centrale.
 Il paesaggio vegetale ricopre
 il passaggio umano.

Prima degli avventori, prima degli esperti
 gli scatti rubati
 nella zona proibita di Fukushima.

Lui forse buddista, io – temo – materialista dialettica.
 Le foglie divorano la teoria: è certo che noi alla natura
 siamo indifferenti.

Alta lunga tutto il male
 (anche quello cercato
 con cognizione)
 è soggetto alle leggi dell'impermanenza.
 Può anche diventare bellezza ma nessuno starà a guardare
 lo spettacolo che viene – se viene –
 dopo la nostra distruzione.

“Vegetalizzazione” come parola per dire un

“esempio di trasformazione incessante, anche nella catastrofe:
trasformazione indifferente all’occhio umano”
mi viene in mente solo dopo, quando tutto è passato
il vino sloveno finito.

*

Powerstation (Krško)

Per intenderci
dobbiamo affidarci a ideogrammi, dita
puntante in alto: *pensa, oggi abbiamo una lettura
sotto questa centrale nucleare.*

Mizuho canta una poesia giapponese.
Le unghie piccole dei bambini
– chi ha il coraggio di tagliarle? –
Oppure quelle unghie tenere
si sfaldano da sole
a contatto con l’aria di Tomioka.

Mizuho non so esattamente cosa dica.

26 aprile 1986.
I mesi, le settimane, i giorni
successivi
(il nome esatto dell’impianto era *Lenin*)
c’era la certezza che dalla finestra
il mondo sarebbe scomparso,
all’improvviso spento
in un risucchio bianco.
Poi più nessun noi
poi più nessun domani.

E invece ci sarebbe stato *un giorno dopo*.
– teste informi a mucche e agnelli –
Le cose sarebbe cresciute
diversamente da come
le avevamo conosciute.

*

Le Letture

Pensavo fosse uno sciocchino, quel poeta finlandese
– com’era il nome? – sempre a parlare dell’ex moglie
come causa della sua rovina. Mi sono ricreduta quando ha detto:
da sei al giorno, invecchiando, di poesie ne scrivo, se va bene, sei all’anno.

**

A Lussemburgo perdo lo zuccotto di Cracovia.
Lo ritrovo camminando a ritroso tra le vie delle banche
sotto i tetti di ardesia. Ho anche la morale
per rallegrare la cena informale all'ambasciata.

«Trova qualcosa solo chi guarda a terra»
(il motto va detto distrattamente
di modo che sembri un'emozione vera, da poeta)

**

Faceva la scontrosa e invece Venus Khoury Gata
mi regala una copia delle sue *Ortiche*.
Con i denti strappa una striscia
di nastro adesivo e incolla un capello rosso
sotto quattro versi a pagina ventuno:
Parla tanto per parlare
Il suo silenzio potendo essere male interpretato
Far credere di essere morta
Parla per riempire la pagina.

**

Per colazione ci viene offerta un'aringa cruda
pane al burro, biscotti alla cannella
un infuso caldo – il Rojbos [*aspalathus linearis*]
importato dai coloni olandesi sudafricani –
che fa molto bene a non so cosa
perché non contiene caffeina.

Prima della lettura, al porto vecchio di Rotterdam [*Oudehaven*]
nel trasbordo dal gozzo alla terraferma perdo una sandalo nell'acqua
– suppongo volendo inscenare
un evento eccitante, accidentale
nel liquido addormentato del canale.

**

Allineare i dorsi dei libri
sugli scaffali.
Dividere i calzini per colore, i maglioni per spessore.
Separare i pacchi aperti di pasta da quelli sigillati
(dividerli per formato, poi tra *lisci* e *rigati*).
Sintonizzare i canali, anche quelli
che non guardi.

Assegnare funzioni definitive ai ripiani del frigo.
Svuotare il posacenere ogni sette sigarette.
Cancellare le icone inutilizzate.
Lavare i denti assicurando agli incisivi
almeno tre passate di spazzolino.
Addormentarsi avviando
la deframmentazione.

Ti ho osservato: tu sei tra quelli che il metodo è fare ordine
nelle piccole cose di modo che le grandi
restino confuse.

Notizia.

Sara Ventroni è nata a Roma nel 1974. Ha pubblicato l'opera teatrale *Salomè* (No Reply, 2005); *Nel Gasometro* (Le Lettere 2006, finalista Premio Delfini; Premio Napoli 2007; presso Korrespondenzen, a Vienna, è uscita la traduzione tedesca *Im Gasometer*); *La sommersione* (Aragno, 2016). Suoi racconti sono presenti in varie antologie (*Sono come tu mi vuoi*, Laterza 2009; *A occhi aperti*, Mondadori 2008). Le sue poesie sono tradotte in inglese, tedesco, sloveno, spagnolo, croato e albanese. È tra le fondatrici del movimento di donne *Se non ora quando?* È stata editorialista dell'*Unità*. Collabora con la Fondazione Istituto Gramsci e con l'Archivio storico delle donne.

I TRADOTTI

SEAN BONNEY

in the days of our fiercest anger

the precision of beauty
the joy of the whole world

soaked bread in their darkness
enemies pressed their mouths on us

a snare is come among us
there are none to comfort us

Of music imprisoned, the insulted and truly wretched.
Of the names of those responsible for the recent massacres.

On the numerology of birdsong
On riot replaced by birdsong
Our persecutors swifter than eagles

They pursued us on the mountains. Laid wait for us in the wilderness.

And our collective vowels humming like drones.
The invisible, whatever that is.
As if it didn't hover above us.
Announce itself with blue fire.

The law is a mouth.
Glossolalia.

these towers and cities
these desert plains
these tasteful burning
skies, what are they
what has been forgotten
in these shanty towns
these parks and legends
solid, bright, concealed
strange and distant
ghosts, our stark ghosts

*pass the soul of your body like water
boiling water that scalds forever*

It breathes, the law, and those it protects it sings inside, and they are like flowers, chaste and

tranquil as glass.

It stares at us, the music of the law, and its fingers, they pluck us, as if we were strings, golden, and we are their songs, the inhabitants of the law.

And we have no foothold, and we stumble, backward and backward, hour by hour, as stars or buildings collapsing, into the abyss, of their hearts, the inheritors of the law, and we sing there, unimagined, in the ice of our silence, falling.

And their souls will flow like piss in the streets of the great city.

*

Say they have enclosed us in blank stone. You wake up, you open your eyes, is simple: we have been consumed like blood and water, and our language – you wake up, sibilants and syntax a jet of bleach and concepts. Think stuff up: the enemy is non-material, we are not.

Say they have choked us with black sugar. Ask who are these custodians of yesterday's rebellions – insist that it really happened, we are not at all imaginary. You wake up, you open your eyes – there is a border separates us, the deserving, the un-deserving dead. Post no miracles.

It is the stupid practice of our times to complain instead of acting. Jeremiads are the fashion. Jeremiah is found in all attitudes. He cries, he lashes, he dogmatizes, he dictates, he rages, himself the scourge of all scourges. Let us leave the elegising clowns, those gravediggers of liberty. The duty of a revolutionary is to always struggle, to struggle no matter what, to struggle to extinction.

Louis-Auguste Blanqui

five days without sleep
 the law is fixed and burns
 we who are captive here
 each night the same figure
 on the same road, stops
 roaring, like a brain
 roaring out our ghosts
 hyacinth and snap-flower
 my ghosts, a river of bones
 my ghosts, narcissi my
 spinning, my laws, stay here
 'evil-doing falls like rain'

remember it

*to take these tales as advice
 an organising vortex*

*each sentence stolen
 each word a double claw. Act now.*

That looked the sun in the face and were not blinded

nei giorni della nostra rabbia più feroce

la precisione della bellezza
la gioia del mondo intero

pane bagnato nella loro oscurità
le bocche dei nemici ci incalzavano

insinuato tra noi l'inganno
nessuno che ci rassicuri

Di musica imprigionata, gli insultati e i meschini veri.
Dei nomi dei responsabili degli ultimi massacri.

Sul numero del canto degli uccelli
Sulla rivolta rimpiazzata da quel canto
I nostri persecutori più agili di aquile

Ci inseguirono fin sulle montagne, appostandosi all'addiaccio.

Le nostre vocali ronzavano all'unisono come droni.
L'invisibile, qualsiasi cosa sia.
Quasi che su noi non aleggiasse.
Si annunci con una fiamma azzurra.

La legge è bocca.
Glossolalia.

queste torri e le città
questi deserti piani
questi raffinati cieli
in fiamme, cosa sono
cosa si è dimenticato
in queste baraccopoli
questi parchi e miti
luminosi, solidi, celavano
lontani spettri strani
i nostri nudi spettri

*passi l'anima che hai nel corpo come l'acqua
l'acqua che in ebollizione scotta eternamente*

Respira, la legge, e canta in quelli che protegge e sono allora fiori, tranquilli e casti come vetro.

Ci guarda fissa, la musica della legge, ci tocca con le dita quasi corde d'oro e fa di noi le sue canzoni, noi che siamo gli abitanti della legge.

E non abbiamo appoggio, indietreggiamo zoppi, sempre più, di ora in ora, collassi di palazzi o stelle, nell'abisso, dei loro cuori, e della legge eredi, e lì cantiamo, inimmaginati, nel ghiaccio del nostro silenzio, cadendo sempre.

E come piscio nelle strade della metropoli, le loro anime scorreranno.

*

Metti che ci abbiano rinchiusi in una pietra vuota. Ti svegli, apri gli occhi, è semplice: siamo stati consumati come acqua e sangue e la nostra lingua – ti svegli, sintassi e sibilanti in un getto di concetti e candeggina. Rifletti sulla cosa: il nemico non è materiale e noi neppure.

Metti che ci abbiano soffocati con lo zucchero più grezzo. Chiedi chi custodisca oggi le rivolte di ieri – insisti che ciò è realmente accaduto e che non siamo noi i visionari. Ti svegli, apri gli occhi – un confine ci separa, i morti degni dagli indegni. Non si registrano miracoli.

È la stupida pratica di questi tempi, lamentarsi e non agire. I piagnistei vanno di moda, un Geremia che cova nella forma mentis: piange, sferza, dogmatizza, imperversa, detta legge, lui flagello dei flagelli. Lascia perdere i cantori tristi, i buffoni, i becchini della libertà. La rivoluzione lotta sempre, non importa contro cosa, lotta sino all'estizione.

Louis-Auguste Blanqui

cinque giorni senza sonno
lo scotto di una legge
intransigente, detenuti qui,
ogni notte quella sagoma
si ferma sulla stessa strada
e urla, come mente ossessa
sputa fuori i nostri spettri,
di giacinto e bocca di leone
i miei, d'ossa in rivoli i miei
spettri e narcisi, capogiri,
le mie leggi, tutte qui
'come pioggia cade il crimine'

non scordare

qual è il monito di queste storie

uno strutturante gorgo

ogni frase estorta

doppio uncino ogni parola. Dunque, agisci ora.

Quello che sembrava sole in faccia poi non ci accecava

Lola Ridge

[Da *Letters Against the Firmament*, Enitharmon Press, 2015.]

[Traduzione di Federico Federici.]

Notizia.

Sean Bonney (1969) è un poeta inglese e vive a Berlino. I suoi lavori riprendono e sviluppano il modernismo del *British Poetry Revival*.

THOMAS BRASCH**Per esempio Galilei**

Non è il centro del mondo questa terra,
solo un sasso che cade intorno al sole,
dice da Padova Galileo Galilei
guardando in cielo con il canocchiale.

Appena detto questo che già soffoca,
gli si offusca la vista dal sudore quando
il mormorio gli arriva e vede l'ombra
che accerchia la finestra.

Tieni ferma la lingua, chiudi gli occhi:
io vedo un cieco. E tu, chi vedi tu?
Io vedo un muto dietro la finestra
di una casa cinta dalle guardie.

I frati lo trascinano in giudizio, tribunale papale:
hanno i loro strumenti giù in cantina:
la verità come la chiami, o fisico,
se ti strappano il cuore via dal corpo?

Allora dice Galileo: la terra non è un misero sasso
che cade intorno al sole. Sta in un gran splendore,
noi stiamo saldi al centro delle cose
e su di noi c'è Dio che muove il sole.

E quest'uomo che sa la verità
e l'ha contata sulle cinque dita
lo cacciano dal convento sulla strada lercia.
Lui si rintana a Padova.

Quattro anni ed è cieco, barcolla per la stanza:
non mi rompete con la gravità, mai più scienza
e niente verità.
Il tutto è nero. Avevano ragione. Non si muove nulla.
Tranne lui Galileo che moribondo si affaccia alla finestra.

I motociclisti

Sabato sera coi loro motori
e tutti in cuoio i cavalieri sul Kurfuerstendamm:
Halensee: autostrada. Deviazione permessa
alle bestie di ferro della città dentro il muro:
da uno stop all'altro e poi ritorno:

la vita è andare: in tondo.

I morti nel fossato non ne sono una prova.

Raccomandarsi senza speranza

Maddalena, impiccati, strappa la corda
della biancheria dallo stipite in corte
annodala al gancio sulla lampada, metti
lo sgabello sotto il cappio e infilaci la testa:
io non potevo vivere senza di te. Io
ho sofferto come un cavallo cui inchiodano il muso
davanti all'avena. La vita mi pesa troppo
se nessuno me ne toglie una metà.
Mettilo per iscritto e caccia la lettera
fra il passaporto e
la foto della festa per la maturità.
Se uno muore, muore qualcosa di te, dice John Donne.
La morte di chiunque ti riduce anche te, dice John Donne.
È per me che suona la campana, dice John Donne
non chiedere per chi, dice John Donne.
È per te, Maddalena, che scampanano, dice Thomas Brasch
perché so bene che sono io l'avena
che tu mastichi.
Lo so che mi restringo
se io sono l'avena che tu mastichi.
Maddalena, impiccati, io non ci vado
alla cabina a telefonare e chiamare l'ospedale,
se mai ti trovo. E questa poesia oppure un'altra
la depongo
sotto i tuoi piedi candidi.

Autocritica 4

Ad Amsterdam davanti a una vetrina: la puttana nuda
sotto vetro. Fra due acquirenti lei che fa una sosta
sullo sgabello. Sulle ginocchia ha il diario. Gli uomini
accanto a me allungano il collo. Cosa
diavolo scrive. Lei alza la testa e sorride:
me potete comprarmi. Ma non quello che penso.
Io mi allontano, grato: una lezione costata niente.

[Da *Der schoene 27.September*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1980, 2013³. Traduzione di Anna Maria Carpi.]

Notizia.

Thomas Brasch (Yestow/Yorkshire 1945- Berlino 2001), figlio di un alto funzionario del Partito comunista. Imprigionato nel '68 per "attività antistatali", nel 1976 si trasferisce all'Ovest. Per questo libro di poesia, il suo più noto, ebbe il Premio della Frankfurter Allgemeine Zeitung e gli elogi di Christa Wolf, che scorgeva in lui un nuovo Kleist, un lacerato e isolato avversario di ogni ordine costituito. Ha scritto anche per il teatro (*Il femminicida Brunke*) e diretto due film, *Angeli di ferro* e

Domino e ha rielaborato e messo in scena Shakespeare e Čechov. Postume (2002) sono uscite le poesie *Wer durch mein Leben will, muss duch mein Zimmer* (*Chi vuole traversare la mia vita deve passare per la mia stanza*).

CARL-CHRISTIAN ELZE

QUESTE PICCOLE FORME, SOSPESE NELL'ARIA

von flughäfen und geisterbahnen

1

die erde ist ein kugelförmiges raumschiff, mit einhundertundsieben-tausend kilometern pro stunde kreist sie um einen brennenden gasball wie eine mücke um ein teelicht in einem windstillen, schwarzen wald. dabei liegen unsere frisuren die frisuren von ektoparasiten, wundersam still auf unseren kugelförmigen köpfen. auch unsere augen sind kugelförmig: sie blicken umher ohne windschutzscheiben. wären da nicht diese interstellaren bullen, die uns blitzen und abkassieren weil wir in unseren automobilen mit 65 statt 50 kilometern pro stunde unterwegs waren, obwohl wir einhundertundsiebentausend drauf hatten, wir hätten weniger zu lachen und unser lachen rast um die sonne, wie wahnsinniger glücklicher staub.

2

ich denke an die zerbrechlichkeit aller körper: ein gespenst in meinem kopf, ein sich wälzender igel ein rasender maschinenschmerz! wenn wir früh aus dem haus gehen, sich unsere wege trennen, nur für stunden für einen tag .. wie leicht werden es unzählige stunden unzählbare tage. wir sollten uns anschauen, jeden morgen und jeden abend, als würden unsere maschinen schon auf der anderen straßenseite eine kleine schraube verlieren, und sofort einstürzen .. aber dieser blick wäre unerträglich, jeden morgen und jeden abend, zu jeder zeit wäre unser lachen verschenkt für einen dürren gedanken, für einen sich wälzenden igel für einen ganz überflüssigen schmerz vielleicht. wir müssen anders blicken! halb vergessen .. aber nicht ganz nicht ganz vergessen .. aber wie? .. sag mir *wie?*

4

unsere mütter haben uns auf einem flughafen ausgesetzt ohne gepäck, blutig und nackt, entkabelt. einige haben sofort geschissen, klebrig und schwarz so schwarz, als wäre der teufel aus uns herausgetreten und so klebrig, als könnten wir niemals mehr schweben was so nicht stimmt – wir schweben sofort mit einem arsenal von grausamkeiten, auf einem flughafen der selber schwebt. – unser flughafen ist gefüllt mit ländern, städten und winzigen flughäfen, die nur

vom namen her flughäfen sind, in wirklichkeit:
 flitzende punkte, obwohl worte wie *flitzende punkte*
 in wirklichkeit nirgendwo sind, nur teilchen, schwebende
 teilchen, die schwingen, ununterbrochen schwingen
 solange wir warten in form von lose zusammengefügt
 relativ kurzen, sprechenden stäbchen, warten
 auf unseren einzigen flug, der uns abstürzen lässt
 und unsere geirne zurücknimmt; nicht in die engen schöße
 unserer mütter, die längst morsch geworden sind
 aber in die vorschöße; zwischen die schenkel
 einer hoffentlich gut aussehenden
 uralten, mädchenhaften
 planetaren
 dame.

5

sie feiern die auferstehung des herrn, denn sie sind selber
 voller angst – ausgeschwitzt aus geirnen, voller wunder.
 das wunder der angst ist das quälendste wunder:
 jeder kopf wünscht sich kuchen, und findet nur krümel
 unterm tisch .. aber wer an diesem tisch sitzt
 und isst, und was auf diesem tisch steht, um gegessen
 zu werden, ob es eine tischdecke gibt, und mit welchem
 muster darauf, ob es eine vase gibt, und mit welchen blumen
 darin, ob es überhaupt jemanden gibt, an diesem tisch
 der isst und sich in blumen vertieft und in muster
 bleibt unerblickbar. – nur ein ängstliches tier
 sitzt gebeugt unterm tisch, unter der mächtigen platte
 die keinen strahl durchlässt, nur krümel
 oder vermeintliche krümel, fallen herunter, in schluchten
 augen picken sie auf, zitternde spatzen
 doch angekommen im innern eines knöchernen schädels
 verwandeln sich alle lichtbrechungen und elektrischen
 codierungen all dieser krümel, oder vermeintlichen krümel
 in immergleiche, unentschlüsselbare, süße
 todbringende speisen, die immer nach unten fallen
 immer nach unten, und niemals nach oben zurück –

9

ich verstehe unser verschwinden nicht
 ich verstehe unser aller verschwinden nicht
 ströme von angst in stochernden maschinen
 wirbeltieraugen, die hinter galaktischen mauern stehn
 wir werden niemals hinter die dinge sehn
 zahlengerüste, oder uns haltende hände
 oder hände aus zahlen, zahllose hände
 hauchdünne ziffern, ohne gefühl, nur präzise
 unendlich präzise, ohne jedes gefühl ..

di aeroporti e giostre dell'orrore

1

la terra è un'astronave sferica, a centosette-
mila chilometri all'ora ruota attorno a una palla di gas
infuocata come una mosca attorno a una candelina in un
bosco nero, senza vento. e in tutto ciò le nostre pettinature
le pettinature di ectoparassiti, restano miracolosamente immobili
sulle nostre teste sferiche.

anche i nostri occhi sono a sfera: si guardano intorno
senza parabrezza. se non ci fossero questi sbirri
interstellari che ci abbagliano e incassano soldi
perché nelle nostre automobili andavamo a 65 anziché 50
chilometri all'ora, sebbene a questi ne andassero aggiunti
altri centosette mila, avremmo meno da ridere
e il nostro riso sfreccia attorno al sole, come polvere
impazzita e felice.

2

penso alla fragilità dei corpi:

uno spettro nella mia testa, un riccio che si dimena,
un dolore furioso di macchine! quando lasciamo casa
la mattina e le nostre vie si dividono, solo per qualche ora
per un giorno .. con quale facilità divengono infinite ore
e innumerevoli giorni. ci dovremmo guardare, ogni mattina
e ogni sera, come se le nostre macchine
potessero perdere, appena dall'altra parte della strada,
una piccola vite e crollassero subito ..
ma questa vista sarebbe insopportabile, ogni mattina
e ogni sera, ad ogni momento il nostro riso sarebbe sprecato
per un pensiero arido. per un riccio che si dimena,
per un dolore forse del tutto superfluo.
dobbiamo guardare altrove! dimenticare a metà .. ma non del tutto
non dimenticare del tutto .. ma come? .. dimmi, *come?*

4

le nostre madri ci hanno abbandonati in un aeroporto

senza bagagli, nudi e insanguinati, senza cavo.
alcuni si sono subito cagati addosso, appiccicosi e neri
così neri, come se da noi fosse uscito il diavolo
e così appiccicosi, come se non potessimo mai più volare
il che non è vero – ci libriamo subito
con un arsenale di crudeltà, in un aeroporto
anch'esso in volo. – il nostro aeroporto è zeppo
di stati, città e minuscoli aeroporti, che solo
di nome sono aeroporti, ma di fatto:
punti che sfrecciano, anche se parole come *punti che sfrecciano*
di fatto non esistono, sono solo particelle,
particelle fluttuanti che vibrano, vibrano senza sosta
mentre noi attendiamo, bastoncini parlanti
relativamente corti, messi insieme alla rinfusa, attendiamo

il nostro unico volo, che ci fa precipitare
 e ritira i nostri cervelli; non nei grembi angusti
 delle nostre madri, che da tempo sono marciti,
 ma nei pre-grembi; tra le cosce
 di una, si spera bella,
 antica, puerile
 planetaria
 signora

5

celebrano la risurrezione del signore, perché loro stessi sono
 pieni di paura – trasudati da cervelli, pieni di miracoli.
 il miracolo della paura è il miracolo più straziante:
 ogni testa spera per sé una torta e trova solo briciole
 sotto il tavolo .. ma chi sieda a questo tavolo
 a mangiare, e cosa si trovi su questo tavolo per essere
 mangiato, se ci sia una tovaglia e con quale
 disegno, se ci sia un vaso e con quali fiori
 dentro, se ci sia in definitiva qualcuno a questo tavolo
 che mangi e si immerga nei fiori e nel disegno
 resta imperscrutabile. – solo un animale timoroso
 siede curvo sotto il tavolo, sotto quella possente lastra
 che non lascia passare alcun raggio di luce, solo briciole
 o presunte briciole, cadono giù, in burroni
 occhi le raccolgono, passerii tremanti,
 ma non appena finiscono dentro a un cranio d'ossa
 tutte le rifrazioni della luce e le cifrature
 elettriche, tutte queste briciole, o presunte briciole
 si trasformano in pasti sempre uguali, ineffabili, dolci,
 mortiferi, che cadono sempre verso il basso
 sempre verso il basso, e mai tornano su –

9

non comprendo la nostra scomparsa
 non comprendo la scomparsa di tutti noi
 fiumi di paura dentro macchine che frugano
 occhi di vertebrati dietro mura galattiche
 non vedremo mai dietro le cose
 impalcature di numeri, o mani che ci sorreggono
 o mani fatte di numeri, innumerevoli mani
 cifre volatili, senza sentimenti, precise soltanto
 infinitamente precise, senza alcun sentimento ..

jeder zellkern: ein aktenschrank
 ein universales amtsgebäude, ohne beamte.
 keine akte, die es nicht gibt, im kern.
 nichts ging verloren seit anbeginn: jeder kuss
 der jemals geküsst worden ist, jedes lächeln
 das jemals gelächelt wurde, jede demütigung
 jedes erdbeben, jede diktatur, jeder krieg
 jedes liebe und tröstende wort ist vollständig archiviert
 und kopiert, auf milliarden schränke verteilt –
 als gäb es schon immer IKEA und staatsicherheit.
 doch was fang ich an mit all diesen akten
 in mir? – nichts kann ich lesen, nur fühlen
 im trüben: ein abbild von fischen, 10.000 meter tief
 unter mir schwimmend, noch schimmernd
 durch zellwände hindurch, organe und haut ..
 unmerklich deutlich: wackelnde schränke
 zitternder staub
 auf einem stoß von verwandlungspapieren ..

il nucleo di ogni cellula: un armadio per pratiche
 un ufficio universale, senza funzionari.
 non esistono documenti che non siano presenti nel nucleo.
 sin dall'inizio nulla è andato perduto: ogni bacio
 che è stato baciato allora, ogni sorriso
 che è stato sorriso allora, ogni umiliazione
 ogni terremoto, ogni dittatura, ogni guerra
 ogni parola d'amore e di conforto è archiviata per intero
 e copiata, distribuita in miliardi di armadi –
 come se l'IKEA e la sicurezza di stato esistessero da sempre.
 e io che me ne faccio di queste pratiche
 in me? – nulla posso leggere, soltanto sentire
 nel torbido: un'immagine di pesci, che nuotano
 sotto di me a 10.000 metri di profondità, che
 risplendono attraverso le pareti cellulari, organi e pelle ..
 impercettibilmente chiari: armadi che traballano,
 polvere che trema
 su una pila di carte che documentano la trasformazione ..

alle gegenstände dieser welt werden verschwinden.
alle kunstwerke dieser welt werden verschwinden.
jedes buch, jedes bild, jeder ton dieser welt
wird verschwinden. alle menschen –
nur abdrücke bleiben:
versspuren, tonspuren, farbspuren
im molekularen schnee eines gütigen androiden.
kein einziger abdruck führt zu erinnerungen
aber jeder abdruck verfolgt sein ziel.
jede spur führt zu einem spielenden kind
um es zu trösten, während es aufhört zu atmen –

tutti gli oggetti di questo mondo scompariranno.
tutte le opere d'arte di questo mondo scompariranno.
ogni libro, ogni quadro, ogni suono di questo mondo
scomparirà. gli uomini tutti –
soltanto le copie restano:
tracce di versi, tracce di suoni, tracce di colori
nella neve molecolare di un valevole androide.
nessuna copia conduce ai ricordi
ma ogni copia insegue il suo obiettivo.
ogni traccia conduce a un bambino che gioca
per consolarlo, mentre cessa di respirare –

vater im luftraum, nimm uns die angst
 vor jeder verwandlung, öffne den schaltkreis
 in unserm gehirn, der dich sieht
 noch während wir atmen
 noch während wir klagen
 erscheine uns lächelnd und klar.
 unsre gefährten: mütter und väter
 brüder und schwestern und hunde
 jetzt liegen sie da, erstarrt
 und erwachen nie wieder.
 wir kannten sie nur in bewegung
 und sprechend. jetzt liegen sie da
 wie die steine. **vater im luftraum**
 lass uns die steine sprechen hören
 in unsrer größten not, nimm uns die angst
 vor jedem verlust, zeig uns das leben
 hinter der stille –

padre che sei nello spazio aereo, toglici la paura
 del cambiamento, apri il circuito logico
 nel nostro cervello, che vede te
 finché respiriamo
 finché ci dogliamo
 apparici sorridente e limpido.
 i nostri congiunti: madri e padri
 fratelli e sorelle e cani
 giacciono ora lì, rigidi
 e mai più si risvegliano.
 li conoscevamo in movimento
 e parlanti. ora giacciono lì
 come pietre. **padre che sei nello spazio aereo**,
 facci sentire le pietre parlare
 nell'estrema difficoltà, toglici la paura
 della perdita, mostraci la vita
 dietro al silenzio –

[Da: Carl-Christian Elze, *diese kleinen, in der luft hängenden, bergpredigenden gebilde. Gedichte*, Verlagshaus Berlin, Berlin 2016. Traduzione di Daniele Vecchiato.]

Notizia.

Carl-Christian Elze è nato a Berlino nel 1974. Compiuti gli studi di biologia e germanistica all'Università di Lipsia, ha lavorato allo Zoo di Berlino prima di formarsi come scrittore presso il Deutsches Literaturinstitut. È autore di poesie, racconti, sceneggiature e libretti. Dal 2002 al 2009 è stato co-redattore della rivista letteraria *plumbum*, premiata con lo Stomps-Preis della città di Magonza nel 2007. Attualmente vive e lavora a Lipsia. Tra le sue pubblicazioni in volume, che hanno ricevuto diversi riconoscimenti, ricordiamo *ich lebe in einem wasserturm am meer, was albern ist* (2013) e *Aufzeichnungen eines albernen Menschen* (2014). Le poesie qui tradotte sono tratte dalla raccolta *diese kleinen, in der luft hängenden, bergpredigenden gebilde* (2016). Contrassegnate da un lirismo biologico e anatomico che si inserisce nel solco di una tradizione tutta

tedesca (Gottfried Benn, Durs Grünbein, Ulrike Draesner), le poesie di Elze descrivono con sorpresa e terrore la fragilità dei corpi, mettendo a nudo ora con sarcasmo, ora con toni nichilistici, la condizione transeunte dell'essere umano.

PAT GAWLEY**14 googlism**

marx is here | jesus is coming

marx is the name | jesus is the way

marx is even better than plastic bags | jesus is better than santa claus

jesus is both true god and true man | marx is expert in both

marx is prepared to assist you in finding answers to your questions and solutions to your problems | jesus is the reason 'why'

marx is a true craftsman | christ is creator

marx is referring to ruling class ideology | christ *is* to be a liberal

marx is all knowing and all seeing | christ is, all in all

marx is first and foremost a partisan | jesus is real christian

marx is faxing me the available items list | jesus is calling

marx is chef mark hansen's eclectic and imaginative cuisine | jesus is coming to dinner

marx is elected a member of the board of directors of the cornell club of boston | christ is head of the church

marx is currently working as a freelance artist with the DDO agency 8322 beverly blvd | christ is nailed to the cross

marx is back in fashion | jesus is back

14 googlism

marx è qui | gesù è in arrivo

marx è il nome | gesù la via

marx è meglio dei sacchetti di plastica | gesù è meglio di santa claus

gesù è vero dio e vero uomo | marx è esperto in entrambe le cose

marx ti assiste mentre cerchi risposte alle tue domande e soluzione ai tuoi problemi | gesù è il 'perché'

marx è un vero artigiano | cristo il creatore

marx ricorre all'ideologia della classe dominante | cristo *deve* essere liberale

marx sa tutto e vede tutto | cristo è, tutto sommato

marx è anzitutto e soprattutto un partigiano | gesù è davvero cristiano

marx mi manda la lista degli articoli disponibili via fax | gesù mi chiama

marx è l'ecclettismo culinario di mark hansen ai fornelli | gesù viene a cena

marx è eletto membro del consiglio dei direttori del cornel club di boston | cristo è a capo della chiesa

marx è un artista indipendente, impiegato all'agenzia DDO all'8322 di beverly blvd | cristo è appeso con due chiodi in croce

marx è tornato di moda | gesù è tornato

[Da *Marxist Machine (65 cogs)*, Uhu Bücher, 2013.]

[Traduzione di Federico Federici.]

Notizia.

Pat Gawley (1987) è uno scrittore e ricercatore americano, attivo nell'ambito dei modelli matematici per l'intelligenza artificiale.

PETER O'LEARY

Midas

*Streight the power
of making gold*

I. Masks

King Midas' diamond mind
asking instant aurifex fired the world, & faulted.

Midas rises
from his throne in Turkey masked in light
hammered from its material component to resemble
the finest Mycenaean foil:
Midas disguised as an Agamemnon of baubles, his
riches each wretched.

“Gold & silver we will tell them
they have from God; the diviner metal is within them,
and they have therefore no need of the dross which is current
among men, and ought not to pollute the divine
by any such earthly admixture;
for that metal has been the source of many unholy deeds,
but their own is
Undefined.”

[Plato, *The Republic*]

Orpheus was Midas' teacher
the mediterranean world is lost without.
He ventured to Phrygia to play new modes for the oafish king
whose sin soaks the banks of *Pactole* to this day.
Upon the clods dense yellow the river
gutters with golden streams to swim;
where, once, bedlam howling out, *bluddy hands* cutting tunes,
frantic outrage reigned as women
to *Orphy* went and tore him limb from limb.

Songs drummed from his talisman's silver soul
dissolved foreign energies and drew them into their own.
Vatic Thracian thrashing Cicones spied, a tectonic crash
beheld, “See,
see, he is our contemptor!”
Orpheus percussed nervous songs
wreathing spears maenads hurled in leaves;
mad stones tossed took up Pythagorean orbits:
fractious Berecynthian clamor—flutes, cornets,
tympanies—& ululated
Bacchanals drowned *Orphy's* sound.

Ruddy stones are poet's blood. His scattered
members made a locus. His body
in sundry places Bacchus mourned.
His head & lyre Hebrus took. *A wondrous thing.*

[*Metamorphoses*, XI:1-51]

A gift figured in guile divines
the grieving Twice-born Bacchus,
the voice lost who sang his mysteries, beheaded;
Orpheus' bobbling crown awash,
his livelesse tongue oh lord does speak.

Women oaks moan—*Suffring not this meeschief
unrevenged to be*, the Wine God
pinned his orgiasts' toes
with writhen roote in ground; they turned to trees.
A 'Prelude & Ground à 5' hums Byrd-like
the Phrygian Airs with catgut & plectre Orpheus
pulled on his viol, more dirgy
than Lydian modes whose somber orgies he'd taught Midas.
Reeds he'd practice on, a puerile Pan, have origins
in Asia Minor. They grow in swampy rushes where a flicker lighted
in grassy shadow taps on tin roofs a *wicka wicka wicka* : yellowhammers.

[Audubon's Field Guide to the Birds of
North America, Eastern Region]

Midas the hillbilly king
chicken-picken Orphic ballads on his dobro
daydreamed of winning the lotto and of moon-shine.
Silenus, chief herald of Wine, was sauced; got lost on his ass.
For harboring Silenus Bacchus granted Midas a wish—
gold flowers, gold wall, gold cloth—
his daughter, his meat, his plate. He starved and thirsted.
*Rejoicing in his harme he toucheth
every thing.* A dish of worms and venomous insects
become ornaments: golden bugs & plated beatled bracelets.
Midas exhorted Bacchus: "Father God
have mercy on me for this ripe damnation."
Numen of Gods: might. The God spoke:
"Go to the magnum river near Sardis,
climb its declivity to the flume's source spuming fountains—
pleroma flowing out—
plunge body & head once—: make of your crime a similitude."
The king issued out succeeding waters: gold tincture & human water
gushed & eased out.
Arms spanning head-waters, Pactolus burnished in sunlight,
Midas' spoils spill pools & currents with a radiant runoff—
Silts still glitter.
Semen & vein make fields hard and yellow—
Semolina & wheatstalk in Asia Minor to this day yield
golden harvests.

Once upon a time, Prospero's Orpheus armed with maps made from acid-treated metal plates goes down to Hell for love but lost—
 Maps scorched, their signatures remain copper lace & ash
 he smelts & shapes into coils for wires
 he will pluck with his teeth.
 Say from his corpse Apollo the hurdy-gurdy player
 made fiddlepegs with his long fingerbones
 he wrapped with Orphic guitar strings.

Tmole the ancient

judge rids his ears of trees, keeps a garland of oaks on his hills
 & listens: Pan plays rustic pipes &
 the Sun-God halo'd in wicker wreath appears.
 The head-dress essential for the ritual, he destroys at each
 contest. Apollo sent his sister predator in search of shorebirds;
 her hunting expeditions yield feathers for a new crown made up of
 a fan-shaped diadem; he wears a feather visor covering
 the upper part of the face, a high cylindrical crown
 surrounding the head and made of rods surmounted by harpy-eagle feathers,
 and a wickerwork disc set with a bristling mass
 of stalks stuck with feathers and down.
 The whole head-dress is almost two meters high.

[Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*]

He strings his gourd,
 inlaid in Indian ivory, his pick a gull's wing-bone,
 & frets a complete string music of galliards and pavaues,
 some sung, some strummed, most bowed; rocks, trees, & streams
 move nowhere, but breezes circle the mountain, bended rapid winds—
 Tmolus has no doubt—Apollo wins. Midas opts for Pan—
 What an Ass!

Leaving Boulder

the Colorado cuts gouges through the Rockies.
 Prospectors shovel clumps from the hills and trolley
 loads to slotted flues sluicing riverwater they rinse the dirt in.
 We asked one, "Are you looking for gold?"
 "Isn't everybody?" he said, a panhandler.
 Imagine penitent Midas on Mt. Tmolus
 performing forest austerities
 where Pan handles reeds he's fluted & notched for fingerings.
 Midas has asses' ears his barber can't keep secret.
 Midas' lust for gold made him an ear
 for Orpheus, for wishes, and for woodwinds.

Re Mida

*Immediato il potere
di trasmutare in oro*

I. Maschere

La mente di diamante del re Mida
nel chiedere un aurifex immediato ispirò il mondo, & sbagliò.

Mida si leva
dal trono in Turchia, mascherato di luce
cesellata nella sua componente materiale, per simulare
la più fine delle lamine micenee:
Mida vestito come un Agamennone da rigattiere, squallida
ciascuna delle sue ricchezze.

“Oro & argento diremo loro
che li hanno avuti dal Creatore; il metallo più divino è dentro di loro,
e dunque non hanno alcun bisogno delle scorie che circolano
fra gli uomini, e dovrebbero evitare di contaminare il divino
con queste misture terrene;
dal momento che il metallo è stato la fonte di molti atti sacrileghi,
ma il loro è
Incontaminato”.

[Platone, *La Repubblica*]

Orfeo è stato il maestro di Mida,
senza di lui il mondo mediterraneo è perso.
Si è avventurato in Frigia e ha suonato modi nuovi per quel villano d'un re
il cui peccato ancora ammorba le rive del *Pattolo*¹.
Sopra le zolle dense gialle il fiume
scava ruscelli dorati per nuotare;
dove, un tempo, un putiferio latrava, *mani 'nsanguinate* che scavavano canzoni,
un oltraggio convulso regnava mentre le donne
corsero da *Orfi* e lo smembrarono.

Risuonarono canzoni dal talismano argentato della sua anima
dissolsero energie forestiere e le accolsero dentro di sé.
Il trace vaticinante mentre travolgeva i Ciconi osservò, uno schianto
tettonico contemplò, “Guarda,
guarda, è lui il nostro contemptor!”
Orfeo percuoteva canzoni nervose
cingendo di ghirlande le lance gettate dalle menadi fra le foglie;
pietre pazze lanciate in aria hanno assunto orbite pitagoriche:
clamori ribelli berecinti—flauti, corni,
timpani—& ululi da
baccanale sommersero il suono di *Orfi*.

I sassi rubri sono il sangue del poeta. Le sue membra

disperse hanno creato un locus. Il suo corpo
in molteplici luoghi Bacco pianse.
Il capo & la lira li prese l'Ebro. *Una meraviglia.*

[*Metamorfosi*, XI, 1-51]

Un dono istoriato d'inganni profetizza
il dolente Bacco nato due volte,
perduta la voce che cantava i suoi misteri, decapitata;
la corona beccheggiante di Orfeo a fior d'acqua,
la sua lingua senza vita mio dio parla ancora.

Donne querce gemono—*Non tollerando tale affronto
andar impunito*, il Dio del Vino
affigge i piedi dei suoi orgiasti
alle ritorte radici nella terra; si trasformarono in alberi.

Un 'Prelude & Ground à 5' alla maniera di Byrd canticchia
Arie Frigie con corde di budella e plettro che Orfeo

tirava fuori dalla viola, più funeree
dei modi della Lidia le cui orge misurate aveva insegnato a Mida.

I giunchi su cui si esercitava, un Pan puerile, venivano
dall'Asia Minore. Crescono nei canneti paludosi dove un fringuello(1) sorpreso
nell'ombra erbosa batte sui tetti di stagno un *wicka wicka wicka* : picchi(2).

[Audubon, *Guida agli Uccelli del Nord*

America, Regione Orientale]

Quel cafone di re Mida

ballate orfiche suonando coi piedi di gallina sul suo dobro(3)
fantasticava di vincere alla lotteria e bere *moonshine*(4).

Sileno, grande araldo del Vino, era sbronzo; si perse col suo asino.

Per aver accolto Sileno, Bacco concesse a Mida un desiderio—

fiori d'oro, muro d'oro, vesti d'oro—

la figlia, la carne, il piatto. Morì di fame e sete.

Godendo nel suo dolore toccò

ogni cosa. Un piatto di vermi e insetti velenosi diventati
gingilli: cimici auree & bracciali laccati d'oro e scarafaggi.

Mida esortò Bacco: "Dio padre

abbi misericordia di me in questa condanna nauseante".

Nume degli Dei: potere. Il Dio parlò:

"Va' al fiume magno nei pressi di Sardi,

scalane i declivi fino al crepaccio da cui sgorga in fontane spumeggianti—
ne zampilla il pleroma(5) —

immergivi corpo & testa una sola volta—: fa' dei tuoi crimini una somiglianza".

Il re emise acque successive: tintura d'oro & acqua umana

sgorgarono & fuoriuscirono.

Braccia lunghe quanto le sorgenti, Pattolo brunito alla luce del sole,

le spoglie di Mida versano piscine & correnti con canali di scolo radiali—

Il limo luccica ancora.

Per seme & vena i campi si fanno duri e gialli—

Semola & stoppie di grano in Asia Minore ancora oggi danno

raccolti d'oro.

C'era una volta l'Orfeo di Prospero armato di una mappa fatta di
lastre di metallo trattate con l'acido va giù all'Inferno per amore, ma si perde—

La mappa bruciata, ne rimangono le firme merletto di rame & cenere
che fonde & ne fa spole per i fili
che scorticherà coi denti.

Per esempio del suo cadavere Apollo suonatore di organetto
ha fatto chiavette da violino con le lunghe ossa delle dita
e ci ha avvolto corde di chitarra orfica.

Tmolo l'antico

giudice gli libera le orecchie dagli alberi, si tiene una ghirlanda di querce sulle colline
& ascolta: Pan suona un piffero rustico &
il Dio-Sole appare il capo cinto da una corona di vimini.
Il copricapo indispensabile per il rito, lo distrugge ad ogni
gara. Apollo ha mandato sua sorella predatrice in cerca di uccelli riparii:
la battuta di caccia frutta piume per una nuova corona costruita con
un diadema a forma di ventaglio; indossa una visiera di piume che gli copre
la parte superiore del volto, un'alta corona cilindrica
gli circonda il capo fatta di bastoni con in cima piume di aquile arpie,
e un disco di vimini intrecciati incastonato in una massa spinosa
di stoppie cosparsa di piume e penne.
L'intero copricapo è alto quasi due metri.

[Claude Lévi-Strauss, *Tristi tropici*]

Incorda la zucca,
intarsiata di avorio indiano, il plettro è l'osso di un'ala di gabbiano,
& strimpella tutta una musica d'archi per gagliarde e pavane,
alcune cantate, altre pizzicate, perlopiù suonate con l'archetto; pietre, alberi, & ruscelli
non vanno da nessuna parte, ma le brezze aggirano la montagna, rapidi venti ricurvi—
Tmolo non ha dubbi—vince Apollo. Mida sceglie Pan—
Che Asino!

Partendo da Boulder

il Colorado taglia solchi nelle Montagne Rocciose.
I cercatori d'oro spalano carrettate di zolle dalle colline
le portano a certi canali e filtrano l'acqua di fiume nella quale sciacquano la terra.
Abbiamo chiesto a uno, "Cerchi l'oro?"
"E chi non lo cerca?" ha detto, un accattone.
Immagina Mida penitente sul monte Tmolo
impegnato in austerità forestali
dove Pan manipola giunchi li svuota & fa i buchi per le dita.
Mida ha orecchi d'asino che il suo barbiere non riesce a tenere segrete.
La smania di Mida per l'oro ne ha fatto l'orecchio
di Orfeo, per desideri, e oboi(6).

[Dal volume *Nuova Poesia Americana: Chicago*, a cura di Luigi Ballerini, Gianluca Rizzo e Paul Vangelisti, di prossima pubblicazione presso Mondadori.]

[Traduzione di Gianluca Rizzo.]

Notizia.

Peter O'Leary è nato a Detroit, in Michigan, nel 1968. Ha conseguito un dottorato presso l'Università di Chicago, Divinity School. Fra i suoi volumi di versi ricordiamo: *The Phosphorescence of Thought* (2012), *Luminous Epinoia* (2010), *Depth Theology* (2006), e *Watchfulness* (2001). O'Leary ha pubblicato anche un saggio monografico di critica letteraria intitolato *Gnostic Contagion: Robert Duncan & the Poetry of Illness* (2002). Vive a Berwyn, in Illinois, ed insegna alla School of the Art Institute of Chicago e al Committee on Creative Writing dell'Università di Chicago.

Alcune note.

Le frasi in corsivo, inclusa l'epigrafe e a meno che non ci siano indicazioni diverse, vengono dalla traduzione di Arthur Golding delle *Metamorfosi*, pubblicata nel 1567. È questa l'edizione consultata, con ogni probabilità, da William Shakespeare.

Di volta in volta, sul margine destro della pagina, sono indicate le fonti delle citazioni.

Note.

(1) L'inglese parla di "flicker", un uccello diffuso nel Nord America e nell'America centrale, appartenete alla famiglia dei picchi.

(2) Nell'originale, "yellowhammer", ovvero zigolo giallo. I tre "wicka" che precedono vanno intesi in senso onomatopeico.

(3) Il dobro è uno stile particolare e una marca di chitarra resofonica, ovvero una chitarra acustica il cui suono è prodotto da coni di metallo invece che da una cassa di risonanza di legno. In origine, questa soluzione tecnica serviva a renderne il suono più forte, così che potesse essere suonata assieme ai fiati e alla batteria nei grossi complessi di musica da ballo. L'avvento della chitarra elettrica e degli amplificatori ha definitivamente risolto il problema che aveva portato alla creazione dei dobro, che ora vengono usati per lo più da gruppi bluegrass, per via del loro suono particolare.

(4) Il moon-shine è un distillato a forte contenuto alcolico, simile alla vodka o al whiskey, di solito prodotto illegalmente.

(5) Il termine pleroma, generalmente, indica la totalità dei poteri di dio; significa pienezza, e viene usato sia in contesti gnostici, che cristiani.

(6) L'originale parla, più in generale, di "woodwinds", e cioè legni, strumenti a fiato.

SIGURBJÖRG ÞRASTARDÓTTIR**glaumur**

ég ætla að gifta mig
 innan
 um ísbirnina
 berfætt í gulu
 krapinu
 einn til austurs
 með hnjóska í feldi
 annar til norðurs að teyga
 nóttina úr glerflösku
 kjóllinn
 perlusaumaður í
 brjóstið þar sem
 ég er viðkvæmust
 farið með þulu
 svo ég kinki kolli
 hún að leik fyrir aftan

bálhvít
 í myrkrinu
 við þrjú og húninn

festeggiamenti

voglio sposarmi
 tra orsi polari
 a piedi nudi nella guazza
 di neve ingiallita
 uno a est
 con i nodi nel vello
 uno a nord per dilatare
 la notte da una bottiglia
 l'abito
 con ricami di perle
 sul petto, dove
 sono più sensibile
 recitate filastrocche
 che io possa annuire
 un cucciolo dietro che gioca

bianco fuoco
 nella tenebra
 il cucciolo e noi, in tre.

(Da *Brúður* [Spouse], 2010)

**

Brjóstin mín (Il mio seno)

Allegro non troppo, adagio non troppo, allegretto
grazioso, piano, diminuendo, a piacere, allegro con
spirito, tenuto, (agitato), grave, presto ma non
assai, leggermente crescendo, con slancio,
fortissimo, grandioso, larghetto, quasi andantino,
allattante, mezzo forte, staccato, affettuoso, legato,
giocososo, vivace, forte, meno mosso, amabile,
alla marcia

Hratt ekki um of, hægt ekki um of, allgreitt með
reisu, veikt, smám saman mýkra, að vild, hratt með
andagift, haldið, (órólega), með alvöru, fljótt en þó
ekki, lítillaga vaxandi, með áhuga, mjög sterkt,
hástemmt, nokkuð breitt, næstum á gönguhraða,
mjólkandi, af hálfum styrk, slitið sundur, af tilfinningu,
bundið, með gleði, líflega, sterkt, minni hreyfing,
ljúflega, marserandi

dolente – með sársauka

*

Eldfjallaferð

Sorgin í íslensku landslagi
er mikil

þar titra strengir í kulnandi brjóstum og
slitna
undir hamri þar sem enginn
kemur að sjá þig
nema –

aldauða fuglar
búa sér
hreiður í alskeggi
þurfalinga

dysjaðir sandar svíkja
og
drifhvítar kjúkur
leita upp
að slá raddir úr dvergmálum

þó þannig

að dýpstur ymur lifi,
elti

Gita al vulcano

Il dolore nel panorama islandese
è grande

vibrano corde in petti sempre più freddi e
si spezzano
sotto la scarpata dove nessuno
viene a vederti
tranne –

uccelli estinti
si fanno
il nido nella barba
degli indigenti

distese di sabbia sepolte ingannano
e
nocche sbiancate
sbucano
a sfoltire voci di echi

in modo che
il rombo più profondo viva,
ti segua

*

Lítu sérhvert sólarlag

Iss, ég hef séð þetta oftsinnis áður,
hvæsi ég þegar þú dregur mig niður
í stórgrytið til að sjá sólina hrynja og
ég þurrka kaldsvitann í svampdýr
og postulínsbrot hrufra hnén
í svörtum sandinum sem nær
niður á grængolandi dýpi ógeðs, hér
er hvergi almennileg þögn, svo bíðum
við þess hvort í sínu lagi að hafið
þreytist sem það
gerir ekki því það er fáránlegt

Guarda ogni tramonto

Uff, l'ho già visto tante volte,
 sbuffo io quando mi trascini fino
 agli scogli per vedere il sole che precipita e
 asciugo il sudore freddo alle spugne
 e i frammenti di ceramica scorticano le ginocchia
 sulla nera distesa di sabbia che scende
 fino ai profondi abissi del disgusto,
 non c'è nemmeno un silenzio decente, allora aspettiamo
 ciascuno per proprio conto che il mare
 si stanchi, cosa che
 non fa perché è patetico

*

Café Borges

Á Café Borges í Bankastræti
 eru allir með brún augu.

Hér voru einu sinni seldar sokkabuxur –
 segir Simone – sem kloffnuðu eins
 og stígar í tvennt, jafnvel þrennt.

Já – segir Tiziano – hér rifust elskendur
 þar til einhver kom og lagði
 sverð
 í meðal þeirra bert.

Eldar brenna.

Á Café Borges í Bankastræti
 eru allir með skeggbrodda og brosa.
 þangað koma ekkjur og ekklar,
 sötra súpu með fáfnisgrasi og
 hræra út fleyg orð
 með göfflum
 sem kloffna eins og sokkabuxur.
 Við hornborð hrýtur maður í rúllukragabol.

Upp og niður brekkuna fer dáið fólk,
 klappar steininn.

Ég er gift eigandanum. Við eigum fjögur börn.

Caffè Borges

Al Caffè Borges in Bankastræti
 hanno tutti gli occhi castani.

Qui una volta vendevano calze –
dice Simone – che si biforcavano
come sentieri in due, anche in tre.

Sì – dice Tiziano – qui litigavano gli amanti
finché qualcuno non posava
una spada
in mezzo a loro, nudi.

Ar dono i fuochi.

Al Caffè Borges in Bankastræti
tutti portano il pizzetto e un sorriso.
Ci vanno le vedove e i vedovi,
sorvegliano zuppa al dragoncello e
rimestano frasi fatte
con le forchette
che si biforcano come calze.
Al tavolo d'angolo russa un signore in dolcevita.

Su e giù dal pendio passano i morti,
carezzano le pietre.

Ho sposato il proprietario. Abbiamo quattro figli.

*

Ör

Djúpt í holdi
mannsins
stendur fleinn

sem eirðarlaust barn
rak á kaf
án þess að ugga að sér

– tenntum oddi
juggum við daglangt til –

öllu verra
er að vita af
beininu sem brotnaði

í blóðhvítri
grind hans
í nótt

og enginn kann
að tjasla saman

Cicatrice

Nel profondo delle carni
umane
c'è un chiodo

che un bimbo irrequieto
ha conficcato
senza pensare

– continuiamo a tormentare
con le dita la punta zigrinata –

molto peggio
è sapere dell'osso
che si è rotto

stanotte
nella sua grata
esangue

e che nessuno è in grado
di rattoppare

(Da *Kátt skinn (og glória)* [*Pelle allegra (e gloria)*], 2014).

**

Græna vatnið og við og hann

JP, minning

Og þegar hann synti í vatninu
sötruðum við te
og þegar hann batt hárið aftur
slökktum við ljósin
og þegar hann handlék eigin bækur
töluðum við tungum
þótt þær væru þrútnar
og sárar
og þegar hann bölvaði trjánunum
borðuðum við sand
og þegar hann þornaði í sólinni
riftum við ættarböndum
og landvistarleyfum
og þegar hann drukknaði í vatninu
stóðum við á öndinni
og þegar hann þornaði í sólinni
fylltumst við af grænu
grimmu vatni

L'acqua verde e noi e lui

in memoria di J. P. (1)

E mentre nuotava nel lago
 sorbivamo un tè
 e mentre si legava i capelli sulla nuca
 noi spegnevamo la luce
 e mentre maneggiava i suoi libri
 parlavamo lingue
 benché gonfie
 e dolenti
 e mentre malediceva gli alberi
 mangiavamo sabbia
 e mentre si asciugava al sole
 annullavamo parentele
 e permessi di soggiorno
 e mentre annegava nel lago
 trattenevamo il fiato
 e mentre si asciugava al sole
 ci siamo riempiti di crudele
 acqua verde

(Inedito)

[Traduzione di Silvia Cosimini.]

Notizia.

Sigurbjörg Prastardóttir è nata nel 1973 ad Akranes, un paese a poca distanza da Reykjavík, sulla costa occidentale dell'Islanda. Dopo l'esordio nel 1999 con una prima raccolta di poesie dal titolo *Blálogaland (Terra di fiamme azzurre)*, la Prastardóttir ha pubblicato versi, prose e testi teatrali oltre a due romanzi, *Sólar saga (Tutta la storia di Sól)*, a cui è stato assegnato il premio letterario Tómas Guðmundsson, nel 2002, e *Stekk (Salto)*, nel 2012. Attiva nel panorama culturale islandese come all'estero, Sigurbjörg Prastardóttir partecipa spesso a festival di poesia e collabora con artisti, fotografi, musicisti in progetti internazionali, oltre a tenere un programma settimanale sull'emittente radiofonica nazionale.

Tradotta in molte lingue, la produzione della Prastardóttir spazia dalla poesia di natura a una più marcatamente fisica, perfino erotica, caratterizzata da uno sguardo insolito e profondamente ironico su cose, luoghi ed esemplari umani, e da uno scardinamento dei luoghi comuni, linguistici e mentali.

Note.

(1) Jónas Þorbjarnarson (1960-2012) poeta islandese, scomparso tragicamente nel lago Segrino, nei pressi di Canzo, dove si era trasferito con la compagna qualche anno prima [N.d.T.].

DON SHARE

Squandermania, or: Falling Asleep Over Delmore Schwartz

The moral superiority of distress
 Was limited, in my family, by *Kinderfeindlichkeit*.
 As alternative commodities, we were lacking
 In economic utility, hence
 The Rotten Children Theorem,
 the fostering not of children, but debt and guilt,
 in exchange for which we admit our own deficiencies.
 I had two friends named Aaron.
 Both stuttered: neither was happy.
 Their brother, Moses, was oddly favored by God.
 The rod raised, no child in their pod was spoiled,
 and still, post-partum,
 the Red Sea parted with a great *Oy!*

One of the Aarons had a dog, a cat, a goldfish,
 and imaginary friend, all unnamed. The other wished
 he was a woman named Elaine.
 Both played in the rain, alone,
 Shunned – stoned – by other boys and their brothers. Sad.
 How sharp it is, like a serpent's tooth,
 Their mother misquoted, *to have*
a thankless child! The Aarons dutifully read
Lear and *Hamlet*, hated their father and women,
 And kicked me hard.
 I was no paste-eater, but it stuck
 with me, that the ciphers we each learned, by rote,
 made me a cipher. *Underfoot*,
 my mother called me,
 a cousin, I thought, to Hiawatha.

Presidents were father figures in those days:
 we were taught that they were good, especially
 the ones from Ohio.
 You don't want to hear about this.
 I digress. Where was father? Working.
 I picture him now, jerking
 off his belt to mete out pain in penta-
 metric slashes, punishment, in meaty welts I felt
 for ages. Only men who landed
 on the moon were proficient enough
 for him, and nobody goes there anymore.
 Plenty of zero-G at home.
 Homo economicus, I call him now;
 His job was to make everything small.
 A small fish in a shrinking pond, he put the fun

In funereal, while Mom, rebarbative herself,
 shushed me irrepressibly
 and cued the frictive assault: a spanking!

Pardon the shriek-marks! What everyone
 seems to know is how to fatten with rue,
 to live in controlled breakdown.

Yet to paraphrase The Who: *Who Are You?*

I've come a long way from *tohu wabohu*
 no? To be lectured? Am I in need of further
 admonition and correction?
 As opposed to instruction?

Then you, and you, and anyone who was here before
 my zygote mitoseed into personality and gumption.

What once was called, admirably,
grit, before the word meant a mote
 in the eye, to be plucked, I shall defy, I say, I *defy*,
 in *italics*, each reprimand, all getting-in of licks,
 and associated hissy-fits.

Try as you may, I am inured
 to such reified ... Reified what?

No word follows "reified."

*"Oh yeah? Sez who? You
 and what army?"*

I was beaten again, the story
 of my life, so again, I wake into, what else, my life?

But I digress, in this mess, I,
 unlike Lorca, am no good with the *Ay!*
 am better with my eye, close-reading the stuff
 of verse, perversely highlighting what's lost in translation.

So don't cavil me with your
 critical cavalry: I write on, anyway,
 by-and-by, and big boys don't cry. True,
 my mood isn't food for thought, exactly:

thought, when it comes,
 often comes to naught
 and at the drop of a yarmulke or hat.
 Imagine that! What luck to be in a sulk.

Jonas Salk, was he a Jew, too? Did he go to
 Hebrew school to dream, like a fool,
 of his vaccine in sugar-cube:

not so bracing sweet nor worthy of a stir
 like, you should pardon the great American expression,
Sure! How coy I'm not with this fifties-
 through-sixties boomer gruel:

Don't be cruel, I kid you not, twelve full ounces,
 that's a lot in the sweet by-and-by, farther along,
 If loving you is wrong,
 I don't wanna be right, Dad.

SCRABBLE. MONOPOLY. Impervious,
 implacable, impossible to appease, no pleasing
 some people, *sheesh! Puhleeze!*
 Domestic bliss is, after all, hit or miss, like
 dubiousity, ignorance, or even a disease
 to be expunged by vaccination, not vaccination: action.
 Impatience married to a kitchen sponge.
 The middle son held, at length, his tongue.
 What salvation? How did I spell relief? From filthy looks
 I fled to my books—no paradise lost, there—books
 and silent seething passages of time, thought, and labor.
 My ardor was for phantasm: grisly history
 and tawny novel of Civil Wars, World's
 Great Classics, anything voluptuous, anything to quiet
 fuss, any story but the one about us, e.g.,
 the one about my Jewish bootlegger grandfather
 sent to a Federal prison with bread and water,
 my infant, speechless dad visiting him by train, in the South,
 the bitterness in his mouth till his own death, never to unravel
 the Hydra's sticky arms of harsh speech
 and hideous hum in his anger-maze, and tedium.
 Pent like a serpent, unrepentant, like unraveling Borealis in starlight.

No, you can't henpeck yourself.
 You can't feel ice thin. Even so,
 when you say, "I feel like killing myself,"
 that syllogism leads
 not to a philosophy of form, but to endless
 analysis of act, vicious cycles of your own
 rights and necessity. Oh, how cause-and-effect
 leaves one in the lurch! Essentially,
 anger is unbecoming. Its conclusion appears
 as an infinitely distant point I can approach
 only asymptotically, which is avowedly
 not to overlook the pure sound of emotion.
 Just so, a cry becomes a word, the word becomes
 a sentence, objectively, a *signum prefixum*.

Fix him? Did you just call me a Frankenstein?
 Boo-fricking-hoo! At least I didn't have the gall
 to become a major poet
 all tears and liquid *pro quo*. Or liquor
 myself up with experience of the Thou, asking
 what this "Thou" is saying to "us," and so on,
 or the "necessary separation of ourselves
 from ourselves..." Because forgetting
 is so close to remembering*—mneme, anamnesis—
 I'm sorry to be so tactless, but tact is tacit.
 I know it sounds like I'm taking the high

Road to *eruditio*, but I assure ya
I espouse the probable, not the true, the verisimilar.
Let's break the ice and lose these anticipations
and predilections: all art begins with the particular,

has lots of heart, and end in sadness, fuckit—
if punctuation is biographical (God help our squandermania),
then I'm stuck like Delmore's glass-eyed duck in the bucket.

*This requires the power of abstraction, and a sense of humor. Um, *Bildung*.

Scialomania, ovvero, addormentarsi leggendo Delmore Schwartz(1)

In famiglia, la superiorità morale della sofferenza
era arginata dagli effetti della *Kinderfeindlichkeit*.
Quanto ai beni alternativi, ciò di cui non potevamo
disporre erano i servizi economici, da cui
il Teorema del bambino pestifero,
la cura non dei bambini, ma del debito e del senso
di colpa, in cambio dei quali noi ammettiamo le nostre mancanze.
Avevo due amici di nome Aaron.
Entrambi balbuzienti: tutti e due infelici.
Dio, per qualche strano motivo gli preferiva Mosè, loro fratello.
Con la bacchetta alzata, non si è mai rovinato nessun bambino compresi
quelli che stanno ancora sotto i cavoli(2), eppure, post-partum,
il Mar Rosso si è diviso al suono di un reboante *Uei!*

Uno dei due Aaron possedeva un cane, un gatto, un pesce rosso
e un amico immaginario, tutti senza nome. L'altro avrebbe voluto
essere una donna e chiamarsi Elaine.
Tutti e due giocavano sotto la pioggia, da soli.
Evitati – o presi a sassate – dagli altri ragazzi e dai fratelli. Che tristezza.
Quant'è aguzzo ... come un dente di serpente, storpiava
il testo, la mamma, ... *avere un figlio*
ingrato(3). Disciplinati, i due Aaron leggevano,
Amleto e *Re Lear*, odiavano il padre e le donne,
e mi pigliavano a calci.
Non ero certo un mocciosetto dell'asilo, ma non mi sono
mai tolto l'idea dalla testa che le cifre mandate a memoria,
facessero di me una cifra. *Sottoipiedi*,
così mi chiamava mia madre,
una parente di Hiawatha(4), pensavo dentro di me.

A quei tempi, un presidente era una figura paterna:
C'insegnavano che erano persone buone, specialmente
Quelli nati nell'Ohio.
Ma questo è meglio che non lo racconti.
E poi sto divagando. Il padre, dunque, dov'era? Al lavoro.
Me lo posso immaginare con in mano la sua
brava cintura, e tutto eccitato dal dolore che infligge
con le sue pentametriche frustate, le punizioni, i bei lividi grassi
che mi hanno, per anni, straziato. Soltanto chi aveva
messo piede sulla luna era, secondo lui, bravo a fare
qualcosa. E adesso chi ce li mette più i piedi sulla luna?
Gravità zero in casa, quanta ne volevi.
Homo economicus, è così che adesso lo definisco.
La sua specialità era minimizzare tutto. Un pesciolino
in una stagno in procinto di prosciugarsi, sapeva trasformare
in funerale qualsiasi divertimento, mentre la mamma, spiacevole
a sua volta, mi zittiva senza pietà e prospettava
l'inizio dell'attacco fricativo: sculacciate!

Chiedo venia dei punti esclamativi. A quanto pare quel che tutti
Sanno è come ingrassare nutrendosi di pentimenti, come
campare in uno stato di controllato esaurimento.

Eppure, per dirla con gli Who(5): *Who are you?*
Ne ho fatta di strada dai tempi di *tohu wa-bohu*(6), non
ti pare? E tutto per ascoltare prediche? Avrei bisogno
di ulteriori ammonimenti e correzioni?
Aniché di un buon insegnamento?

E allora tu, e tu, e tutti quelli che qui ci sono già stati
il mitoseme dei miei zigoti si evolve in personalità e senso
d'intraprendenza. A quel che una volta, compiaciuto,
avrei detto *fegato*, e dunque prima che la parola
volesse dire pagliuzza nell'occhio(7), da togliere, io adesso mi oppongo
sì, *mi oppongo*, in corsivo, a tutti i rimproveri, a tutti i colpi andati a segno,
e relativi isterismi.

Per quanti sforzi tu faccia, neppure mi
Toccano queste reificate ... Reificate cosa?
Dopo "reificate" non c'è scritto più niente.
*"Ah sì? e chi lo dice? Tu,
e gli altri cento dove sono?"*

E mi hanno pestato di nuovo, la storia della mia
vita, per cui di nuovo, mi sveglio all'interno, è ovvio, della mia vita.

Ma ecco che divago, in questo lago di confusione, io,
diversamente da Lorca, non sono tanto bravo a dire *Ay!*
Vado meglio con gli occhi(8), se leggendo cose scritte in versi
mi attengo al testo e sottolineo tutto ciò che in traduzione si perde.

Sicché non assillarmi con gli attacchi della tua
cavalleria critica: io tanto continuo a scrivere, come
viene viene, ché se un uomo è uomo non recita novene(9). È vero
che quel che ho in testa non è cibo per far festa, e che spesso
a pensare si finisce in alto mare senza che uno
manco se ne accorga qualunque sia la cosa
che ha in testa: berretto o papalina.

Pensa che roba fina. E che bella fortuna: tenersi la luna.

Jonas Salk, era ebreo anche lui? Avrà fatto la scuola
ebraica per venirsene fuori con quel sogno pazzesco
di un vaccino in un cubetto di zucchero:
dolce ma non dolcissimo, né roba che valga la pena di scandalizzarsi,
e mi si passi la grande espressione americana,

Certo! Figurarsi se me ne sto scontroso nel mio
cantuccio davanti a questa sbobba demografica degli anni
cinquanta e sessanta: Non essere crudele(10), non scherzo mica, dodici
once belle e buone, un sacco per i bei tempi che corrono, e strada
facendo, Se amarti è sbagliato, amore mio,
non m'importa di sbagliare(11).

SCRABBLE. MONOPOLI. Impervio,
implacabile, impossibile da placare, certa gente
non c'è modo di placarla, *orrca! Perfavoore!*

La pace in famiglia, dopo tutto, una volta ci prendi
 e una volta no, come il dubbio, l'ignoranza, o perfino
 una malattia da espungersi tramite vaccinazione, anzi
 niente vaccinazione: azione. Un'impazienza sposata
 a una spugna da cucina. Il figlio di mezzo alla fine,
 smise di rispondere male. Quale salvezza? Come ho scritto soccorso? Sfuggito
 a luridi sguardi ho trovato rifugio nei libri—nessun paradiso perduto —soltanto
 dei libri e un tacito, fremente di rabbia, scorrere del tempo, del pensiero, della fatica.

La mia passione erano i fantasmi: la storia macabra
 e i romanzi ambrati delle Guerre Civili, I Grandi
 Classici di tutto il mondo, qualunque cosa purché sensuosa,
 qualunque cosa pur di finirla con le lamentele, qualunque storia
 tranne la nostra, cioè la storia del mio nonno ebreo e contrabbandiere
 di liquori finito a pane e acqua in un penitenziario federale,
 con mio padre bambino, che non sa cosa dire e va a trovarlo al Sud, in treno,
 e l'amarezza che gli è rimasta in bocca fino a che non è morto, incapace di svincolarsi
 dalle braccia appiccicose dell'Idra, di quelle sue parole aspre, dell'orrendo
 biasciare della sua rabbia-labirinto, del suo tedio. Attorcigliato come
 un serpente, impenitente, o un'Aurora Borealis che si apre alla luce stellare.

No, non puoi continuare a torturati.

Devi avere la pelle più spessa. E comunque
 quando dici, “avrei voglia di ammazzarmi”,
 il sillogismo non conduce
 a una filosofia della forma, ma a un'analisi
 infinita dell'atto, circoli viziosi dei tuoi diritti
 e delle tue necessità. Vedi se presto tardi i rapporti
 di causa ed effetto non ti piantano in asso! La rabbia,
 fondamentalmente, non è attraente. Giunge a conclusioni
 che sono come un punto infinitamente lontano e avvicinabile
 solo asintoticamente, il che vuol dire, presumibilmente,
 non trascurare il puro suono delle emozioni.

In ogni caso, il grido diventa parola, la parola diventa
 frase, obiettivamente, un *signum prefixum*.

Fissato io? Se mi hai appena dato del Frankenstein?

Cosa vuoi che me ne fregghi a me! Per lo meno non ho avuto
 il fegato di diventare un poeta importante
 tutto piagnistei e liquidi *pro quo*. O di
 eccitarmi invischandomi nel “Thou”(12), chiedendomi
 che cosa rappresenti per “noi” questo “Thou”, e via
 discorrendo o la “separazione necessaria di noi
 stessi da noi stessi...” poiché il dimenticare
 vive a un passo dal ricordare*--mneme, anamnesis—

Mi dispiace di avere poco tatto, ma il tatto è tacito.

Capisco che tutto questo potrebbe far credere
 che abbia infilato la strada dell'*eruditio*, ma posso
 assicurarvi che sto dalla parte del probabile, non del vero, del
 verosimile. Rompiamo il ghiaccio e lasciamo perdere tutte queste
 anticipazioni e predilezioni: l'arte comincia sempre dal particolare,

ha un cuore grande e non ci sono cazzi: finisce sempre in tristezza—
se la punteggiatura nasce dalla biografia (Dio salvi la nostra scialomania), è chiaro
che sono incastrato come la papera con gli occhi di vetro nel secchio di Delmore(13).

*Per questo bisogna saper pensare in astratto e avere *sense of humor*. Um, *Bildung*.

[Dal volume *Nuova Poesia Americana: Chicago*, a cura di Luigi Ballerini, Gianluca Rizzo e Paul Vangelisti, di prossima pubblicazione presso Mondadori.]

[Traduzione di Luigi Ballerini.]

Notizia.

Nato nel 1957, **Don Share** è cresciuto a Memphis, nel Tennessee. Fra il 2000 e il 2007 è stato il curatore della Woodbury Poetry Room all'università di Harvard, e nel 2013 è diventato senior editor della prestigiosa rivista *Poetry*, a Chicago. Ha insegnato all'università di Harvard, alla Boston University e alla Oxford University. Fra i suoi volumi di poesia ricordiamo *Union* (2002, 2013), *Squandermania* (2007), e *Wishbone* (2012). È anche il curatore di un blog letterario molto seguito: *Squandermania and Other Foibles* (<http://donshare.blogspot.com>).

Note.

(1) Sarcastica strizzatina d'occhio a Delmore Schwartz, archetipica figura di poeta e scrittore ebreo-americano degli anni Trenta e Quaranta. Il suo racconto "In Dreams Begin Responsibilities" (Le responsabilità cominciano coi sogni), riprodotta in tutte le antologie dell'epoca, rappresentò per molti intellettuali e letterati della East Coast quel che il "Portrait of the Artist as a Young Man" era stato per gli intellettuali europei della generazione precedente, specialmente se di estrazione cattolica. Saul Bellow si ispirò a Schwartz per la figura di Humboldt, nel romanzo "Humboldt's Gift" (*Il dono di Humboldt*).

(2) *Pea in the pod*: letteralmente, "pisello nel baccello". Definendo il cervello di qualcuno grande come un "pea in the pod" non gli si fa un complimento. L'espressione può altresì riferirsi a un'incipiente gravidanza.

(3) Shakespeare per la terza volta. Lear maledice la figlia Goneril, "... / How sharper than a serpent's tooth it is / to have a thankless child!" (... / Che dolore tagliente, / più del morso d'un serpente, è avere una figlia ingrata). (Re Lear, 1, 4.)

(4) Hiawatha (anche noto come Aiyewatha o Haiëñ'wa'tha). Fu un capo condottiero delle nazioni degli Onondaga e dei Mohawk. Seguace del Grande Pacificatore, un profeta e capo spirituale che viene indicato come il fondatore della confederazione irochese (*Haudenosaunee*). Abile oratore e capo carismatico giocò un ruolo determinante nel persuadere i Seneca, i Cayuga, gli Onondaga, gli Oneida, e i Mohawk che parlavano linguaggi affini ad accettare la visione del Grande Pacificatore e unirsi insieme per diventare le Cinque Nazioni della confederazione irochese. Nel 1721, la nazione Tuscarora si unì alla confederazione irochese, è diventò la Sesta Nazione.

(5) *Who Are You* (E tu chi sei) è il titolo di un album del gruppo rock inglese The Who pubblicato nel 1978 dalla Polydor Records in Gran Bretagna, e negli Stati Uniti dalla MCA Records.

(6) Espressione biblica. Il versetto in cui appare Tohu wa bohu (*Genesi* 1, 2), viene normalmente tradotto come: "Ora la terra era informe e deserta e le tenebre ricoprivano l'abisso e lo spirito di Dio aleggiava sulle acque".

(7) La principale accezione di *grit*, infatti, è coraggio, fegato, sprezzo del pericolo etc. Purtroppo in italiano il passaggio da fegato a pagliuzza è semanticamente vietato.

(8) La poesia di Share è intrisa di omofonie, di assonanze e di allitterazioni. In traduzione non è sempre facile (o utile) conservarle. La situazione si fa particolarmente crudele in un brano come questo in cui si accenna a quel che si perde in traduzione!

(9) Più semplicemente, nell'originale, *Big boys don't cry* (gli uomini veri, gli adulti, i duri) non versano lacrime. In Inghilterra non muovono il labbro superiore (Stiff upper lip). Tutto il brano è stato assoggettato

alle esigenze paralogisti che del suono. *Food for thought* (qui reso con “cibo per la festa” vale, in realtà cosa o cose, su cui meditare.

(10) Pioggerella di richiami a celebri brani musicali, la canzone: “Don’t be cruel” “immortalata” da Elvis Presley, lo *standard* “Sweet by-and-by” (I bei tempi che corrono) che a New Orleans viene regolarmente eseguito in occasione di funerali jazz ed è stato inciso, tra gli altri, da Louis Armstrong, Johnny Cash, e Loretta Lynn. “If loving you is wrong,/ I don’t wanna be right” di Homer Banks, Carl Hampton and Raymond Jackson –un altro grande successo (anni settanta) – racconta dal punto di vista della donna come come si possa amare un uomo sposato. All’inizio della strofa la domanda “Jonas Salk, era ebreo anche lui?” è, in realtà una tipica espressione di orgoglio etnico, quando, negli anni ’50 e ’60, gli americani si compiacevano di scoprire etnie nascoste da nomi inventati o modificati: un tipico esempio, quello di Anne Bancroft il cui nome a tutto fa pensare tranne che alle sue origini italiane.

(11) “Se amarti è sbagliato...” è l’incipit di una canzone popolarissima, lanciata nel 1972 da Luther Ingram.

(12) Thou, thee sono forme obsolete della seconda persona singolare del pronome personale. Thou è nominativo e Thee accusativo. Oggigiorno per entrambi si usa You che, oltretutto vale anche per il plurale.

(13) Non un secchio, a quanto pare, ma una bottiglia, a sentire quanto ne dice Robert Lowell nella poesia “A Delmore Schwartz”, pubblicata nei *Life Studies*: “Nel riflusso luminoso / del mattino, il piede / palmato della papera / l’abbiamo infilato / come una candela in una bottiglia di gin”.

CHRISTOPHE TARKOS

Otto anacronismi

Mi trovo dentro la camera, mi trovo dentro il parco, guardo dalla finestra, guardo la pioggia, guardo la neve, guardo i rami degli alberi, guardo i raggi del sole, guardo gli scoiattoli che corrono in mezzo all'erba, guardo le pigne che cascano a terra dai rami degli alberi, sto per uscire, vedo l'ombra dell'albero che passa dalla finestra che si allunga sul muro, ogni tanto in mezzo all'erba passa uno scoiattolo, i rami toccano quasi la finestra, guardo se vedo uno scoiattolo scendere velocissimo dall'albero e passare ai piedi degli alberi in mezzo all'erba, il sole se ne sta dietro il tronco nero, i rami dell'albero entrano dentro la camera, io sto per uscire dalla camera, sto per andare a fare un giro, alla caffetteria incontrerò la ragazza che più tardi incontrerò al bar in paese, lei mi dirà che suonava il pianoforte, che era troppo terrorizzata per uscire da sotto il letto, che restava sdraiata sotto il letto per giorni, che non poteva più muoversi, che va meglio, lei la incontrerò più tardi al bar in paese senza sapere come si chiama, mi dirà come si chiama, io le dirò come mi chiamo io, le dirò che scrivo, lei è fragile, parla con dolcezza, mi chiederà se le mie agitazioni durano tanto, io le dirò che non le riesco a fermare, e poi non mi ricorderò più come si chiama, me lo sarò dimenticato, però non mi sarò dimenticato il suo viso e quando la vedrò le dirò ehi, buongiorno, vieni a sederti con noi, non mi ricorderò né come si chiama, né da quando la conosco, né il posto dove ci siamo incontrati la prima volta, sto per uscire, sto per andare alla caffetteria, sto per sedermi a un tavolo, è a un tavolo che lei verrà a sedersi e a parlarmi, lei è fragile, lei è viva.

No, il pensiero non dà sensazioni, il pensiero non produce sensazioni, non può sentire, uno può pensare senza sentire, il pensiero non si può toccare, il pensiero entra nello spazio incondizionato slegato dalla sensazione del pensare, uno entra in uno spazio che non è alterato dalle sensazioni. Pensare che è un errore, che non è quello che ci vuole, quello che serve, è un pensiero felice di sapere, il pensiero gira senza toccare, senza essere toccato, io penso che il mio pensiero trovi un punto d'appoggio, che trovando un punto d'appoggio fornisca delle sensazioni, il pensiero non lo riesco a sentire, non riesco a pensare che penso senza trovare punti d'appoggio nelle sensazioni per sapere qual è la strada giusta, senza sentire, è così totalmente sconnesso, dentro non si sente niente, non salta fuori niente, è un altro mondo, assenza totale di sensazioni, il pensiero prodotto dalla coscienza, all'improvviso prendo coscienza di, allora divento cosciente di, questa cosa mi mette in uno stato di profonda angoscia, penso ai punti d'appoggio, quali punti d'appoggio, non ho la sensazione di pensare, ho la sensazione di riunire, di essere perso, non si tratta di materia, essere quello che non è, che è per il tramite della sensazione, per il tramite dell'incamminarsi, del passeggiare, dell'esistenza di un passeggiare, stare nella pelle, nel vaso, nel particolare, nella parcella, le sensazioni del pensiero non si fanno sentire. Il pensiero non si sente.

Faccio la coda con gli amici della mia stanza davanti al banco di distribuzione delle medicine, sono tranquillo, aspetto il mio turno, facciamo tutti la coda per la nostra distribuzione tre volte al giorno di medicine, abbiamo sul banco un bicchiere bianco e una bottiglia d'acqua, prendiamo il bicchiere, versiamo un po' d'acqua nel bicchiere per riuscire a mandar giù le medicine davanti alla persona che ci ha appena dato le nostre pillole, prendendole da un contenitore di plastica a scomparti su cui c'è scritto il nostro nome e il nostro cognome, all'infermiera che mi dà le mie medicine dico che quella sera non ci rivedremo, dico all'infermiera che non è vestita con un camice bianco, che è vestita normalmente, le dico, quando gli parlo, quando parlo al medico c'è lì anche lei, c'è anche lei presente nello studio, le dico che quella sera vado a un matrimonio, che ho un permesso per uscire,

che dovrebbe darmi le mie medicine della sera, la ringrazio, le dico arrivederci buon pomeriggio, esco per il mio matrimonio, trovo un sacco di gente ai piedi delle scale che portano alla sala per i matrimoni del municipio, dentro l'atrio, dentro l'entrata, per strada, la sposa è vestita con un vestito da sposa, ci sono delle macchine, ci sono dei fiori, c'è l'infermiera che mi ha appena dato le mie medicine, ci sono gli amici di Charles e di Isano che si sposano, ci sono Bernard e Françoise, si danno tutti da fare, si fanno le foto agli sposi, con gli sposi, c'è gente, c'è anche l'infermiera che mi ha appena distribuito le mie medicine, ci diciamo buongiorno, salta fuori che è un'amica di Charles, io sono un amico di Charles, siamo nella stessa cerimonia, la cerimonia del matrimonio civile di Charles e di Isano che si sposano in municipio, ci sono dei fiori bianchi e dei fiori rosa.

Rientro dentro il parco, cammino dentro il parco, prendo il vialetto centrale del giardino delle piante, arrivo fino all'orto botanico, non entro dentro la serra, rimango davanti alla vetrata per guardare le piante verdi altissime, faccio dietro front, torno indietro, cammino sul vialetto centrale del giardino in mezzo alle piante, incrocio uno che si porta la mano al cappello e dice il suo cappello non è quello che ci vuole, lo incrocio, mi fermo, mi giro e lui dice il suo cappello non protegge le orecchie, i cappelli devono proteggere le orecchie, io chiedo di che cosa è fatto il suo, di cappello, abbiamo una conversazione, conversiamo di poesia, mentre discutiamo di poesia gli chiedo di che cosa è fatto il suo cappello, di cammello, di coniglio, di capra, oppure di pecora, lui mi parla di letteratura, vengo a sapere che il premio Nobel del 1901 è Sully Prudhon, che Cioran ha vissuto grazie alla moglie che insegnava inglese, che le ragazze dovrebbero mettersi degli chador per nascondere la propria bruttezza, che senza i fiori l'orto botanico è brutto, che ci sono gli astrakan neri e gli astrakan grigi, io gli chiedo se viene dalla Siberia, lui dice gliel'ho già detto che venivo da lassù, lei con questa sua superficialità tipica dei francesi confonde l'orizzontale e il verticale, dice e poi non è così che si sta in piedi, lei tiene le gambe troppo aperte, sembra quasi una spia, bisogna stare dritti con i piedi meno aperti, lei non dovrebbe stare in questa posizione, io me ne sto dritto con i piedi meno aperti, ho incontrato un poeta, parliamo di poesia, di letteratura, di Luca, delle ragazze e dei ragazzi, io chiedo di che cosa è fatto il suo cappello, dopo un attimo di silenzio lui mi risponde, è un astrakan, ci sono due tipi di astrakan, ci sono gli astrakan neri e gli astrakan grigi, questo come lei può vedere è un astrakan grigio, ma almeno lei lo sa che cos'è un astrakan, io penso ho incontrato un poeta con un astrakan grigio perché vuole avere caldo alle orecchie, e rispondo: una pecora alle ultime luci di un giorno invernale.

Io ho dei piedi, delle mani, delle braccia, delle gambe, delle ginocchia, delle cosce, delle palle, una testa, delle spalle, un petto, un mento, una schiena, una gola, un cazzo, delle chiappe, delle dita, delle ascelle, una bocca, un naso, degli occhi, una fronte, delle labbra, una nuca, un collo, delle caviglie, dei polpacci e una pancia, però ho anche delle palpebre, dei capelli, delle unghie, delle ciglia, dei peli attorno all'ano, dei peli sulle gambe, dei peli sopra il sesso, sulle palle, dei peli sul fondoschiena, dei peli sul petto, delle sopracciglia, un ano, un paio di baffi, una barba, delle dita dei piedi, dei gomiti, degli angoli, delle ginocchia, delle clavicole, uno sterno, una sola lingua, dei denti, un pomo d'Adamo, una glottide, delle gengive, dei denti finti, delle unghie sulle dita dei piedi, ho un punto morbido sull'inguine nello spazio all'inizio delle cosce, dopo il sesso, alla base del sesso e delle palle, la pupilla degli occhi, delle reni, le anche, delle vertebre lungo la colonna vertebrale fino alla nuca, un glande, il dorso del naso, delle orecchie, dei lobi alle orecchie, dieci dita diverse, delle vene che si vedono sulle mani, dei capezzoli circondati di peli sul petto, un ombelico circondato di peli, dei palmi della mano, dei polsi sottili, dei calcagni, il blu negli occhi, dei peli tra le sopracciglia sul dorso del naso, delle piante dei piedi, dei fianchi, delle narici, dei buchi nelle orecchie, delle cicatrici sulla fronte.

Alla ricerca di un personaggio, quello che piagnucola spesso, e poi quello che piange di sera, tutte le sere, e mentre piange si lamenta, però solo di sera verso le cinque, e poi l'ex violoncellista di buona famiglia sempre coperto bello caldo, e poi quello grosso, obeso e infinitamente gentile che darebbe

via tutte le sigarette ma non fuma, che parla lento e non parla spesso, e poi il meccanico specializzato in motori diesel con il suo berretto, lui è una persona discreta, mangia tenendo abbassata la testa ed è sempre molto gentile, e poi il ladro, il drogato, quello tatuato che ascolta musica tutto il giorno con il suo walkman, e poi il cinese che arriva di giorno e di notte per parlare, che ha sempre bisogno di parlare, e poi il poliglotta che non sa bene il francese ma conosce altre quattordici lingue, e parla tutte le lingue di tutti quelli che stanno lì, e poi la ragazza che parla forte per tutto il giorno, e racconta quello che farà, tutti i progetti che le passano per la testa, e poi la grossa nera impulsiva, combattiva, energica, violenta, e poi l'anziano signore senza denti e senza capelli che si lamenta sempre che non ha più né denti né capelli, non è gente grave, non sono questi i nostri personaggi, il nostro personaggio è quella che se ne sta sulla soglia della sua porta e non si muove, non so chi l'abbia messa lì, non parla, non si muove di un millimetro, è come morta, fino al momento in cui di sera non la rimettono sdraiata sul suo letto, altrimenti non si sarebbe mossa, sarebbe rimasta sulla soglia della sua porta anche di notte, non sbatte gli occhi, non ha uno sguardo, resta con gli occhi aperti senza uno sguardo, lei se ne sta immobile, è grave, lei subirà gli elettroshock.

Dipende solo dalla mia voce, in un tempo morto durante tutto un tempo morto, io parlo, è la mia voce che è la mia malattia, è la mia voce che è malata, tutto quello che la mia voce ha parlato nel tempo arrotondato, nel tempo finito, le mie parole, il riversarsi delle mie parole è tutta la mia malattia, l'arrotondamento della mia voce, l'arrotondamento di tutto quello che ho detto, tutto quello che ho detto si arrotonda e si arrotola e si richiude, è ed è la mia malattia che va curata, sono venuto a curarla, la cureranno parlando, la cureranno facendo un arrotondamento di parola in un tempo morto, trasformando in arrotondamento un gruppo di parola in un tempo dato, tutto qua, sarà la mia malattia e la mia cura. Anche il mio modo di venire avanti fino alla parola, il tempo che ci metto a parlare, a venirmi a sedere, e a cominciare a parlare, la mia malattia è il mio modo di venire avanti, la mia malattia sono io quando vengo avanti, quando vengo avanti per parlare, presentandomi, nel momento in cui mi presento, dal mio modo di parlare, di starmene in piedi, è la mia voce, vedo il medico, ho preso appuntamento, mi presento, al medico ci parlo, la mia malattia sono solo io quando parlo, solo il mio modo di starmene in piedi e di esprimermi, la mia malattia è fatta dalla mia voce, io non mi presento di fronte, non mi presento né di schiena né di fronte, non mi presento, solo in quello che dico, nel modo in cui lo dico, nel gruppo delle parole, la mia malattia è parlare, e la guarigione della mia malattia è parlare, parlare forma un tutto che è la malattia e che è la cura della malattia, non c'è nient'altro, non c'è niente di più, non c'è niente nel mio corpo, solo il mio corpo che si siede, che se ne sta in piedi, che fa alcuni passi per venirsi a sedere, che si siede proprio sul bordo della sedia, che per andarsi a sedere strascica i piedi, con lo sguardo che non va nella giusta direzione, che se ne va troppo diritto oppure che non guarda.

[Da *Anachronisme*, POL, 2001]

[Traduzione di Michele Zaffarano.]

Notizia.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Christophe_Tarkos.

JAN WAGNER**nature morte 11**

un grosso pesce, coricato su un giornale,
 un tavolo di legno in una capanna in
 Normandia. silenzio, calura – l'aria
 ti fa a maglia dei calzerotti di lana. tu puoi toccarlo o
 magari no, le sue scaglie d'argento somigliano a serie
 di note di una fredda sinfonia. testa mozzata,
 altrimenti potrebbe, posto che
 i pesci possano leggere, leggere
 ciò che ha sulla pinna dorsale
 e gli suggerisce: "ma che fa questa gente?"
 inosservata si dilegua la luce, la carta
 goccia a goccia assorbe interi mari.
au fond de l'image romba l'Atlantico
 trebbiando nella sabbia gli ultimi nomi dei dispersi.

*

Smithfield market 41

lo cercavamo qui e qui perduto lo si credeva?
 chissà. illuminato dietro la consunta facciata
 di un'ora più che mattutina
 il vecchio mercato, l'atrio, gli stand
 carichi di carni crude: al di sopra di ceste
 e casse-frigo sotto il soffitto ruotavano
 lucidi ganci a schiera. costole sciolte,
 costano meno al chilo, a gruppetti
 i macellai – fumano, scherzano, leggono il giornale.
 la chiazza di sangue sui grembiali bianchi
 non decifrabile. a un tratto vis-à-vis
 un cranio di maiale sottovetro.
 nei suoi tratti, a una seconda occhiata
 c'è benessere e perfino felicità.

*

saint-just 45

"la vera felicità: aiutare gli infelici".
 una frase di mio pugno. Con gli ideali,
 amico mio, tu fra la gente resti così solo
 come un'ascia nel bosco.

il citoyen prudhon mi ha fatto

un ritratto dove la mia faccia
 è così fina così trasparente
 che ci si vede la parete attraverso.

l'assemblea nazionale e il pulpito
 che attende i suoi oratori: una parola sbagliata,
 solo un suono di troppo, ed ecco che l'applauso
 ti piomba sopra come una scure.

*

dal lake michigan 132

tutta la notte infuriò la tempesta
 sulla bianca casa di legno, tenuta insieme
 da nulla, solo dal chiarore
 delle sue stanze. Le corone autunnali
 degli alberi la mattina dopo –
 come finestre di chiese sfondate.

a riposo il parco dei divertimenti
 con i serpenti dei suoi ottovolanti:
 nelle estati buone si nutrono
 di tutte quelle grida inzuccherate,
 ma ora fermi, rigidi, è inverno.

ogni sera, amici, il crepuscolo
 ritaglia dai boschi
 i profili dei cervi.
 camminate lungo le spiagge:
 difficile dire in questa solitaria luce
 se sia un orso bruno che monta sulla riva,
 o un pezzo di legno galleggiante
 che bruciato sembra un orso bruno.

*

Esperimento sul sapone 237

Un pezzo c'era sempre lì nei pressi,
 seguiva fasi proprie,
 s'impiccioliva come a tutto accade,
 poi tornava rotondo
 bianco e splendente come dentro a un guscio.

pesava come un sasso nella mano,
 schiumava, si faceva molle:
 ci si lavava, da caino abele.

Se trascurato, si degradava
 a scalcinato resto di asteroide,

ma ora umido e lucido
come cosa pescata in fondo al mare,
prezioso per secondi,

e noi intanto a tavola:
serata senza luna, le mani profumate.

[Da Jan Wagner, *Selbstportraet mit Bienenschwarm*, Hanser, Monaco, 2016.]

[Traduzione di Anna Maria Carpi.]

Notizia.

Jan Wagner, nato ad Amburgo nel 1971, vive a Berlino. Scrive poesie e saggi, traduce lirica inglese (C. Simic, J. Tate, S. Armitage, M. Sweeney etc.), è stato coeditore della rivista letteraria internazionale *Die Aussenseite des Elementes* e dell'antologia *Lyrik von Jetzt*. Ha pubblicato con Berlin Verlag le raccolte liriche *Probebohrung im Himmel* (2001), *Guerickes Sperling* (2004), *Achtzehn Pasteten* (2007) e *Australien* (2010). La sua raccolta *Regentonnenvariationen* (2014) uscita con Hanser Verlag, si è aggiudicata il Premio della Fiera del Libro di Lipsia. Per lo stesso editore è uscita nel 2016 l'antologia *Selbstporträt mit Bienenschwarm. Ausgewählte Gedichte 2001–2015* 2016.

L'ULISSE
RIVISTA DI POESIA, ARTI E SCRITTURE

Editore LietoColle

Direttori

Stefano Salvi e Italo Testa

Comitato scientifico

Giancarlo Alfano, Cecilia Bello Minciocchi, Anna Maria Carpi, Alberto Casadei, Paolo Giovannetti, Andrea Inglese, Niva Lorenzini, Antonio Loreto, Guido Mazzoni, Renata Morresi, Gianluca Picconi, Niccolò Scaffai, Paul Vangelisti, Jean-Charles Vegliante, Fabio Zinelli, Rodolfo Zucco

L'Ulisse è una rivista peer reviewed e open access, a cadenza annuale.

Contatti redazione: email: ulisse.redazione@gmail.com

redazione@lietocolle.com

Sito web e archivio uscite: <http://www.lietocolle.com/ulisse/>

Direttore responsabile: Alessandro Broggi

ISSN 1973-2740