



L'Ulisse

Rivista di poesia, arti e scritture

Direttori: Stefano Salvi e Italo Testa
ISSN 1973-2740

NUMERO 21: **Saggi in versi, saggi poetici, 'lyrical essays':
Forme ibride e innesti nelle scritture contemporanee**

Editoriale di Italo Testa p.3



IL DIBATTITO

**SAGGI IN VERSI E SAGGI POETICI NEL
SECONDO NOVECENTO**

Gianluca Picconi	
1960, 1963: tre 'saggi in versi' su il menabò	9
Alessandro Cadoni	
Acume e senso comune: saggio e poesia nella Rabbia di Pasolini	24
Gabriele Fichera	
Transumanar, Organizzar... Significar: Morante contra Pasolini	59
Francesco Brancati	
La prosa del mondo. Appunti sul saggismo di Amelia Rosselli	66
Erminio Risso	
Sanguineti e il poetese: scrivere in versi contro e dopo la lirica. Trattato, saggio e narrazione	77
Rodolfo Zucco	
Su Nel fare poesia di Antonio Porta	87
Chiara Portesine	
Un sistema di rischi e possibilità: Emilio Villa e la sfida oracolare alla prosa critica	97
Luca Mozzachiodi	
Note su Ranchetti saggista	110

LA PROSA NELLA POESIA

Giuseppe Carrara e Laura Neri	
Introduzione	120
Alberto Bertoni	
Intervista: Montale e le prose della Bufera	122
Paolo Giovannetti	
Un decalogo aperto per la [poesia (prosa)] in prosa	133
Giulia Raboni	
Il Male d'Africa: nascita e ragioni di un prosimetro	135
Paolo Jachia	
Fortini tra prosa, poesia, e 'dialettica figurale'	142

Stefano Ghidinelli	
'Una forma mutante tra le forme'. Appunti sulle prose 'anfibia' di Magrelli.	164

**LYRICAL ESSAYS E ALTRE
FRONTIERE**

Silvia Ruzzenenti	
Poesia - Immagine - Sogno. L'Oneiropoetik di Durs Grünbein	176
Federico Italiano	
Illuminazioni parziali. Sulla ratio saggistica nella poesia europea contemporanea	186
Ulisse Dogà	
Uwe Nettelbeck	193
Eugenia Nicolaci	
Anne Carson e il ruolo della forma nel discorso poetico	203
Giuseppe Carrara	
Claudia Rankine nell'America d'oggi.	214

**FORME IBRIDE E INNESTI NELLE
SCRITTURE CONTEMPORANEE**

Maria Borio	
Lirica e saggio. Su Antonella Anedda	226
Davide Dalmas	
'Per puro caso sono venuto a sapere'. I saggi di Fabio Pusterla sulla poesia e sulla conoscenza	241
Roberto Gerace	
La vittima sublime. Mari, Tuena e la sindrome dell'ultracorpo	251
Matilde Manara	
Il vertice lacerato. Su Materiali di un'identità di Mario Benedetti	258
Eleonora Pinzuti	
Al di là del genere. La diversificazione della scrittura in Franco Buffoni	269

Matteo Tasca	
Il volto e la voce. Contatti tra la saggistica di Umberto Fiori e la filosofia di Emmanuel Lévinas	277
Antonio Loreto	
Poesia come esercizio del sospetto. Genere, enunciazione, potere, soggetto in Michele Zaffarano	287
Chiara De Caprio e Bernardo De Luca	
Di 'strutture frasali in cui scarichi le spinte delle tue ragioni'. Per un'analisi retorico stilistica di Senza paragone	302
Lorenzo Marchese	
La pura superficie e la traslazione	317



GLI AUTORI

LETTURE

Ophelia Borghesan	332
Andrea De Alberti	334
Giusi Drago	336
Alessandra Greco	342
Eugenio Lucrezi e Marco De Gemmis	352
Julian Zhara	366

I TRADOTTI

Gaio Valerio Catullo	
tradotto da Tommaso Di Dio	370
Durs Grünbein	
tradotto da Anna Maria Carpi	377
Jane Hirshfield	
tradotta da Paola Loreto	382
Vladimír Holan	
tradotto da Vlasta Fesslová e Marco Ceriani	392
Francis Ponge	
tradotto da Michele Zaffarano	399
Claudio Rodríguez	
tradotto da Pietro Taravacci	407
Jean-Charles Vegliante	
tradotto da Jean-Charles Vegliante	415



EDITORIALE

Il numero XXI de *L'Ulisse* è dedicato, nella parte monografica, al tema *Saggi in versi, saggi poetici, lyrical essays: forme ibride e innesti nelle scritture contemporanee*. Abbiamo chiesto ad un nutrito gruppo di saggisti di indagare sulla rilevanza nelle scritture contemporanee, in particolare di poeti, di modalità poetico-saggistiche ibride quanto alla forma e al contenuto, che si muovano tra riflessione filosofica, memoir, critica d'arte, pamphlet politico, manifesto teorico, combinando variamente prosa, versi, immagini. Si tratta di un fenomeno che nell'ultimo decennio ha assunto sempre più peso, per certi versi incrociando le questioni dell'autofiction cui è stato dedicato il numero precedente, ma che merita di essere tematizzato autonomamente da un punto di vista critico e anche nell'ottica della teoria dei generi letterari. È vero, come sostengono alcuni, che queste forme di scritture – variamente denominate 'saggio poetico', 'saggio in versi', 'poesia saggistica', 'lyrical essay', 'non fiction creative essay' – stanno venendo a costituire un genere o sottogenere autonomo? Quali sono, se vi sono, i tratti distintivi di queste scritture? Quali rapporti le legano ad altre forme più consolidate quali la tradizione del saggismo filosofico e letterario, la prosa poetica nelle sue varie forme, la prosa d'arte, il memoir? Quali autori si possono ritenere significativi in questo orizzonte? Tali questioni costituiscono lo sfondo di una vasta indagine, che fa interagire la tradizione del secondo novecento italiano con le scritture più recenti nel panorama italiano e internazionale.

La sezione SAGGI IN VERSI E SAGGI POETICI NEL SECONDO NOVECENTO apre il numero con un intervento di **Gianluca Picconi** sulla questione del 'saggio in versi', a partire dai testi apparsi su "il menabò" di *Paolo Volponi*, *Francesco Leonetti*, *Pier Paolo Pasolini*, ricostruendo la discussione in merito che ha coinvolto tra gli altri Elio Vittorini, Franco Fortini e Elio Pagliarani. Il lavoro di *Pasolini* è al centro dell'attenzione anche del contributo di **Alessandro Cadoni**, che riflette sulla forma del 'saggio ideologico e poetico' e la contaminazione totale di linguaggi nell'opera cinematografica dell'autore ("La rabbia"), e quindi del lavoro di **Gabriele Fichera**, in cui la poesia saggio di "Transumanar e organizzar" dedicata a "Il mondo salvato dai ragazzini" diventa l'occasione per un confronto con la prospettiva di *Elsa Morante*. Ad *Amelia Rosselli* dedica invece la sua indagine **Francesco Brancati**, sulle tracce di una scrittura prosastico-saggistica che, tanto in "Spazi metrici" quanto nei "Primi scritti", viola il patto con il lettore ed è usata per esplorare la componente biografica anziché in senso oggettivante. La stagione sperimentale della poesia italiana è quindi ripercorsa da **Erminio Riso**, che a partire da "Laborintus 20", mostra come nell'itinerario di *Edoardo Sanguineti*, muovendo da un progetto originario di prosimetro dantesco, e in funzione antilirica, la materia saggistica spinga il testo verso la prosa, prendendo la forma di 'trattato in versi'. L'autoantologia "Nel fare poesia" di *Antonio Porta* è invece oggetto dell'analisi di **Rodolfo Zucco**, che ne indaga la forma macrotestuale ibrida di poesia e prosa, individuando i legami strutturali per cui i testi poetici si prolungano nei commenti, dando luogo ad una sorta di romanzo sui generis. **Chiara Portesine** individua quindi nel laboratorio di *Emilio Villa* una costante sincronicità e reversibilità tra scrittura poetica e saggistica, che fa saltare la classificazione per generi e rivela sostanziale continuità tipografica, sintattica e lessicale tra poesia e prosa critica. Chiude la sezione un intervento di **Luca Mazzachiodi**, sulla figura di *Michele Ranchetti*, prendendo in esame la sua scrittura saggistica e a tesi, sospesa tra storia e salvezza, tempo-ora e momento escatologico-apocalittico.

La sezione LA PROSA NELLA POESIA, curata e introdotta da **Giuseppe Carrara** e **Laura Neri**, si interroga quindi sulla funzione della prosa nel libro di poesia, con particolare attenzione all'importanza della forma del prosimetro, e nell'ottica di un progressivo venir meno di una rigida divisione tra i generi letterari. Apre la sezione **Alberto Bertoni**, che nella forma di un'intervista riflette sul fatto che la divisione tra poesia e prosa non è più definibile a priori, soffermandosi in

particolare sul caso della presenza del prosimetro ne “La bufera” e quindi del rapporto di *Eugenio Montale* con la tradizione del poemetto in prosa. **Paolo Giovannetti** invece contribuisce al numero con una sorta di decalogo critico, in cui riflette sul doppio legame – un essere insieme dentro e fuori – che ‘post-poesia’ e ‘prosa in prosa’ intrattengono con la forma del verso da cui intenderebbero prender congedo. Al secondo novecento torna invece il saggio di **Giulia Raboni**, occupandosi di Vittorio Sereni e della funzione del prosimetro nella ristrutturazione del “Diario d’Algeria” nell’edizione del 1965, ove la rottura del diaframma prosa-poesia consentirebbe di liberare la dimensione lirica all’interno di un’impalcatura ragionativa e prosastica. **Paolo Jachia**, quindi, analizzando i poemetti in prosa “L’ordine e il disordine” e “Il comunismo” di *Franco Fortini*, mostra come prosa e poesia entro la dialettica figurale di questo autore siano termini contingui, tra i quali sussiste una differenza formale ma insieme una continuità ideologico-figurale.

La sezione LYRICAL ESSAYS E ALTRE FRONTIERE propone un’escursione sull’interazione tra saggio e poesia nel panorama internazionale contemporaneo. All’ibridismo tra modalità poetico-figurative e critico-riflessive nel lavoro di *Durs Grünbein* è dedicata l’indagine di **Silvia Ruzzenenti**, che indaga la nozione di ‘saggio poetico’ formulata dall’autore alla luce dell’idea di “figuratività universale” e nell’ottica del rapporto di identità e differenza tra filosofia e poesia. **Federico Italiano**, muovendo dall’intuizione di una affinità tra il saggio come esperimento e prova e l’eredità della lirica provenzale, ci offre un’incursione nella poesia europea contemporanea, presentando quattro autori mossi da ratio saggistica – *Alice Oswald*, *Vincente Luis Mora*, *Jan Wagner*, *Sarah Howe*. A *Uwe Nettelbeck*, uno dei più grandi stilisti di lingua tedesca nel contemporaneo, e ancora poco noto in Italia, si dedica invece **Ulisse Dogà**, offrendo un profilo della sua attività saggistica irregolare, basata sull’uso del montaggio e del collage critico. **Eugenia Nicolaci** interviene invece sul lavoro di *Anne Carson*, l’autrice sulla cui opera probabilmente John Dagata e Deborah Tall hanno modellato la nozione – di statuto teorico ancora alquanto incerto – di ‘lyrical essay’ – intesa come una scrittura di taglio nettamente soggettivo, una forma di meditazione idiosincratica che combini prosa e poesia privilegiando la frammentazione delle immagini. In “The Glass Essay” e in “Decreation”, in particolare, la forma saggio in Carson agirebbe a livello metalinguistico, sfruttando la natura complessa del saggio per dare ordine al discorso autobiografico dell’io e attivare la comunicazione tra esterno e interno. Chiude la sezione **Giuseppe Carrara**, analizzando due fortunate opere di *Claudia Rankine* (“Don’t Let Me Be Lonely” e “Citizen”) per cui la critica ha usato variamente le categorie di ‘lyrical essay’, ‘prose poetry’, ‘documentary poetry’: opere che metterebbero a tema la possibilità della lirica nel contesto sociale dell’America contemporanea, indagando la dialettica tra reificazione del soggetto nella società dei consumi e possibilità di dire io in poesia.

L’ultima sezione della parte monografica della rivista si occupa delle FORME IBRIDE E INNESTI NELLE SCRITTURE CONTEMPORANEE, analizzando il lavoro di autori attivi negli ultimi due decenni nel panorama italiano. Sul rapporto tra lirica e saggio in *Antonella Anedda* interviene **Maria Borio**, alla luce dell’ipotesi che vi sia una modalità specifica in cui poesia e saggio si ibriderebbero nella poesia lirica contemporanea, volta a ripensare l’io lirico in senso relazionale. Il lavoro di Anedda sarebbe in tal senso esemplare rispetto ad una rifunzionalizzazione della lirica, in cui la singolarità sia aperta alla pluralità, secondo modalità in cui combinazioni stilistiche, grafiche e di genere – per certi versi prossime a Carson – e il lavoro sulla forma libro, finirebbero per dare luogo a dei “testi quadro nel cui spazio si forma un pattern tra immagini, pensiero e lingua”. Dell’opera di saggista-poeta di *Fabio Pusterla* si occupa invece **Davide Dalmas**, mostrando come sia nelle sue opere in versi sia nell’ampia produzione saggistica dedicata alla poesia sia in altri ibridi quali “Quando Chiasso era in Irlanda”, questo autore lavori costantemente sulle forme della compresenza, sulla dialettica tra realtà contraddittorie, orchestrando una costante oscillazione tra memoria autobiografica, personal essay, autocommento, dichiarazione di poetica. Un’analisi di “Rosso Floyd” di *Michele Mari* e “Variazioni Reinach” di *Filippo Tuena* ci è offerta dal contributo di **Roberto Gerace**. A partire da una riflessione sulla sottodeterminazione teorica della nozione di ‘lyrical essay’, Gerace ritiene che forse l’aspetto tipico delle scritture che si muovono tra poesia e

saggio sia una costante contenutistica, per cui la forma tipicamente frammentata di tali scritture sarebbe tipicamente legata al racconto di un trauma (nella forma di ‘impossible encounter’), che in ultima istanza farebbe capo ad un tentativo estremo di aprire la porta al sublime. “Materiali di un’identità” di *Mario Benedetti* è un altro importante esempio di scrittura ibrida, uno specimen di sogni, interviste, poesie, traduzioni, diari, note critiche, che **Matilde Manara** legge nel suo legame con la nozione di comunicazione di Georges Bataille, la cui spinta alla “dissoluzione del reale discorsivo” proseguirebbe nel modo in cui Benedetti mescola varie forme per far emergere i vuoti di significato ed esporre l’io alla sua caducità costitutiva. La scrittura “de-genere” di *Franco Buffoni* è presa in esame da **Eleonora Pinzuti**, che indaga il modo in cui il lavoro dell’autore sia progressivamente mosso oltre la codificazione ricevuta sia dei generi letterari sia delle convenzioni di genere delle identità soggettive, nello sforzo civilmente impegnato di sottrarre la scrittura alla sua normalizzazione sociale e di mostrare la complessità (e contraddittorietà) storica di tali costruzioni. Un confronto tra l’etica dell’alterità di Emmanuel Lévinas e l’opera poetica e saggistica di *Umberto Fiori* è il tema dell’intervento di **Matteo Tasca**, il quale mostra come l’opera di questo autore non sia fondata sull’opposizione tra poesia e prosa in termini stilistici e formali, ma piuttosto sull’opposizione tra comunicazione quotidiana e espressione autentica del soggetto – intesa quest’ultima quale espressione di una voce singolare e insieme di una forma di vita sociale, e segnata da una tensione etica di fronte alla presenza dell’estraneo. **Antonio Loreto**, sulla base di una premessa teorica in cui sostiene che, a proposito dei fenomeni ad oggetto di questo numero, anziché di ibridazione tra poesia e saggio occorrerebbe parlare di innesto nel corpo materiale della poesia di materiali saggistici – atto non generativo che rimane all’interno del genere di partenza pur trapiantandovi materiali altri – prende quindi in esame lavori di *Michele Zaffarano* in cui una prosa saggistica viene trapiantata in un’opera in versi. **Chiara De Caprio** e **Bernardo De Luca** offrono invece una analisi retorico-stilistica di “Senza paragone” di *Gherardo Bortolotti*, analizzandone l’instabile equilibrio tra sequenze narrative, descrittive e argomentative, e in particolare il modo in cui la dinamica tra variazione e ripetizione delle strutture tenda a suggerire nuclei argomentativo-saggistici parziali ed esposti al fallimento. Infine **Lorenzo Marchese** individua ne “La pura superficie” di *Guido Mazzoni* un movimento di slittamento da un piano espressivo all’altro, da una soggettività all’altra, secondo un effetto diffuso di traslazione in cui i testi in versi o in prosa sono accompagnati tipicamente da una voce saggistica in terza persona.

Chiudono il numero, come al solito, le due sezioni di Autori. Le LETTURE accolgono in questo numero scritture inedite di **Ophelia Borghesan**, **Andrea De Alberti**, **Giusi Drago**, **Alessandra Greco**, **Eugenio Lucrezi** e **Marco De Gemmis**, **Julian Zhara**. I TRADOTTI presentano una ricca scelta di traduzione d’autore: **Gaio Valerio Catullo** tradotto da **Tommaso Di Dio**, **Durs Grünbein** tradotto da **Anna Maria Carpi**, **Jane Hirshfield** tradotta da **Paola Loreto**, **Vladimír Holan** tradotto da **Vlasta Fesslová** e **Marco Ceriani**, **Francis Ponge** tradotto da **Michele Zaffarano**, **Claudio Rodríguez** tradotto da **Pietro Taravacci**, **Jean-Charles Vegliante** tradotto da **Jean-Charles Vegliante**.

Italo Testa

IL DIBATTITO

SAGGI IN VERSI E SAGGI POETICI NEL SECONDO NOVECENTO

1960, 1963: TRE «SAGGI IN VERSI» SU «IL MENABÒ»

1. 1960: la redazione di «il menabò» dedica il n. 2 della rivista al tema della poesia degli ultimi anni, su ispirazione di Elio Vittorini(1). L'architettura del volume è affidata a un saggio di Franco Fortini, e a tre testi inquadrati da altrettante definizioni icastiche dovute a Vittorini(2). *La ragazza Carla*, di Elio Pagliarani, *L'appennino Contadino*, di Paolo Volponi, e *Il malpensante* di Francesco Leonetti compaiono introdotti, in prima di copertina, da una dicitura sintomatica: i tre poemetti sono, rispettivamente, un «racconto in versi», un «saggio in versi», e una «commedia in versi».

La scelta di dotare di un sottotitolo i tre poemetti è testimonianza della volontà di intervenire sulla cornice pragmatica di fruizione del genere poetico, introducendo gamme tonali e armoniche in parte eccedenti l'identificazione novecentesca di poesia e lirico; un'identificazione in quegli anni operata *in primis* da Luciano Anceschi: «La poesia del novecento è stata finora risolutamente e in modo esclusivo lirica»(3). Gli estremi ideologici entro cui si situa il tentativo di rappresentare lo stato della questione del poetico sono quelli del neosperimentalismo di «Officina»(4) – che non manca di avere rapporti con Anceschi(5) – e della neoavanguardia di «il verri» (che ad Anceschi è organicamente legata)(6). L'idea di poesia lirica nell'accezione di Anceschi è un fantasma ineludibile per «il menabò»: la soluzione proposta del racconto, saggio, commedia in versi sembra propugnare una via intermedia tra l'antinovecentismo officinesco e le prassi avanguardistiche dei novissimi, a cavallo tra il bilanciamento degli elementi lirici attraverso l'ibridazione con elementi spuri e extrapoetici, e il recupero di categorie della tradizione come quella di poesia epica, didascalica o drammatica. Il tutto in modo da rendere compatibile la dimensione del lirico con quella dell'impegno socio-politico (che la prospettiva di Anceschi non contemplava), fin dalle strutture formali e discorsive del testo.

Se la dicitura «commedia in versi» non troverà seguito sulle pagine di «il menabò», forse anche a causa delle proteste di Leonetti, che aveva inizialmente sottotitolato *Il malpensante* come «dramma in versi»(7), nemmeno l'espressione «racconto in versi» tornerà sulla rivista. Al contrario, l'espressione «saggio in versi» ricomparirà qualche numero dopo, il 6 del 1963, di nuovo dedicato principalmente alla poesia, a designare due testi, uno di Pasolini, *Le belle bandiere*, e uno ancora di Leonetti, *La fabbrica di Ravenna*(8). Anche questo numero è accompagnato da un lungo saggio programmatico sulla poesia, a firma di Raffaele Crovi.

I carteggi della redazione di «il menabò» testimoniano ulteriori tentativi di propiziare la consegna di «saggi in versi»(9). Si direbbe che il saggio in versi condensi in sé e rappresenti per Vittorini una strada privilegiata. Una via impercorribile dalla poesia ermetica, e invisibile alla critica novecentesca: nell'editoriale che precede il n. 2 di il menabò, Vittorini raccomanda di procedere a una lettura nuova, «non novecentesca»(10), e quindi antianceschiana, di autori come Ungaretti e Montale.

2. Che cos'è dunque un saggio in versi? E in che misura un certo tono saggistico in versi dovrebbe contribuire a un rinnovamento delle strutture della letterarietà in ambito di poesia lirica? Vittorini non lo dice chiaramente: si tratta piuttosto di una suggestione. Nemmeno è chiaro cosa abbia in mente quando parla di poesia; in un passaggio di un'intervista dedicato a *Il garofano rosso*, Vittorini ad esempio scrive, parlando dei romanzi contemporanei: «nella prefazione al *Garofano rosso* [...], io ho solo constatato che stiamo assistendo alla trasformazione d'una forma di poesia in una forma di saggio»(11). Non si tratta, per Vittorini, di una valutazione positiva: «il linguaggio romanzesco ha perduto il suo slancio di linguaggio poetico e ripiega su forme di linguaggio decisamente intellettuale, da studio»(12). Si può supporre, allora, che per Vittorini un saggio in versi mostri il processo contrario: la trasfigurazione di uno studio di tipo intellettuale – per riprendere i termini di Vittorini –, attraverso il linguaggio lirico.

Il primo dei saggi in versi apparsi su «il menabò» è *L'Appennino contadino*. Se ne legga un frammento, l'*incipit*:

Questa prima mattina dell'anno
era già tra le neve,
era già nascosta come un piccolo animale
nella nostra casa.
Rifiorisce sui pozzi familiari
il tempo di sempre,
quella torbida ghirlanda
che ne vela il fondo
e luce non lascia al vivere dell'acqua,
alla storia delle nostre giornate.(13)

Non c'è, in effetti, all'interno del poemetto, al di là del tono disteso, anche sintatticamente, nessuna struttura argomentativa di tipo saggistico, né un lessico intellettuale invasivo affine a quello delle coeve poesie di Pasolini; tuttavia, l'ambientazione bucolica del poemetto si distacca potentemente dalla tradizione italiana dei testi dedicati alla vita in campagna; riportando addirittura *excerpta* di canti popolari, sembra risentire degli studi etnologici di de Martino, perfettamente noto a Volponi, tanto da essere richiamato da Leonetti nella sua recensione a *Le porte dell'Appennino*(14). Indubbiamente, anche per Volponi la poesia ha il carattere di un referto etnografico, se è vero che in una lettera a Pasolini Volponi scrive: «sono contento che la poesia sui contadini ti sia piaciuta»(15). La poesia ha come tema dunque il lavoro dei contadini, e i vissuti che la quotidianità familiare induce:

seminare per l'anno che viene
e poi finire i lavori per le scorte,
la legna, i bucati, le conserve; è come onorare i defunti,
guardare i fratelli dai cancelli dei cimiteri(16)

Se l'io del poeta – pienamente identificato con le forme di vita contadine – non emerge mai volutamente in questo testo che oscilla tra terza persona e prima persona plurale, la focalizzazione è invece completamente riconducibile proprio al punto di vista dei contadini. Del resto, che la prospettiva e il punto di vista sia quello dei contadini lo riprovano anche passaggi come il seguente: «La fronte di noi gente tribolata / s'arrende alle vigilie / nell'attesa della stessa sentenza»(17). Volponi si cala dunque nell'ottica dei subalterni, rinunciando – entro certi limiti – all'espressione della propria soggettività, per squadernare un vero e proprio calendario, mese per mese, della vita dei contadini. E se gli studi di de Martino assieme ai lavori di Pasolini sul canto popolare potevano autorizzare l'idea di una autorialità diffusa e desoggettivata, ciò avrà certo influito sulla particolare postura enunciativa del testo poetico. Alla luce del testo di Volponi, si può dire che solo la misura del poemetto risulta adatta a veicolare una effettiva tensione saggistica; questa deriva dal far confluire all'interno della poesia dati ed elementi intertestuali riconducibili a letture, appunto, di tipo saggistico, sia pur mascherate dall'oltranza figurale, e dal passo gramscianamente epico-lirico(18). La tensione saggistica consiste in una capacità documentaria residuale associata alla dimensione collettiva del testo; plasticamente e allegoricamente rappresentata dall'immagine (pasoliniana) della bandiera rossa, che ha sostituito ormai la fede religiosa: «A quell'ora i contadini / finiscono il primo maggio / e tutti insieme hanno ancora il coraggio di bere, / di fingersi padroni del loro destino. / In quelle sere ripiegano le rosse / bandiere della libertà d'un giorno: / congiungono le mani nel piegarle, / poi piegano il giornale come una reliquia»(19). I vissuti espressi da questo racconto in terza persona che non di rado lascia emergere i lacerti di una soggettività in prima plurale non possono essere riconducibili a Volponi; ma la globalità del testo fornisce una rappresentazione – lirica – del mondo contadino soggetta a un controllo e a una pianificazione razionale che fa del testo una proiezione autentica dell'ideologia dell'autore.

3. Come si è già accennato, il discorso sulla poesia di «il menabò» non si chiude nel 1960: «il menabò 6», 1963, accoglierà due lunghi poemetti, *Le belle bandiere*, di Pasolini, e *La fabbrica di Ravenna*, di Leonetti, nuovamente denominandoli «saggi in versi». I due dispositivi testuali, pur appartenendo alla forma-poemetto, si distaccano però da *L'Appennino contadino*.

Il disegno complessivo di questo ulteriore numero dedicato alla poesia, soprattutto per quanto riguarda i testi contrassegnati dalla dicitura «saggio in versi», è strettamente legato, come già accadeva nel n. 2, al mondo di «Officina». Sodali di seconda ondata erano infatti Volponi e Fortini acclusi al primo numero (ma anche Pagliarani era stato pubblicato da «Officina»); così pure Pasolini e Leonetti per quanto riguarda il secondo. Se c'è una sorta di contrasto ideologico tra «Officina» e «il menabò», sottolineato tra gli altri da Calvino(20), c'è una forma di convergenza, che poggia probabilmente sul rifiuto – parziale e localizzato solo a certe aree – del novecentismo.

Non è un caso che, come ha puntualmente notato Silvia Cavalli, la locuzione adottata da Leonetti *in primis* («dramma in versi») e poi riutilizzata da Vittorini in varie declinazioni risulti ancora debitrice del clima officinesco; dal momento che la si può mettere in relazione con un testo capitale come il pasoliniano *Una polemica in versi*(21).

Per quanto riguarda *La fabbrica di Ravenna*, il poemetto di Leonetti verrà accluso alla raccolta *Percorso logico del '960-75*(22), come testo di apertura (benché non sia il più antico): la stagione del saggio in versi, per Leonetti, parecchi anni dopo, non si era del tutto esaurita. Nel passaggio da rivista a volume, anzi, le componenti saggistiche del testo di Leonetti si vanno accentuando. Il titolo di questa raccolta mostra che è intento di Leonetti (probabilmente ereditato da Vittorini) quello di attrarre alla sfera della poesia tutta una parte di discorso razionale che prima ne appariva esclusa. A commento di *La fabbrica di Ravenna*, Leonetti, proprio nelle note conclusive di questa raccolta, scrive che questo poemetto: «contiene una ricognizione, insieme emozionale e riflessiva, come andando in automobile e interrogando dei segnali, sul capitalismo maturo. Vi è una perplessità nella valutazione di esso, quale vi è stata nell'inizio, ma a poco a poco si stabilisce l'invarianza del capitalismo e del suo sfruttamento di lavoro operaio e anche tecnico»(23). Una ricognizione, insieme emozionale e riflessiva: la commistione/compresenza di lessico emotivo e intellettuale (o, come si sarebbe detto allora, razionale e irrazionale) è, fin dagli autocommenti, un elemento-base di questo tipo di testualità. Compresenza facile da rilevare in più parti del testo:

Io non voglio soltanto il modo
poetico d'essere vivi:
decifrare quello
che tutti leggono già...
ma non sono un ufficiale
di un'idea; ammiro
chi ha l'argomento continuo
di un oggetto di studio,
di una statistica, di una mobile legge;
che ogni momento io perdo, ritrovo,
in una vicenda mortale.
Ho gli occhi stanchissimi.
Ieri avevo qualche certezza.(24)

Si susseguono, in una articolazione sintattica desultoria e frammentata, riferimenti a referenti reali e perfettamente individuabili nella vita di Leonetti:

Certo un ciclo è compiuto;
e cerchiamo una struttura continua,
discutevo. Ero con altri, ero
io stesso Vittorini, Pierpaolo,
chi discute con me.
Oh linguaggio, distacco.

Leggi bene il segno.
 Rispondi esatto. E in Russia
 i fatti sono uguali; dunque siamo mortali.
 Né la coscienza è tua,
 ti è data dal linguaggio
 dove ogni norma è impressa.(25)

Significativa la presenza ricorrente del verbo *discutere*, con ruolo di parola-chiave. *La fabbrica di Ravenna*, testimonianza di un travaglio intellettuale, è un poemetto contrassegnato da un certo grado di fervore parenetico, nell'ambito della cosiddetta letteratura industriale, che tenta di sottoporre a critica l'Italia industriale del neocapitalismo. La commistione tra tensione razionale e tensione affettiva, per adottare la terminologia di Vittorini(26), avviene senza una effettiva divaricazione tra autore empirico e autore implicito. L'ideologia del testo è l'ideologia di Leonetti. Chi parla, all'interno del testo, esibisce un processo di analisi del reale che vuole integrare emotività e analisi razionale senza divaricare i contenuti esposti dalla prospettiva dell'autore empirico. Leonetti potrebbe bene sottoscrivere anche a livello razionale quanto viene affermato all'interno del poemetto.

Completamente diverso è il funzionamento di un dispositivo testuale come quello del poemetto *Le belle bandiere*:

i sogni delle dieci del mattino,
 nel dormente, solo,
 come un pellegrino nella sua cuccia,
 uno sconosciuto cadavere,
 - appaiono in lucidi caratteri greci,
 e, nella semplice sacralità di due tre sillabe,
 piena, appunto, del biancore del sole trionfante -
 divinano una realtà,
 maturata nel profondo e ora già matura, come il sole,
 a essere goduta, o a fare paura.(27)

Anche qui si può registrare la coesistenza di lessico emotivo e intellettuale e una sintassi che obbedisce, nello stile legato e nella punteggiatura analitica, maggiormente a una spinta patemica che non a quella di ordinamento logico dei vari momenti del discorso. Il testo pare programmaticamente associare nei tanti registri stilistici sollecitati una dimensione razionale a una irrazionale, tematizzata con evidente chiarezza fin dal verso incipitario, e in altri passaggi:

Attendono
 che una nuova ondata di razionalità,
 o un sogno fatto nel fondo di un sogno, ne parli.(28)

Espressioni tipiche della testualità lirica si alternano a momenti di linguaggio che sembrano provenire dal gergo di una qualche rivista *engagé* dell'epoca: ma razionalismo e irrazionalismo, la «nuova ondata di razionalità» e il sogno sembrano appaiati e considerati quasi equivalenti, dando forma a una sintesi testuale dai toni volutamente plateali e melodrammatici.

Coniugare assieme la dimensione dell'irrazionale con quella della razionalità è un problema centrale anche nel poemetto di Pasolini; con questi due estremi, si tratta di riuscire a unire in matrimonio gli elementi positivi e validi del novecento con il feticcio dell'antinovecentismo, Anceschi e Gramsci, Carducci e Pascoli. Lo stesso problema – razionale e irrazionale nel testo poetico – è evocato dall'editoriale di Raffaele Crovi: che pare rifiutare l'«ontologismo emozionale» e l'«intimismo irrazionale che la critica novecentesca ha identificato come essenza della poesia»(29).

Il saggio di Crovi era stato da lungo tempo annunciato da Vittorini, proprio sul n. 2 di *il menabò*; si tratterebbe quasi di una risposta o complemento compensatorio al saggio di Fortini. Vittorini scriveva, in chiusura dell'editoriale che introduce il n. 2:

Noi condividiamo quasi tutto quello che, in questo «Menabò Due», Fortini dice sulla poesia italiana degli ultimi quindici anni. [...] Ma vorremmo, da un lato, che il lettore non prescindesse, nel leggerlo, dal discorso generale che fa Calvino nel suo saggio di apertura. E da un altro lato consideriamo che in una situazione culturale mistificata ad ogni livello com'è attualmente l'italiana [...] la polemica di «poetiche» rischia di restare ancora uno sterile gioco di sopravvalutazioni e sottovalutazioni se non sappiamo (o non vogliamo) servirci delle nuove possibilità di lettura anche per rileggere i vecchi testi.

Poco oltre, Vittorini aggiungeva: «ci riserviamo di far seguire presto o tardi al prestigioso “quarto anatomico” dipinto qui da Fortini un qualche schizzo che implichi una lettura non novecentesca, e attuale, dei poeti cosiddetti del novecento»(30). Tra Fortini e Crovi, quindi, si situa anche l'altro grande testo di Italo Calvino, *Il mare dell'oggettività*.

Per Calvino «I termini del discorso etico-politico che ci è sempre stato a cuore, quella tensione tra individuo storia e natura che usavamo come filo conduttore per scegliere e ordinare il nostro albero genealogico letterario, continuiamo a ritenerli validi anche sullo scenario di questo silenzioso cataclisma»(31). Se la coscienza di un silenzioso cataclisma travaglia la scena delle arti e lettere alla fine degli anni cinquanta, Vittorini, Calvino, Crovi e Fortini sono sulla stessa barca, condividendo «quasi tutto». Ci si può chiedere allora cosa Vittorini e Fortini non condividessero.

Ma è proprio sulla questione del saggio in versi che le posizioni dei due si divaricano. Si torni, ancora una volta, il testo di Pasolini *Le belle bandiere*: il cui linguaggio pare rimandare nella sua capacità di sollecitare sfera emotiva e sfera razionale, e nell'icasticità compendiosa e sbrigativa di determinate definizioni, a certe terze pagine giornalistiche. Non è un caso che, per le *Ceneri di Gramsci*, Fortini ponesse la questione degli «articoli in versi», evocando con questa espressione un vasto dibattito sulla poesia di Pasolini. Articoli in versi: rispetto all'espressione di Vittorini (saggio in versi), il cambiamento di lessema è estremamente significativo; ed è anzi probabile che la definizione di Vittorini contenesse una nota polemica nei confronti del saggio di Fortini che introduce la selezione antologica di «il menabò» 2, letto ovviamente in fase di allestimento. Fortini scrive:

È sbagliato rimproverare a Pasolini di scrivere degli “articoli” in versi: perché il risultato poetico cui egli tende si pone al livello ora della composizione nel suo complesso, come organismo epico-lirico, ora del particolare espressivo dell'immagine o del verso, ma fra questi due estremi è necessario stia tutta una mole di incomposta materia, di banalità, di “prosa”. La “inclinazione” poetica, la vis poetica, non vuole affatto pervadere di sé l'architettura dei ragionamenti; ma si affida tutta alla soggettività esasperata dell'aggettivazione o all'«oggetto» concluso, il grosso impasto magmatico del poemetto.(32)

La prosa del mondo, quindi, anche sotto forma di saggismo, sarebbe necessaria a mettere a risalto, facendogli da sfondo, l'elemento prezioso e lirico; ottenendo così di risaltare gli elementi divergenti di una soggettività che trova la sua coerenza, proprio attraverso il testo poetico, nel suo accostare alto e basso, puro e impuro, autentico e inautentico: «Questo personaggio, la persona che dice “io” è di una insufficienza intellettuale manifesta, ma non vale aver facile ragione contro di lui, più di quanto valga aver ragione contro i filosofemi dei *Sepolcri*: quel che non si può confutare è la sintesi dei dati, lessicali, ideologici, storici, che gli si stringe attorno»(33). Per Fortini, il superamento della poesia pura (lirica) Pasolini lo ottiene sintetizzando, in ambito poetico, gli elementi della lirica pura con quelli della prosa storica, autobiografica e saggistica. Per Fortini Pasolini *non* scrive «articoli in versi». Per Vittorini scrive addirittura «saggi in versi».

Ecco l'emblematica conclusione di Fortini:

A questo punto, è chiaro, i termini della questione sono extraletterari. L'autonomia semantica delle espressioni poetiche si pone entro la permanenza (progressiva fin che si voglia) degli istituti fondamentali

delle “più avanzate” società non socialiste contemporanee. Mentre solo la reale trasformazione delle cause che governano i rapporti sociali fra gli uomini e quindi la trasformazione degli istituti può mutare lo sfondo istituzionale della letteratura e della poesia, [...] e determinare quell’ordine di convenzioni, quel rituale, quella “metrica”, a partir dai quali, per consenso o per contrasto, si situa una poesia nuova.(34)

Non è trasformando il testo in un saggio in versi che si fa poesia nuova (ossia, non sarà un volontaristico tentativo di esperimento di ibridazione delle forme a produrre novità letterarie valide); poesia nuova si avrà, gramscianamente, in concomitanza con la trasformazione e i mutamenti delle strutture e necessità sociali, secondo Fortini, il quale aggiunge:

Questo non significa, naturalmente, che il poeta non possa e debba anticipare, nel proprio lavoro, quei mutamenti, tanto più che essi sono pur chiaramente visibili; ma significa che, per chi accetti, in sede extrapoetica, la prospettiva di una trasformazione radicale della società ambiente – l’indicazione implicita dei propri destinatari diventa non più solo una chiave per la comprensione dell’opera poetica ma un decisivo momento stilistico della sua composizione.(35)

Scegliere di adottare un socioletto trasparente per i propri destinatari è fondamentale per il poeta. Ora, è perfettamente chiaro che il destinatario degli articoli in versi di Pasolini è l’intellettuale borghese. Il piagnisteo che emerge da *Le belle bandiere*, e da tutta la raccolta *Poesia in forma di rosa* non può che provenire da un intellettuale borghese, inconsapevole delle proprie insufficienze ideologiche. La questione prende allora tutt’altra piega. Non si deve, secondo Fortini, prendere alla lettera ciò che scrive Pasolini: «Non importa più chiedersi fin dove Pasolini reciti; certamente egli recita, e lo sa»(36). La dialettica tra autentico e inautentico sussume quella tra elemento razionale ed elemento irrazionale; quella tra saggismo e versi. Non così in Vittorini.

4. Sulle pagine di «Nuova Corrente», in un dibattito dedicato al realismo in poesia, Pagliarani sottolineava come «sia assolutamente arbitraria e sia risultata sterilizzante l’identificazione di lirica con poesia». Aggiungendo più oltre: «Non ha senso negare quell’identificazione (lirica poesia) senza una reinvenzione dei generi»(37). Ancora: «Il *genre* poemetto, il *kind* poesia didascalica e narrativa sono gli strumenti coi quali, in questi anni, si esprimono alcuni fra i più consapevoli di quei poeti che tendono a trasferire nel discorso poetico le contraddizioni presenti nel linguaggio di classe, adoperando un materiale lessicale plurilinguistico»(38). È in linea quindi con queste affermazioni che su «il menabò» escono i testi poetici di Pagliarani, Volponi e Leonetti.

Per Pagliarani, in fondo su una linea più simile a quella di Fortini di quanto non appaia, una reinvenzione del genere /poesia/ parte dalla dissociazione di questo genere dal lirismo; solo così potrà rivolgersi a nuovi destinatari: solo così potrà nascere un nuovo socioletto della poesia, che svolgerà una funzione evidentemente demistificatoria.

Anche per Vittorini, apparentemente, a occasionare la proposta del «saggio in versi» è la volontà di documentare dispositivi testuali capaci di ampliare o eccedere parzialmente la dimensione del lirico. Nel numero 6 di «il menabò», dove compaiono i due «saggi in versi» di Leonetti e Pasolini, in opposizione alla «poesia pura», la quarta di copertina sembra individuare in questi due testi «l’antecedente esemplare per nuove tecniche poetiche non evasive».

Il problema di Vittorini è riformulare, in poesia, la questione dell’*engagement* al di là del semplice contenutismo, e attraverso principalmente il materiale verbale e linguistico; ma la reinvenzione del linguaggio della poesia non è chiamata a svolgere unicamente una funzione demistificatoria esibendo o denunciando contraddizioni tra piattaforma ideologica del soggetto e sua agency sociale. In un testo apparso su «Paragone», Leonetti così inquadra «il menabò» 2:

Passando, nel nostro accertamento, dalle riviste di gruppi più giovani a un maggior fenomeno, interessantissimo nella situazione disposta a più strati d’intelligenza dei fatti: ‘Il menabò 2’. Tutto dedicato alla poesia che si è svolta nel dopoguerra; ci porge occasione per vedere più vivamente la stessa questione. Accanto a ‘poesie’ – quarantasei, che sono una forte sezione dell’atteso libro di Roversi, e poi quindici di C. Pennati – un poemetto di Volponi è dato come ‘saggio in versi’, un poemetto di Pagliarani

come 'racconto in versi'. Ciò è strano a dirsi, sulle prime. Che la struttura di un poemetto sia didascalica, narrativa, filosofica, era una constatazione contraria, distintiva, di Croce: individuando generalmente le strutture come extrapoetiche. Tutt'altro avviene qui.(39)

«Tutt'altro avviene qui»: la questione centrale per Leonetti – lo dichiara qualche pagina prima – è la capacità di far rientrare all'interno del proprio progetto estetico una olistica interpretazione della realtà storica; che attraversa l'intellettuale per mezzo di un materiale semantico e culturale di ogni tipo. Ciò fa sì che anche la «struttura» resti all'interno del cerchio del poetico. Ma, se la sperimentazione si esercita solo sulla struttura, il rischio è di piombare in una sorta di «un'avanguardia rovesciata»: con termine tipico di Vittorini, si potrebbe dire in una sorta di arcadia. L'impostazione di «il menabò» consente di superare questo rischio:

Avviene però che un poemetto, come del resto una poesia, appare oggi una soluzione propria (nel componimento poetico) del rapporto tra 'struttura' e 'poesia': è, a noi pare, una piena ricerca di coerenza semantica nella poesia, o per la poesia: non so sicuramente ancora.(40)

La recensione di Leonetti a «il menabò» 2 appare consentanea. Una lunga lettera a Vittorini mostra tuttavia il travaglio con cui Leonetti aveva accolto le tre definizioni:

tutti i sottotitoli «saggio in versi», «racconto in versi» e tanto più «commedia in versi» che è proprio un vecchio genere minimo già esistente – ma anche gli altri) mi sono parsi un escludere il nuovo di dopoguerra in poesia pur interessandoci molto, escluderlo dalla linea della poesia che resta quella che era, più vera, la lirica nuova... questa la contraddizione a tutto un lavoro. Vidi «il menabò» (che in volume non ho ricevuto né in estratto) un'ora alla Malatestiana – ho un lavoro enorme mio –. Ora, pensandoci penso piuttosto che questi sottotitoli non siano così subdoli storiograficamente, ma entrino nella tua intelligenza delle cose e prospettiva come sempre singolarissima, per cui, dopo la lirica nuova, non si dà un'altra lirica – che è quella che io dico classica tanto per tanto per intendersi e ricongiungersi studiando insieme il Novecento – ma si possono però dare altri generi di poesia, non già «poesie» (che per te sono per definizione quelle), ma «saggio in», «racconto in», «commedia in», si possono dare. Mi pare così, sforzandomi. Ma perché, mio Dio, non motivare appena un po' estesamente, e al di fuori dei testi, questo assestamento critico-storiografico?(41)

In un primo momento Leonetti percepisce le tre etichette di Vittorini come un mancato riconoscimento della novità di certa poesia del dopoguerra, la «lirica nuova». Si tratta di una definizione che non può non rimandare a Anceschi. Anceschi scrive: «La nuova poesia – la lirica nuova – appare infatti come una maniera di estrema concentrazione della parola “ che coinvolge una rappresentazione di consapevolezza, di controllo critico [...] vicino e dentro al poeta – si pensi a Valéry, a Eliot, ad Ungaretti, a Montale – c'è sempre un saggista»(42). Parlare di «saggio in versi», costituirebbe, secondo Leonetti, una deviazione eccessiva rispetto al tracciato tipico di Anceschi(43) di una poesia irrazionale figlia di un notevole controllo razionale; diventando una sorta di negazione della lirica nuova, per definizione poesia già sempre saggistica.

Successivamente, Leonetti riconduce le definizioni di Vittorini ad un'alternativa alla poesia lirica novecentesca: non esisterebbe insomma, per Vittorini, una lirica nuova; ma piuttosto, a fronte della poesia lirica, esiste l'urgenza di percorrere strade alternative, reinventando una pluralità di tecniche nuove. Poco oltre, Leonetti aggiunge due passaggi-precisazioni fondamentali:

per le idee a me pare di essere andato oltre, avanti, mentre mi pare che «con la cultura in versi ma però c'è sempre la ottima linea della biografia lirica» (che torna a andar d'accordo con la vita deformata di oggi e chi s'è visto s'è visto tanto la vita è solo uno scompenso emotivo, cardiaco), a me pare che ciò sia un pasticcio e sia, anche rispetto a «Officina», un passo indietro anche se tanto più ufficiale alto per chi lo fa, voglio dire.(44)

Il passaggio citato fa riferimento a un gruppo di poesie di Camillo Pennati pubblicate su «il menabò», dalla marcata struttura lirica:

come se le idee non facessero parte della biografia: piuttosto è essa, la lirica biografica pura – cioè esistenziale essenziale – un'idea di fondo – se no a essa segue la semplice politicizzazione e chi s'è visto s'è visto.(45)

Progetto di Leonetti è assorbire al discorso poetico una funzionalità politica senza impoverire la dimensione lirica; senza snaturare ruolo, funzione e cornice pragmatica di ricezione della poesia. L'idea di saggio in versi, per Leonetti, non pone solo il problema della funzione politica della letteratura, o, per dirla altrimenti, dell'autonomia dell'estetico rispetto al politico: pone semmai ulteriori problemi di ontologia e dell'epistemologia della letteratura. Il rischio paventato in un primo momento, poi escluso, da Leonetti è, in fondo, che il saggio in versi si situi fuori dal discorso poetico. La risposta di Vittorini, che pare cosciente di questi problemi, citando l'editoriale di «il menabò» stesso, tenta di risolvere il dilemma attraverso il concetto di traduzione:

Rimando a una frase del testo editoriale sulla quarta di copertina: «Tutti i testi, di questo “menabò 2”, concorrono insomma a mostrare che forse non v'è aspetto della cultura che non possa manifestarsi sul piano della poesia». In che senso – lo si dice poche righe più sopra, parlando di Volponi (che invece ha capito perché abbiamo chiamato saggio in versi il suo poemetto, e ne è ben felice, me lo ha detto, di persona); «saggio in versi che *traduce* in profondità lirica il rigore di un'inchiesta sociologica». E lo dice qua e là tutto il numero – tutto l'atteggiamento del numero – tanto che il Pennati, a me personalmente sgradito «lirico puro», risulta chiaramente tollerato – e ciò grazie alla «preoccupazione di coscienza» che riesce a esprimere (e non so se vi riesca davvero) nella sua autobiografia.(46)

Un «saggio in versi» resta poesia in quanto non è un saggio composto secondo canoni metrici, ma piuttosto la *traduzione*, in ambito lirico, di concetti di tipo sociologico. Ma proprio Leonetti quasi replicando:

certo è che [un poemetto] non si applica sopra una conoscenza culturale o sociologica, non la *traduce* o trasferisce in altro piano. Dovremmo descrivere diversamente ciò che avviene: la conoscenza culturale e sociologica o d'altra specie – non quella di tema consimile, ma essa estesamente ed assimilata per quanto occorre – è un incremento, più o meno determinante sempre, alla propria organizzazione di una molteplice serie di percezioni, impressioni, sentimenti, valutazioni.(47)

Leonetti nega qui, e recisamente, la possibilità che un poemetto traduca *sub specie* lirica forme di conoscenza di tipo razionale: per lui gli elementi saggistici e quelli lirici devono piuttosto convivere in quanto complementi metonimici di una soggettività che riposa in una certa *couche* storica e si esprime in un certo testo.

Al contrario per Vittorini il lirismo opera una sorta di traduzione del rigore di un'inchiesta sociologica; finendo per essere il *pendant* solo metaforico di un processo di conoscenza. Ora, il rigore (a meno di non vedere nella formulazione di Vittorini una sorta di ipallage) non è caratteristica necessaria né sufficiente a connotare un saggio (e potrebbe benissimo connotare un testo poetico). Per poter ricondurre il saggio in versi, nella particolare accezione datagli da Vittorini, a una forma saggistica, bisogna attribuire a questo una capacità – rigorosa – di arricchimento gnoseologico.

Il saggio in versi non sarà quindi un'uscita dal lirico, ma una rideclinazione del lirico per renderlo compatibile con l'espressione di una conoscenza o di una verità storica. Il «saggio in versi», pertanto, sottomette la poesia a una forma di verità storica e storicizzabile, fa della scrittura lirica una scrittura che obbedisce ancora a un criterio di autenticità non solo esperienziale, ma anche sociale; il rigore si trasforma in lirismo, ma resta la produzione di un discorso veritativo-razionale tipico della scrittura saggistica. In questo senso, per Vittorini è irricevibile l'idea che si possa raggiungere l'autenticità attraverso l'inautentico.

Piuttosto, il lirico può sussumere l'esperienza storica e sociologica di soggetti altri da quelli del poeta; il che rappresenta un modo, in parte aporetico, di porsi in posizione dialettica sia rispetto all'estetica idealista di marca crociana, sia rispetto a quella di Anceschi.

Carattere del lirismo è poi la «profondità». Si può ipotizzare che questa profondità sia di carattere figurale; indubbiamente il lirismo è elemento presentissimo nella narrativa di Vittorini, in funzione straniante. A distanza di anni, il problema della profondità viene evocato con certa sfiducia da Leonetti: «Si è parlato di una nuova cultura che può dare nuova letteratura; e il dubbio su questa proposizione gramsciana è comparso in Vittorini e non poteva avere strumenti, si è confuso con la profondità, con una storia sotto la storia, e con un impegno naturale: si deve riprendere»(48).

La profondità lirica sarebbe, nel giudizio di Leonetti, una «storia sotto la storia». Lirismo, allora, diventa uno strumento per dare al testo una valenza che non si stenta a definire allegorica. In un passaggio molto importante di *Le due tensioni*, Vittorini scrive:

in realtà lo scrittore (pur con discorso autoritario – e a volte più di altri con discorso umile-creaturale [soggettivo-creaturalizzato] o con discorso lirico o testimoniale e dunque non autoritario) giunge alla conoscenza obiettiva (che si presume obiettiva) attraverso un processo intellettuale (soprattutto intellettuale) che è strutturato di nozioni, eredità, osservazioni, ipotesi e controlli quanto quello dello storico o dello scienziato (storico-naturale) – ma la rappresentazione che dà col discorso autoritario di questa sua conoscenza intellettualmente acquisita non rivela il procedimento, rivela unicamente il risultato, e diventa una «rappresentazione rivelata» che annulla tutto il procedimento.(49)

Si può dire che sia contenuta in queste righe la concezione di Vittorini di un saggio: si tratterebbe della rappresentazione di «un processo intellettuale [...] che è strutturato di nozioni, eredità, osservazioni, ipotesi e controlli». La rivelazione che il testo lirico consegna ai lettori mostra di sussistere solo inabissando entro sé stessa una serie di contenuti e procedure di verità che in qualche modo il lettore deve essere in grado di poter recuperare al di là della superficie del testo. Se la scrittura poetica è un processo di conoscenza, ma di questa conoscenza chi legge può avere solo rappresentazioni e simulacri che sostituiscono e mediano la conoscenza diretta, ciò significa riconoscere la natura allegorica della conoscenza poetica.

La soluzione di Leonetti al problema del saggio in versi non è dello stesso segno. La lirica può essere saggio in quanto veicola in sé, in modo amalgamato, elementi discorsivi di varia provenienza, facendo coabitare sotto lo stesso metro impressioni liriche e argomentazioni saggistiche attraverso l'elemento di coerenza introdotto dal poeta-autore, vero e proprio *principium individuationis* di quell'oggetto-feticcio che è il testo poetico: quasi un'estrusione, sotto forma di oggetto parziale, dei vissuti dell'autore, tradotti negli stili storicamente esistenti di un passato inteso come classico, in parte alternativo al novecentismo: «io pretendevo e cercavo che in una mia poesia, per una filigrana lessicale e sintattica, si vedesse Montale, e poi Carducci, Jacobino e poi Campanella»(50). In particolare, per Leonetti, è fondamentale l'idea che «la poesia è una stesura espressiva di una considerazione intellettuale»(51). Ogni considerazione intellettuale è prodotto di un soggetto attraversato da pulsioni, affetti e da pensieri di carattere razionale. Il testo poetico è allora quello che può mettere d'accordo i molti discorsi della nostra cultura perché li riconduce a riflesso di un soggetto che in sé riassume le varie sfere sociali attraversate, fino a approdare a una vera dimensione di totalità (di cui anche il lirico fa parte). Il polo dialettico di razionalità-irrazionalità attorno a cui si articola il dispositivo testuale del saggio in versi ha, come centro e *trait d'union*, la questione della soggettività del testo. Si tratta di un polo che non dispone solo di estrinsecazioni testuali effettive, ma anche di una base ideologico-teorica sviluppata in quegli anni in un vasto dibattito intellettuale.

7. La proposta letteraria del saggio in versi giunge, come sasso nello stagno, ad agitare le acque della poesia lirica. Pare di poter dire, infatti, che nessuno dei tre autori (Volponi, Leonetti, Pasolini) ambisce a situare la propria poesia al di fuori della cornice di ricezione del testo lirico.

Che cosa si intenda con lirica, e in particolare lirica del novecento, in questa fase storica, va spiegato attraverso Anceschi, secondo cui nel novecento emerge la «volontà di una lirica assoluta che ammette solo la trascendenza del piacere creativo per se stesso». Si tratta di una poesia «tale che si è formata una sintassi espressiva in cui il procedimento della analogia e delle equivalenze

oggettive hanno particolare risalto»(52). Lungo il novecento, «la nozione di stile, muovendo da una struttura razionalistica come quella della riflessione carducciana, ha subito diverse trasformazioni nel suo successivo essere accolta in strutture che vivono nell'esperienza dell'irrazionale, comunque qualificato; mentre le poetiche dell'analogia e degli oggetti acquistano rilievo fondamentale e forza operativa nelle riflessioni che hanno per referente l'irrazionalismo, con variazioni particolari secondo le particolari accezioni dell'irrazionalismo stesso»(53).

Per Anceschi l'irrazionale è identificabile *tout court* con la superficie testuale della poesia lirica, con l'elemento stilistico: le operazioni intellettuali di tipo razionale, infatti, vengono dal poeta inabissate all'interno del testo, o lo procedono a livello di concezione letteraria, e quindi poetica. Ora, l'elemento razionale, in poesia, Anceschi lascia intendere, rappresenta di per sé un pericolo, nella poesia attuale, quando, anziché essere inabissato nella preistoria compositiva del testo, confluisce così com'è all'interno del testo.

Il problema dell'irrazionalismo è un problema cruciale dell'epoca; si pensi all'importanza di un libro come *La distruzione della ragione* di Lukács(54). Anche per Pasolini il rapporto tra razionale e irrazionale nella letteratura, e in particolare in poesia, in questi anni diventa un problema la cui soluzione è necessaria:

Insomma: l'ideologia di uno scrittore è la sua coscienza letteraria (articolata in una serie di opinioni, alcune chiare, altre, certo, confuse) che provvede a fondere in modo stilisticamente irreversibile gli schemi della vera e propria ideologia politica e gli schemi della ideologia estetica, che spesso hanno due storie non coincidenti.

Nel mio caso: l'ideologia politica è quella marxista, ma l'ideologia estetica proviene – per quanto poi profondamente modificata – dall'esperienza decadentistica, e trascina quindi con sé, i rottami di una cultura superata: evangelismo, umanitarismo, ecc. L'ideologia politica è proiettata verso il futuro, l'ideologia estetica (dato essenziale nell'operazione di uno scrittore) contiene il passato. Uno scontro, e insieme una fusione.

In altre parole, l'ideologia di uno scrittore è la sua ideologia politica – condivisa, come fatto logico e morale, con tutti coloro che la pensano come lui – ma calata in una coscienza in cui si dà il massimo del particolarismo individualistico, con tutte le sue sopravvivenze e contraddizioni storiche e concrete.

La verifica di quello che succede in questo urto, in questa fusione, è la vera e propria ideologia di uno scrittore; quello che egli esprime poeticamente, va riportato a tale sua specifica ideologia; e non a quella, razionale e oggettiva, che egli professa come cittadino.(55)

Pasolini si sofferma continuamente sulla questione dell'ideologia estetica, intesa come sezione irrazionale della sfera ideologica: «Mi resterebbe ora da rispondere alla lettera di Giordano Siviero che pone sotto accusa (con i cremonesi) il mio evangelismo, cioè quello che ho definito un “residuo culturale” sopravvivate nella mia ideologia estetica, ossia nel mio momento irrazionale»(56).

Nel 1962, addirittura, la rivista «Nuovi Argomenti» pubblica un'inchiesta sulla poesia. La domanda n. 5, redazionale, ma dietro cui potrebbe proprio esserci proprio la collaborazione di Pasolini, recita: «È definibile il momento irrazionale della poesia, di qualunque poesia? E se lo è, in che cosa si differenzia l'“irrazionale” di un poeta impegnato dall'irrazionale di un poeta puro? Coincide la nozione di irrazionalismo con la nozione di decadentismo fino a un'identificazione totale, oppure c'è un irrazionalismo necessario, non decadentistico, cioè non mitizzato come unico modo di conoscenza possibile?»(57). Come si vede, la domanda postula l'irrazionalismo – di matrice decadentistica o meno – come fenomeno apparentemente connaturato alla poesia coeva. L'irrazionalismo assurge a metodo di conoscenza. La domanda successiva è altrettanto interessante. Ci si chiede infatti: «La poesia appare sempre determinata da un suo particolare rapporto con la prosa. Cosa pensate dei rapporti dell'attuale poesia con l'attuale prosa, di romanzo o di saggio?»(58). La risposta fornita a questa domanda da Baldacci solleva la questione di una possibile razionalità intrinseca della poesia: «Il rapporto che esiste tra la poesia e la prosa è piuttosto quello della razionalità intrinseca al fatto poetico: coerente ed organica impostazione del rapporto uomo-società»(59).

La domanda n. 5 dell'inchiesta provocò un'immediata replica sulle pagine di «Nuova Corrente». La risposta – fortemente critica, e in sintonia con quella di Baldacci – di Giovanni Sechi asserisce che: «i valori razionali della poesia sono riconoscibili nell'emergenza di quegli elementi di decisione morale, di responsabilità intellettuale, e, infine, di giudizio sulla realtà che, per quanto non concettualizzabili a priori né evidenziabili secondo un procedimento deduttivo di carattere scientifico, sono purtuttavia convalidabili intersoggettivamente in un dato contesto culturale»(60). La razionalità della poesia – che per Sechi ha il suo fulcro espressivo nella metafora, figura intraducibile sul piano della razionalità – trascende sempre il testo; non può assolutamente avere a che fare con il tipo di razionalità del testo saggistico: quando ciò avviene, si tratta di una somiglianza solo esteriore, metaforica.

Leonetti cerca una sua via per l'integrazione del razionale nella testualità poetica riattinando ai grandi classici ottocenteschi: il che gli consente di sostenere la necessità della reintroduzione, in poesia, del discorso razionale (un discorso che Anceschi giudica ormai fermo a Carducci).

Leonetti scrive: «A noi pare che i lirici del novecento si debbano intendere [...] come operanti col "viatico" della cultura intuizionistica e della sua concezione dello spirito. Il rifiuto di un'espressa razionalità, o rapporto col mondo storico e col mondo logico, a determinante rilievo dell'elemento intuitivo e fantastico, è appunto il prodotto ulteriore di quella cultura»(61). Ora, se per Anceschi i fatti stilistici si pongono in primo luogo sotto l'egida di una forma di conoscenza irrazionale, Leonetti scrive: «È legittimo però precisare che l'applicazione culturale presso di noi si prospetta come anche esercizio stilistico, ovvero con questo intendimento ideale; e viceversa»(62). L'applicazione culturale per Leonetti significa anche inglobare gli elementi razionali e logici della cultura, ma deve manifestarsi anche attraverso il controllo stilistico, non solo quello argomentativo. Una delle teste di turco dell'autore si può ravvisare «nel passaggio dalla metafora all'analogia», «spia dell'involuzione allusiva del discorso lirico»:

si è compiuta con efficacia problematica l'assunzione di una nuova cultura (specialmente marxista) come contenuto, accanto a quello personalistico del decadentismo, invece che come altra mediazione tra sé e l'opera di poesia, altro criterio organizzativo delle emozioni e dei dati, altra autoformazione.(63)

In *Due versi sulla rivoluzione*, Leonetti scrive:

Va ulteriormente definita la "struttura" nella poesia, ovvero della poesia: essa sarà per noi, con frase gramsciana, la "coerenza logica e storico-attuale delle masse di sentimenti". Ad essa è contrario il processo della ricerca nel novecento, con i suoi disordini autentici che si depauperano e ristabilizzano in classicismi; ma si dovrà distinguere, dal fondo spiritual-irrazionalistico, l'aumento di intelligenza, di gusto e di sensibilità critica che è confluito nella cultura intellettuale-letteraria ed è divenuto cosa del nostro spirito.(64)

Ancora una volta, il problema dell'impegno politico: ossia dell'autonomia o eteronomia dell'arte. Non è un caso che sia Gramsci quello che consente di reintrodurre la problematica della coerenza logica della poesia. Come è possibile rendere coerenti una ricerca letteraria, contenutistica e formale con l'impegno politico? Leonetti si pone questa domanda proprio all'interno di questo testo:

Chiariremo che ciò non significa intenzione o programma letterario-formale (nel caratteristico immobile esclusivismo culturale della "avanguardia"); o tanto meno prescrizione di *engagement*: che fin qui è stato non un possibile progresso, un acquisto, attraverso appunto una integrale eteronomia, di un alto contenuto o spiritualità, ma è stato un puro e "inutile" rovesciamento attivistico, facile a illanguidirsi, ed utopistico perché, secondo il decadentismo, poesia si oppone a storia e a ragione, sicché ne esce la figura dell'intellettuale-artista che per carità patria suona il piffero per la rivoluzione, o che distingue tra l'opera letteraria sua e la partecipazione storico-sociale-politica.(65)

Per Leonetti, che si vede in un'estrema propaggine del decadentismo, ancora non esaurita(66), il percorso poetico di Carducci, al contrario di quanto accade con Anceschi, risulta ancora fungibile: «I due versi di Carducci sono dunque una esemplare "storia di fondo": un atto di fede nella

convergenza dello spirito e della storia, pronunciato verso un momento del passato, ma non per esso, sibbene come necessario fondamento intimo e virtualmente largo. / Si pone forse un compito poetico affine a quello carducciano? non già, o non semplicemente: la storicità va centrata nei problemi individuo-storia e storia-moralità, che sono ben più maturi e diversi»(67). La questione della storicità adombra in realtà quella della soggettività. Non dissimili, riguardo al rapporto soggettività-storicità, sono le opinioni espresse da Pasolini: «La mia vita interiore non è che un vaso, un piccolo vaso, in cui assume una sua forma particolare la storia»(68). Altrove: «la storia è spessa, scorre su più strati! E lo spirito non è che la coincidenza semantica dell'individuo con la storia»(69). La poesia non è razionale di per sé ma può produrre razionalità, se in qualche modo mette in relazione soggettività e storicità. Si può dire che tutto il problema del saggio in versi, e l'attenzione sul rapporto tra razionalità e irrazionalità in poesia, costituisca una sorta di inconscio spostamento rispetto a una questione più centrale: ossia quella della soggettività stessa del testo poetico. Ci si può chiedere perché questo spostamento. La risposta che qui si vuole accennare, senza tuttavia dimostrarla, è che a sua volta la questione della soggettività del testo poetico non fa che eludere quella più cogente del coefficiente di finzionalità che caratterizza i fenomeni di presa di parola del testo poetico.

8. Dal razionalismo/irrazionalismo alla dialettica di soggettività/storicità la poesia non fa che misurarsi con la centralità del soggetto autoriale in relazione con quello enunciatore. È allora possibile dire che il problema del razionalismo nel testo poetico ne adombra, dissimula, denega uno di maggiore entità: quello della finzionalità stessa del discorso poetico. In fin dei conti, le tre declinazioni di saggi in versi apparsi su «il menabò» – dove Volponi dall'Olivetti parla a nome e in vece di contadini, Leonetti intavola una orazione fingendosi in una macchina in corsa di fronte alla fabbrica, e Pasolini «recita e lo sa» – mostrano che il discorso poetico (che tutti gli autori citati, nessuno escluso, vedono come modo di conoscenza) è ben più compromesso con la finzionalità di quanto non si voglia ammettere.

Il saggio in versi allora impone di ripensare il contratto o patto lirico(70) – se non quello autobiografico *tout court* – come una serie di forme contrattuali tra autore e lettore discrete e discontinue continuamente rinegoziate, di sintesi mnestica in sintesi mnestica, all'interno del testo. Se il discorso saggistico è il riflesso di una ontologia sociale mediata da un singolo, nel discorso lirico si disattiva, finzionalmente, per mezzo di precipue strategie retoriche, figurali, più genericamente discorsive, la circuitazione che conduce dall'ontologia sociale al singolo. Non mancano nel discorso saggistico aspetti riconducibili alla finzionalità, ma questa è vincolata a un altro tipo di patto con il lettore, che qualifica la testualità saggistica come una testualità in cui c'è isomorfismo tra la visione ideologica della base sociale del redattore del saggio, i singoli e discreti momenti del testo e il suo significato globale: il saggio si autolegittima come discorso veritiero e serio. Il saggio in versi coniuga allora due regimi di discorso: un discorso di tipo finzionale, e un discorso di tipo veridittivo. Per poter rendere fungibile l'articolazione di questo dispositivo, il lettore deve continuamente differire il senso dei singoli *loci* di un testo poetico, così che la poesia può produrre verità attraverso la finzione solo trasformandosi in una struttura di tipo allegorico. Non solo il saggio in versi; anche i più spinti tentativi odierni di letteralismo in poesia, spesso basati su processi di composizione di tipo razionale – si può pensare a Broggi, o a Zaffarano –, configurano la ricezione del testo poetico secondo la logica dell'allegoria.

Gianluca Picconi

Note.

(1) Sulla pubblicazione di «il menabò» 2, 1960, e in generale sul trattamento della poesia nella rivista, si veda Silvia Cavalli, *Progetto «menabò» (1959-1967)*, Venezia, Marsilio, 2017, pp. 37-67. Come spiega Cavalli, per quanto riguarda «il menabò» non si può parlare di numeri monografici in senso stretto; si può

tuttavia menzionare una lettera di Calvino a Vittorini, del 16 ottobre 1959, in cui Calvino afferma: «Bollati mi ha riferito [...] la tua idea di fare un numero dedicato interamente alla poesia» [*«il menabò» di Elio Vittorini (1959-1967)*, a cura e con postfazione di Silvia Cavalli, Introduzione di Giuseppe Lupo, Torino, Aragno, 2016, p. 120]. Sulla rivista compaiono i seguenti pezzi: Italo Calvino, *Il mare dell'oggettività*, Roberto Roversi, *La raccolta del fieno (poesie)*, E.(lio) V.(ittorini), *Notizia su Roberto Roversi*, Franco Fortini, *Le poesie italiane di questi anni*, Elio Pagliarani, *La ragazza Carla (racconto in versi)*, N.d.R., *Notizia su Elio Pagliarani*, Paolo Volponi, *L'Appennino contadino (saggio in versi)*, N.d.R., *Notizia su Paolo Volponi*, Camillo Pennati, *Quindici poesie (poesie)*, Vittorio Sereni, *Notizia su Camillo Pennati*, Francesco Leonetti, *Il malpensante (commedia in versi)*, N.d.R., *Notizia su Francesco Leonetti*. Genesi e percorso di «il menabò» sono raccontati in Silvia Cavalli, *Progetto «menabò»*, cit., pp. 7-36: la rivista nasce come sorta di prosecuzione ideale dei «Gettoni», e quindi parrebbe maggiormente votata alla pubblicazione di narrativa. È significativo quindi questo numero sulla poesia.

(2) Che le tre definizioni siano di Vittorini, lo si desume da una lettera di Leonetti a Vittorini, 29 febbraio 1960, *«il menabò» di Elio Vittorini (1959-1967)*, cit., p. 140.

(3) Le due citazioni si leggono in Luciano Anceschi, *Pascoli verso il Novecento*, in Id., *Barocco e Novecento*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1960, pp. 99, 103.

(4) Silvia Cavalli racconta come, nel 1958, Leonetti e Roversi avessero proposto a Calvino e Vittorini di intraprendere un'iniziativa editoriale nella stampa periodica assieme (Silvia Cavalli, *Progetto «menabò»*, cit., pp. 30-36). Calvino, in una lettera a Vittorini, si spinge addirittura a parlare di una «proposta di fusione» tra le due riviste (Lettera di Italo Calvino a Elio Vittorini, in *«il menabò» di Elio Vittorini (1959-1967)*, cit., p. 31).

(5) G. C. Ferretti (*«Officina». Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Einaudi, Torino 1975, p. 111) documenta addirittura un tentativo fallito di Anceschi di partecipare alla fondazione di una rivista bolognese con Pasolini, Roversi e Giuseppe Guglielmi.

(6) Sui rapporti di Vittorini con l'avanguardia è fondamentale Stefano Giovannuzzi, *Vittorini, «Il menabò» e la neoavanguardia*, in *Vittorini nella città politecnica*, a cura di Virna Brigatti e Silvia Cavalli, Premessa di Alberto Cadioli e Giuseppe Lupo, Pisa, ETS, 2018, pp. 95-111.

(7) Su questo, si vedano la lettera di Leonetti a Vittorini, e quella di Vittorini a Leonetti, in *«il menabò» di Elio Vittorini (1959-1967)*, cit, p. 45; pp. 138 e 140-143. Si veda anche Cavalli, *Progetto «menabò»*, cit., p. 42.

(8) Sul numero compaiono i seguenti testi: Carlo Emilio Gadda, *Una poesia (poesia)*, Pietro Citati, *Il male invisibile*, Amelia Rosselli, *Ventiquattro poesie (poesie)*, Pier Paolo Pasolini, *Notizia su Amelia Rosselli*, Francesco Leonetti, *La fabbrica di Ravenna (saggio in versi)*, Pier Paolo Pasolini, *Le belle bandiere (saggio in versi)*, Raffaele Covi, *Una linea della ricerca poetica*, Emilio Isgrò, *L'anteguerra (poesie)*, Giancarlo Majorino, *La miopia (poesie)*, Eugenio Miccini, *Tre componimenti (poesie)*, Luigi Pellisari, *Il diluvio (frammenti di un poema)*, Basilio Reale, *La vita attiva (poesie)*, Carlo Villa, *Solo sperando nauseati (poesie)*, N.d.R., *Notizie su Isgrò, Majorino, Miccini, Pellisari, Reale, Villa*, Francesco Leonetti, *Nessi 1. La negazione in letteratura*, Guido Guglielmi, *Nessi 2. Le contestazioni di Alain Robbe-Grillet*, Guido Guglielmi, *Nessi 3. Una «sfida» senza avversari*, Italo Calvino e Angelo Guglielmi, *Corrispondenza con poscritto a proposito della «Sfida al labirinto»*. Un commento al numero 6 si ha in Cavalli, *Progetto «menabò»*, cit, pp. 94-104.

(9) In realtà anche la formula «racconto in versi» torna, nei carteggi: così viene qualificato da Arpino un poemetto su uno sciopero che l'autore sta scrivendo proprio per la rivista (si veda la lettera di Arpino a Vittorini in *«il menabò» di Elio Vittorini [1959-1967]*, cit, p. 178). È Lamberto Pignotti invece a riproporre – per escluderne l'uso – la dicitura di «saggio in versi», per un poemetto pubblicato in una forma antologica: «Una cosa è un saggio in versi, altra cosa è un certo quantitativo di poesie, sia pure con un proprio indirizzo» (ivi, p. 187).

(10) Elio Vittorini, [*Premessa a «Il Menabò 2»*], ora leggibile in Elio Vittorini, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di Raffaella Rodondi, Einaudi, Torino 2008, p. 885.

(11) Elio Vittorini, *Confessioni di scrittori [1951]*, in Id., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, cit., p. 595.

(12) Elio Vittorini, *Prefazione a «Il garofano rosso»*, in Id., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, cit., p. 488.

(13) Paolo Volponi, *L'Appennino contadino*, [*Le porte dell'Appennino (1955-1959)*], in Id., *Poesie 1946-1994*, a cura di Emanuele Zinato, Prefazione di Giovanni Raboni, Torino, Einaudi, 2001, p. 125.

- (14) Si veda Francesco Leonetti, *Un'analisi semantica, IV: Antico e postmoderno*, in «Paragone-Letteratura», n. 136, XII, aprile 1961, pp. 123-133.
- (15) Paolo Volponi, *Scrivo a te come guardandomi allo specchio. Lettere a Pasolini 1954-1975*, a cura di Daniele Fioretti, Firenze, Polistampa, 2009, p. 117.
- (16) Paolo Volponi, *L'Appennino contadino*, cit., p. 141.
- (17) Ivi, p. 127.
- (18) Il concetto di epico-lirico, molto popolare a cavallo tra anni cinquanta e sessanta, proviene da Gramsci (che lo desume da De Sanctis): «Perché il *Lemmonio Boreo* fu interrotto? Il piglio *donchisciottesco* del *Lemmonio Boreo* è esteriore e fittizio: in realtà esso manca di sostanza epico-lirica: è una coroncina di fatterelli, non un organismo» (Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, Edizione critica dell'Istituto Gramsci, a cura di Valentino Gerratana, Einaudi, Torino 2001, Quaderno 7, p. 105).
- (19) Paolo Volponi, *L'Appennino contadino*, cit., p. 133. Una utile lettura del poemetto di Volponi si legge in Mauro Candiloro, «*L'Appennino contadino*» e la poesia-verità, in *Volponi estremo*, a cura di Emiliano Alessandrini, Salvatore Ritrovato, Tiziano Toracca, Metauro Edizioni, Pesaro 2015, pp. 91-103.
- (20) «Il senso della rivista nostra è anche nella polemica con certe posizioni che sono anche di "Officina"» (Lettera di Italo Calvino a Vittorini del 3 aprile 1958, in «*il menabò*» di Elio Vittorini [1959-1967], cit., p. 31).
- (21) Si veda Silvia Cavalli, *Progetto «Menabò»*, cit., p. 42. Da notare come Sanguineti, sulle pagine di «Officina», pubblichi una lunga epistola metrica dal titolo *Una polemica in prosa* (in «Officina», 11, 1957, pp. 452-457), evidentemente rilevando il coefficiente di parentela di *Una polemica in versi* (apparsa in «Officina», 7, 1956, pp. 283-289) con la scrittura prosastica e saggistica. Si può in ogni caso rilevare come *Una polemica in versi* sia certamente un precedente diretto di tutti i saggi e articoli in versi pubblicati su «il menabò»: basti notare che il poemetto, fin dal titolo, si pone come ideale prosecuzione di una polemica letteraria comparsa sulle pagine di «Il Contemporaneo».
- (22) Il poemetto si legge in Francesco Leonetti, *Percorso logico del '960-75. Poema*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 3-6. Tuttavia, essendo la lezione adottata in volume consistentemente diversa da quella in rivista, si citerà dalla versione comparsa su «il menabò».
- (23) Francesco Leonetti, *Percorso logico del '960-75. Poema*, cit., p. 63.
- (24) Francesco Leonetti, *La fabbrica di Ravenna*, in «il menabò», 6, 1963, p. 72.
- (25) Ivi, p. 76.
- (26) Elio Vittorini, *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura*, a cura di Dante Isella, Milano, il Saggiatore, 1967, p. 5: «La tensione espressivo-affettiva nella letteratura può essere caratteristica di tutto un periodo – come / la tensione razionale può essere caratteristica di tutto un periodo letterario / ma / il rapporto nuovo, qualitativo, con la realtà mutata [...] si verifica (quasi soltanto) in fase di tensione razionale». Sempre a p. 5, a latere: «ma tuttavia il rapporto tra razionalità ed espressività affettività è piuttosto sincronico con latenze e attualità parallele».
- (27) Pier Paolo Pasolini, *Le belle bandiere (Poesia in forma di rosa)*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti, Milano, Mondadori, 2003, vol. I, p. 1175 (Su «il menabò» 6, 1963, gli stessi versi figurano a pp. 81-82).
- (28) Ivi, p. 1179.
- (29) Raffaele Crovi, *Una linea della ricerca poetica*, in «il menabò» 6, 1963, p. 89. Non si può non ricordare che il tema della poesia lirica come dispositivo testuale marcato dall'irrazionalità è tipicamente riconducibile a Anceschi.
- (30) Elio Vittorini, [Premessa a «Il Menabò 2»], cit., 885.
- (31) Italo Calvino, *Il mare dell'oggettività [Una pietra sopra]*, in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano 2001, p. 53.
- (32) Franco Fortini, *Le poesie italiane di questi anni*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con uno scritto introduttivo di Luca Lenzi e uno scritto di Rossana Rossanda, Milano, Mondadori, 2003, p. 595.
- (33) Ivi, pp. 598-599.
- (34) Ivi, pp. 604-605.
- (35) Ivi, p. 605.
- (36) Ivi, p. 597.
- (37) Elio Pagliarani, [Intervento], in «Nuova Corrente», 16, ottobre-dicembre 1959, p. 94.
- (38) Ivi, p. 95.
- (39) Francesco Leonetti, *La situazione ulteriore*, in «Paragone», 124, 1960, p. 106.
- (40) *Ibidem*.
- (41) Lettera di Leonetti a Vittorini, 29 febbraio 1960, «*il menabò*» di Elio Vittorini (1959-1967), cit., p. 140.
- (42) Luciano Anceschi, *Pascoli verso il Novecento*, cit., p. 103.

- (43) Riguardo a questo tracciato, Leonetti scrive: «a me pare che si accenni [in poesia] a un processo di unificazione di indirizzo [...]. Mi riferisco [...] al “Verri” di Anceschi e dei suoi amici, che ora mi convince con moltissime finzze e rigori e mi dà imbarazzo più chiaro intorno ai suoi pericoli» (Francesco Leonetti, [Risposta] all'inchiesta *7 domande sulla poesia*, in «Nuovi Argomenti», 55-56, marzo-giugno 1962, p. 28).
- (44) Lettera di Leonetti a Vittorini, 29 febbraio 1960, «*il menabò*» di Elio Vittorini (1959-1967), cit., p. 141.
- (45) *Ibidem*.
- (46) Si tratta della risposta di Vittorini alla lettera di Leonetti di pochi giorni prima. Ivi, p. 142 (corsivo mio).
- (47) Francesco Leonetti, *La situazione ulteriore*, cit., p. 106 (corsivo mio).
- (48) Francesco Leonetti, [Risposta] all'inchiesta *7 domande sulla poesia*, cit. p. 33.
- (49) Elio Vittorini, *Le due tensioni*, cit., p. 37.
- (50) Francesco Leonetti, *Nuovo stile di Pasolini*, in «Paragone-Letteratura», 174, giugno 1974, p. 92.
- (51) Ivi, p. 94.
- (52) Luciano Anceschi, *Pascoli verso il Novecento*, cit., p. 104.
- (53) Luciano Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche*, Milano, Marzorati, 1962, p. 241.
- (54) György Lukács, *La distruzione della ragione*, Torino, Einaudi, 1959.
- (55) Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, a cura di Giovanni Falaschi, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 194-195. Il testo risale al 1961.
- (56) Ivi, p. 195.
- (57) *7 domande sulla poesia*, cit., pp. 1-2. Si noti la ricorrenza dell'espressione «momento irrazionale», già presente nel testo di Pasolini precedentemente citato.
- (58) Ivi, p. 3.
- (59) Ivi, p. 9.
- (60) Giovanni Sechi, *Razionalismo e razionalità nel linguaggio della poesia*, in «Nuova Corrente», 27, luglio-settembre 1962, p. 92.
- (61) Francesco Leonetti, *La poesia come cultura*, in «Officina», 2, maggio-giugno 1959, p. 62.
- (62) Ivi, p. 63.
- (63) Ivi, pp. 63, 64.
- (64) Francesco Leonetti, *Due versi sulla rivoluzione*, in «Officina», 1, 1955, p. 488.
- (65) Ivi, p. 490.
- (66) Cfr. Francesco Leonetti, *Il decadentismo come problema contemporaneo*, in «Officina», 6, 1956, pp. 211-227.
- (67) Francesco Leonetti, «*Due versi sulle viole*», cit., p. 490.
- (68) Pier Paolo Pasolini, *Interviste corsare sulla politica e sulla vita 1955-1975*, a cura di Michele Gulinucci, Roma, Liberal Atlantide Editoriale, 1995, p. 27.
- (69) Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, cit., p. 235.
- (70) Antonio Rodriguez, *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Hayen, Mardaga, 2003.

‘ACUME’ E ‘SENSO COMUNE’. SAGGIO E POESIA NELLA RABBIA DI PASOLINI

Nei saggi ideologici ci metto il mio senso comune:
solo per quelli poetici, oh Tetis, il mio acume.
(P. P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*)

...alla politica spetta allargare le proprie orbite, raccogliere obiezioni soggettive e impolitiche; e che alla letteratura invece tocca essere sleale e irriducibile sino in fondo: insistere definitivamente nel dire di no (non avendo altro modo di riuscire “positiva”. Ma l’unico epos possibile resta, comunque, quello della ragione).
(S. Mannuzzu, *Un Dodge a fari spenti*)

Tetis è, in una misteriosa invenzione linguistica di Pasolini, parola che, in greco antico, starebbe a indicare il «sesso, sia maschile che femminile»(1). Da dove nasca tale *errore*, se da un’etimologia immaginaria e volontaria o da un refuso mentale inconsciamente propagato, resta un mistero, su cui alcuni pure si sono interrogati(2). Tale entità, sul limitare della sua opera, in *Petrolio*, sarà il nume tutelare del personaggio ancipite, Carlo, nella metà ferina, istintuale di quel doppio. Sin qui, a leggere l’epigramma sopra riportato, concepito per aprire la prima edizione di *Descrizioni di descrizioni*, pare che Tetis sia guardiana d’un passaggio celato, interstiziale, in cui l’ideologia fronteggia la poesia. Siamo nei dintorni di una lettura classica dell’opera di Pasolini, donde sempre, ineludibile, ci si approssima una questione: quella sulle modalità di convivenza degli opposti.

Proverò allora ad accostarmi ancora a questa domanda ravvicinando all’epigramma in questione un’affermazione da Pasolini data nel 1963, in occasione dell’uscita del film *La rabbia*: «La mia ambizione è stata quella di inventare un nuovo genere cinematografico. Fare un saggio ideologico e poetico con delle sequenze nuove»(3). Nel catalogo del saggio, forma centrale nella sua produzione, Pasolini aveva già incluso un titolo *esemplare* come *Passione e ideologia*: laddove, avvertimento dell’autore, la congiunzione che unisce i due termini «non vuole costituire un’endiadi (passione ideologica o appassionata ideologia)», né «una concomitanza, ossia: “Passione e nel tempo stesso ideologia”. Vuole essere invece, se non proprio avversativo, almeno disgiuntivo: nel senso che pone una gradazione cronologica: “Prima passione e poi ideologia”, o meglio “Prima passione, ma poi ideologia”» (SLA I, p. 1238). A un primo sguardo, siamo di fronte a una situazione speculare, in posizione magari chiastica, dove il sostantivo *passione* e l’aggettivo *poetico* occupano le caselle estreme di questa sorta di equazione retorica. Ecco che *La rabbia*, questo film letteralmente eccezionale, sarebbe un *saggio* ideologico ma poi *poetico*. Come possa nascere, nel corpo della pellicola, un saggio, e in che modo questo possa essere poetico sarà la domanda al centro di queste pagine, alle quali credo sia opportuno accludere una noterella storiografica.

La rabbia è infatti un film eccezionale, come dicevo, all’interno della filmografia pasoliniana (dove pure non mancano altri esempi di film-saggio o di genere spurio): e a far eccezione sono la tipologia di lavoro filmico e la fonte delle immagini a cui Pasolini ha attinto. Ma anche per il contesto in cui l’opera ha preso forma: contesto che proprio per tale motivo, come hanno fatto di recente altri studiosi, ritengo giusto richiamare brevemente(4). Nel 1962 Gastone Ferranti, un piccolo produttore cinematografico che, nel decennio passato, aveva prodotto e curato un cinegiornale di grande popolarità, *Mondo libero*, concepisce il progetto di un film che parta dai materiali di repertorio del suo rotocalco. In realtà Ferranti, come sostiene Chiesi, probabilmente sull’onda del grande successo commerciale di *Mondo cane*, pensava a un film *bizzarro*, magari spettacolare, pur senza curarsi del rischio d’un qualunquismo deteriore: partendo però da un assunto, forse casuale, e però non del tutto privo d’interesse: un soggettino «sulle vicende di alcuni marziani che, discesi sulla terra, scoprivano le contraddizioni della vita moderna...»(5). Nelle intenzioni del produttore, si sarebbe trattato di un film collettivo, con Pasolini tra le firme (insieme, tra gli altri, proprio a Gualtiero Jacopetti, regista di *Mondo cane*). Le cose, evidentemente, andarono diversamente, e il progetto

rimase nelle sole mani di Pasolini, il quale, trovatosi a visionare l'immane mole (si parla di novantamila metri di pellicola) di fatti filmati – per lo più in maniera rozza o convenzionale –, intravede immediatamente le potenzialità liriche del montaggio, attraverso l'accostamento di un commento squisitamente letterario che si appresta a scrivere per l'occasione. Comincia così, già dalla scelta personale del titolo, a realizzare un'opera fondata sulla dialettica fra testo e immagine dove, a un lungo e faticoso lavoro di sottrazione e taglio sul repertorio delle immagini(6), viene aggiunta la parte scritta, affidata a due voci, distinte – con alcune deroghe – in prosa e poesia: rispettivamente quella di Renato Guttuso e quella di Giorgio Bassani. A progetto già avviato il produttore, angustiato dal rischio certo di un insuccesso commerciale, decide di rimodellare la composizione del film. Dando vita a una sorta di contraddittorio stilistico e ideologico, sotto un'etichetta che potrebbe suonare 'i fatti di oggi visti da sinistra e da destra', egli commissiona a Giovannino Guareschi una seconda parte. Dopo averla vista – e ritenendola un lavoro qualunque e reazionario – Pasolini è tentato di ritirarsi; ma alla fine il film prenderà vita, previo uno scambio polemico con l'inventore di Don Camillo e Peppone (cfr. CI I, pp. 412-413 e CI II, pp. 3073-3074). L'effetto finale è quello di «una sorta di cine *monstrum* bicefalo»(7), che comunque non salva il film dal temuto insuccesso commerciale. Qui si ferma la prima parte di questo piccolo *memento*; mentre *La rabbia*, quella di Pasolini, sprofonda nell'oblio, vista pochissimo e liquidata come opera trascurabile o mal riuscita anche dai critici più attenti(8). La seconda appartiene invece alla storia recente dove, grazie anche alla sempre crescente mole critica di studi su Pasolini, si assiste a una rinascita di questo film. Innanzitutto con il restauro della pellicola, nel 2007, da parte della Cineteca di Bologna; in secondo luogo, con quella che davvero si potrebbe considerare come una 'nuova vita' del film, alimentata dal progetto di Giuseppe Bertolucci intitolato *La rabbia di Pasolini*. Qui si impone un altro piccolo passo indietro. Dopo l'aggiunta del lavoro di Guareschi il produttore decise di tagliare una consistente fetta della pellicola di Pasolini, che fu così costretto a rinunciare a tutta la parte iniziale, già scritta, del suo film. Di questa, perciò, restò testimonianza soltanto in sceneggiatura. È così che, partendo da un'idea di Tatti Sanguineti (RA, p. 219), Giuseppe Bertolucci ha recuperato i materiali di *Mondo libero* selezionati da Pasolini e, seguendo gli impulsi dei testi ha tentato un'«ipotetica ricostruzione» culminata nella distribuzione, a fine 2008, di questo film effettivamente nuovo. Si tratta, se ci pensiamo, di una felicissima operazione di filologia impossibile, o *utopica*, come mi è già capitato di definirla: un tentativo di ricostruzione, un'ipotesi, appunto, di un film che si può solo immaginare. Un testo utopico che non ha altra destinazione se non quella ideale di un'ipotesi di film.

È dunque in questo modo che la critica, nell'immensa mole di studi su Pasolini, ha iniziato a guardare con maggiore attenzione a questo film eccentrico. Ma chiuso il preambolo storiografico, non resta che tornare alla domanda iniziale: in che modo possiamo considerare *La rabbia* alla stregua di un saggio poetico? Una siffatta questione è immediatamente preceduta da un'altra, tutt'altro che oziosa o puramente teorica, poiché senza dubbio, insieme a quanto appena detto, concorre alla nuovissima fortuna del film. Il 'film-saggio', con il suo statuto complesso, estetico ed epistemologico, è infatti uno dei temi più vivi negli studi cinematografici contemporanei(9). Grazie anche a questo interesse, diciamo così, nel campo generale, si è riaperto l'interesse attorno al film.

Si impone allora la partenza dall'*intentio auctoris* della primissima ora, da quell'ambizione di creare, attraverso questo *saggio ideologico e poetico*, un nuovo genere cinematografico. Restiamo, per il momento, sul testo(10). Accanto alle composizioni originali di Pasolini, divise, come s'è detto, tra voce in prosa e voce in poesia, appare una «voce ufficiale»: laddove in colonna sonora sia mantenuto il commento dello *speaker* ai brani di *Mondo libero* scelti e rimontati. Va da sé che, considerata la natura del mezzo a cui son rivolte, spesso si tratta di discorsi superficiali o corrivi. In che modo interviene la nuova voce, quella – poetica o prosastica – di Pasolini? Per meglio capire la dialettica di questo innesto, soffermiamoci su una scena non inserita nella prima *Rabbia*, costretti dunque a concentrarsi sul *solo* testo (a prescindere dunque dall'ipotesi realizzata di Bertolucci). Siamo alla sequenza numero XVI in sceneggiatura, significativamente intitolata «Televisione»:

Voce ufficiale

Il sogno di Verne e di Robid – assistere a quello che avviene nel mondo standosene comodamente a casa – sta per diventare realtà anche per voi...

Voce in prosa

Finalmente un accento di soddisfazione sincera (voce dell'insincerità, voce della menzogna)! Eh sì, possiamo essere soddisfatti, *nunc est bibendum*, come diresti tu, voce del cattivo latino! Infatti una nuova arma è stata inventata per la diffusione dell'insincerità, della menzogna, del cattivo latino!

Voce ufficiale

A Milano e a Torino stazioni televisive funzionano già in via sperimentale...

Voce in prosa

Sperimentano modi per dividere la verità e per porgere la mezza verità che rimane attraverso l'unica voce che ha la borghesia per parlare: la voce che contrappone un'ironia umiliante a ogni ideale, la voce che contrappone gli scherzi alla Tragedia, la voce che contrappone il buon senso degli assassini agli eccessi degli uomini miti.

Voce ufficiale

Per ora solo quattromila abbonati hanno il telecinema in casa: tra un anno si conteranno a decine di migliaia

Voce in prosa

No, a milioni. Milioni di candidati alla morte dell'anima (CI I, pp. 366-67).

In un passo ternario, il fatuo ottimismo della voce ufficiale è sistematicamente schiacciato dagli interventi d'autore dai quali si inizia a scorgere una certa, e decisiva, policromia tonale; siano esempio gli accenti di vaga marca leopardiana, nella declinazione propria dell'autore delle *Ceneri di Gramsci*: la polemica contro il fatuo ottimismo di un progressismo deterioro; immediatamente conseguenti, note estetiche e sociologiche che saranno richiamate negli scritti dell'ultimo Pasolini, che nella televisione troverà uno dei principali idoli *negativi* atti a riflettere le sue idee sulla contemporaneità: *i modi per dividere la verità e per porgere la mezza verità*; l'ironia, probabilmente non tra gli elementi più ricorrenti in Pasolini, ma che quando compare dà luogo a passaggi sempre assai significativi (e comunque sempre pronta a mutarsi in sarcasmo: penso alla *Ricotta* o, inaspettatamente, a certi spunti in *Salò* o in *Petrolio*): *nunc est bibendum, come diresti tu*; infine, lo stato, diciamo così, anamorfico, d'una prosa che, a seconda della prospettiva da cui la si guarda, si deforma in poesia: per esempio attraverso la ricorrenza dell'anafora (figura principe, non solo a livello di retorica testuale, della *Rabbia*(11): *voce dell'insincerità, voce della menzogna ... voce del cattivo latino*), ovvero nella chiusa sentenziosa: *Milioni di candidati alla morte dell'anima*. Altrove, si rilevano ancora effetti stilistici dati da finezze di montaggio visivo e sonoro: nel cuore di un lavoro sul *found footage* che, come si capisce anche dal brano appena analizzato, tende alla riutilizzazione non soltanto dell'immagine, ma anche, in chiave retoricamente strutturata, della *voce ufficiale*. Ancora, per parafrasare il «cattivo latino» di cui sopra, la *voce della cattiva letteratura*:

Voce ufficiale

Il *divin* dono dell'acqua, per il progresso si muta in *numero*: per l'industria elettrica, ad esempio, l'eccitante orrido *di una cascata* si traduce in chilowatt e ampères [...]. Ma una volta all'anno, anche gli industriali, anche gli uomini che misurano *persino* i fenomeni naturali in cifre e li fanno schiavi dei dividendi, diventano poeti(12)...

Su quest'ultima parola, l'immagine che scorreva, l'ultima di una serie di inquadrature della cascata delle Marmore, si risolve in un'«immagine statizzata della cascata» alla quale segue il contrappunto

della *voce in prosa*: «Sì, voce degli industriali, voce della finta imparzialità... essi diventano poeti, [...] purché la poesia sia pura forma, voce dell'incoercibile formalismo». Il breve stacco – segue immediatamente una nuova sequenza, quella sull'incoronazione di Elisabetta II – è accompagnato da tre piani, che riprendono altrettanti quadri astratti, in riproduzioni a colori: probabilmente presi da altro repertorio preesistente rispetto a quello di *Mondo libero*, che non è dunque la sola fonte di composizione visiva. Anche qui il dettato in prosa è incrinato da una tenue intonazione poetica: cosa che giustifica parzialmente la deroga alla regola che lo vedrebbe assegnato alla voce di Guttuso anziché, come qui accade, a quella di Bassani. In realtà, l'emergenza di simili venature liriche nell'impianto prosastico è solo una delle tante increspature che agitano, qui come altrove, l'espressione pasoliniana. Si potrebbe parlarne a lungo, iniziando da lontano, ma restiamo nei dintorni di ciò che stiamo vedendo, leggendo e ascoltando: e ripartiamo dalla sceneggiatura. In un saggio cruciale del 1965 poi incluso, nel '72, in *Empirismo eretico*, Pasolini sosteneva – e come dargli torto – una sorta di irriducibile vanità della sceneggiatura privata del suo complemento, l'immagine. È però allo stesso tempo patente, insieme ad alcuni casi esemplari (penso al volume che raccoglie i testi per film di Ingmar Bergman, nel quale assieme a capolavori di scrittura cinematografica, abbiamo tra le mani drammi che non ci stancheremo mai di leggere), una possibile vita autonoma della *Rabbia*, alimentata proprio dalla natura spuria, incrinata, di un genere labile ma preciso come il prosimetro. *La rabbia*, dunque, mostra il proprio carattere ancipite già allo stadio in cui potrebbe persistere un'autonomia drammaturgica, e lo fa a partire dallo stile e, ancor prima, dalla scelta della forma della scrittura: autonomia che d'altro canto non nega le acquisizioni del saggio pasoliniano. Perché proprio la peculiarità dell'*integrazione figurale* (cfr. EE, p. 188) che l'immagine cinematografata va a compiere rispetto alla parola scritta scopre alla luce il metodo di lavoro pasoliniano: prettamente stilistico. Ma ne dirò più avanti. Per ora si tenga presente che anche in questo film, dove l'inquadratura non sottostà a un progetto d'autore a monte – è l'ovvio, almeno superficialmente, principio del *found footage* –, possiamo trovare tutti i caratteri di un possibile 'fotogramma Pasolini'. È stato scritto che *La rabbia* è un film che si guarda con le orecchie(13). Di sicuro dall'udito non si può prescindere, e non solo per le voci; sulla colonna sonora, sulla sua parte musicale, va a fondo Laura Rascaroli, nelle pagine dedicate a questo film nel volume al quale già abbiamo fatto riferimento(14). Si resti per un momento sulla *forma fluens*, per dirla con Ruggero Pierantoni, che nella *Rabbia* assume l'espressione. E pensiamo all'espressione poetica: l'orecchio si tende là dove la forma si trascolora, restando però aderente alla sua essenza. Siamo alla sequenza della visita alla pinacoteca sovietica, con la *voce in poesia* che quasi doppia il *cicerone che illustra i quadri*; l'attacco è piano, discorsivo, spezzato nel ritmo dall'imbarazzo segnico dei punti di sospensione, come di chi stia cercando le parole per dire qualcosa di scomodo. La scena è quella di una visita guidata in una sala museale. Il piano del montaggio letterario-visivo-sonoro è percorso dalle increspature di cui dicevo prima, qui avviluppate in un'onda che scuote e dà vita al puro stile pasoliniano. Un 'cicerone' illustra a un gruppo di giovani uomini e donne la grandezza della pittura realista sovietica: così immaginiamo, almeno dall'attacco: «Giovani compagni e compagne... io... / io sono qui in nome del nostro Comitato, / e... e... a voi così pieni di desiderio di sapere, / dovrei insegnare le glorie della pittura sovietica». Dell'audio d'origine, ovviamente, nulla rimane; la scena, in guisa d'un placido *èpos*, è accompagnata da una canzone corale russa, simile a quei brani dell'Armata Rossa che si sentiranno, un anno più tardi, nel *Vangelo secondo Matteo*. Quello che parrebbe essere un banale tappetino sonoro è in realtà una transizione, un elemento di montaggio interno verso il rovesciamento dato dalla voce titubante, umanissima che Bassani presta al cicerone: «Guardate come sono ben eseguiti / questi nostri compagni minatori, / queste nostre compagne colcosiane... / Questo vi dico... Eppure qualcos'altro mi pesa nel cuore / di funzionario che fa il suo dovere come ai giorni di Stalin!» Il punto esclamativo è l'accento su un'altra incrinatura, questa volta tonale, laddove l'officiante di una lunghissima elegia inizia a intaccare la sua ossessiva e ininterrotta tendenza a cantare di ciò che s'è perduto, o che si sta perdendo(15): «... Ma / sudo e arrossisco nel dirvi questo, / come un personaggio buffo di Chêcov... come / un ragazzo che parla per la prima volta col padre / di cose d'amore – in questi quadri c'è il nostro errore». Siamo verso la

fine del film, e come in molti altri passi la voce lirica arretra nelle fila generali della critica politica, qui con i toni pacati e metaforici d'una polemica di marca, diciamo così, estetica. L'errore di cui si parla è quello, rappresentativo, messo in atto dalla scuola del nuovo realismo sovietico: laddove la realtà rappresentata, privata dell'espressività, si autocondanna all'inerzia. Il discorso è senz'altro, dal verso opposto, quello stesso a cui si accennava poc'anzi, e con esso fa il paio: con questo realismo sterile che si accompagna alla normalizzazione dell'avanguardia, la quale, perduta la sua forza di rottura, una volta stinti i suoi *urli* contro la forza schiacciante del Capitale, viene assimilata, per mezzo del denaro, al tempo libero e a un piacere degli occhi, anch'esso inerte, del gusto borghese (*voce degli industriali*). Ecco allora che, in una tenue climax della voce di Bassani, l'accensione politica e critica del dettato poetico si ricopre della veste d'una vera e propria necessità: quella della riappropriazione dell'espressività, attraverso la quale, sola, Pasolini sa intendere la realtà, nella sua declinazione rappresentata (intesa, tale rappresentazione, come l'unica forma di realtà, almeno a quest'altezza dell'opera pasoliniana, che si possa restituire, nella sopravvivenza oltre il tempo che l'ha manifestata). A una rivoluzione avvenuta e tradita, a una teoria della rivoluzione destinata a cangiarsi d'abito, sbiancando i colori, Pasolini oppone una forza rivoluzionaria che, libera da sofismi, si immerge – col rischio cosciente di annegare – nelle contraddizioni della storia. E la voce del cicerone della pinacoteca si anima in uno di quegli adagi così peculiari tra i versi di Pasolini: «Dovremo ricominciare da capo, da dove / non c'è certezza, e il segno è disperato, / e il colore stridente, e le figure / si contorcono come i cremati di Buchenwald, / e una bandiera rossa ha il tremore / di una vittoria che non può essere mai l'ultima. / Perché non è finita la lotta di classe» (CI I, pp. 386-7 per questa e le precedenti citazioni). E qui, ripeto, si torna alla polemica con un formalismo che, trincerato nella sfera dell'autonomia del significante, diventa – per parafrasare un passo del saggio sul cinema di poesia – espressione media del capitalismo industriale, con le possibilità ma insieme i rischi che ciò comporta(16). E in virtù di questa polemica assume ora, a corredo dei versi appena citati, certe opere dello stesso Guttuso, come simbolo di un nuovo slancio verso il domani, contrapposto tanto a un realismo (quello sovietico) che, dopo l'Ungheria, dopo Stalin, ha smesso di parlare al presente, quanto a un avanguardismo che, pura forma ormai rivoluzionariamente sfiatata, diventa motivo di legittimazione di un potere economico autodefinitosi democratico. Lo stesso potere che, nel frattempo, è capace di inglobare quella bellezza che, in un precedente stato di innocenza, era capace di sottrarvisi: pensiamo alla struggente sequenza dell'*ode* a Marilyn (CI I, pp. 397-399), la cui bellezza lacerata dall'esposizione sarà figura di un'altra bellezza strappata, annegata nella reificazione dei corpi innocenti in *Salò*. Più che in quest'ultima sequenza, di marca prettamente elegiaca, e che di poco segue nel film, è nella precedente che si realizza il pieno recupero di un'espressività puramente pasoliniana: con un passo ternario di intensità crescente – il segno *disperato*, il colore *stridente*, le figure *contorte* – che si risolve nel tremore della bandiera *rossa*, in primo piano la gamma cromatica, con un impatto enormemente icastico. Accompagnato, per di più, al montaggio sulle opere di Guttuso, riprodotte rigorosamente a colori, in una scala dalla dominante vividamente purpurea. Siamo nello stesso clima di intensità ideologica ed emotiva, lo accennavo prima, di altri passi pasoliniani: tra tutti, l'adagio con reiterazione formulare – *Stupenda e misera città, / che m'hai insegnato ciò che allegri e feroci / gli uomini imparano bambini...* – nel *Pianto della scavatrice*; ma soprattutto, attraverso la forma sopravvissuta e morente delle bandiere, la chiusa di un altro testo chiave, *Le belle bandiere*, dalla sezione *Una disperata vitalità* in *Poesia in forma di rosa*, laddove il tono altamente espressivo puntella una costruzione onirica e uno scorcio d'angolatura espressionistica: «E, su tutto, lo sventolio, / l'umile, pigro sventolio / delle bandiere rosse. Dio!, belle bandiere / degli Anni Quaranta! / A sventolare una sull'altra, in una folla di tela / povera, rosseggiante, di un rosso vero, / che traspariva con la fulgida miseria / delle coperte di seta, dei bucati delle famiglie operaie / – e col fuoco delle ciliege, dei pomi, violetto / per l'umidità, sanguigno per un po' di sole che lo colpiva, / ardente rosso affastellato e tremante, / nella tenerezza d'un'immortale stagione!» (PO I, p. 1181). Sulla scorta del metodo longhiano – un metodo che, attraverso la breccia conoscitiva della prosa, si fa equivalenza dello stile –, del Longhi 'vociano' in particolare modo, Pasolini guarda alla realtà

come se si trovasse di fronte a un quadro, e preso nota dei dettagli che incrinano l'armonia dell'insieme, li restituisce attraverso immagini vivide o pungenti capaci di scuotere il passo lento del dettato. Dettato che nei brani citati dalla *Rabbia* e da *Poesia in forma di rosa* – opere uscite nel corso del biennio 1963-4 – mostra simili tratti e decisiva affinità, dalla concitata emozione dei punti esclamativi alla dominanza di elementi cromatici, per non dire degli elenchi aggettivali ordinati in sequenze di climax ascendente o discendente.

Solo che ora, con la mescolanza tra poesia e audiovisivo, l'espressione si completa, e la parola trova la propria integrazione. Abbiamo detto, raccogliendo la suggestione di un saggio ormai classico di Walter Siti, che la parola in Pasolini scaturisce dall'osservazione del mondo come se si trattasse di un quadro⁽¹⁷⁾. Il cinema infatti si pone come il correlativo oggettivo di quell'ideale membrana che divide lo sguardo sul reale dalla parola che lo connota. Il lavoro sui materiali di *Mondo libero* è però ancora diverso. La realtà – come peraltro nei film precedenti, solo che qui s'è eliminato l'ulteriore velo del soggetto di finzione –, la realtà, dicevo, è ridotta a equazione di quadri filmici. Ma non vi è più spazio (profilmico) da plasmare o ricreare, né attori-uomini che debbano ripetere davanti al velo le azioni che scandiscono le loro giornate (*Accattone*). Vi è, più semplicemente, una fonte. Ruolo della letteratura, nell'incrocio con la pellicola già impressionata e catalogata, è quello di squarciare tale fonte: la parola scritta e detta, con i suoi accenti critici, va a riplasmare l'immagine a cui allude (e che di contro, rifrange la sua luce e ne amplifica la forza): va a riplasmare, dunque, la realtà, che si trova abitata da nuovi significati. In tal senso, per usare ancora le parole di Siti, «il cinema pasoliniano è prosecuzione dell'espressionismo [...] portando all'estrema conseguenza l'idea del 'forare' o del 'catturare'» (p. 125).

Ecco la realtà preesistente – dico preesistente perché era già stata catturata da *altri* obbiettivi – viene catturata nuovamente dai cataloghi della più corriva banalità estetica e ideologica e, attraverso la parola, *forata*. La forzatura dell'ordine comune delle cose avviene in Pasolini attraverso le mescolanze stilistiche, che il regista della *Ricotta* desume dal bagaglio stilistico di Erich Auerbach e riusa in funzione di una sua adesione non illustrativa alla rappresentazione della realtà. In *Accattone* ciò accadeva attraverso un turbinio di conflitti stilistici che, nel contrasto tra colonna sonora e visiva – e anche all'interno della sola colonna sonora – vedevano convivere il sublime della musica di Bach con il volgare del dialetto, la selva di riferimenti pittorici di ispirazione religiosa con azioni terragne o violente, ma allo stesso tempo tragiche, magari di classica compostezza; per cui una chiara Madonna con bambino è in realtà una donna sottoproletaria che, col figlio neonato in braccio, assiste a una comune scazzottata *ipso facto* mutata in una lotta tra eroi tragici, sullo sfondo campito dall'intonaco sbrecciato o dalle lamiere rugginose delle baracche. Nella *Rabbia*, invece, tutto inizia dal contrasto, almeno ideale, tra testo e immagine; tra il tono elevato o sostenuto della voce poetica, ad esempio, e la convenzionalità o la rozzezza di alcuni piani di cinegiornale; eppure, Pasolini stesso già avvertiva in fase di progettazione del film, in qualsiasi inquadratura 'dal vero', anche la meno consapevole, può scattare un *clac*: un volto, un dettaglio strisciante o celato, un gesto, fosse magari il semplice «sorriso di uno sconosciuto», o quello, *di tartaruga*, di un Papa – Roncalli – appena eletto (CI II, p. 3067). A quel punto la mescolanza stilistica – e dunque l'indice di successo, diciamola così, della realtà rappresentata – diviene interna allo stesso *found footage*, e l'aggiunta sonora avrà il merito, nell'incontro tra il dettaglio visivo e la nota vocale, di far emergere certi armonici altrimenti inaudibili.

Si aggiunga poi che, in questa tendenza alle contaminazioni entra anche la mescolanza dei generi e delle tonalità a essi legate. Ricordiamo la tendenza all'anafora, che già sull'inizio del film (in realtà alla scena XX in sceneggiatura, CI p. 368) insiste in un modo che va al di là di una semplice ricorrenza retorico-figurale: «Neri inverni d'Ungheria: / è scoppiata la Controrivoluzione. // Nere città d'Ungheria: i fratelli bianchi uccidono. // Neri ricordi d'Ungheria: i fratelli borghesi non perdonano». E ancora, poco oltre: *Nera serata di Parigi ... Nero frastuono di Parigi*. Le ricorrenze sono innumerevoli, se ne contano quasi in ogni sezione (sequenza). Per ora restiamo su questa, centrale sia per la sua posizione in apertura che per il tema cruciale, quello della repressione sovietica in Ungheria nel 1956 che dà vita a una crisi d'identità della sinistra italiana ed europea, e

alla successiva necessità di ripensare la propria posizione politico-culturale(18). Siamo subito oltre i titoli di testa, che scorrono sul sublime dell'*Adagio in sol minore* (lo pseudo-Albinoni, per intenderci). Proprio sullo stacco tra l'ultimo cartello e il primo fotogramma del film attacca il violino, con la celebre, struggente melodia che così tanto ricorda quella di un altro adagio, il movimento finale del quintetto per archi «K 516» di Mozart, che Pasolini utilizzerà in una delle sequenze più belle e misteriose del suo repertorio, quella delle marionette morenti di fronte al cielo, da esse visto per la prima volta, in *Che cosa sono le nuvole?* (1967). Questa prima immagine non è, però, un filmato. *La rabbia* si apre infatti su una serie di fotografie che documentano le azioni militari a Budapest, la prima delle quali ritrae un cadavere, supino in una pozza di sangue, trucidato e trafitto, fra le macerie di un interno e col lugubre particolare di un ritratto (un'altra foto) incorniciato di Lenin, caduto dal muro ma rimasto in verticale e visibile, tra le braccia contratte che sembrerebbero conservarlo, quasi fosse l'ultimo, remoto idolo, custode della libertà annichilita. Il montaggio delle fotografie, sulle quali – un po' come faceva il maestro Longhi nel suo *critofilm* sul *Carpaccio* (1950) – però la macchina da presa compie i suoi movimenti (è il caso qui dell'immagine che ritrae un altro cadavere, pubblicamente esposto, appeso per i piedi), ci riporta ad alcune esperienze del film sperimentale e del film-saggio di quegli anni: prima tra tutte, *La jetée* (1962) di Chris Marker, interamente costruito sullo scorrere di immagini fotografiche accordate a una voce narrante. In Pasolini l'indice di sperimentalismo è però dato dall'eterogeneità delle fonti: in primis, i quadri di cui si diceva, dalle forme astratte all'espressività di Guttuso, passando per l'inserimento di altre opere di Ben Shahn o di George Grosz, con la loro pungente e ironica critica alla borghesia moderna a contrappuntare una voce in prosa (ancora affidata a Bassani, anziché a Guttuso) che attacca sulla foto di un teschio tenuto in mano, al centro dell'inquadratura, da un uomo il cui volto è nascosto: «Voce dell'umorismo sciocco, della paura della cultura [...] *La tragedia è scongiurata*. Tira il tuo sospiro di sollievo, voce della quotidiana volgarità» (CI I, p. 376, passo in corsivo non presente nel film). Questo in un un taglio di montaggio che vira d'improvviso dalle scene di *festeggiamenti per la vittoria a Cuba*, con relativa musica rivoluzionaria (*que viva Fidel, vivan los barbudos...*); al popolare brano cubano segue, sotto le parole urticanti scritte da Pasolini e lette ancora da Bassani, un brano di jazz orchestrale che si accompagna alle successive scelte tratte da *Mondo libero* e accompagnate dalla voce ufficiale: l'arrivo di Ava Gardner all'aeroporto di Ciampino, Sofia Loren che, in una pausa del set di *La donna del fiume* di Mario Soldati, assiste alla cattura e alla lavorazione delle anguille in una peschiera del Polesine ecc. Ecco che assistiamo all'intreccio e al successivo complicarsi delle fonti pasoliniane della *Rabbia*. Notiamo innanzitutto un microscopico dettaglio, magari casuale, ma di un certo impatto stilistico: se è vero che la voce poetica o prosastica predilige l'anafora, il passaggio su quella 'ufficiale' vede qui la manifestazione di un'eplanadiplosi – «Ava Gardner ama molto il nostro paese: e tutte le occasioni sono buone perché, in un ritaglio di tempo, tra un film e l'altro, si imbarchi su qualche aereo diretto a Ciampino. Anche quest'anno ha preso l'aereo per Roma. Dunque, ben tornata, Ava!» (CI I, p. 377) –, come a evidenziare anche linguisticamente il cerchio chiuso d'un'ottusa sciattezza stilistica, che è pure etica, pretelevisiva, in urto con le potenzialità introduttive e aperte, se così possiamo dire, di un'anafora che, nella ripetizione di un membro linguistico – sia in funzione di soggetto o vocativo –, mostra combinazioni di lettura diverse, capaci di approfondire criticamente o di illuminare altri dettagli. Quell'anafora che, si diceva, non è una semplice figura retorica nel testo letterario/colonna sonora; ad esempio, può essere accompagnata da una sorta di anafora visiva (gruppi iconografici che si ripetono, come il teschio a cui accennavo)(19); ma, soprattutto, assurge, nella sua ossessiva cadenzatura, a una vera e propria reiterazione formulare, tipica della sfera stilistica del sacro (i salmi, ma anche le scritture evangeliche), da Carla Benedetti ricondotta invece, con analisi che non nega ma integra tale sfera, a quella del tragico(20). C'è poi, è già emerso, il persistente, tenue e martellante tono dell'elegia. La sequenza di Marilyn è emblematica: «Del mondo antico e del mondo futuro / era rimasta solo la bellezza, e tu, / povera sorellina minore, / quella che corre dietro i fratelli più grandi, [...] tu sorellina più piccola, / quella bellezza l'avevi addosso umilmente, / e la tua anima di figlia di piccola gente, / non ha mai saputo di averla, / perché altrimenti non sarebbe

stata bellezza» (CI I, pp. 397-8). Queste pagine, scritte per la morte di Marilyn Monroe, tra le poche non composte appositamente per il film, sono forse tra le più belle nell'intera produzione poetica di Pasolini, al pari della celebre *Supplica a mia madre*. Due cose, ora, ci possono colpire: innanzitutto la tensione verso una prosa lirica, data da quell'adagio ritmico che non sentiamo dalla sola lettura piana e sottilmente commossa di Bassani, ma che, se così si può dire, è tutto già dentro la prosodia di quei versi; in secondo luogo, ancora la reiterata traduzione formulare di quella *bellezza* perduta – sparita come *pulviscolo d'oro*, come *una colombella d'oro* – su cui è innervato il canto elegiaco: *perdita*(21) che allo stesso tempo vede, nella lettura data da Sandro Bernardi, la sopravvivenza del mito antico, in questo caso il mito di Astrea di cui Ovidio parla all'inizio delle *Metamorfosi*(22), la dea che, abbandonando la sfera terrestre, dà il segnale del fatto che l'età dell'oro sta volgendo al termine.

In definitiva, abbiamo registrato la consueta tendenza pasoliniana alla mescolanza: elegia? Tragedia? Poesia? Saggio polemico o ideologico? Uso, in senso estetico e etnologico, del concetto di sopravvivenza delle forme dell'antico? Tutto, allo stesso tempo, bolle nel calderone dell'espressione pasoliniana, al quale presiede Tetis, l'entità misteriosa. C'è la tendenza a polarizzare toni e forme in tale espressione, utilizzando il materiale che si ha davanti, il materiale del reale e il materiale del reale filtrato attraverso il linguaggio. Siamo insomma di fronte a una contaminazione totale dell'esistente dentro l'espressione, che qui prende la forma di un *saggio ideologico e poetico*, con le sue fonti imprescindibili di materiale preesistente. Mi viene da pensare a una delle angolazioni attraverso le quali il giovane Lukács ci parla del critico, del saggista, della forma del saggio: «Negli scritti del critico la forma è la realtà, la voce con cui rivolge le sue domande alla vita [...]. Il saggista infatti ha bisogno della forma solo come esperienza, solo come vita vivente, ha bisogno di ciò che in essa è realtà vitale dell'anima. Ma questa realtà si può trovare in ogni manifestazione diretta, sensibile della vita»(23). E poco oltre: «il saggio parla sempre di qualcosa che è già formato o almeno di qualcosa che è già esistito una volta; è proprio della sua essenza non “ricavare nulla dal nulla” ma “dare un nuovo ordine alle cose già esistite”. Proprio perché le mette in un ordine nuovo, esso non plasma qualcosa di nuovo dall'informe, è legato ad esse...».

Il regista-saggista, per dar forma all'opera che si appresta a realizzare, si mette di fronte alla realtà dalla prospettiva più defilata possibile, guardandola attraverso materiali già girati da altri, anche se fossero i più volgari che esistono. Li prende, li riplasma, li forgia attraverso la 'rabbia poetica' di alcuni accenti critici in versi o invettive – o acuminata pagine ironiche – in prosa. È un vero saggista: prende l'esistente e lo ripropone per parlarci del mondo; nasce così in un primo momento il saggio allo stato ideologico. L'innesto poi sull'esistente, e sui detti accenti di commento, della voce poetante porta le osservazioni a un altro livello di acume critico, attraverso le armi dello stile e della retorica (l'anafora e la ripetizione, la metafora, l'analogia visivo-verbale ecc.). «Ronza / nel cielo d'Algeria, / una crisi che ricrea la morte // e nella ricerca / d'una nuova libertà, / vuole vittime / la cui vittoria è certa! // Ah, Francia, / l'odio! // Ah Francia, / la peste! // Ah Francia, la viltà!» (p. 391). In una simile cadenza, infine, si manifesta quella 'rabbia poetica' così peculiare in Pasolini, che vive la propria esperienza vitale in un corpo a corpo permanente con l'ordine delle cose, in un clima tragico che però non si risolve, nelle cui maglie resta impigliato – come i corpi dei sottoproletari ed eroi greci di *Accattone*, avvinghiati nella lotta. Vi è in questi due momenti la differenza tra *rivoluzionario* e *arrabbiato*, su cui Pasolini si è diverse volte soffermato, alla base di una lettura dell'opera fatta da Georges Didi-Huberman(24). Rischio del rivoluzionario, una volta sovvertito il potere, è quello di farsi a sua volta potere. La rabbia invece è figura di una critica permanente, sublimemente incarnata, secondo Pasolini, da Socrate: quello stesso Socrate di cui parla anche Lukács, sempre nella lettera a Leo Popper 'sul saggio' sopra citata, per il quale la rabbia potrebbe corrispondere al desiderio, alla *Sehnsucht*, a quella ricerca del dettaglio – del montaggio come connessione di dettagli – dietro il quale si annida l'assoluto o l'urgenza.

Il saggio ideologico diventa dunque saggio poetico. Ma in un turbinio di stili, di immagini filmate da altri, interpolazioni di fotogrammi fissi e dipinti fotografati, nella rifrazione pendolare del senso tra immagine e parola: qui il poetico torna a essere ideologico, per poi cambiarsi ancora in poetico. Le istanze convivono, si annientano, si conciliano, rinascono. Lo dimostra perfettamente, così mi pare, un'immagine chiave, una sorta di *punctum fluens*(25), che ritorna cioè mascherato in altri fotogrammi, in altre sequenze: un *ragazzo che urla con bandiera rossa* – tipico soggetto di Guttuso –, il cui impeto rivoluzionario si incrina però nell'incertezza d'uno sguardo interrogativo, il cui *grido* si concilia nell'*acceso refrain* della voce in poesia – *e una bandiera rossa ha il tremore di una vittoria che non deve essere mai l'ultima* –, la cui rabbia rivoluzionaria si contamina poeticamente con l'innocenza violenta dei *garzoncelli* pasoliniani di *Ragazzi di vita* o delle *Ceneri di Gramsci*, eredi diretti di quelli caravaggeschi, modelli di quadri celebri (penso al giovane morso da un ramarro) ai quali l'espressività di questo soggetto guttusiano pare direttamente rimandare. Su tutto, infine, la musica: «l'unica azione espressiva / forse, alta, e indefinibile come le azioni della realtà» (PO II, p. 1288). Mi pare che un passo che sunteggia il breve, ma intensissimo, scritto pasoliniano sulla musica da film possa da sé chiosare sulle diverse istanze – le abbiamo sintetizzate, sempre con parole d'autore, in *ideologia e poesia* – che si alternano, si scambiano, si annullano e convivono dentro *La rabbia* (in CI II, p. 2795, corsivi miei):

La funzione principale [della musica del film] è generalmente quella di rendere esplicito, chiaro, fisicamente presente il tema o il filo conduttore del film. Questo tema o filo conduttore può essere di tipo *concettuale* o di tipo *sentimentale*. Ma per la musica ciò è indifferente: e un motivo musicale ha la stessa forza patetica sia applicato a un tema *concettuale* che a un tema *sentimentale*. Anzi, la sua vera funzione è forse quella di *concettualizzare i sentimenti* (sintetizzandoli in un motivo) e di *sentimentalizzare i concetti*. La sua è quindi una funzione ambigua (che solo nell'atto concreto si rivela, e viene decisa): tale ambiguità della funzione della musica è dovuta al fatto che essa è didascalica e emotiva, contemporaneamente.

Ciò che essa aggiunge alle immagini, o meglio, la trasformazione che essa opera sulle immagini, resta un fatto misterioso, e difficilmente definibile.

Alessandro Cadoni

Note.

(1) EE, p. 69. Per quanto riguarda le citazioni da opere di Pasolini, in questo testo verranno utilizzate le seguenti sigle: CI: *Per il cinema*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, 2 voll; EE: *Empirismo eretico*, pref. di Guido Fink, Milano, Garzanti, 2003 (1972¹); PO: *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di Walter Siti, Milano, Mondadori, 2003; RA: Pier Paolo Pasolini, *La rabbia*, a cura di Roberto Chiesi, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna, 2009; SLA: *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999, 2 voll.

(2) Si veda, ad esempi, Hervé Joubert-Laurencin, *Cucina della strega. Petrolio e il cinema*, «Parol», anno XXVII, n. 22, luglio-dicembre 2012, pp. 100-107, spec. pp. 100-02.

(3) In CI II, p. 3067. Si tratta di un'intervista da Pasolini rilasciata a Maurizio Liverani per «Paese Sera» e uscita il 14 aprile del 1963, riportata nelle *Note e notizie sui testi* del doppio 'Meridiano' cinematografico: ripresa, tra l'altro, dai numerosi interventi che, negli ultimi anni, si sono soffermati su questo film di Pasolini prima dimenticato o ingiustamente liquidato tra le opere minori e non riuscite.

(4) Dopo un oblio più che quarantennale sul film, considerato in coda alla filmografia pasoliniana, diversi studi ne hanno portato alla luce la genesi e analizzato vari tratti. Tra i vari, specialmente per la ricostruzione storiografica, si rimanda principalmente a Roberto Chiesi, *Il 'corpo' tormentato de La rabbia. La genesi del progetto, la 'normalizzazione' del 1963, l'ipotesi di ricostruzione del 2008*, «Studi pasoliniani», 3, 2009, pp. 13-26.

(5) Ivi, p. 14. La banalità di questo assunto - Chiesi definisce l'idea 'debole' e 'puerile' - può però trovare sorprendente risonanza nella forma del saggio, nelle sue radici; pensiamo infatti non tanto alle *Lettere persiane* di Montesquieu, quanto a un loro possibile antecedente in una pagina dei *Saggi* nella quale, rovesciata la prospettiva di osservazione, Montaigne rivanga un suo incontro, a Rouen nel 1562, con tre

indios della Francia antartica, trovatisi – sotto precisa domanda – a dover esprimere la propria opinione sui costumi dei colonizzatori.

(6) «Ho lavorato per settimane e mesi; è stato un lavoro massacrante, perché la moviola è un lavoro terribile di per sé» (CI II, p. 3067).

(7) Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 181.

(8) Tra tutti, faccio gli esempi di Adelio Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Marsilio, Venezia, 2005 (1977¹) e di Antonio Tricomi, *Sull'opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio*, Roma, Carocci, 2005, p. 312. Tra le eccezioni, invece, possiamo annoverare Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini. Portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995, pp. 137-49 e Silvestra Mariniello, *Pier Paolo Pasolini*, Madrid, Cátedra, 1999pp. 209-16.

(8) Alla varietà degli studi inclusi in Suzanne Liandrat-Guigues – Murielle Gagnebin, (a cura di), *L'essai et le cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, 2004 vanno recentemente ad aggiungersi due importanti volumi: Timothy Corrigan, *The Essay Film. From Montaigne, After Marker*, New York, Oxford University Press, 2011; Laura Rascaroli, *How the Essay Film Thinks*, New York, Oxford University Press, 2017.

(10) Leggibile, come si è detto, in CI I, pp. 353-404 (da dove saranno tratte le citazioni), e poi nel bel volume del 2009 curato da Roberto Chiesi per i tipi della Cineteca di Bologna (RA).

(11) Come hanno notato anche Roberto Chiesi, *Il 'corpo' tormentato*, cit., e Maria Rizzarelli, *Un blob su commissione: 'La rabbia' di Pier Paolo Pasolini*, in *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, a cura di Alberto Zava, Ilaria Crotti, Enza Del Tedesco, Ricciarda Ricorda, Pisa, ETS, 2011, pp. 267-276 (pp. 274-5).

(12) V. CI I, p. 378 (p. 379 la successiva citazione). Le *omissis* segnalano direttamente il taglio operato nel montaggio finale del film, i corsivi (miei) leggerissime varianti (divino > *divin*) dalla sceneggiatura al film.

(13) Zsuzsa Baross, *In praise of La rabbia*, «La Rivista», n. 4, 2015, pp. 82-92 (cfr. p. 92).

(14) V. L. Rascaroli, *How the Essay Film Thinks*, cit., pp. 124-41.

(15) Chiesi parla, per il commento del film, di «un poema elegiaco [...] che assume tinte epiche», *Il 'corpo' tormentato*, cit., p. 22.

(16) Cfr. EE, spec. pp. 186-7. Si pensi, a tal proposito, anche a una pagina del Lukács maturo: «Ciò che bisogna assolutamente evitare è proprio ciò che svolge solitamente la parte principale nella teoria borghese-avanguardistica dell'arte: la separazione delle vie sul piano formale, soprattutto nel modo di scrivere, nella tecnica letteraria, nella formulazione immediatamente tecnica. Ciò procura bensì una chiarezza a buon mercato nella separazione del "moderno" dall'"antiquato", dalla semplice eredità dell'ottocento, ma in realtà oscura proprio i problemi formali decisivi ed essenziali, confonde la dialettica essenziale interna dei trapassi. La polarizzazione apparentemente chiara che risulta da un siffatto modo di vedere, determina una falsa fissazione di trapassi come poli, e oscura i principi che determinano le vere opposizioni», György Lukács, *Le basi ideologiche dell'avanguardia*, in Id., *Arte e società*, Roma, Editori Riuniti, 1977 (1972¹), pp. 115-156 (questa cit. pp. 115-16; questo saggio già in Id., *Il significato attuale del realismo critico*, Torino, Einaudi, 1957, 115-16).

(17) *Il sole vero e il sole della pellicola, o sull'espressionismo di Pasolini*, «Rivista di letteratura italiana», VII, 1, 1989, pp. 97-131 (v. pp. 104 e ss.).

(18) Come si vede dalle successive sequenze, Pasolini – nel vero senso della parola – inizia proprio in questi primi anni '60 ad allargare il proprio raggio e decentrare la propria *posizione*, attraverso uno sguardo rivolto al di fuori dell'Europa. Una simile lettura del film è proposta da Mahmoud Jaran, *Pasolini, Fanon e l'umanesimo transnazionale*, «Studi pasoliniani», 7, 2013, pp. 49-62.

(19) Cfr. ancora Maria Rizzarelli, *Un 'blob' su commissione*, cit., p. 275.

(20) C. Benedetti, *La rabbia di Pasolini: come da un film sperimentale di montaggio può rinascere l'antica forma tragica*, «Arabeschi», n. 6, luglio-dicembre 2015, pp. 40-53, cfr. p. 43 e *passim*.

(21) L'elegiaco, inteso come tono, come *nuance* stilistica, prende piede quasi sempre, almeno nella modernità, dalla categoria esperienziale della perdita, cfr. John B. Vickery, *The Prose Elegy*, Louisiana State University Press, 2006.

(22) Ma su come il concetto, non soltanto warburghiano, di sopravvivenza agisca più a fondo in Pasolini, si veda Gian Luca Picconi, *La 'sopravvivenza' di Pasolini: modernità delle tradizioni popolari*, in *Le tradizioni popolari nelle opere di Pier Paolo Pasolini e Dario Fo*, a cura di L. El Ghaoui e F. Tummillo, Pisa, Fabrizio Serra Editore, 2014, pp. 69-78, spec. p. 77.

(23) György Lukács, *L'anima e le forme*, trad. e nota di Sergio Bologna, con uno scritto di Franco Fortini, Milano, SE, 2002 (1972¹, Sugar), p. 24; cit. successiva p. 27.

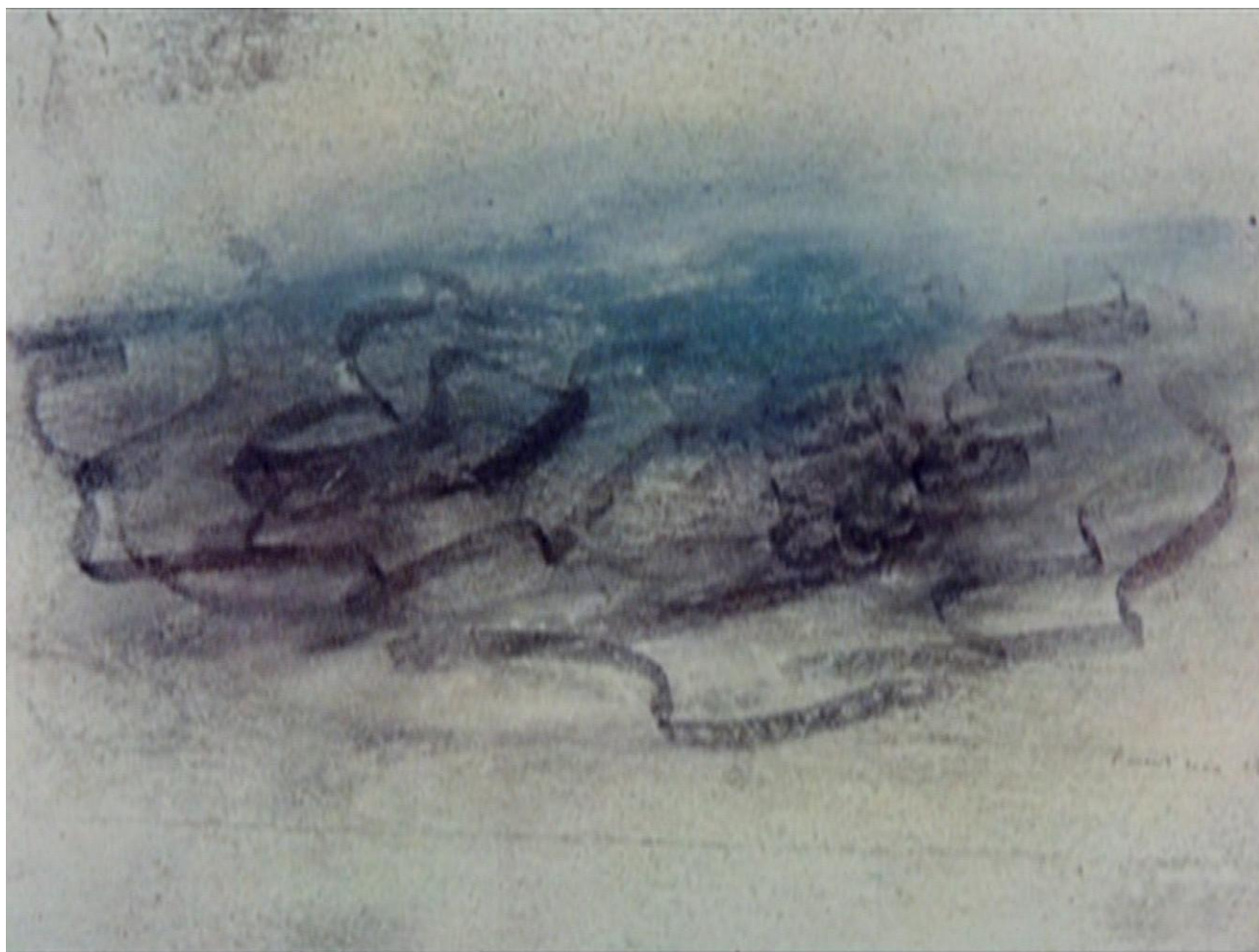
- (24) *Rabbia poetica. Nota su Pier Paolo Pasolini*, «Carte Semiotiche», Ottobre 2013, pp. 79-9.
- (25) Cfr. Antonio Bisaccia, *Punctum fluens*, Milano, Meltemi, 2017.

APPENDICE

1. Ma una volta all'anno, anche gli industriali, anche gli uomini che misurano persino i fenomeni naturali in cifre



2. e li fanno schiavi dei dividendi, diventano poeti



3. Sì, voce degli industriali, voce della finta imparzialità



4. essi diventano poeti,



5. purché la poesia sia pura forma,
voce dell'incoercibile formalismo



6. Giovani compagni e compagne... io... io sono qui in nome del nostro Comitato, e... e... a voi così pieni di desiderio di sapere, dovrei insegnare le glorie della pittura sovietica



7. Guardate come sono ben eseguiti questi nostri compagni minatori, queste nostre compagne colcosiane...

Questo vi dico... Eppure qualcos'altro mi pesa nel cuore di funzionario che fa il suo dovere come ai giorni di Stalin!



8. Ma sudo e arrossisco nel dirvi questo, come un personaggio buffo di Chêcov... come un ragazzo che parla per la prima volta col padre di cose d'amore - in questi quadri c'è il nostro errore



9. Giovani donne nella pinacoteca



10. Giovani uomini nella pinacoteca



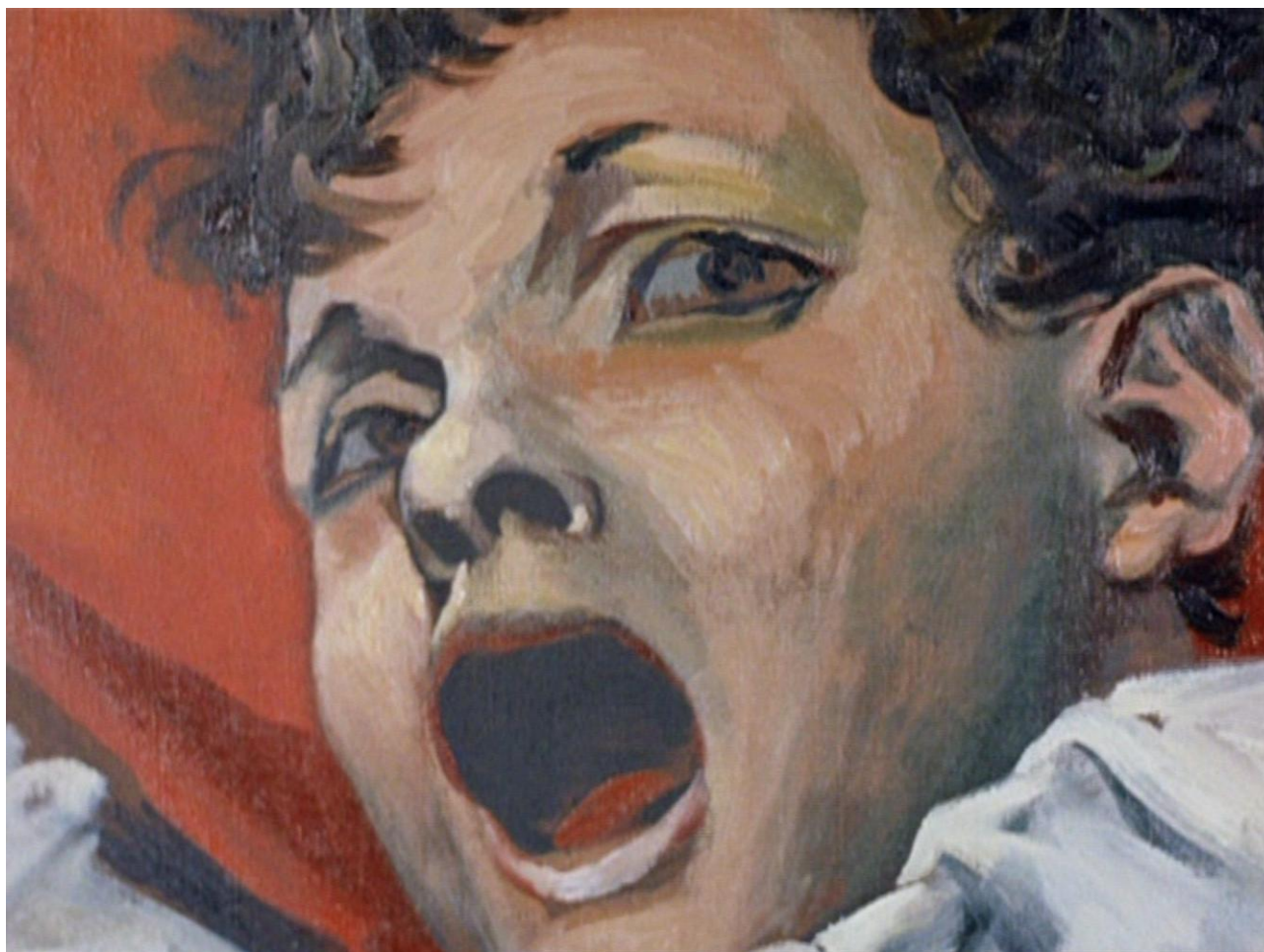
11. Dovremo ricominciare da capo, da dove non c'è certezza,



12. e il segno è disperato, e il colore stridente,



13. e le figure si contorcono come i cremati di Buchenwald,



14. e una bandiera rossa ha il tremore di una vittoria che non può essere mai l'ultima.



15. Perché non è finita la lotta di classe



16. Noi non siamo a Mosca o a Leningrado, ma nelle fabbriche dove si combatte la lotta di classe...



17. Madonna (sottoproletaria) con bambino (Corete, s'ammazzeno)



18. Eroi sottoproletari (tragici) lottano nella polvere



19. ... un volto, un dettaglio strisciante o celato, un gesto, fosse magari il semplice «sorriso di uno sconosciuto» (Cuba è libera... gente di colore, è nella vittoria che l'unico colore è il colore dell'uomo)



20. Incipit (attacco con ingresso del violino)



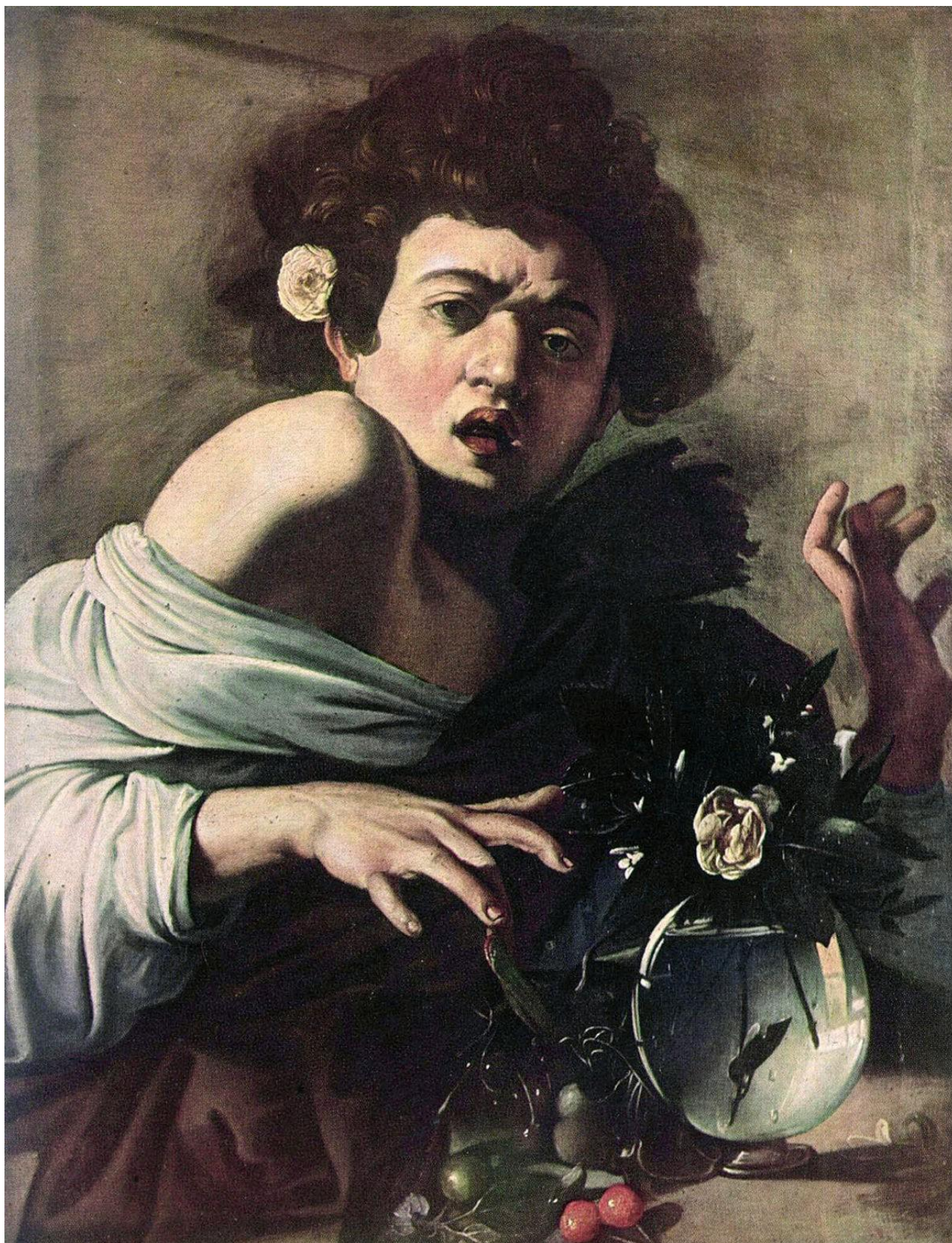
21. Que viva Fidel vivan los barbudos...



22. Voce dell'umorismo sciocco (teschio)



23. Voce della quotidiana volgarità



24. Ragazzo morso da un ramarro

TRASUMANAR, ORGANIZZAR... SIGNIFICAR: MORANTE CONTRA PASOLINI(1)

Ma assai più spesso tornano / in certi orienti (barbari) e oscure zone (deprese) /
dove non s'ha il vizio d'assassinare i profeti / né di sterminare i poeti
(Elsa Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*)

Non è detta / che prima ancora del giorno del Giudizio / quei pazzi F. P. non vi
mettano in minoranza
(Elsa Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*)

La felicità degli Infelici Molti / non è allegra
(Elsa Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*)

«Ciò che rende grandi e significativi i giorni di festa, è l'incontro con una vita anteriore»(2). Non trovo miglior viatico di questo splendido passo di Benjamin su Baudelaire per delineare, in termini contrastivi, il rapporto fra Pasolini e la Morante. Ma cominciamo a disporre i pezzi neri e quelli bianchi sulla scacchiera. Nella raccolta poetica dalla forte impronta saggistica *Trasumanar e organizzare* Pasolini include una recensione in versi di *Il mondo salvato dai ragazzini*. In *Aracoeli*, l'ultimo romanzo della Morante, il protagonista e voce narrante Manuele, nato nel giorno della festa nazionale del 4 novembre, sembra alludere alla biografia di Pasolini – lo aveva intuito subito Fortini e lo ha poi precisato anche Walter Siti(3). In mezzo, lo iato fra due mondi espressivi caratterizzati l'uno dalla contraddizione perenne e irrisolta e dalla coesistenza degli opposti, l'altro dallo sforzo di *mediare* l'alterità, e di ricercare le somiglianze fra uomini e “Dio” – qualsiasi senso più o meno lato si voglia attribuire a questa parola. Da una parte il poeta della sineciosi, dall'altra la scrittrice delle analogie e dei paragoni. Nel saggio che segue vorrei provare ad osservare i tentativi di comprensione reciproca messi in atto da questi autori, fermando l'attenzione su tre momenti o situazioni del loro rapporto che mi paiono pregnanti ed esemplificativi.

Il ponte di novembre

Nella sua monografia sulla Morante Concetta D'Angeli ha argutamente associato, con dovizia di prove, alcune riflessioni di Simone Weil sul mondo greco antico a dei passaggi del romanzo *La Storia*(4). Il pensiero della Weil ha influenzato molto la scrittura morantiana. E se ne ha tangibile riscontro, ad esempio, nel discorso di Davide all'osteria, in cui vengono commentati dei versi di Usepe: «Le tue poesie parlano tutte di Dio [...] sono centrate su un COME... E questi COME, uniti in coro, vogliono dire: DIO! L'unico Dio reale si riconosce attraverso la somiglianza di tutte le cose. Dovunque si guardi, si scopre un'unica impronta comune. E così di somiglianza in somiglianza, lungo la scalinata si risale a uno solo. Per una mente religiosa, l'universo rappresenta un processo dove, di testimonianza in testimonianza, tutte concordi, si arriva al punto della verità»(5). Pare certo che la Morante abbia tratto più di uno spunto dalla Weil, secondo la quale l'unico modo per connettere particolare e universale, uomo e Dio, consiste nell'affidarsi allo strumento dell'analogia. Analogia e contraddizione sono infatti «mezzi per uscire dal *punto di vista*»(6), cioè dalla parzialità soggettiva. Ma è stata la cultura greca a inventare le mediazioni fra uomo e Dio. Ecco cosa scrive la Weil, ripresa dalla D'Angeli: «Tutta la civiltà greca è una ricerca di ponti da lanciare fra la miseria umana e la perfezione divina. L'arte dei Greci, a cui nulla è paragonabile, la loro poesia, la loro filosofia, la scienza di cui sono gli inventori [...] non erano altro che ponti. Essi hanno inventato (?) l'idea di mediazione»(7). E ancora: «I ponti dei Greci. Li abbiamo ereditati. Ma non ne conosciamo l'uso. Abbiamo creduto che fossero fatti per costruirci case. Vi abbiamo elevato grattacieli [...] Non sappiamo che sono ponti, cose fatte per passarci, e che per essi si va a Dio»(8). L'importanza estrema dei paragoni in *Aracoeli* era stata notata con la consueta finezza e tempestività da Fortini nel saggio del 1982(9). Non mi pare invece che sia stato

notato uno di quei dettagli in cui di solito però va a nascondersi il buon Dio – *et pour cause*, stavolta! Il viaggio d'inchiesta di Manuele sulle tracce della “vita anteriore” della madre si colloca temporalmente in un periodo che va dal 31 ottobre al 4 novembre del 1975. Ovviamente, come è stato già scritto, siamo nei giorni fatidici dell'assassinio di Pasolini. Ma il dettaglio marginale che attira l'attenzione su di sé è che per fare il viaggio in Spagna il protagonista sfrutta l'usanza di astenersi dal lavoro nei «*ponti*» fra i giorni di festa. Il concetto viene ripetuto più di una volta(10). E la parola «*ponte*», usata anche al plurale(11), viene scritta dalla Morante sempre in corsivo. Sembrerebbe un chiaro riferimento alle riflessioni della Weil, per quanto non privo di una punta d'amara ironia. Il protagonista userebbe il ponte di novembre per andare verso il suo Dio, cioè per tentare di ricongiungersi alla divina perfezione della Madre, e alla Morte. Se Manuele è davvero una figura di Pasolini se ne può dedurre che in *Aracoeli* l'amico poeta viene sospinto verso un'orbita di senso non sua, ma piuttosto affine al mondo espressivo della stessa Morante. Se c'è infatti uno scrittore che ha sempre rifiutato di semplicemente “passare” sopra i ponti, preferendo invece edificarvi sopra enormi grattacieli – tangibile proiezione di un ego molto ingombrante – questo è proprio Pasolini; poeta, per sua esplicita e reiterata ammissione, senza dialettica e senza mediazioni. Pasolini non è mai stato un greco. Nella auto-recensione che ha dedicato a *Trasumanar* egli ha scritto di aver sempre amato la realtà molto più che la verità, in virtù del «terrore edipico di venire a sapere»(12) – una frase, detto *en passant*, che è stata criticamente discussa in modo molto stimolante da Fortini(13). In *Aracoeli* la Morante ha immaginato un Pasolini che, andando “benjaminianamente” nei giorni di festa alla ricerca della sua «vita anteriore» si misura in modo radicale e tragico col problema del riconoscimento, qui alla fine mancato, della somiglianza fra uomo e Dio – e fra Figlio e istanze genitoriali.

Umorismo come carità

Il titolo della raccolta di saggi in versi *Trasumanar e organizzar* (1971) ha come una lacuna enorme al proprio centro, perché rimanda *e silentio* a quel «significar *per verba* non si poria», che incarna il cuore della poetica di Pasolini. Ricordiamo che in conclusione al film sul *Decameron* (1971), Pasolini nelle vesti dell'allievo di Giotto affermava come sia molto meglio sognare un'opera piuttosto che realizzarla. Nella poesia *Patmos*, su cui tornerò in seguito, l'evangelista Giovanni precisa: «Non ho intenzione di scrivere l'intero Apocalisse: ormai basta solo progettarlo; / e così le idee, basta enunciarle: realizzarle è superfluo»(14). Per Pasolini «significar» era diventato impossibile. Le parole avevano definitivamente lasciato il posto ai gesti(15). Ma questa afasia trascendentale di Pasolini si traduce, a un livello più generale, nella impossibilità di mediare fra loro le due istanze del *trasumanar* e dell'*organizzar*, che in lui rimangono scisse, e dunque monche. Di nuovo la struttura di *Patmos* è rivelatrice, in quanto il componimento si dipana grazie al montaggio alternato di diverse voci che non si intrecciano mai(16). Abbiamo infatti il discorso divino di Giovanni, col suo punto di vista dall'alto – corrispettivo del “*trasumanar*” – e il discorso “umano” e dal basso dei giornali dell'epoca – “*organizzar*” –, con cui si descrive in tono asciutto e quasi distaccato gli uomini che hanno perso la vita nella strage di Piazza Fontana. E c'è anche una terza voce, sempre irrelata e ascrivibile al piano “umano”: quella polemica del poeta coi suoi *j'accuse* contro il potere democristiano e il suo sottobosco stragista e fascista. Queste due direttrici hanno una matrice dantesca. E non solo per l'evidente riferimento ai versi del primo canto del *Paradiso*. In un importante saggio su Dante del 1965 Pasolini, sempre sotto gli auspici del magistero di Contini, ma in parte smarcandosene, individuava nella poesia della *Divina Commedia* la presenza di un doppio registro espressivo, uno lento e l'altro veloce, riconducibile alla dualità di punti di vista opposti: quello teologico, dall'alto e quello sociologico, dal basso. Ancora, si potrebbe parafrasare, quello del *trasumanar* e quello dell'*organizzar*. In una nota di *Patmos* Pasolini sembra fare esplicito riferimento al proprio saggio di qualche anno prima, quando chiosa il suo verso, già “teologico”, «allontanando nel cosmo il proprio punto di vista» così: «Come nella *Commedia pappo* coesiste notoriamente con *pulcro*»(17). Similmente, nello scritto del '65 si affermava che nella *Commedia*

«la coesistenza delle due differenti e opposte serie socio-lessicali» si estrinseca nella coppia linguistica «pulcro/dindi»(18). Ma la grandezza ineguagliabile di Dante è stata quella di saper *mediare*, cioè di sapersi porre ad una distanza sempre uguale rispetto a tutta la materia del suo poema, per cui nel suo caso si può parlare di un «monolinguismo tonale» che si contrapporrebbe a quello lessicale di Petrarca(19). Questa preziosa «equidistanza dalla materia» viene raggiunta dal poeta in due modi: ponendo se stesso come personaggio della sua stessa opera, ed è quello che lo stesso Pasolini tenta di fare nella sua poesia, e attuando un principio selettivo di tipo umoristico, che rimanda alla nascita e all'affermazione dello *humour* borghese come «corrosione degli istituti feudali»(20). L'umorismo borghese, dunque. Quell'umorismo che contraddistingue, agli occhi di Pasolini, l'opera della Morante, ma che lui non ha mai visto di buon occhio, perché sintomo di mediazione, dunque indice di un *habitus* mentale tipico dei colti cittadini borghesi, ed estraneo al popolo. In un articolo del 1973 sui *Promessi sposi* Pasolini si spingerà ad affermare che in Manzoni scrittore si annida un Anti-Cristo, per via del suo umorismo che è «quanto di più contrario, stilisticamente, al Vangelo»(21). Anche la Morante della *Storia* corre questo rischio. A salvarla è l'intuizione, tutta pasoliniana, e di derivazione leopardiana, di un fondamentale manicheismo che percorre le vicende del mondo e che divarica nettamente il Bene e il Male, cioè il corpo e la storia. Questa intuizione è scandalosa e insostenibile, per cui l'opera della Morante, «per valere», ha bisogno di «un'assoluta aristocraticità, di un'assoluta illeggibilità»(22). L'alto valore si manifesta infatti nei versi illeggibili di *Il mondo salvato dai ragazzini* e non nel romanzo *La Storia*. Siamo nel luglio del 1974. Solo una settimana prima Pasolini aveva scritto un articolo sulla poesia di Attilio Lolini, all'inizio del quale aveva delineato l'esistenza nella letteratura italiana di una sorta di *enclave* poetica così completa e complessa da esulare dalla nota dicotomia continiana fra monolinguismo petrarchesco e plurilinguismo dantesco. Questo modo di far poesia avrebbe come poesia inaugurale *La ginestra* di Leopardi. Si tratta di una «falda stilistica» quantitativamente esigua, che rifiuta il versante realistico del dantismo (ma non il dantismo *tout court*): «Non è neanche un dantismo: almeno dal punto di vista quantitativo rilanciato dal realismo (Verga) e più tardi dai vari sperimentalismi (Gadda)». Anche la *Ginestra*, come il *Mondo salvato*, è marcata da una certa «aristocraticità»(23). Ma la Morante di Pasolini e quest'ultimo Leopardi hanno in comune anche quel dualismo manicheo fra Bene e Male – per cui vedi anche *Ad Arimane* – che è ben esemplificato in esergo alla *Ginestra* dalla citazione evangelica da Giovanni: «E gli uomini vollero le tenebre piuttosto che la luce». Procedono insieme dunque, dualismo e aristocraticità, perché la maggioranza degli uomini che preferisce il Male sembra già prefigurare la frattura fra gli Infelici molti e i Felici pochi dei versi della Morante. E proprio a partire dall'esergo della *Ginestra* la voce di Giovanni sembra giungere fino ai versi apocalittici di *Patmos*, dove risuona sempre più minacciosa contro gli uomini che hanno scelto le tenebre. L'evangelista d'altronde è mediatore per eccellenza – e lo sono nel loro piccolo tutte le vittime della strage, in quanto commercianti e borghesi. Il Giovanni di Pasolini però languisce, non a caso, in esilio.

All'interno di *Trasumanar*, nel passaggio dai versi su *Il mondo salvato* della Morante a quelli di *Patmos*, si consuma un salto di paradigma, un vero cambio di marcia mentale. Nella recensione-saggio infatti, che fu scritta in due riprese fra l'ottobre del '68 e l'aprile del '69, Pasolini concede alla Morante, e dunque un po' a se stesso e a noi tutti, ciò che dopo il rigurgito apocalittico di *Patmos* (dicembre '69) non concepirà più. In mezzo lo spartiacque storico decisivo della strage di Piazza Fontana. Dopo di esso «significar» diventa di nuovo impossibile. Gli astri che rifulgono nel rivoluzionario *Mondo salvato* – umorismo, gioia e grazia – sono stati oscurati(24). Ma fino a pochi mesi prima Pasolini aveva avuto la forza e l'intelligenza di capire la profonda indole analogica, a lui invece quasi interdotta, della Morante, ovvero la sua capacità di scavalcare gli ossimori e costruire dei «ponti» fra gli uomini e Dio(25). Pasolini distingueva nettamente, all'interno delle tre virtù teologali, fra la fede e la speranza da una parte, appannaggio ancora una volta della colta borghesia ebraica cittadina e commerciale, e la carità di San Paolo, prerogativa invece del popolo. Il poeta di *Trasumanar* aveva colto però che nell'umorismo ebraico e borghese della scrittrice era da ravvisare la presenza di un fortissimo e autentico senso di carità: «QUANTA CARITÀ NELLA TUA

MANCANZA DI CARITÀ»(26). La Morante reinventa l'umorismo come carità intellettuale. Riferendosi direttamente alla scrittrice e facendo una palinodia delle parole di papa Pio XII nei versi dell'*Enigma*, Pasolini chiarisce che il papa «non teneva in conto che tu avendo sostituito / il terzo corno con l'umorismo degli ariani / già borghesi, in realtà riedificavi quello antico / della religione. L'umorismo nella fiaba era una carità / tutta intellettuale»(27). E poco dopo, ancora in maiuscolo: «SÌ! L'UMORISMO COME CARITÀ, È QUESTA ... LA GRAZIA»(28). Il dono più grande, il frutto più maturo e più dolce di questa carità della Morante è il personaggio del Pazzariello, a cui lo scrittore dice di dovere addirittura «l'idea di Ninetto»(29). Un personaggio che però è destinato a non essere compreso dai giovani contestatori. Pazzariello incarna l'umorismo come carità e come grazia. E a differenza dei giovani sessantottini sedicenti rivoluzionari, non vuole scandalizzare *solo* i borghesi: «È facile scandalizzare i Borghesi / Meno facile è scandalizzare "Tutti" / Il Pazzariello, lui, scandalizza "Tutti"»(30). Anacronistico e incompreso, come la Morante e i suoi versi: «L'anacronistico Pazzariello è, in questa incomprendimento, / straordinariamente attuale». L'incarnazione dell'umorismo nella carità è il fatto artistico nuovo del *Mondo salvato*, che Pasolini è pronto a registrare. Per la Morante il motto evangelico "*Amalo come te stesso*" andava infatti portato alle estreme conseguenze per cui dietro al "come" – e qui siamo davanti a un significativo antecedente rispetto alle parole di Davide sulla poesia di Ueseppe – bisogna leggere un "perché": «il *come* deve leggersi uguale a *perché*»(31). Dalla somiglianza si deve passare all'uguaglianza. Che il ponte dell'analogia riprenda a funzionare. La filosofia della Morante, dirà più tardi Pasolini, sorge all'incrocio fra Spinoza e il «Vangelo letto da San Paolo»(32). E infatti il tema della carità paolina è molto importante in *Trasumanar* e in particolare nella poesia sul *Mondo salvato*. Ma nei versi finali di *Patmos* qualcosa si inceppa, perché la porta stretta non è più quella del Vangelo. È quella della storia. E gli Infelici Molti, così amati da Pasolini, sembrano non riuscire più a passare da quel varco salvifico. Ma la storia non era di tutti e fatta da tutti? Pazzariello non scandalizza più nessuno?

Sigle, iniziali puntate e un'antica storiella

Il problema cruciale della Morante e di Pasolini è quello dell'irrealtà, cioè della nascita e diffusione di un nuovo tipo di uomo costitutivamente finto, che da una parte è in grado di soddisfare i suoi bisogni, ma dall'altra deve rinunciare alla molla ricreativa del desiderio. Al dilagare della mutazione antropologica e della nuova irrealtà i due rispondono, più o meno consapevolmente, con due opposte strategie. Se Pasolini ha inteso mettere il suo corpo di traverso, opporre resistenza anche fisica al Potere, enfatizzando così al massimo le proporzioni del suo ego, e procedendo di sinieciosi in sinieciosi fino a chiamare poeticamente in causa tutta la realtà che era capace di rappresentare, la Morante al contrario preferisce autodiminuirsi, fuoriuscire dal proprio limitato punto di vista. Garboli nella prefazione a *Pro o contro la bomba atomica* ha messo bene in evidenza questi aspetti della Morante e la profondità dell'influenza della Weil in questo processo di spersonalizzazione(33). Mentre Pasolini inventa un saggismo in versi che ingloba tutto, costruendosi per «accumulazione»(34); al contrario la Morante, per congiungere uomo e Dio, tende a farsi piccola piccola, finendo per restringersi idealmente alle dimensioni di una lettera puntata o di una sigla – a questo sembra essersi ridotta infatti quella porta già tanto stretta della storia, di cui si parla nel finale di *Patmos*: alla reticenza mite e ostinata di una lettera ambigua. Nei versi del *Mondo salvato* le sigle sono ricorrenti. Il loro utilizzo viene collegato anche abbastanza esplicitamente alla questione dell'attenta protezione che bisogna accordare ai «felici pochi», i quali sono sempre oggetto di implacabili persecuzioni e repressioni poliziesche: «Si sa / che ogni tipo F. P., per sua natura, / quando non è sorvegliato, è sospetto alle Autorità»(35). I loro nomi e cognomi e indirizzi vanno custoditi con cura e riservatezza. Ma la laconica segretezza dell'iniziale puntata rimanda anche alla questione della tensione all'impersonalità, alla necessità di uscire dalla parzialità del soggetto – la «*pesanteur*» che ossessionava la Morante – per trovare l'impronta comune fra io e divinità. Si può dire che se fosse possibile osservarli in controluce, i ponti analogici della Morante rivelerebbero la loro vera natura, cioè il loro essere costituiti da una lunga e compatta trafilata di iniziali puntate, un

mosaico di acronimi perfettamente incastrati. «L'ambiguità delle lettere» scrive la Morante «non è un caso / ma una INTENZIONE proclamata a sfida lacerante / dal mistero che grida: chi vuole intendere intenda»(36). La Morante voleva la verità contro l'irrealtà, nuovo oppio dei popoli. E ha provato a giungere a un di più di realtà e verità attraverso la diminuzione della realtà stessa. Correndo qualche rischio: «Ma per tutte le cose leggibili / si dà sempre un'altra lettura nascosta / e se i viventi ne smarriscono i cifrari / anche l'autore delle scritture li smarrisce / per quanto sia chiamato Dio»(37). Anche Pasolini in certi frangenti cerca di ancorarsi alle crittografie così stendhaliane della Morante; ad esempio quando definisce le poesie di *Trasumanar* dei «P. P. P. P.», e cioè dei «Piccoli Poemi Politici e Personali»(38). In altri casi Pasolini ha usato la sigla «E.M.» per riferirsi ironicamente anche alla Morante(39). Ma alla fine le iniziali in lui non reggono, perché nella sua ultima stagione apocalittica, fra il saggismo poetico di *Trasumanar* e quello romanzesco di *Petrolio*, prevale l'ostentato silenzio delle false lacune irrimediabilmente illeggibili. In questo senso si vedano in particolare le poesie *L'ottobre del '69* e *Charta (sporca)*(40) e il ricorrere irridente in esse dell'espressione «parola illeggibile». Siamo ancora alla coesistenza degli opposti, per cui lo strabordante profluvio di parole ormai prive di senso deve convivere con il mutismo di scritture a brase, e perdute per sempre. Anche in *Aracoeli* le lettere puntate saranno molto importanti. Basti pensare all'«antica storiella» del sarto immortale che cuce addosso agli uomini una camicia «tessuta coi fili del loro destino»(41). Ma ci sono alcuni casi, benché rarissimi, di mortali capaci di sgusciare dalle maglie di questa camicia. Accanto ai nomi di questi pochi mortali il sarto ha annotato la lettera «P», che sta per «paradosso» o «privilegio» e la sigla «NCSF», che significa: «Non Soggetti a Casacche di Forzato». Tra questi «pochi felici», fra questi corpi miracolosi quello di Manuele/Pasolini però non c'è. Pasolini vuole tutta la realtà. La ama più della verità. E non accetta la mediazione prudente, frutto di una faticosa oggettivazione, di una iniziale puntata, che provenga da un linguaggio cifrato potenzialmente comune agli uomini e a Dio.

Riflettendo sulla verità profonda del rapporto fra la Morante e Pasolini mi viene da pensare ad un'altra antica storiella indonesiana citata da Frazer e da Mircea Eliade. E più tardi ripresa da Furio Jesi. Vi si racconta che in principio terra e cielo erano molto vicini. La terra era abitata dalla prima coppia di uomini e Dio calava sulla terra per loro dei doni appesi a una corda. In genere si trattava di cose gradevoli, che l'uomo imparava così a conoscere. Un giorno però fece calare una pietra; e gli uomini la rifiutarono. Poi una banana, e gli uomini la gradirono. Ma Dio li ammonì, e disse che scegliendo la banana avevano condannato la loro vita ad essere effimera come questo frutto; se avessero scelto la pietra sarebbero stati immortali e immutabili come la pietra. Jesi accosta a questo Dio la figura di un «maestro scrupoloso e severo, che come ogni maestro scrupoloso e severo tende trabocchetti pedagogici agli scolari»(42). Ma soprattutto nota come questi doni che calano dall'alto appesi ad una corda abbiano un «carattere da *sillabario*. Tutti ricordano i cartelloni delle scuole elementari: *C*, e la figura del *Cavallo*; *M*, e la figura della *Mela*...»(43). La storiella rappresenta, secondo Jesi, una felice metafora dell'esperienza iniziatica. Ma sembra anche cucita addosso alla parabola degli *happy few*.

Non posso fare a meno d'immaginare Elsa Morante, nei panni di una divina «maestra», mentre cala dall'alto delle sue opere, appese alle corde analogiche dei «come», una serie di lettere puntate e sigle di cui noi, gli scolari, dobbiamo cercare di riconoscere il senso. E vedo Pasolini, smarrito e titubante davanti alla pietra e alla banana; paralizzato di fronte al dubbio fra «trasumanar» o «organizzar». Non era facile per lui intendere che il vero messaggio donatogli dalla Morante era contenuto nell'atto stesso della significazione. Per il poeta infatti, «significar *per verba*», deve essere sempre possibile.

Note.

- (1) Dedico questo saggio alla memoria dei “ragazzini” Carlo Giuliani e Giulio Regeni.
- (2) Walter Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962, p. 118.
- (3) Cfr. Franco Fortini, «Aracoeli» (1982), in *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 241. Vedi anche il saggio di Walter Siti, *Elsa Morante nell'opera di Pier Paolo Pasolini*, in «Studi novecenteschi», XXI, numeri 47-48, giugno-dicembre 1994, pp. 131-148; in particolare pp. 146-147.
- (4) Concetta D'Angeli, *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Roma, Carocci, 2003, pp. 95-96.
- (5) Elsa Morante, *La Storia*, in *Opere*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, 2 voll., Milano, Mondadori, 1988, vol. II, p. 870.
- (6) Simone Weil, *Quaderni*, a cura di Giancarlo Gaeta, Milano, Adelphi, 1982, vol. I, p. 261.
- (7) Eadem, *Dio in Platone*, in *La Grecia e le intuizioni precristiane*, Roma, Borla, 1984, p. 46.
- (8) Eadem, *Quaderni*, cit., vol. III, p. 23.
- (9) Franco Fortini, «Aracoeli», cit., p. 241.
- (10) Elsa Morante, *Aracoeli*, in *Opere*, cit., vol. II, p. 1046 e p. 1062. Nel delirio visionario e narcotico di Manuel il «ponte di novembre» non gli appare però «di questo novembre 1975, ma di chi sa quale altro novembre anteriore» (ivi, pp. 1062-1063).
- (11) Sulla crucialità dei plurali in *Aracoeli*, sul loro valore insieme grammaticale e teologico, in connessione con i plurali di Rimbaud, rimando a Giacomo Magrini, *Persistenza ed estinzione in Aracoeli*, in *Atti di Incontrotesto. Cicli di incontri su e con scrittori*, Siena, Ottobre-Novembre 2011, a cura del Comitato redazionale di Incontrotesto, Pisa, Pacini, 2011, pp. 133-138.
- (12) Pier Paolo Pasolini, «Pasolini recensisce Pasolini», in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999, vol. II, p. 2580.
- (13) Franco Fortini, «La santità del nulla» (1988), in *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 212-213.
- (14) Pier Paolo Pasolini, *Trasumanar e organizzar* (1971), in *Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti, Milano, Mondadori, 2003, vol. II, p. 130.
- (15) Per il carattere profondamente gestuale dell'opera pasoliniana vedi Antonio Tricomi, *Pasolini: gesto e maniera*, Catanzaro, Rubbettino, 2005. Ma anche, dello stesso autore, la più corposa monografia *Sull'opera mancata di Pasolini*, Carocci, Roma, 2005. In particolare su *Trasumanar e organizzar* vedi pp. 219-230. Sarebbe intrigante prendere alla lettera le osservazioni di Tricomi e provare a leggere, anche sull'onda delle suggestioni metodologiche di Warburg, certe poesie di *Trasumanar* come traduzioni verbali di antichi gesti ricchi di *pathos* che sopravvivono nel tempo. Pasolini in queste poesie si arrabbia, manda a quel paese o maledice, prega per i defunti di Piazza Fontana, richiama a gran voce l'attenzione dell'interlocutore intimandogli di fermarsi ad ascoltarlo: «Un momento!».
- (16) In un pregevole studio sull'impossibilità del tragico nell'ultimo Pasolini Gian Luca Picconi ha opportunamente evidenziato come nel poema *Patmos* venga rifiutata la mescolanza stilistica di auerbachiana memoria e venga rimpiazzata dall'idea spitzeriana di un'«attenuazione» stilistica che si appoggia su forme espressive umoristiche e parodiche. A mio parere, il modo di declinare questo umorismo resta problematico, manieristico, nel senso del falsetto. Come se Pasolini fosse “costretto” a intonare un canto che non è propriamente suo. In lui infatti, il tragico persiste come paradosso proprio in quanto è diventato impossibile. In questo senso rimane una differenza profonda fra l'umorismo della Morante e quello di Pasolini. Cfr. Gian Luca Picconi, «Oppongo al cordoglio un certo manierismo». *Patmos e il tragico nella poesia dell'ultimo Pasolini*, Eds. C. Cao, A. Cinquegrani, E. Sbrojavacca, V. Tabaglio, «Between», VII. 14 (2017), <http://www.betweenjournal.it/>, in particolare pp. 9-11.
- (17) Pier Paolo Pasolini, *Trasumanar e organizzar* (1971), cit., p. 131.
- (18) Pier Paolo Pasolini, *La volontà di Dante a essere poeta* (1965), in *Empirismo eretico* (1972), a sua volta incluso in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. I, p. 1385.
- (19) Ivi, p. 1390.
- (20) Per questa e per la citazione precedente vedi ivi, p. 1388.
- (21) Pier Paolo Pasolini, *Descrizioni di descrizioni* (1979), in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. II, p. 1865.
- (22) Ivi, p. 2106.

(23) Per queste due ultime citazioni vedi ivi, p. 2092. L'ipotesi che i versi aristocratici, "irregolari", e civilmente impegnati del *Mondo salvato* possano rientrare in questa «falda stilistica» inaugurata dalla *Ginestra*, e non estranea al «monolinguismo tonale» dantesco, mi sembra che possa essere qui per lo meno accampata, per quanto al momento non pienamente dimostrata. Accanto alla Morante potrebbe collocarsi sia Gozzano, che è «il più "dantesco" dei poeti italiani» (ivi, p. 1846), e nei cui poemi narrativi troviamo un intrigante connubio fra umorismo e naturalismo – Pasolini si riferisce di nuovo alla teoria continiana del doppio registro della *Commedia* –, sia lo Zanzotto di *Pasque*, di cui Pasolini sottolinea, sempre in un articolo di *Descrizioni*, l'«esoterismo scientifico» e il modo anomalo e scandaloso di dar corpo a una poesia impegnata, evidente soprattutto nei versi di *La Pasqua a Pieve di Soligo* (vedi ivi, p. 2019).

(24) Nella breve recensione in prosa dedicata al *Mondo salvato* e pubblicata sulla rivista «Il caos» Pasolini dichiara che il libro è il «manifesto politico» della nuova sinistra «scritto con la grazia della favola, con umorismo, con gioia» (cfr. Pier Paolo Pasolini, *Il mondo salvato dai ragazzini*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 1107). In questo senso l'opera della Morante sarebbe molto affine alla stagione filmica più "mozartiana" di Pasolini: quella dei cortometraggi *Che cosa sono le nuvole?* (1967) e *La terra vista dalla luna* (1966) e di *Uccellacci e uccellini* (1966).

(25) Questo rapporto simbiotico fra uomo, natura e Dio appare adombrato nella prima pedagogia del Centauro nel film *Medea* (1969). Si tratta di una pedagogia mitologica e favolistica in cui si insegna al bambino Giasone che «tutto è santo». Ad essa seguirà nel tempo un insegnamento di tipo opposto, razionalizzante e scettico, tipico del mondo "rischiarato" dalla luce della tecnica. Durante la lavorazione di *Medea* il rapporto di collaborazione fra Pasolini e la Morante fu molto significativo, soprattutto per ciò che concerne la scelta della colonna sonora.

(26) Pier Paolo Pasolini, *Il mondo salvato dai ragazzini*, in *Trasumanar e organizzar* (1971), cit., p. 43.

(27) *Ibidem*.

(28) Ivi, p. 44.

(29) Ivi, p. 45.

(30) Per questa e per la citazione successiva vedi ivi, p. 48.

(31) Elsa Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968), in *Opere*, cit., vol. II, p. 160.

(32) Pier Paolo Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, cit., p. 2106.

(33) Cesare Garboli, Prefazione a Elsa Morante, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1987, p. XII e p. XXIII.

(34) Pier Paolo Pasolini, «Pasolini recensisce Pasolini», in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 2579.

(35) Elsa Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 139.

(36) Ivi, p. 142.

(37) Ivi, p. 141.

(38) Pier Paolo Pasolini, «Pasolini recensisce Pasolini», cit., p. 2575. Le quattro «P» rimandano anche alle tre «P» del nome di Pasolini.

(39) Cfr. Walter Siti, cit., pp. 143-144.

(40) Pier Paolo Pasolini, *Trasumanar e organizzar*, cit., rispettivamente alle pagine 112-14 e 115- 117.

(41) Elsa Morante, *Aracoeli*, cit., p. 1093.

(42) Furio Jesi, *Il linguaggio delle pietre*, Milano, Rizzoli, 1978, p. 17.

(43) Ivi, p. 16.

LA PROSA DEL MONDO. APPUNTI SUL SAGGISMO DI AMELIA ROSSELLI

1. Alla fine di *Spazi Metrici*, il celebre saggio che Amelia Rosselli scrisse su sollecitazione di Pasolini per esplicitare la teoria metrica sottostante alla composizione di *Variazioni Belliche*, la poetessa opera una distinzione tra la scrittura in prosa e quella in versi che passa anche dal mezzo fisico impiegato nello stesso atto di scrittura. Secondo Rosselli lo spazio prestabilito dal primo rigo della macchina da scrivere comprime il materiale lirico entro una struttura aprioristicamente determinata, in modo tale che «l'idea o l'esperienza o il ricordo»(1), attraverso il rincorrersi delle sillabe e dei timbri («questi sparsi per il poema a mo' di rime non ritmiche»(2)), ricevano una sorta di oggettivazione assoluta. In questo modo l'ordine scaturito da una nuova versificazione chiusa rappresenta specularmente una riproposizione oggettiva della realtà ed evita quindi l'eccesso di biografismo che la poetessa riconduce a una versificazione libera. Per Rosselli una scansione oggettiva diventa garante di contenuti altrettanto oggettivi e universali.

A metà del percorso tra i due poli antitetici della metrica chiusa e del verso libero Rosselli sembra collocare un terzo spazio formale e contenutistico costituito dalla prosa. La scrittura a mano, più lenta nel seguire il pensiero, è inadatta alla pratica della versificazione; essa diventa invece funzionale a una costruzione dalle forme più libere che finisce per essere identificata con la stessa forma prosastica: «scrivendo a mano forse dovrei scrivere prosa, per non tornare a forme libere»(3). La necessità di stabilire l'esatto statuto dell'io biografico nei suoi rapporti con la realtà – comunemente avvertita nelle poetiche post Castelporziano in scrittori i cui esiti sono anche assai diversi tra loro(4) – porta Rosselli ad aggiungere che «la prosa è infatti la più reale di tutte le forme, e non pretende di definire le forme»(5), assegnando dunque alla prosa lo statuto di una *Urform*, di una forma primitiva e assoluta dalla quale discenderebbero per successive delimitazioni e parcellizzazioni della realtà tutte le altre forme chiuse, incluse quelle classiche della tradizione letteraria occidentale («l'ideale del sonetto trecentesco»(6) che «è anch'esso un ideale reale»(7)). La struttura prosastico-saggistica diventa allora per Rosselli il territorio adatto per esplorare la componente biografica, come se una tale prospettiva assunta dall'io lirico dovesse configurarsi come una sorta di forma zero della rappresentazione *tout court* della realtà. La stessa dimensione saggistica, inoltre – dalla Rosselli frequentata con intenti scientifici già dai primi studi di teoria musicale svolti negli anni Cinquanta(8) – sembra interessare la poetessa per il gradiente di verità oggettivamente determinabile che essa può contenere, anche se tale postura viene poi assunta per la trasmissione di contenuti in sé assolutamente soggettivi quali l'esperienza psichica e sensoriale dell'individuo. La stessa evasività di *Spazi Metrici* – che, come è noto, ha finito per intricare i tentativi di esegesi della già non poco complessa teorizzazione rosselliana(9) – è in parte dovuta alla tensione idealistico-fantastica(10) che il saggio non fatica a trattenere e che finisce per produrre un testo in cui la trattazione critica di una teoria metrica ricorre volentieri a elementi del vissuto, da Rosselli più o meno trasfigurati:

Volendo allargare la mia classificazione davvero non troppo scientifica, inserivo l'ideogramma cinese tra la frase e la parola, e traducevo il rullo cinese in delirante corso di pensiero occidentale.

Più tardi presi ad osservare il mutare di questo delirio o rullo nel mio pensiero a seconda della situazione che il mio cervello affrontava ad ogni cantonata della vita, ad ogni spostamento spaziale o temporale della mia quotidiana pratica esperienza. Notavo strani addensamenti nella ritmicità del mio pensiero, strani arresti, strane coagulazioni e cambi di tempi, strani intervalli di riposo o assenza di azione; nuovi fusioni sonore e ideali secondo il cambiare del tempo pratico, degli spazi grafici e degli spazi circondatimi continuamente e materialmente. Nel discorrere e nel sentire altre presenze mentali o psicologiche assieme a me in uno spazio, il pensare diventava più teso, più affaticato, quasi complementare a quello dell'interlocutore pur rinnovandosi o distruggendosi all'incontro con esso.(11)

Il paradosso generato da *Spazi Metrici* è dovuto in gran parte all'infrazione del patto implicito stabilito con il lettore: da un lato l'intento chiarificatore promesso dalla prospettiva saggistica viene

ribadito dall'esposizione analitica della teoria compositiva utilizzata da Rosselli in *Variazioni Belliche* («lettera [...] nodi fonetici [...] particella ritmica [...] parola»)(12), ecc.), dall'altro lato chi legge l'allegato come se si trattasse di un qualsiasi saggio di composizione metrica trova disatteso l'accordo che di norma è soggiacente nella scrittura di tipo saggistico, poiché le condizioni di verificabilità oggettiva di quanto viene discusso non possono essere rinvenute in una realtà terza rispetto alla pagina, condivisibile tanto dall'autore quanto dal lettore, ma vengono al contrario ancorate all'esperienza individuale dell'autrice e alla rielaborazione cognitiva di una serie di vissuti psicologici su cui il testo volutamente non fa alcuna chiarezza. La valenza gnoseologica del non detto o del non comunicabile, che secondo alcune letture costituisce il tratto saliente dell'io lirico rosselliano(13), si ritrova anche in una tipologia di scrittura quale è quella saggistica, usualmente impiegata per esplicitare o programmare scelte formali e di poetica. In *Spazi Metrici* tale elemento viene a confondersi con la componente 'narrativa' – insita nel saggismo rosselliano anche quando a essere interpretati sono i testi degli altri(14) – riconducibile invece a un'esigenza di fusione e di mitizzazione dell'io biografico con scelte consapevolmente operate al livello delle poetiche. La stessa Rosselli durante la spiegazione del concetto di "parola-idea" sembra ribadire l'intraducibilità della sua classificazione, attenuando l'andamento asseverativo del periodo con un inciso che suggerisce di «prendere "cum grano salis"» uno snodo fondamentale per la costruzione della metrica cubica (la parola come unità di base per l'innesto della variazione all'interno del periodo-idea dinamica):

Salendo su per questa materia ancora insignificante, incorrevo nella parola intera, intesa come definizione e senso, idea, pozzo della comunicazione. Generalmente la parola viene considerata sì come definizione di una realtà data, ma la si vede piuttosto come un "oggetto" da classificare e da sotto-classificare, e non come idea. Io invece (e forse qui farei bene ad avvertire che essendo il mio sperimentare e dedurre assai personali e in parte incomunicabili, ogni conclusione ch'io ne possa aver tratta è davvero da prendere "cum grano salis"), avevo proprio altre idee in proposito, e consideravo persino "il" e "la" e "come" come "idee", e non meramente congiunzioni e precisazioni di un discorso esprimente un'idea. Premettevo che il discorso intero indicasse il pensiero stesso, e cioè che la frase (con tutti i suoi coloriti funzionali) fosse un'idea divenuta un poco più complessa e maneggiabile, e che il periodo fosse l'esposizione logica di una idea non statica come quella materializzatesi nella parola, ma piuttosto dinamica e "in divenire" e spesso anche inconscia.(15)

Tuttavia, il 28 aprile 1988 durante la lezione su *Spazi Metrici* che Rosselli tenne al Laboratorio di poesia «Primavera 88» diretto da Elio Pagliarani(16), la poetessa smentisce la dichiarazione di incomunicabilità espressa nel saggio del 1962, che sembra così assumere retrospettivamente il senso di una preventiva dichiarazione di flessibilità nei confronti di quanto affermato:

Questa è una mia personale ipocrisia del '63: io son convinta di quel che dico e so dogmaticamente d'aver ragione ma per il grosso pubblico l'ho messa così, il che non ha fatto né caldo, né freddo, perché non era di moda questa tematica. È stata menzionata da Mengaldo quando uscì l'Antologia nel '78-79, ne parla un po'; mi mise nella sua antologia di poesia moderna e accennò per la prima volta, un critico, il Mengaldo, a questo mio saggio chiamato *Spazi metrici*, come postfazione al mio primo libro di poesia. Da prendersi "cum grano salis", così, se volevano capivano e, se no, non importava... (17)

La ritrosia dimostrata all'altezza del 1962, quando la componente di incomunicabilità finiva per ancorarsi alla dimensione narrativa della teoria metrica derivante dalla proiezione biografica dell'autrice, lascia il passo, ventisei anni dopo, a una trattazione più distesa e maggiormente incentrata sui dati metrici e formali, forse anche in considerazione del fatto che il compito di ordinamento e di autorappresentazione della propria formazione biografico-intellettuale era nel frattempo stato svolto da opere come *Primi Scritti* e *Diario Ottuso*. Tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio del decennio successivo, gli interventi della Rosselli a proposito di *Spazi Metrici* sembrano invece indirizzati ad affermare con maggiore sicurezza la valenza normativa e sistematica del saggio(18), ridimensionando gli aspetti legati all'esperienza come se la poetessa si fosse resa conto

che una tale presenza avesse in qualche modo compromesso la ricezione della teoria da parte di critici e poeti (al netto dei riferimenti extra letterari che hanno comunque colto di sorpresa un pubblico di per sé non avvezzo a tali questioni(19)). Nell'*Introduzione* a *Spazi Metrici* composta nel 1993 per il volume della collana *Parola di donne* progettato da Adriana Molto per conto di Stampa Alternativa(20), Rosselli giudica ancora valida la trattazione del saggio, giudicato «divulgativo e incomprensibile allo stesso tempo»(21) poiché «frutto»(22) di un processo di condensazione e di alleggerimento del retroterra etnomusicologico e matematico, ma anche, è possibile ipotizzare, perché nell'esposizione del '62 tali influenze non sono esplicitate o discusse ma sono offerte al lettore saldate al racconto effettuato in prima persona da Rosselli. Per questa via, *Spazi Metrici* viene a costituire un singolare esempio di saggistica poetica, dove al consueto periodare della trattazione analitico-deduttiva della tradizionale letteratura scientifica subentra una narrazione 'sul campo' del processo che ha portato alla messa a punto di un sistema metrico secondo le intenzioni dell'autrice in sé compiuto, confermata, per esempio, dai frequenti avvii di paragrafo con un verbo che esprime un'azione concreta o un movimento al passato, caratterizzanti, appunto, una narrazione: «Ed è con queste preoccupazioni ch'io mi misi ad un certo punto della mia adolescenza a cercare le forme universali»; «Tentai osservare ogni materialità esterna con la più completa minuziosità possibile [...]»; «Per caso volli rileggere poi i sonetti delle prime scuole italiane [...]»; «Ripresi in mano le mie cinque classificazioni [...]»; «Interrompevo il poema quando era esaurita la forza psichica»; ecc. Invitata da Pasolini a stilare a posteriori uno scritto su scelte stilistiche e formali compiute in precedenza, Rosselli ha composto un saggio che riflette una formazione etnomusicologica e in cui è possibile rinvenire l'influenza di opere come il *Traité della musicologie comparée* di Alain Daniélou o delle *Note di viaggio* di Ernesto De Martino(23) anche sotto un profilo retorico.

Una tale impostazione del saggio, unita alla singolarità delle fonti utilizzate dalla poetessa, comporta dunque il rischio di far passare in secondo piano la validità dei risultati teorici da Rosselli raggiunti, misinterpretando gli stessi come esito di un processo personalistico di costruzione della propria soggettività poetica: la vocazione universalistica della scrittura rosselliana è in prima misura una scelta etica e gli studi recenti hanno per tempo mitigato giudizi come quello di Mengaldo, secondo cui la poesia rosselliana è esempio di «una scrittura, o piuttosto una scrittura-parlato, intensamente informale, in cui per la prima volta si realizza quella spinta alla riduzione assoluta della lingua della poesia a *lingua del privato*»(24). Prelevando questioni e problemi di ambito etnomusicologico, geometrico-spaziale e filosofico dall'originaria area di appartenenza e applicandoli alla formulazione di una poetica, Rosselli fa della metrica un effettivo spazio di innovazione, proponendosi la fondazione di una sensibilità lirica chiusa e 'oggettiva' poiché basata su fondamenta innanzitutto etiche. In questo senso, lo spazio metrico, prima ancora e al di là del suo costituirsi come spazio isocrono – la misura delle sillabe del primo verso all'interno della quale i versi successivi del componimento dovrebbero rientrare è spesso una idealità per diversi componimenti di *Variazioni Belliche* – diventa il luogo di riproposizione oggettiva della realtà, dal poeta sottoposta a una serie di indagini con il fine di vagliarne tutte le possibili condizioni di esistenza (le variazioni dall'andamento sillogistico per la serie: «Se nella notte sorgeva un dubbio su dell'essenza del mio cristianesimo [...] Se dalla notte sorgeva il dubbio dello etmisfero cangiante e sproporzionato, allora richiedevo aiuto [...]»). Il paradosso della proposta rosselliana sembra risiedere ancora una volta nella tensione tra una forma che si propone di restituire un contenuto di verità che abbia validità non soltanto per il soggetto che la esprime e le singole idee («parola-idea» e «pensiero-idea») che quel vero andranno a comporre. Ma le idee saranno universali e oggettive proprio nella misura in cui esse restituiscono la percezione personale e soggettiva dell'io lirico, come accade nella linea maggiore dei modelli poetici della Rosselli, dai metafisici inglesi a Eliot. Su tale contraddizione *Spazi Metrici* non getta nessuna luce anche se il bisogno di strutture universali può avere avuto un peso determinante nella ricerca di un meccanismo formale più o meno codificato e in grado di porsi come garante per la trasmissione di contenuti oggettivamente validi. Di fronte al pubblico del «Laboratorio», la Rosselli sembra voler ribadire la necessità di

stabilire un accordo *a priori* con il lettore a partire dalla rielaborazione condivisa di un'immagine che è di natura cognitiva(25) prima ancora che grammaticale:

Ora che una congiunzione come *e, il, la*, siano idee, credo che abbiate abbastanza immaginazione voi stessi per capirlo sul piano filosofico. Se io dico "cavallo" e vi aggiungo l'articolo "*il* cavallo", l'idea del cavallo non è più l'idea del "il cavallo". Se isolo *il*, ho già per educazione, non già un'analisi grammaticale della parola ma un'idea in testa riguardo a questo fonema *il*; ho un'idea che mi è stata messa in testa da mia madre o dai miei insegnanti, suppongo. Chi scrive deve riconsiderare di nuovo tutto questo, chiedersi: perché mi hanno detto cos'è il pronome? Perché è maschile? Perché fa quel suono? come lo posso usare? Perché se dico "cavallo" ho un'immagine e poi se dico "il cavallo", due idee, ho diverse immagini o una sola.(26)

Se da un lato la *quête* rosselliana di un fondo comune per la resa di un'esperienza che, partendo dall'individualità dell'io lirico, ambisce alla trasmissione di un contenuto verificabile dall'esterno avvicina la lirica di Rosselli ad altri esiti della poesia degli anni Sessanta(27) in cui «lo stile e i contenuti sono pensati in modo da garantire che l'opera risulti costruttrice di senso»(28), per altro verso il deragliamento dell'esperienza vissuta dall'io inficia continuamente la possibilità per il soggetto di stabilire una relazione con il mondo esterno in cui il «piano semantico dell'oggetto»(29) non perda «autonomia in sé e per sé, acquistandola esclusivamente in relazione a quella del soggetto»(30). Tra i due poli di questa tensione rientra anche l'andamento saggistico della Rosselli, così come esso trova articolazione in *Spazi Metrici*.

2. Che un saggio composto per chiarire a un pubblico più vasto e non avvezzo a questioni di musicologia un sistema di versificazione chiuso assecondi piuttosto una dimensione biografico-narrativa (e quindi poetica) sembra poi poter essere confermato, oltre che dai successivi interventi di Rosselli volti a chiarificare le intenzioni di un saggio che nasceva per essere "chiarificatore"(31), anche da un sguardo a un altro testo in prosa della poetessa dallo statuto quanto mai fluttuante quale è il resoconto *Storia di una malattia*, pubblicato su «Nuovi Argomenti» nel 1977, non senza qualche imbarazzo da parte della stessa redazione(32). La prosa racconta gli «attacchi»(33) e le persecuzioni da parte di alcune agenzie di spionaggio compromesse con ambienti di destra («La malattia era la Cia, il suo corrosivo o punto d'attacco il Sid o l'ufficio politico o ambedue»)(34) subite da Amelia Rosselli dal 1969 al 1977. Il testo si presenta come una cronistoria "veritiera" di una malattia e del suo decorso («quella parziale spasticità muscolare derivante dalla lesione extrapiramidale e comunque dal caso grosso modo classificabile come morbo di Parkinson»)(35) anche se la natura della patologia viene fatta risalire ad attacchi condotti da agenti esterni. Il piano cronachistico della storia di una persecuzione percepita dalla vittima come fatto realmente verificatosi non viene mai messo in discussione e si trova giustapposto all'altro piano, quello finzionale, senza apparente contraddizione. Tuttavia Rosselli parla proprio di una condizione di malattia, la schizofrenia paranoide, tra i cui sintomi più comuni rientrano proprio quelle allucinazioni uditive e quelle sensazioni di persecuzione di cui *Storia di una malattia* abbonda, parenti lontanissimi delle «presenze mentali o psicologiche» aleggianti in *Spazi Metrici* dove contribuiscono alla realizzazione della dimensione fuorviante e poetico-narrativa del saggio. Il resoconto è espressione di una scrittura del limite che pone il critico di fronte a un certo impaccio dal momento che non è facile (né, probabilmente, corretto) stabilire l'intenzionalità di elementi che si discostano dal registro della cronaca-referto per avvicinarsi a una costruzione narrativa in cui aspetti del vissuto privato vengono sottoposti a una torsione dei dati che i tradizionali strumenti di analisi formale indicherebbero di matrice espressionistica.

Nonostante l'impasse, alcuni dati però autorizzano la trattazione di *Storia di una malattia* sotto un profilo letterario. *In primis* la sede che ha ospitato lo scritto, quel «Nuovi Argomenti» a direzione Bertolucci-Moravia-Siciliano, con Dario Bellezza, Piero Gelli e Franco Cordelli in redazione, che negli anni intorno al 1977 pubblicherà contributi di autori come Celati, Cerami, Consolo, Cucchi,

Elkann, Giudici, Magrelli, Magris, Malerba, Montefoschi, Scialoja, Sereni, Siti, Spaziani, Zanzotto. In secondo luogo, e con più decisione, una riflessione sulla produzione prosasistico-saggistica di Rosselli non può non suscitare alcuni interrogativi sul rapporto tra scrittura e vissuto, tra biografia e poesia, nella misura in cui la questione è stata sollevata da Stefano Giovannuzzi proprio a partire dalla *Storia*, «il documento più drammatico della condizione di schizofrenica»(36). In questo senso la scrittura rosselliana, tanto quella in versi quanto quella in prosa dal carattere saggistico, poiché sviluppatasi in un contesto sociale e culturale in cui le scelte di poetica hanno spesso rappresentato il punto di teorizzazione formale di problematiche connesse alla biografia dello scrittore(37), può essere letta alla luce di dati extra testuali, purché l'analisi non scadi nel biografismo e, soprattutto, purché tale lettura non porti a una svalutazione della dimensione estetico-comunicativa alla base di ogni produzione letteraria.

3. L'insofferenza manifestata nei confronti dell'arbitrarietà versoliberista, cui corrisponde un'arbitrarietà della materia trattata, si riflette anche nelle opere in prosa di Amelia Rosselli, nelle quali di sovente la struttura del saggio si ibrida con forme proprie della scrittura diaristica e del *memoir* poetico, nella misura in cui l'intenzione dell'autrice corrisponde alla sistematizzazione oggettivizzata di una vicenda poetica e intellettuale. Che tale dimensione rivesta per Rosselli una certa importanza sembra poi poter essere confermato dal lungo processo di revisione e sistematizzazione cui l'autrice ha sottoposto opere in prosa come *Primi Scritti (1952-1963)* o *Diario Ottuso*, protrattosi per oltre un trentennio (per *Primi Scritti* si va dall'elaborazione dei singoli testi negli anni Cinquanta alla stesura del progetto originario di una raccolta di scritti giovanili desumibile da una lettera a Guido Davico Bonino del 31 luglio 1967; dalla revisione operata intorno agli anni Ottanta per la pubblicazione in volume a una ulteriore fase di riflessione condotta a partire dall'edizione Guanda del 1980 per una mai realizzata ristampa tra fine anni Ottanta e inizio Novanta(38)).

Primi Scritti si configura fin da subito come un'opera scaturita dalla necessità di ordine auspicata dalla Rosselli sul finire degli anni Sessanta, manifestatesi in concomitanza con le prime fasi del progetto creativo che porterà alla stesura di *Documento*; un periodo di abbrivio piuttosto turbolento in cui la poetessa compone «something like 150 pages of very bad poetry written in the last 3 months»(39), per poi subito distruggerle, insoddisfatta del risultato ottenuto, come si desume da una lettera al fratello John del 17 agosto 1996. Quando ancora il progetto del terzo libro non aveva ancora assunto la forma di Canzoniere dall'assetto petrarchesco(40), Rosselli sembra accentuare il bisogno di sistematizzazione della sua produzione precedente attraverso la pubblicazione di un volume come *Primi Scritti*, dalla stessa poetessa definito «a carattere filologico»(41) e dunque preparatorio alle precedenti *Variazioni Belliche* e *Serie Ospedaliera*:

Vi si alternano prose, e poesie, d'ogni genere e stile: il libro intende essere infatti un riassunto delle ricerche stilistiche e linguistiche da me compiute, negli anni cosiddetti "giovanili", cioè dai 22 ai 33. Il libro prepara ad una intelligenza critica nei confronti dei libri miei già usciti («*Variazioni Belliche*» Garzanti nel 1964, è del 1958-61; «*Serie Ospedaliera*» Saggiatore nel 1969, è del 1958-65)(42).

La risistemazione di opere composte in precedenza trasferisce dunque sul piano della costruzione di un proprio percorso biografico-intellettuale il bisogno di una struttura compiuta intorno alla quale si sviluppano molte liriche della Rosselli e lo stesso *Spazi Metrici*. I testi che compongono *Primi Scritti*, attraverso la composizione di un impianto che ha visto la stessa autrice per lungo tempo dubbiosa sulla forma da far prendere al libro(43), delineano il percorso di un'autobiografia indiretta in cui la componente diaristico-privata si trova allineata al resoconto della propria formazione intellettuale. Anche se per Rosselli il risultato finale venne giudicato insoddisfacente al punto da indurla alla progettazione di una nuova edizione, quella di Guanda del 1980 presenta un ordinamento piuttosto compatto e studiato, che è possibile sintetizzare in tal modo:

<i>Primi Scritti (1952-1953)</i>	Lingua	Registro	Elemento biografico	Modello (in forma di dialogo o di conflitto)
<i>My Clothes to the Wind</i>	Inglese	Prosa	Marion Cave; adolescenza tra Londra e l'Italia	Lewis Carroll (<i>Alice in Wonderland</i> , <i>Through the Looking Glass</i>); Shakespeare (<i>Amleto</i>)
<i>Cantilena (poesie per Rocco Scotellaro)</i>	Italiano	Poesia	Rocco Scotellaro	Rocco Scotellaro (<i>Margherite e rosolacci</i>); Ezra Pound (<i>Cantos</i>); I Ching
<i>Sanatorio 1954</i>	Francese	Prosa	Permanenza presso il Sanatorio Bellevue, Kreuzlingen, Svizzera (1954-1955); trauma ed elaborazione del lutto	Charles Baudelaire (<i>Fleurs du Mal</i>); Arthur Rimbaud (<i>Une saison en enfer</i>); André Breton
<i>Adolescence (exercices poétiques 1954-1961)</i>	Francese	Poesia	Memoria, trauma ed elaborazione del lutto; problema metaletterario	Charles Baudelaire (<i>Fleurs du Mal</i>); Arthur Rimbaud (<i>Jeunesse</i>)
<i>Prime Prose Italiane</i>	Italiano	Poesia	Vita a Roma e prima formazione intellettuale	Dino Campana (<i>Canti orfici</i>); Arthur Rimbaud (<i>Illuminations</i>); Rocco Scotellaro (<i>Contadini del Sud</i>)
<i>Le Chinois à Rome</i>	Francese	Prosa	Problema metateletterario e definizione di una poetica	James Joyce (<i>Ulysses</i> , <i>Finnegans Wake</i>); <i>I Ching</i> ; Charles Baudelaire (<i>Fleurs du Mal</i>)
<i>October Elizabethans</i>	Inglese	Poesia	Problema religioso-metafisico; problema metaletterario	John Donne (<i>Holy Sonnets</i> ; <i>Songs and Sonnets</i>); Shakesperare (<i>Sonnets</i>); Thomas Stearns Eliot (<i>The Metaphysical poets</i>)
<i>Diario in Tre Lingue</i>	Trilingue	Prosa e poesia	Marion Cave, Nello e Carlo Rosselli; memoria, trauma ed elaborazione del lutto; problema metaletterario, metrico-formale e di poetica	Diversi (significativamente: Thomas Stearns Eliot, <i>Four Quartets</i> ; Eugenio Montale: <i>Ossi di seppia</i> ; James Joyce, <i>Ulysses</i> , <i>Finnengans Wake</i>)
<i>A Birth</i>	Inglese	Prosa	Infanzia a Parigi; assassinio del padre ed elaborazione del lutto	Shakespeare (<i>Amleto</i>); James Joyce (<i>Eveline</i> , <i>Finnengans Wake</i>)
<i>Palermo '63</i>	Italiano	Poesia	Partecipazione all'incontro degli scrittori del Gruppo '63 a Palermo	Testi della neoavanguardia italiana (parodia)

La giustapposizione dei testi costituisce un ordine studiato in cui scritti in prosa e in versi si alternano con calcolata regolarità. Risultato di diversi assestamenti compiuti negli anni sia a livello microtestuale che macrotestuale, il libro presenta un avvicendamento dei testi strutturato secondo un ideale andamento cronologico che soppianta la divisione per lingue inizialmente ipotizzata dall'autrice: i componimenti in italiano, francese e inglese, in prosa e in versi, si susseguono ricostruendo un'ideale 'romanzo di formazione' biografico e intellettuale. È d'altronde la stessa dimensione dell'autoantologia ad autorizzare Rosselli alla pratica di un continuo scambio tra versi e prosa e tra diversi registri e funzioni di volta in volta accordati all'uno o all'altro genere.

Il primo testo, *My Clothes to the Wind*, inaugura il volume con una prosa in inglese (la lingua materna) che pone al centro della narrazione la figura di Marion Cave, la sua morte e i tentativi compiuti dal soggetto poetico per razionalizzare tale perdita («a mother dead is any body dead»(44)) e giungere a una comprensione autentica del reale («These same necessary arrampications to arrive at wisdom»(45)) raggiungibile però, come in *Sleep*, soltanto nella dimensione del sogno e del sonno («I in the unreason of sleep came to the choosing and the mingling, and to the recognition»(46)). *My clothes to the Wind* ricopre anche il ruolo di componimento proemiale all'intero libro dal momento che, dopo essere stata evocata, una sorta di prospettiva onirica sembra essere anche quella suggerita dalla narratrice per proseguire la lettura di *Primi Scritti*, poiché il progressivo addentrarsi nella vicenda esistenziale e intellettuale dell'io lirico viene costantemente accompagnato dalla materializzazione di presenze dai contorni fantasmatici. Tali figure, oltre a provenire dalla biografia della poetessa, rappresentano spesso ipostasi di autori o personaggi del mito e della letteratura che hanno rivestito una certa importanza per la formazione della Rosselli e la loro presenza, citata direttamente (nel *Diario in Tre Lingue*) o fatta interagire mediante richiami intertestuali (come è il caso della Eveline protagonista del racconto omonimo di Joyce, richiamata dalla parola finale «recognition» che, come segnala Carpita(47), è la stessa con cui si chiudono le prose di *A birth* e di *My clothes to the Wind*) testimonia della vocazione metaletteraria dell'opera in cui i vecchi *exercises poétiques* degli anni di formazione costituiscono adesso una peculiare modalità di saggistica poetica 'in atto' costruita attraverso il dialogo e la ripresa, spesso polemica, del modello. Così, il doppio registro della prosa e della poesia consente alla Rosselli di spaziare da componimenti in cui il modello poetico agisce a livello stilistico-lessicale e fonico-ritmico sull'intelaiatura del verso, come nel caso degli *Holy Sonnets* di Donne o dei *Fleurs du mal* baudelariani ispiratori della poetica di *October Elizabethans* e di *Adolescence*, a testi in prosa in cui il dialogo con la fonte prende forma attraverso un richiamo di tipo indiretto ed ambientale a cui viene affidato il compito di verificare la tenuta del modello all'interno della nuova prospettiva comunicativa immaginata dall'autrice (è il caso di *Sanatorio 1954*, testo in cui motivi tipicamente baudelariani e rimbaudiani ritornano straniati per rendere conto dell'esperienza di permanenza presso il Sanatorio Bellevue di Kreuzlingen, in Svizzera dove la Rosselli venne sottoposta a elettroshock(48)). La galleria di scrittori e poeti allestita in *Primi Scritti* denuncia la natura scolastica ed europea della formazione della Rosselli e consente di verificare le modalità con cui tali modelli, interagendo con ambiti di influenza extra letterari, sostanziano le basi della scrittura rosselliana. Tuttavia Rosselli non rinuncia mai a un'impostazione di fondo poetica anche in quei casi in cui l'intento saggistico di definizione e messa a punto di una estetica viene programmaticamente esplicitato. Finanche in *Le Chinois à Rome* – testo da Rosselli giudicato importante per la definizione della sua poetica tanto da assegnargli un peso maggiore nella progettata edizione del 1987 (a danni del *Diario in Tre Lingue*(49)) – la prima sezione, *La Pensée (esthétique Jeune)*, mostra un andamento da manifesto di poetica che lascia subito il passo, nelle due successive sezioni *Le Chinois à Rome* e *Promenade*, a una narrazione di tipo surrealista in cui il soggetto poetico vaga per Roma e arriva a intessere un dialogo *in absentia* con i maestri (Baudelaire: «Oh les fleurs artificielles achetées à ce moment d'une boutique (fleurier) dans leur sac de plastique!»(50)) e dove la stessa riflessione sulla possibilità di esistenza della poesia è velata da un tono ironico amplificato dalla componente fonica del linguaggio:

Tes technologismes! Les béons qui se rient de toi!... On se moque. Ta poésie ta poésie faut-il la conserver (comme le pimment dans sa bouteille hermétique) ou est-elle une avide illusion, un trop fine couche de peau, trop haut placée (poteau) (piquet) (pieux) (échelon)(51).

La difficoltà di discernere la componente biografico-poetica dalla misura analitica nella scrittura a orientamento saggistico non impedisce però di riconoscere l'acutezza dell'indagine rosselliana. Le poesie che compongono la silloge di *Palermo '63*, da Rosselli definite «college»(52), «sempre del tutto ironiche e anzi critiche», costituiscono un vero e proprio esempio di poesia saggistica in cui gli stilemi e i modi della neoavanguardia italiana sono discussi mediante una scrittura esplicitamente parodica(53) la quale, riproponendo i tic e le movenze dei poeti del Gruppo '63 presenti al convegno di Palermo, intende problematizzare i limiti di appiattimento stilistico e ideologico che secondo Rosselli tali scritture manifestavano(54):

poesia dedicata a Guglielmi: «*La coscienza infelice*» poema lungo

Proclamazione:

Livellamento dialettico due cose integrate
 stessa impressione Gaddismo per
 Leonetti Il Modo inserisce Balletto. Più
 patisce dissociare pubblico privato.
 La registrazione rapporto amore odio
 Guglielmi-Sanguineti. Due tre 4
 ordini fra gli altri errato ordine
 fisiologico dati sensibile carattere ideo-
 logico. Perché sono io Pasolini c'è
 contrasto ordine integrazione contrapposizione
 sono crepuscolare gusto impegno
 discorsi vaghi. Carattere fisiologico
 gestualizzare poesia tua oh Sanguie.
 Tipo cultura scoperta decisamente
 Pasol-côte d'azur. Politico
 soggettivo intersoggettivo connettivo
 Guglielmi. Stato rapporto soggetti.
 Musa Sanguie è l'ira.

Morte Ermetismo sofferto(55)

La distanza dalla neoavanguardia è per Rosselli un'evidenza prima di tutto biografica: la poetessa rivendica la natura singolare della sua formazione rispetto al panorama poetico a lei contemporaneo e, di conseguenza, riconosce al suo sperimentalismo un fondamento diverso da quello alla base delle scritture di tipo avanguardistico (una tale differenza è in parte dovuta anche al diverso rapporto intrattenuto con la tradizione). Anche in questo caso, dunque, sembra difficile operare una netta separazione tra biografia e opera, tra i testi e la vita. Ma che scelte di poetica e tentativi di sistematizzazione come quello di *Spazi Metrici* celino in fondo una necessità biografica o psichica non inficia la validità dei risultati raggiunti. O la loro correttezza.

Francesco Brancati

Note.

(1) Dove non diversamente indicato tutte le citazioni dalle opere in versi o in prosa di Amelia Rosselli sono da intendersi tratte dal Meridiano Mondadori che ne ha fissato la *vulgata*: Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, con la collaborazione per gli apparati critici di Francesco Carbognin, Chiara Carpita, Silvia De March, Gabriella Palli Baroni, Emmanuela Tandello, saggio introduttivo di Emmanuela Tandello, Mondadori, Milano, 2012: Amelia Rosselli, Allegato *Spazi Metrici* (1962), in *L'opera poetica*, p. 188.

(2) Id.

(3) Ibid., p. 189.

(4) Stefano Giovannuzzi, *Amelia Rosselli. Biografia e poesia*, Novara, Interlinea, 2016, in particolare le pp. 15-46. Per una panoramica generale si veda Maria Borio, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Marsilio, Venezia, 2018.

(5) Amelia Rosselli, Allegato *Spazi metrici* (1962), in Ead., *L'opera poetica*, cit. p. 188.

(6) Id.

(7) Id.

(8) Si vedano i saggi *Armonia di gravitazione* e *La serie degli armonici* pubblicati rispettivamente su «Il Diapason» I 1950, 8-9 agosto-settembre, pp. 24-29 e su «Civiltà delle macchine», II 1954, 2, pp. 43-45 (poi ampliato su «il verri» VIII serie, 1987, 1-2 marzo-giugno, pp. 166-183). Entrambi i saggi si leggono adesso in Amelia Rosselli, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Novara, Interlinea, 2004, pp. 27-33 e 44-57.

(9) Tra i numerosi contributi dedicati all'analisi e all'interpretazione del saggio si segnalano qui i lavori di Lucia Re, *Amelia Rosselli and the aesthetics of experimental music*, in «Galleria», 1/2, 1997, pp. 35-46; Paolo Cairoli, *Spazio metrico e serialismo musicale. L'azione dell'avanguardia postweberniana sulle concezioni poetiche di Amelia Rosselli*, in «Trasparenze», numero monografico dedicato ad Amelia Rosselli, 17-19, 2003 a cura di Giacomo Devoto ed Emmanuela Tandello, pp. 289-300; Florinda Fusco, *Amelia Rosselli*, Palumbo, Siena, 2008; Francesco Carbognin, *Le armoniose dissonanze. "Spazio metrico" e intertestualità nella poesia di Amelia Rosselli*, Gedit, Bologna, 2008; Valentina Peleggi, *Amelia Rosselli. Musica in poesia*, in «Quaderni del circolo Rosselli», 2, 2010, pp. 67-104; Stefano Giovannuzzi, *Quali Spazi Metrici?*, in Id., *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, cit., pp. 45-77, cui si rimanda per ulteriore bibliografia. Il critico analizza diverse aporie relative a *Spazi Metrici* e alla stessa evoluzione del suo statuto di saggio esplicativo delle scelte stilistico formali compiute in *Variazioni Belliche*. Non è questa la sede adatta per discutere le importanti questioni poste dal lavoro di Giovannuzzi: pur non trovandomi del tutto in accordo con alcuni esiti cui porta l'analisi, considero l'impostazione generale delle problematiche affrontate da Giovannuzzi un ipotesto necessario a queste pagine proprio per il risalto che lo studioso attribuisce alla dimensione biografica, inscindibile da quella poetica nel caso di Amelia Rosselli.

(10) La stessa Rosselli sembra d'altronde essere fin da subito cosciente della componente «fantastica» del saggio, mostrandosi reticente sulla possibilità di fornire ulteriori chiarimenti, come si legge in una lettera a Pasolini del 19 aprile 1962: «È un po' lungo; ma mi riesce impossibile abbreviarlo senza renderlo incomprensibile. Nel caso venisse abbinato al libro di poesie gli darei il titolo: "Spazi Metrici"; se invece non fosse il caso di pubblicarlo per intero (in fondo al libro, a mo' d'appendice, penso io, e non insieme alla prefazione), o se venisse pubblicato separatamente su qualche rivista, o se tu vuoi trarne semplicemente qualche frase o paragrafo a cui riferirti nella prefazione, lo chiamerei invece "Trasposizioni". Noterai che è un poco tecnico e allo stesso tempo un poco fantastico, un poco folle. Può darsi che non sia il caso di aggiungere spiegazioni ad un libro di versi, la cui ispirazione in fondo potrebbe benissimo rimanere segreta, come del resto è il caso credo in quasi tutte le pubblicazioni». Amelia Rosselli, *Lettere a Pasolini 1962-1969*, a cura di Stefano Giovannuzzi, Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova, 2008, pp. 9-10.

(11) Amelia Rosselli, Allegato *Spazi Metrici* (1962), in Ead., *L'opera poetica*, cit., p. 185.

(12) Ibid., p. 184.

(13) E che avvicinerrebbe quindi la poesia di Rosselli a esiti accostabili a quelli dell'espressionismo europeo. Si veda la recensione di Mazzoni all'edizione Garzanti delle *Poesie* curata da Emmanuela Tandello nel 1997: «L'io che parla nelle poesie di Amelia Rosselli [...] trasfigura le cose secondo una logica anteriore alla coscienza: le anima e le rende significative attraverso la metafora quasi volesse creare una realtà parallela e personale da opporre all'insensatezza del mondo che tutti possono vedere, e dove tutti sono costretti a vivere», Guido Mazzoni, recensione ad *Amelia Rosselli, Le poesie*, in «Allegoria», X 1998, 29-30, p. 300.

(14) Si vedano i testi raccolti in Amelia Rosselli, *Una scrittura plurale*, cit. Nonostante la natura occasionale, spesso legata a motivi economici, di tale produzione, significanti sono i giudizi che si leggono sulla poesia di

Plath, Saba, Porta e altri. Sul rapporto con i modelli si vedano anche le considerazioni di Casadei sull'intertestualità rosselliana secondo cui gli «inquadramenti storico-critici» sono sottoposti a una fruizione di tipo «stilistico-emotivo» in Alberto Casadei, *La cognizione della poesia: Amelia Rosselli*, in *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Mondadori, Milano, 2011, pp. 69-118 (p. 115).

(15) Ibid., pp. 184-185.

(16) L'intervento, immesso in rete da Biagio Cepollaro e Paola Febbraro (<http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/E-book.htm>), si legge adesso nel Meridiano con il titolo *Incontro con Amelia Rosselli sulla metrica* alle pp. 1239-1260.

(17) Ibid., p. 1249.

(18) Dello stesso avviso Giovannuzzi in Stefano Giovannuzzi, *Quali Spazi Metrici?*, cit., p. 48.

(19) Sui quali adesso getta ampia luce il saggio di Chiara Carpita, «*Spazi Metrici*» tra *post-webernismo, etnomusicologia, gestalttheorie ed astrattismo. Sulle fonti extra-letterarie del 'nuovo geometrismo' di Amelia Rosselli*, in *Quadrati, cantoni, cantonate: topografie poetiche di Amelia Rosselli*, a cura di Chiara Carpita ed Emmanuela Tandello, «Moderna» XV, 2 2013, pp. 61-105.

(20) Il testo, rimasto inedito e originariamente pubblicato sul monografico di «Trasparenze», cit., pp. 11-13, si legge adesso in Amelia Rosselli, *Una scrittura plurale*, cit., pp. 59-61 e nell'*Opera poetica* alle pp. 1277-1279.

(21) Ibid., p. 1277.

(22) Ivi.

(23) Chiara Carpita, «*Spazi Metrici*» tra *post-webernismo, etnomusicologia, gestalttheorie ed astrattismo*, cit., pp. 90-100.

(24) Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti Italiani del novecento*, Mondadori, Milano, 1989 (1978), p. 995.

(25) Così Casadei in *La cognizione della poesia*, cit., p. 113: «L'ispirazione o *inventio* rappresenta certamente, per Amelia un atto di liberazione (analizzabile anche con gli strumenti della psicoanalisi), ma soprattutto crea la possibilità di modificare le leggi interne del discorso poetico, in rapporto ma non in subordine a quelle delle avanguardie europee. La differenza, rispetto alle neoavanguardie italiane, è che il "controllo" viene esercitato da Amelia *a priori*, per lasciare poi la possibilità all'inconscio cognitivo di rivelare la sua reinterpretazione dei parametri percettivi consueti [...]».

(26) Amelia Rosselli, *Incontro con Amelia Rosselli sulla metrica*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., p. 1249,1250.

(27) Ad accomunare una parte di tali scritture, almeno negli intenti, è, direi, un sostrato di natura soprattutto etica: «[...] il lettore di poesia moderna non ha nessuna ragione di aspettare complesse operazioni critiche che gli suggeriscano una più adeguata lettura della " lirica moderna". Egli leggerà, e invero legge, come sempre si è letto quando la letteratura sia operazione vitale, e cioè con parzialità e prevenzione. Confronterà "quel che dicono" i poeti con quel che egli sa del mondo, della società e degli uomini, *la mer* di Valéry con il mare che egli conosce o immagina o con le consonanze che quella nozione e quella parola recano con sé; e l'universo di immagini morali sotteso da St. John Perse, o Benn o Montale, col proprio, per consonanza o repulsione, rifiuto o dialogo; in breve, con la propria cultura, con tutti insieme i termini obiettivi della propria umanità, Franco Fortini, *Contro un'idea di lirica moderna*, in «Officina», Nuova serie, n. 1 1959, marzo-aprile, pp. 3-6, poi in *Verifica dei poteri*, Il Saggiatore, Milano, 1965, pp. 229-233. La presenza della «storia universale» nella poesia di Rosselli meriterebbe forse qualche indagine in più a partire dalle considerazioni formulate da Tatiana Bisanti, *L'opera plurilingue di Amelia Rosselli. Un «distorto, inesperto, espertissimo, linguaggio»*, ETS, Pisa, 2007, pp. 166-186.

(28) Maria Borio, *Poetiche e individui*, cit., p. 25.

(29) Ivi.

(30) Ivi.

(31) Oltre alla già citata lezione al laboratorio «Primavera 88» si vedano le volte in cui Rosselli ritorna sull'argomento nelle numerose interviste raccolte adesso in Amelia Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, a cura di Monica Venturini e Silvia De March, prefazione di Laura Barile, Le Lettere, Firenze, 2010.

(32) Amelia Rosselli, *Storia di una malattia*, in «Nuovi Argomenti», n.s. 56, ottobre-dicembre 1977, pp. 185-196. La prosa, che nella versione in rivista era preceduta da una breve avvertenza scritta da Alberto Moravia («Pubblichiamo volentieri questo testo di Amelia Rosselli a testimonianza di un' insolita esperienza esistenziale»), si legge ora in Amelia Rosselli, *Una scrittura plurale*, cit., pp. 317-326. In un primo momento lo stesso Moravia avrebbe dovuto scrivere un'introduzione al testo: si veda *Cronologia*, a cura di Silvia De March e Stefano Giovannuzzi, in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. CXVIII. Ibid., p. 184.

- (33) Ibid., p. 317.
- (34) Id.
- (35) Ibid., p. 324.
- (36) Stefano Giovannuzzi, *Introduzione* in Id., *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, cit., p. 7.
- (37) Si vedano i casi di Bellezza e Pasolini o del Fortini di *Metrica e biografia* più volte richiamato dallo stesso Giovannuzzi nel suo studio.
- (38) Per questi dati, per una storia e un profilo del libro si veda la ricca sezione dedicata a *Primi Scritti* curata da Chiara Carpita nelle *Notizie sui testi* del Meridiano alle pp. 1378-1414.
- (39) *Documento, Notizie sui testi*, a cura di Stefano Giovannuzzi, in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. 1355.
- (40) Si veda l'intervista di Pasqualina Deriu, *Ho scritto abbastanza*, in Amelia Rosselli, *È vostra la vita che ho perso*, cit., p. 175: «l'ispiratore di questa raccolta [*Documento*] è Petrarca. Doveva essere un canzoniere d'amore in sonetti ed è divenuto qualcosa d'altro. Canzoniere d'amore lo è, comunque».
- (41) Marina Camboni, *È molto difficile essere semplici*, in Amelia Rosselli, *È vostra la vita che ho perso*, cit., p. 46. L'intervista risale al 1981.
- (42) Come si legge nella lettera del 14 agosto 1970 indirizzata a Guido Davico Bonino, in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. 1393.
- (43) Come riferisce Carpita, dalla succitata lettera a Davico Bonino si desume che all'altezza del 1970, quando Rosselli proponeva il progetto dell'autoantologia a diversi editori, il libro non aveva ancora raggiunto la conformazione che assumerà nell'edizione Guanda: «la struttura complessiva della raccolta resta tuttavia aperta, sospesa tra due possibili ipotesi: “dividere il testo in tre sezioni, una per ciascuna lingua, seguendo per ogni sezione l'ordine cronologico, oppure rispettare la cronologia in senso stretto”», Ivi.
- (44) Amelia Rosselli, *My Clothes to the Wind*, in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. 509.
- (45) Ibid., p. 511. A proposito si veda anche la nota di *My Clothes to The Wind* stilata da Carpita in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. 1398 oltre a Emanuela Tandello, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, Donzelli, Roma, 2007.
- (46) Amelia Rosselli, *My Clothes to the Wind*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., p. 514.
- (47) Nella nota di *A Birth* in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. 1412.
- (48) Si vedano gli esempi forniti da Chiara Carpita, nota a *Primi Scritti (1952-1963)*, in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. 1402: «La personificazione della morte (“La mort, la mort comme une vieille dame sucrée”) deriva direttamente dalla lirica baudelariana (“O Mort, vieux capitaine”), ma anche attraverso la mediazione di Campana in *Il tempo miserabile consumi* (“O morte, o morte vecchio capitano”), un testo pure presente nella *Libellula*».
- (49) Testo che naturalmente meriterebbe una trattazione a sé che esula dai confini di queste pagine, anche in riferimento ai rapporti intrattenuti con *Le Chinois à Rome* per i quali si veda la lettera ad Armando Marchi del 10 agosto 1987 in cui Rosselli ridimensiona l'importanza del *Diario* definendolo «preparativo ad altro («Le Chinois», e superamento d'ogni frammentarietà)», Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. 1385.
- (50) Amelia Rosselli, *Les Chinois à Rome*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., p. 561.
- (51) Ibid., p. 563.
- (52) Nell'intervista a Spagnoletti: Giacinto Spagnoletti, *Fatti estremi*, in Amelia Rosselli, *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 79-98 (88). L'intervista si legge anche in Amelia Rosselli, *Antologia poetica*, Garzanti, Milano, 1987 e in Amelia Rosselli, *Una scrittura plurale*, cit., pp. 293-303.
- (53) Non abbastanza esplicita, tuttavia, se Rosselli nella citata lettera a Marchi si preoccupa di inserire una nota alla sezione: «La nota è breve:
(poesie-college ironicamente
dedicate al Gruppo '63)
Ho notato che i lettori pensano ch'io scrivessi in quello stile per ispirazione o convinzione, mentre si trattava semplicemente d'uno scherzo letterario, così come la nota indica», Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. 1385.
- (54) Sul rapporto tra Rosselli e la neoavanguardia si veda Caterina Venturini, *Amelia Rosselli e la neoavanguardia italiana, nel segno di una lingua «catatonica»*, in *Eredità e attualità poetica di Amelia Rosselli*, a cura di Magdalena Maria Kubas ed Eugenio Murrari, «Quaderni del '900», XVI, 2016, pp. 13-26.
- (55) Amelia Rosselli, *Palermo '63*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., p. 668.

**SANGUINETI E IL POETESE: SCRIVERE IN VERSI CONTRO E DOPO LA LIRICA.
TRATTATO, SAGGIO E NARRAZIONE**

1. Edoardo Sanguineti è stato uno dei primi poeti, almeno in Italia, e inizialmente in perfetta solitudine – parliamo dell'epoca della stesura di *Laborintus*, e cioè degli anni cinquanta –, a muoversi con decisione e programmaticamente contro la tradizione lirica italiana, ancora marcatamente dominata, seppur con delle aperture importanti – è il caso di Sereni e di Caproni, tra gli altri –, da un'idea della parola ermeticamente declinata. Anni dopo Sanguineti parlerà apertamente di lotta contro il “poetese”, coniato di suo pugno un neologismo per indicare il linguaggio specifico di una poesia autoreferenziale, chiusa su un unico codice; la dimensione ironica di questo termine serve infatti a sottolineare immediatamente, fin dal primo sguardo, la riduzione a codice esclusivo della più prestigiosa delle funzioni di Jakobson, quella poetica, per quanto ormai consumata, in virtù dei processi di mercificazione ai quali è sottoposta persino la poesia, nonostante viva una vita ai margini del mercato, talvolta addirittura in luoghi inesplorati. Per rendere conto compiutamente di questa parola poetica che prima lotta contro la lirica e poi scrive *dopo la lirica* – per ricorrere ad un felice e ipersignificativo titolo di un'antologia di Enrico Testa –, e quindi di questo discorso in versi che cerca di uscire completamente fuori dalla tradizione, ci serviamo di tre campioni e precisamente di *Laborintus* 20, di *Glosse* 16 e *Cose* 64, in grado – a parer nostro – di circoscrivere un universo di scrittura per esprimerlo nei suoi aspetti capitali.

Tra i tanti possibili componimenti laborintici dai quali prendere le mosse, la nostra scelta cade su *Laborintus* 20, certamente per un suo andamento, per così dire, narrativo e, forse ancor meglio, discorsivo che ci viene, a suo modo, confermato da una pubblicazione extravagante. Il testo viene infatti pubblicato su “Documenti d'arte d'oggi – MAC (Movimento Arte Concreta),” 1954, con il titolo *Laszo Varga*, a cui segue l'annotazione temporale di composizione ‘novembre 1953’, senza però nessuna indicazione numerica, che invece caratterizzava i componimenti usciti sparsi su «Numero», dove Laszo Varga, titolo primigenio di *Laborintus*, si univa al numero preciso della sezione. Sulla rivista fiorentina «Numero» avevano visto la luce tra il 1951 e il 1953, le sezioni 4, 6, 8, 9 e 15, pubblicate rispettivamente come LV 8, LV 11, LV 14, LV 19 e LV 21 («Numero» n. 5-1/1951-1952), e le sezioni 10, 11, 12, 13 e 14, numerate progressivamente dall'1 al 5 («Numero» n. 4-5/1953): ciò che balza subito agli occhi è, in entrambi i casi, l'insegna generale “da Laszo Varga” e, nella prima pubblicazione, la sigla “LV”, tutti chiari rimandi al progetto originario di Sanguineti, un prosimetro. Proprio l'idea dantesca di presentare insieme versi e prosa, strettamente legati e connessi al punto da essere, reciprocamente, interpretazione e commento l'uno dell'altro e viceversa, può aver influenzato la numerazione del primo gruppo di componimenti usciti su “Numero”, mentre la numerazione progressiva da 1 a 5 potrebbe essere una semplice convenzione redazionale. Se si analizza la tavola delle varianti tra l'edizione in volume e quella su «Numero»(1), le varianti nel loro complesso appaiono non particolarmente significative, anche se portano alla luce un lavoro di revisione, funzionalizzato ad evitare ogni pericolo di banalizzazione di immagini e figure archetipiche. Sono varianti costituite soprattutto da qualche virgola, punti e parentesi, che in Sanguineti, e, in modo particolare, in *Laborintus*, non sono mai da sottovalutare, poiché sono il segno tangibile di una ricerca di profondità, inserita anche in una precisa strategia di chiaroscuri. Ma, in questa analisi, è per noi interessante rilevare come la metà degli interventi si focalizzi su una operazione di risegmentazione del verso, cioè si tratti di un lavoro incentrato sul ritmo e anche sulla disposizione del testo sulla pagina bianca: il verso lungo, così come appare su «Numero», subisce una sorta di processo di condensazione, viene infatti ricompattato e riequilibrato, attraverso una trasposizione di intere porzioni di testo da un verso all'altro, risultando leggermente più breve (si potrebbero dedurre ragioni di ritmo e di oralità, ma non è da escludere a priori neppure l'ipotesi che questi allungamenti siano il frutto di una manipolazione tipografica della redazione di “Numero”).

Siamo entrati così, con discrezione, nel cuore di uno degli elementi cardine dell'operazione sanguinetiana, quello del metro del verso laborintico, che ha indotto molti a ricorrere a un parallelo con la metrica latina, con il suo susseguirsi di lunghe e brevi, in grado di rendere conto adeguatamente di un andamento quantitativo e non accentuativo, oppure a paralleli con l'universo musicale, puntando sulla possibile corrispondenza tra la scrittura sanguinetiana e la musica postweberiana. Per noi – come abbiamo già avuto occasione di sottolineare nel nostro *Anarchia e Complicazione*(2) –, per rendere conto compiutamente di questa operazione estremamente innovativa, dominata più che da lunghe e brevi da momenti di dilatazione e da momenti di condensazione del discorso, è utile proseguire lungo il cammino dei paralleli musicali, poiché il modello sostanziale di questa scrittura è in prevalenza effettivamente di tipo musicale: è sicuramente presente una forte idea di dicibilità, di eseguibilità, una sorta di recitar cantando o, per meglio dire, in maniera più puntuale, di *Sprechgesang*, che permette anche di isolare la singola unità sintagmatica (che può essere anche la singola parola) trattata a sua volta come una nota. L'autore monta così i diversi materiali e presenta una 'sequenza verbale': assistiamo a un processo quantico nel trattamento dei materiali verbali, nella cui sequenza si può mettere l'accento sia sulla continuità sia sulla segmentazione: il principio che guida tale sequenza è quello di una sorta di *Klangfarbenmelodie*, dove l'esecuzione stessa è decisiva per la funzione della singola tessera nella serie. E proprio questi sono gli effetti che essa produce sugli ascoltatori-lettori, completamente spaesati dalle sequenze laborintiche. In questo puzzle si inserisce perfettamente la sezione 20 di *Laborintus*, che, nella sua versione su "Documenti d'arte d'oggi – MAC (Movimento Arte Concreta)", si presenta, come sottolinea Niva Lorenzini, "senza che ne vengano rispettati la scansione dei versi e gli a capo"(3): colpisce immediatamente l'occhio del lettore la disposizione grafica, che appunto ci presenta un blocco unico, la qual cosa fa immediatamente pensare a una dimensione narrativa. La perentorietà della nota di Niva Lorenzini è il frutto di un confronto con l'autore, che aveva precisato come la versione su MAC non tenesse conto delle sue indicazioni sui versi. Ma questo fraintendimento comunicativo o errore redazionale, a seconda delle prospettive, può essere fecondo di conseguenze, infatti, forzando un po' le cose, potremmo arrivare a immaginare la situazione metrica di un verso chiaramente indirizzato verso la prosa, come una sorta di stato di elaborazione laboratoriale del testo. Si potrebbe persino legare questa particolare situazione formale non solo di un verso lungo ma di un *ductus* che tende alla prosa vera e propria al contenuto della sezione di *Laborintus* e alla funzione che svolge nell'economia dell'intero poema. Come scrivevamo nel commento a *Laborintus*(4), questa nuova sezione sviluppa, puntualizza e precisa, nei suoi contorni e nei suoi effetti, quello che la sez. 18 e la sez. 19 avevano delineato e portato alla luce. Il testo si apre sul grande, grosso ebreo (in tedesco "das grosse Jot", in spagnolo "el marrano"), che, per certi versi, è legato a Ruben (vd. sez. 3, v. 10 e soprattutto v. 18), per altri è un personaggio di intermediazione sia del triangolo Ruben, Ellie, Laszo, se si guarda alla storia sotterranea di *Laborintus*, sia delle funzioni narrative, sul piano, in questo caso, della struttura formale e della gestione narratologica dei personaggi. Stazione dopo stazione, l'ebreo si configura come una figura multiforme e polifonica, lo spettro di maschere, di *personae* che incarna, o dalle quali, molto più semplicemente, estrapola alcune caratteristiche e qualità da riassembleare in nuova figura, è variegato e molteplice: dal Moneybags della sez. 18, capitalista ritratto da Karl Marx, all'ebreo errante.

Questa sezione, dove Laszo non è solamente il protagonista, ma è anche una sorta di destinatario interno, di narratario, al quale viene rivolto il discorso (e dietro l'io che parla sono presenti l'autore, ciò che rimane di Ellie e soprattutto Ruben), è il *sequel* dell'incontro con Ruben 'al cader del sole'; Ruben non è solo il 'repertorio ontologico' (v. 16, sez. 18) di Laszo, ma è qualcosa che nel particolare *opus* laborintico deve unirsi a Laszo. Pare che l'esplosione/implosione di Ellie, il suo scioglimento, sia non solo il meccanismo di innesto della trasformazione, ma che ella stessa sia il solvente nella prima fase e ciò che permette una ricostruzione nell'ultima.

Laszo, uomo del Sole, ha bisogno per esprimere le sue potenzialità delle proprietà materiali di Ruben, di ciò che Ruben è e contiene. Quasi senza che ce ne accorgiamo, il discorso ci porta dentro

al tema capitale della riproduzione, sul quale l'autore si era già soffermato negli ultimi versi della sez. 19 con la citazione dai *Nouveaux Entretiens sur le Sciences Secretes, ou Le Comte de Gabalis: renouvelé et augmenté d'une lettre sur ce sujet* (1691, Cologne) – Sanguineti aveva acquistato casualmente questo libro su una bancarella – e precisamente, in questo caso dalla “Quinta Conversazione”. Questo testo, anonimo e con qualche variante, propone *Le Comte de Gabalis ou Entretiens sur les sciences secretes* (Claude Barbin, Paris 1671). Siamo di fronte all'ennesima operazione di estrapolazione e svuotamento di materiali per così dire maledetti della cultura, poiché in questa sezione e nelle successive (sezioni 20-22), l'autore ricorre all'opera magico-esoterica, forse per iniziati rosacroce, di Nicolas Henry Montfaucon, abate di Villars, il cui omicidio in situazioni oscure e non risolte venne legato proprio al libretto, bestseller dei salotti dell'epoca, e nel quale, secondo gli appartenenti alla setta (considerati, in seguito, autori materiali del delitto), veniva rivelato, al di fuori della cerchia degli adepti, questo sapere esoterico. La presenza in questa sezione è ancora più consistente: a farla da padrone anche in questo caso è la “Conversazione Quinta” del libello e la parte, appunto, sulla riproduzione, sull'unione sconosciuta tra i Silfi, le Ninfe, gli Gnomi, le Salamandre e gli uomini. C'è quindi una coerenza tra vecchio e nuovo contesto, sebbene, rispetto ai *Nouveaux Entretiens*, l'attenzione sanguinetiana sia veramente rivolta a un deposito di materiali ‘maledetti’, tenuti ai margini dalla cultura ufficiale e nuovamente disponibili per l'uso.

Se noi ricostruiamo sintatticamente, attraverso semplici inversioni, il verso 4 della Sezione 20, otteniamo, “riproduttrice [...] femminile [...] des enfans”, e cioè il centro concettuale dell'intera sezione, dove la nascita, quasi come mistero della creazione, al di fuori di una logica ciclica, di eterno ritorno, di nascita/morte/rinascita, diventa l'elemento sul quale si focalizza esaustivamente il discorso. Laszo è colui che soprintende, partecipando, a questa creazione: l'attenzione è, *hic et nunc*, alla pratica della riproduzione.

Emerge chiaramente la meccanicità e l'indifferenza della Natura, in un discorso che pare quasi una sorta di lettura, straniata e un poco rovesciata, in travestimento totale, della *Ginestra* leopardiana (del resto, l'“infeconda caligine” sanguinetiana del v. 10 rimanda alle leopardiane “ceneri infeconde”: l'infertilità è proprio la caratteristica fondamentale sia del paesaggio leopardiano sia di quello sanguinetiano, entrambi deserti desertificati dove nessuna procreazione è possibile), poiché Sanguineti declina, in maniera fredda e distaccata, questa riflessione. La tragedia perde i contorni ottocenteschi per diventare una semplice constatazione, un dato di fatto dal quale elaborare un sapere in linea con il nuovo “orizzonte del mondo”.

Proprio questo nuovo mondo, che nei lontani anni cinquanta si stava anche materialmente formando, dopo la chocante e distruttiva esperienza della guerra, ha bisogno, per essere compreso e decifrato, di una nuova “méthode ordinaire”, cioè di un sistema ordinario, nel senso di adatto, efficace, al passo con i tempi, in grado di funzionare in tutte le nuove circostanze.

Le Comte de Gabalis diventa così – dopo e con le stesse modalità di Jung, che riempie di sé tutto *Laborintus* – un'altra enciclopedia di materiali verbali e di oggetti di un sapere maledetto e marginalizzato dalla cultura ufficiale, disponibile quindi, per la sua stessa extraterritorialità, a entrare nell'opera sanguinetiana, naturalmente perdendo, come del resto tutti i contributi inseriti nell'opera, secondo una strategia chiara, efficace e consolidata (perseguita con decisione fin dalla prima sezione, tanto da essere un tratto stilistico essenziale di *Laborintus*), i suoi connotati originari per acquisire forza e significato dal nuovo contesto.

Il nuovo mondo è un mondo “che si apre senza fine nello spazio”, al punto che da “des enfans” (v. 10), in quanto figli (bambini) della grande speranza (“de grande espérance”, v. 10), che caratterizzavano la prima fase del discorso sulla riproduzione, si passa alla “forme du monde spaziale”, cioè alla conformazione propria del mondo con tutti i suoi aspetti e con tutti i suoi oggetti, che poi, in ultima istanza, si rivela perfettamente omologo alla Palude testuale, di modo che la Palude è il mondo.

In essa, su una “infeconda caligine”, dal forte sapore baudelairiano, galleggia “ogni oggetto”, “oscuro indeterminato”, ma anche “oggetti reali”.

Proprio gli oggetti sono una delle ossessioni dell'opera, a iniziare da quel "les objets à réaction poétique" (v. 16, sez. 4), prelevato da Le Corbusier, pronto ad aprirci un varco sull'oggetto surrealista (vd. sez. 4), per arrivare a "Ellie occulta/disastroso oggetto mentale" (vv. 1-2, sez. 13), in uno spettro che transita dal modello surrealista di Dalì e Breton, di apertura del e sul sogno, di protagonisti del "rêve", a materializzazioni concrete, a elementi che popolano la realtà, con i quali è necessario confrontarsi, poiché mettono in atto alcune dinamiche fisiche e psichiche che non si riducono più al sogno e al ricordo, come esperienza transitoria e limitata, ma li rendono momenti che caratterizzano la vita nella sua quotidianità.

Sanguineti eredita dal surrealismo, e più precisamente dalla triade Breton- Buñuel-Vigo, un oggetto con un determinato statuto, sul quale egli poi lavora attivamente liberandolo da ogni idea mistica ed esoterica, di un gusto per il magico, attentamente e diacriticamente attraversato (gettando Jung su Gabalis e viceversa), e di ogni meccanicità, rendendolo elemento materiale, naturalmente multistratificato, pronto a reagire, e non solo poeticamente, ma anche praticamente, nel sogno e nella prassi, per riconsegnarlo, infine, proprio a Buñuel, che nel suo *Cet obscur objet du désir* sfrutta a pieno queste potenzialità, tanto che davvero laborinticamente "quoi qu'elle fasse elle est désir" (v. 33, sez. 10). Questo è l'oscuro oggetto, reale, partorito –anch'esso– dalle "femmes" della sezione, pronto alla vita in un paludoso mondo, in talune circostanze veicolo del sogno e del ricordo, della memoria involontaria, in altre concreto appiglio al quale tentare di agganciarsi per non sprofondare, in un continuo scambio tra realtà effettuale e dimensione onirica.

Ma questo rapporto buñueliano non si esaurisce in un tema privilegiato, bensì, in questa sezione particolare, diventa costruzione sintattica dove – come osserva Niva Lorenzini:

[...] il ritmo si spezza tra continui dislivelli e scarti semantici, sino a calcolatissimi intarsi di suoni impronunciabili in un contesto estremamente accidentato e ad abbreviazioni incomprensibili ("anche der J. d. Gr. sc. das grosse Jot d.h. quod tantum hélas scire licet" sez. 20), mentre i vocaboli lunghi rimangono solo come eco sonora, perdendo a causa delle continue interruzioni la capacità di delineare andature metriche di tipo quantitativo.(5)

L'intreccio di lingue e di codici diversi e quasi disparati crea, appunto fin dal primo verso –anche rispetto alle sezioni precedenti–, un senso di ulteriore spaesamento che, in questa sorta di apostrofe a Laszo, ci accompagna fino all'ultima riga, all'explicit, in un continuo gioco di montaggio di tessere, dove citazioni, travestimenti, pezzi originali, si intersecano, si amalgamano in un nuovo impasto.

Proprio l'explicit (i vv. 15-17 "et je l'aime/mais au milieu de ma félicité (M.DC.XCI!) je suis troublé quelquefois/par le ressouvenir que l'Eglise Romaine n'approuve peut-être pas tout cela!") è prelevato di peso dalla solita "Quinta Conversazione" dei *Nouveaux Entretien*s:

con minime varianti; l'inserimento di "(M.DM.XCI!)", cioè 1691, che potrebbe essere la traccia data dall'autore al lettore per individuare la fonte – 1691 è la data di pubblicazione dei *Nouveaux Entretien*s. Il contesto è "Les raisonnemens de ces Sçavans hommes ont convaincu mon esprit, & les attraits de la Nympe m'ont gagné le coeur; je l'aime, j'en ai des enfans de grande espérance: mais au milieu de ma félicité je suis troublé quelquefois par le ressouvenir que l'Eglise Romaine n'approuve peut-estre pas tout cela" (p. 152). (Trad.: "I ragionamenti di quei sapienti hanno convinto il mio spirito, e le attrattive della Ninfa mi hanno preso il cuore; io l'amo e ne ho figli di belle speranze; però, in mezzo alla mia fedeltà, talvolta sono scosso dal pensiero che la Chiesa Romana forse non approva molto tutto questo"), p. 72. Ma qui l'autore, parlando per allegorie – come si addice ai poeti–, evidenzia con forza come ogni novità di pensiero, ogni tentativo di andare oltre la situazione data, di superarla in una unione di nuova teoria e di una nuova prassi, venga sistematicamente combattuta dalle millenarie istituzioni, di cui la Chiesa è il miglior simbolo.(6)

Guardando al testo del *Gabal*is nella sua completezza, questo contesto ha fornito, al di là della chiusa, anche altri elementi linguistici disseminati nell'intera sezione, in modo da conferirle quasi, attraverso queste spie, vere tracce nascoste, l'andamento di un crescendo, di cui la fine è, quasi

melodrammaticamente, il culmine, l'apice. In pratica, questa serie di materiali verbali, lentamente e sapientemente dosati, prepara proprio l'*explicit* che, per certi versi, funziona nell'economia della sezione anche come rubrica, come insegna e quindi, forzando un po' il testo in una direzione, però ampiamente lecita perché indicata e quasi indotta dal testo stesso, come le didascalie de *L'age d'or*, che paiono fuoriuscire dall'opera per sovrapporsi, in un gioco di piani e di dislivelli.

Con una certa omologia, anche qui c'è traccia del problema religioso, dell'approvazione della Chiesa Cattolica, ma se in Gabalis il problema era proprio quello dei rapporti tra sapere esoterico e Chiesa istituzionale, qui diventa l'allegoria di un nuovo contrasto, quello tra un nuovo sapere, nuovi progetti sociali, e la società con tutte le sue istituzioni pronte a difendere lo *status quo*, e a mobilitarsi contro ogni trasformazione e contro ogni cambiamento che possa insidiare la sua posizione egemonica.

Gabalis viene privato della sua carica misterico-esoterica, per diventare uno dei tanti mattoni di questo *Laborintus*, *opus* di una nuova società, di un nuovo uomo, se possibile, capace di evitare l'autodistruzione del pericolo atomico. Questo progetto di nuovo sapere per una nuova società è uno dei fili conduttori dell'intero poemetto, nel quale la sez. 20 costituisce, tra le altre cose, il momento di individuazione della Chiesa come rappresentante dell'universo della conservazione. Le vecchie istituzioni e le loro ideologie, del resto, hanno portato l'uomo alla seconda guerra mondiale e ai lager, ci vuole un salto di qualità – per Sanguineti – se si vuole evitare lo scontro atomico (è ancora fresca la guerra di Corea, nel momento di composizione del poema) e la Chiesa Romana è un cardine della vecchia società, del vecchio mondo, da superare. Questo scontro si consuma sul piano sociale come su quello strettamente individuale e privato, infatti la Chiesa che non approva – come recita testualmente l'*explicit* al verso 17 (“que l'Eglise Romaine n'approuve peut-être pas tout cela!”) – si riferisce, attraverso l'allusione erotica, alla gestione del corpo e dei rapporti sessuali.

È in virtù di un discorso interpretativo così complesso, sia sul piano autonomo dell'analisi esegetica sia sulla funzione che svolge all'interno del percorso e delle stazioni del poemetto di *Laborintus*, che Sanguineti pare affidarsi a una struttura narrativa, nel senso di piana e discorsiva, che sfocia talvolta nella modalità del saggio e del trattato: in questo senso, ci siamo sentiti autorizzati, superando la testimonianza e la riflessione autoriale, a pensare a un aspetto fortemente prosastico nell'andamento, fino quasi a rinunciare al verso con i suoi 'a capo', come conseguenza diretta proprio della materia trattata.

E cioè, riassumendo: l'andare verso la prosa, seppure all'interno di un uso di un atipico verso lungo, è da considerare diretta conseguenza dell'aspetto della materia trattata; la sez. 20, in pratica, in quanto momento di piena riflessione sull'interpretazione della realtà effettuale e sulla storia della cultura e delle idee, che hanno prodotto e sono state a loro volta il prodotto di questa realtà effettuale, richiede un particolare andamento del discorso, che deve essere a suo modo stringente ed efficace. La qual cosa induce l'autore a esasperare, in modo estremo, l'aspetto visivo della compattezza della sezione e l'andamento prosastico.

2. In relazione a questa idea, ci pare interessante andare a verificare come anni dopo l'autore metta in versi analisi e discorsi. Facciamo un salto temporale notevole, e procediamo per campioni: ci serviamo innanzitutto di *Glosse* 16.

La poesia 16 di *Glosse* è un testo metapoetico di riflessione sul fare versi, datato 1991, e propone come *explicit*, al v. 8, “svendo (sterline 5) un copròlito fatto di parole:”, che conclude il discorso iniziato al v. 4 e che si sviluppa così: “manifesti così la tua natura, è probabile:/non sei, non sarai mai, però, il proverbiale baco della seta: (anche se, defecando/ i tuoi versi, ti imbozzoli comunque, per progressivi aggiustamenti lenti, dentro/ la sarcografica tua discarica verbale):”. Questo discorso in versi si sviluppa come ripresa e, almeno in parte, come risposta e completamento alle riflessioni di Marx sul lavoro produttivo e improduttivo nelle *Teorie del plusvalore*:

La stessa specie di lavoro può essere produttiva o improduttiva. Per esempio il Milton, who did the «Paradise Lost» for five £ [la nota 1 in calce recita: che scrisse il «Paradiso Perduto» per cinque sterline], fu un lavoratore improduttivo. Invece lo scrittore che fornisce lavori dozzinali al suo editore è un

lavoratore produttivo. Il Milton produsse il *Paradise Lost* per lo stesso motivo per cui un baco da seta produce seta. Era una manifestazione della sua natura. Egli vendette successivamente il prodotto per cinque sterline. Ma il proletario letterario di Lipsia, che fabbrica libri (per esempio compendi di economia politica) sotto la direzione del suo editore, è un lavoratore produttivo; poiché fin dal principio il suo prodotto è sussunto sotto il capitale, e viene alla luce soltanto per la valorizzazione di questo.(7)

Come si può vedere Sanguineti non si limita a prelevare la riflessione su Milton e le cinque sterline per il suo escremento fossile di parole, ma riprende il discorso completamente, partendo dal baco da seta, simbolo di un'operazione gratuita e disinteressata, che ormai risulta impossibile nel tardo capitalismo. Insomma qui lo spunto, la sollecitazione inducono all'utilizzo di un'idea come motore di un testo, e il prelievo è rivisto e corretto fino alla riproposizione di un frammento nella sua integrità filologica, come citazione in senso stretto; però questa integrità viene, a sua volta, rettificata dal nuovo contesto, pronto a rifunzionalizzare ogni tassello e tessera di materiale verbale. Nella 16 di *Glosse* Sanguineti non solo conferma, una volta di più, se fosse necessario, la sua apertura totale a dare cittadinanza nei versi ad ogni aspetto del reale, ma la citazione, trasformata in un'ottica di travestimento(8), è il centro di una riflessione sul poetico. In questo caso l'andamento discorsivo, da comunicazione in prosa, è perfettamente congeniale a un testo metapoetico, dove la dichiarazione è determinata da una scelta di antisublime; è tutta contro il poetese, al punto che la materia in versi è, in un crescendo, "un'escrezione", "una scremata secrezione mentale", "un'organica escrescenza notoriamente improduttiva", "uno schiumoso escremento", una "deiezione", e infine "un copròlito fatto di parole" (cioè un composto di residui alimentari misti a materiale fecale indurito o da fosfati). Ma in questo caso l'autore gioca con i due significati del termine, infatti il primo indica il prodotto come deiezione del poeta mentre il suo significato in paleontologia, e cioè quello di escremento fossile di forma varia, sottolinea la sua vita nella storia letteraria. Il discorso piano e riflessivo, pronto a ruotare intorno alla citazione marxiana, che serve a mettere in rilievo la dimensione di merce della poesia, è funzionale a organizzare non solo una poetica contro il poetese, ma a introdurre modalità espressive lontane dalla tradizione in versi novecentesca.

3. Ci troviamo poi con l'ultimo campione nel nuovo millennio, e precisamente nel marzo 2001: la 64 di *Cose*(9) è tutta sapientemente costruita sulla *Critica al Programma di Gotha* di Marx. Di seguito, per comodità di lettura, se ne fornisce l'intero testo:

64.

dixi così:

richiamo /a vostra attenzione, compagni, sopra il punto 3

[(oltre la metà,

quasi verso la fine): qui si tocca la questione del diritto della (alla) disuguaglianza:

(perché il livello del diretto è uguale, piuttosto, alla condizione economica):

[(dunque,

allo sviluppo culturale, che sta condizionato da quella

[condizione):

se ne riparla, insomma,

quando il lavoro, come sapete, sarà il primo bisogno della vita: (ma si devono

[spazzarle

via (spezzarle), adesso, ancora, quelle frottole giuridiche: e ci vuole, nel partito, una concezione realistica): (che sta tutta deformata, adesso, e che il partito, lo

[sapete,

aveva acquistato con tanto sforzo):

quanto alla nazione, sta nell'economia

[mondiale certo,

economicamente: (ma, politicamente, è chiaro, nel sistema delle nazioni):

[(pensate allora

all'euro, all'UE, ecc): e tu, e tu, voi ci avete licenza di vivere (e *vivere* è in corsivo, sottolineato: perché è un modo di dire: cioè, è vita, questa?) soltanto per il
 [pluslavoro
 (per il plusvalore): e sarà sempre peggio: (tutto questo sta nel
 [punto 5):
 i bambini, poi,
 devono lavorare: voi dovete liberarvi dallo spettro della religione: (io,
 [salvarmi l'anima):

L'intero testo, che presenta come *incipit* un frammento della frase latina utilizzata da Marx per chiudere il suo testo e come *explicit* l'altro frammento latino di Marx, questa volta però tradotto, secondo il gusto autoriale dell'intervento e della manipolazione, prende forma come ripresa, risposta e attualizzazione del testo di Marx al punto che si possono segnalare – e sono utilissimi per il nostro discorso, come Sanguineti stesso indicava – persino i rimandi precisi tra i due testi:

v. 1 “dixi” è un prelievo dal sintagma marxiano “dixi et salvavi animam meam”(10)

v.2-5 “richiamo la vostra attenzione, compagni, sopra il punto 3 (oltre la metà,/quasi verso la fine): qui si tocca la questione del diritto della (alla) disuguaglianza:/(perché il livello del diritto è uguale, piuttosto, alla condizione economica): (dunque,/ allo sviluppo culturale, che sta condizionato da quella condizione):” rimanda a “*L'uguale diritto* è qui perciò ancora sempre, secondo il principio, *il diritto borghese*, benché principio e pratica non si azzuffino più, mentre lo scambio di equivalenti, nello scambio di merci, esiste solo *nella media*, non per il caso singolo. Nonostante questo progresso, questo *uguale diritto* reca ancor sempre un limite borghese. Il diritto dei produttori è *proporzionale* alle loro prestazioni di lavoro, l'uguaglianza consiste nel fatto che esso viene misurato con *una misura uguale*, il lavoro. Ma l'uno è fisicamente o moralmente superiore all'altro, e fornisce quindi nello stesso tempo più lavoro, oppure può lavorare durante un tempo più lungo; e il lavoro, per servire come misura, dev'essere determinato secondo la durata o l'intensità, altrimenti cesserebbe di essere misura. Questo diritto *uguale* è un diritto disuguale per lavoro disuguale. Esso non riconosce nessuna distinzione di classe, perché ognuno è soltanto operaio come tutti gli altri, ma riconosce tacitamente la ineguale attitudine individuale, e quindi capacità di rendimento, come privilegi naturali. Esso è perciò, pel suo contenuto, un diritto alla disegualianza come ogni diritto. Il diritto può consistere soltanto, per sua natura, nell'applicazione di una uguale misura; ma gli individui disuguali (e non sarebbero individui diversi se non fossero disuguali) sono misurabili con uguale misura solo in quanto vengono sottomessi a un uguale punto di vista, in quanto vengono considerati soltanto secondo un lato determinato: [...] Per evitare tutti questi inconvenienti, **il diritto, invece di essere uguale, dovrebbe essere disuguale**. Ma questi inconvenienti sono inevitabili nella prima fase della società comunista, quale è uscita, dopo i lunghi travagli del parto, dalla società capitalistica. **Il diritto non può essere mai più elevato della configurazione e economica e dello sviluppo culturale, da essa condizionato, della società.**”(11) (i corsivi marxiani e i nostri grassetti evidenziano le corrispondenze precise dei passi tra i due testi).

V. 7 “quando il lavoro, come sapete, sarà il primo bisogno della vita:” rimanda a “ In una fase più elevata della società comunista, dopo che è scomparsa la subordinazione asservitrice degli individui alla divisione del lavoro, e quindi anche il contrasto fra lavoro intellettuale e fisico: dopo che **il lavoro non è divenuto soltanto mezzo di vita, ma anche il primo bisogno della vita;**”(12)

V. 7-10 “(ma si devono spazzarle/via (spezzarle), adesso, ancora, quelle frottole giuridiche: e ci vuole, nel partito,/una concezione realistica): (che sta tutta deformata, adesso, e che il partito, lo sapete,/aveva acquistato con tanto sforzo):” riprende “Mi sono occupato ampiamente del «reddito integrale del lavoro» da una parte e dall'altra parte dell'«uguale diritto», della «giusta ripartizione», per mostrare che delitto si compie allorché, da un lato, si vogliono nuovamente imporre come dogmi al nostro partito concetti, che in un certo momento avevano un senso, ma ora sono diventati rigatteria di frasi antichate; e, dall'altro lato, quanto **la concezione realistica, così faticosamente fatta acquisire al partito ma che ora si è radicata in esso, viene di nuovo deformata con fandonie ideologiche di carattere giuridico e simili**, così correnti tra i democratici, e fra i socialisti francesi”.(13)

V 11-12 “quanto alla nazione, sta nell'economia mondiale, certo,/ economicamente, ma politicamente, è

chiaro, nel sistema delle nazioni):” prende le mosse da “S’intende da sé, che per poter avere, in genere, la possibilità di combattere, la classe operaia si deve organizzare nel proprio paese, in casa propria, *come classe*, e che l’interno di ogni paese è il campo immediato della sua lotta. Per questo la sua lotta di classe è nazionale, come dice il *Manifesto comunista*, non per il contenuto, ma «per la forma». **Ma l’«ambito dell’odierno Stato nazionale», per esempio del Reich tedesco, si trova, a sua volta, economicamente «nell’ambito» del mercato mondiale, politicamente «nell’ambito» del sistema degli Stati**”.(14)

V 13-15 “e tu, e tu, voi ci avete licenza di vivere (e *vivere* è in corsivo,/sottolineato: perché è un modo di dire: cioè, è vita, questa?) soltanto per il pluslavoro/(per il plusvalore): e sarà sempre peggio: (tutto questo sta nel punto 5):” richiama chiaramente “Con ciò tutta la vecchia concezione borghese del salario, come la critica finora diretta contro di essa, è stata una volta per sempre gettata a mare e si è messo in chiaro che **l’operaio salariato ha il permesso di lavorare per la sua propria vita, cioè di vivere, solo in quanto lavora, per un certo tempo, gratuitamente, per il capitalista (e quindi anche per quelli che insieme col capitalista consumano il plusvalore)**”.(15)

V 16-17 “i bambini, poi,/ devono lavorare” si modella su “ Il *divieto generale* del lavoro dei fanciulli è incompatibile con l’esistenza della grande industria, ed è perciò un vano, pio desiderio”.(16)

V17 “voi dovete liberarvi dallo spettro della religione” riprende, quasi fedelmente, “Ma il partito operaio doveva pure in questa occasione esprimere la sua consapevolezza che la «libertà di coscienza» borghese non è altro che la tolleranza di ogni specie possibile di *libertà di coscienza religiosa*, e **che il partito operaio si sforza, invece, di liberare le coscienze dallo spettro della religione**”.(17)

V 17 “(io, salvarmi l’anima):” è la traduzione di un frammento dell’explicit marxiano “dixi et **salvavi animam meam**”.(18)

Come si può vedere – abbiamo appositamente presentato nuclei completi del discorso di Marx – la fonte diventa anche l’elemento dal quale partire per interpretare il testo sanguinetiano, e la si può persino rovesciare esegeticamente sul manufatto di Sanguineti. Il pacificato italiano, apparentemente discorsivo, della 64 nasconde, tra le sue pieghe, più o meno ben occultata, una presenza fatta di numerosi prestiti o citazioni, ma su tutto domina la necessità urgente di una riflessione e una interpretazione della realtà, che siano efficaci: come ha dichiarato l’autore, l’occasione di composizione del testo è legata a una richiesta di intervento dei compagni della sinistra napoletana, ma la poesia ha preso poi una forma tale da costituire un tassello di *Cose* e non un *Fuori Catalogo*. Infatti l’autore/voce poetante parla ai compagni, nell’accezione politica e partitica del termine, mettendo bene in luce le condizioni materiali, dominate dalla globalizzazione e dalla struttura, sul piano statale, ancora dello stato nazione: di conseguenza emergono le necessità che deve possedere un nuovo soggetto politico, cioè il partito dei lavoratori, se vuole organizzare un’azione efficace in questa nuova situazione. Sotto lo sguardo del lettore, la voce poetante da io si fa noi, inglobando i compagni e divenendo un vertice di un triangolo che presenta negli altri due il partito e la realtà esterna. La dinamica di questi protagonisti include anche la ricerca in un gioco di specchi con il testo nel quale Marx criticava la scelta dei lassalliani e dei socialdemocratici tedeschi, persino la propria salvezza individuale, che evangelicamente diventa salvezza collettiva però non di un popolo ma di una classe, il proletariato. Questo scritto, che venne redatto da Marx tra l’aprile e il maggio 1875 (e pubblicato poi solo nel 1891 da Engels), è una critica articolata al programma di base sul quale prepararono la loro unificazione il Partito socialdemocratico tedesco, detto eisenachiano da Eisenach, il luogo dove avvenne il Congresso di fondazione nel 1869, e diretto da W. Liebknecht e Bebel, e l’Associazione operaia tedesca, diretta da Lassalle. Per le concessioni, che nel documento venivano fatte alla posizione di Lassalle, Marx si sentì in dovere di chiarire le proprie idee, attraverso una serie di rilievi critici: il testo è importante perché qui Marx elabora ulteriormente la concezione della dittatura del proletariato, come fase transitoria nella quale vige ancora il principio borghese della legge uguale per tutti, mentre nella società comunista si terrà conto della diseguale natura e funzioni sociali – e quindi dei diseguali bisogni – di ogni uomo. Si approderà così finalmente al celeberrimo «da ognuno secondo le sue capacità, ad ognuno secondo il suo bisogno».

In questo modo, Marx – dalla sua ottica – riesce a prevedere l’eliminazione del momento coercitivo della legge, infatti se l’autogoverno in questa nuova società si basa su una norma morale-sociale, viene meno l’utilità e la necessità di una norma giuridica. In queste pagine, quindi Marx getta nuova luce anche sul rapporto società/Stato.

Sanguineti non solo cita e traveste, ma le pagine di Marx sono l’occasione di partenza per l’elaborazione del proprio testo, sono il punto dal quale l’autore prende le mosse, e al quale continua a rimandare, in un gioco continuo di allusioni; il testo marxiano è in tutto e per tutto, per dirla con Maria Corti, l’avantesto di quello di Sanguineti (un po’ alla maniera di come il Carme 101 di Catullo costituisce il sottotesto di *In morte del fratello Giovanni* di Foscolo), poiché gli sviluppi della globalizzazione, sia come mercato mondiale delle merci sia come finanziarizzazione e nascita dell’euro, hanno reso maturi i tempi, chiarendo anche i tratti di ciò che Marx poteva solo intuire o prospettare. Per Sanguineti il lavoro e le pratiche di liberazione del proletariato, in questo nuovo contesto, meritano un’ulteriore analisi, inserendole nella dinamica tra Stato/nazione ed economia senza confini, in un momento in cui si va perdendo la coscienza di classe proletaria, poiché sono i due punti capitali dai quali partire per una nuova sinistra.

Come abbiamo potuto rilevare, una dimensione discorsiva e riflessiva, di analisi e interpretazione, più che puramente narrativa, in Sanguineti è presente fin dagli anni cinquanta e lo accompagnerà fino alla fine della vita; è perfettamente funzionale alla lotta contro il poetese e il letteraturose – per usare una terminologia di Sanguineti stesso –, permettendo all’autore un impianto di analisi interpretativa del reale che raramente nella tradizione italiana era entrato a pieno titolo nel mondo dei versi: il poeta pare riprendere in altra declinazione il discorso dantesco. Qui la struttura in versi viene messa sotto pressione in modo che possa mantenere, contemporaneamente, la memorabilità della parola poetica e la forza interpretativa del trattato e del saggio. Non è in Sanguineti quindi tanto un andare verso la prosa, secondo le leggi di un mondo che diventa prosastico, ma una ricerca delle strutture più adatte per muoversi in maniera decisa verso il dovere di interpretare il mondo per trasformarlo.

In Sanguineti, la poesia non diventa semplicemente lo spazio letterario di rispecchiamento delle tensioni della storia, ma la storia, come passato, memoria e soprattutto come realtà e azione in atto, come condizioni materiali realmente esistenti, si fa linguaggio, entra tutta prepotentemente nella struttura, nella forma, non si accontenta di essere contenuto ma informa di sé le strutture portanti e le forme dell’espressione. In breve, per queste scritture di saggi o trattati in versi, si può veramente ripetere la celebre frase “rem tene, verba sequentur”.

Erminio Riso

Note.

- (1) Vd. E. Riso, *Laborintus di Edoardo Sanguineti*, Manni, Lecce 2006, pp. 65-66.
- (2) Vd. E. Riso *Anarchia e Complicazione* in E. Riso, *Laborintus di Edoardo Sanguineti*, Manni, Lecce 2006, pp. 10-13.
- (3) E. Sanguineti, *Lettere dagli anni Cinquanta*, a cura di N. Lorenzini, De Ferrari, Genova 2009. p. 195
- (4) Vd. E. Riso, *Laborintus di Edoardo Sanguineti*, Manni, Lecce 2006, pp. 247-253
- (5) N. Lorenzini, *Il laboratorio della poesia*, Bulzoni, Roma 1978, p. 31.
- (6) E. Riso, *Laborintus di Edoardo Sanguineti*, Manni, Lecce 2006, p. 253.
- (7) K. Marx-F. Engels *Opere*, vol. XXXIV, *Teorie sul Plusvalore I*, Editori Riuniti, Roma 1979, p. 432.
- (8) Per il travestimento rimandiamo al nostro E. Riso, *Citare e travestire: temi e variazioni in Edoardo Sanguineti*, in «Il Verri», n. 47, ottobre 2011, pp. 81-97.
- (9) La 64 di *Cose* è in E. Sanguineti *Il gatto lopesco*, op. cit., p. 404.
- (10) K. Marx *Opere scelte*, Editori Riuniti, Roma 1970, p.975 i grassetti sono sempre nostri.
- (11) *Idem*, p. 961.
- (12) *Idem*, p. 962.
- (13) *Ibidem*.

- (14) *Idem*, p. 964.
- (15) *Idem*, p. 967.
- (16) *Idem*, p. 974.
- (17) *Idem*, p. 973.
- (18) *Idem*, p. 975.

SU NEL FARE POESIA DI ANTONIO PORTA

Com'è fatto *Nel fare poesia*

Questo numero de «L'Ulisse», secondo la bozza del progetto che Italo Testa mi esponeva nell'ottobre scorso, «intende indagare la rilevanza nelle scritture contemporanee, in particolare di poeti, di modalità saggistiche ibride quanto alla forma e al contenuto, che si muovono tra riflessione filosofica, *memoir*, critica d'arte, pamphlet politico, manifesto teorico, combinando variamente prosa, versi, immagini»: una sollecitazione alla quale il mio pensiero è corso subito a un libro caro a me come a lui, *Nel fare poesia* di Antonio Porta, pur con qualche mia incertezza iniziale riguardo alla sua pertinenza con il tema in oggetto. Se è immediatamente evidente, infatti, che il genere dell'autoantologia/autocommento è un'operazione che combina prosa e versi, ci si deve chiedere se ciò consenta di ascriverlo automaticamente alle «modalità saggistiche ibride quanto alla forma e al contenuto». Il fatto che Italo abbia dato riscontro positivo alla mia intenzione di occuparmi di questo libro non mi esime dal rispondere, preliminarmente, a questa domanda. E la risposta è: no, non automaticamente; dipenderà, di caso in caso, dal rapporto che si stabilisce tra prosa e versi, vale a dire dalla loro effettiva *ibridazione*, *ibrido* essendo – leggo nel mio vecchio Devoto-Oli – l'«individuo nato dall'unione di genitori con caratteristiche diverse». Quanto allo specifico caso di *Nel fare poesia*, la risposta è: sì, per le ragioni che tenterò di esporre nel prosieguo di queste pagine. *Nel fare poesia* esce nell'aprile del 1985 come volume di «FONÈ – Collana di letteratura contemporanea» dell'editore Sansoni. Non è esatto, come pare essere opinione comune, che essa fosse «caratterizzata dal fatto che ogni autore viene invitato a raccontare la propria poesia, ad attraversare la propria scrittura: tutto sommato, ad aggiungere un'altra voce a quella già costituita dalla forma del testo»(1). «Fonè» nasce in realtà come sviluppo editoriale di un ciclo di incontri – *Fonè, la voce e la traccia* – «organizzato dall'assessorato alla cultura del Comune di Firenze tra l'ottobre del 1982 e il febbraio 1983»(2). Ho copiato dal verso del frontespizio dei primi due volumi pubblicati, entrambi a stampa nel marzo del 1984: *Ciò che resta del fuoco* di Jacques Derrida(3) e *Il silenzio, la voce* di Mario Luzi. Entrambi consistono nella ripresa degli interventi degli autori al ciclo fiorentino; quello di Luzi ha la peculiarità di essere a capo della serie di volumi che – quasi una collana entro la collana – corrispondono alla descrizione che ho riportato appena sopra. Ne seguiranno altri tre: il nostro *Nel fare poesia*, l'*Autoritratto poetico* di Piero Bigongiari (nel settembre 1985) e *Il figurante (1971-1985)* di Maurizio Cucchi (nel novembre dello stesso anno). Questi non recano traccia di una effettiva partecipazione dei loro autori al ciclo di incontri, ma rispondono senz'altro alla stessa sollecitazione – quella di comporre un «autoritratto» – ricevuta da Luzi. Leggo sul verso del frontespizio del suo *Il silenzio, la voce* questa nota editoriale:

«Il silenzio, la voce» è il titolo della serata dedicata a Mario Luzi da «Fonè, la voce e la traccia».

I brani qui pubblicati sono stati scelti da Mario Luzi e letti in quell'occasione da lui, Ilaria Occhini e Orazio Costa. Si tratta di un ideale percorso attraverso la sua opera, guidato dal tema della voce nella parola poetica. Ne scaturisce un autoritratto, la cui intensità è forse superiore a ogni biografia e autobiografia, perché coglie un *Leitmotiv* e una interrogazione costante e decisiva della sua poesia. Perciò il volumetto non è soltanto un omaggio di tutta la città a questo suo grande poeta o il ricordo di una serata indimenticabile, ma anche un contributo critico prezioso.

Le introduzioni e i commenti alle singole tappe di questo itinerario sono inediti e composti appositamente.

Servirà, per un'interpretazione comparativa della specificità strutturale del libro di Porta, la descrizione di come sono costruiti gli altri tre. In antiporta a *Il silenzio, la voce* è una breve prosa (non segnalata nell'*Indice*)(4). Dopo due prose riprese da precedenti pubblicazioni in sedi diverse – *Ricerca della propria immagine* e *Estate, infanzia* –, ognuna delle tre sezioni tra le quali è ripartita la scelta auto-antologica – *Il silenzio, la voce*; *La voce*; *Le voci, il teatro*, che allineano rispettivamente sei, sette e sette testi – è aperta da una prosa introduttiva senza titolo e senza

richiamo nell'*Indice*. Altre tre brevi prose – composte, queste, in corsivo; anch'esse senza titolo e assenti nell'*Indice* – fungono da premessa alle serie di testi poetici che seguono. L'*Autoritratto poetico* di Bigongiari si apre con la prosa *Il respiro delle sorelle*, datata «febbraio '85» (e scritta dunque, si può presumere, appositamente per il libro), cui segue un solo testo poetico: *Vagano le fanciulle*. Viene poi l'*Autoritratto poetico*, datato «1959»; quindi sette sezioni composte tutte da una prosa introduttiva che prende il titolo dalle prime parole del suo *incipit* e da un numero di testi che va da tre a sette. Tutti i titoli-*incipit* delle prose compaiono nell'*Indice*. Come congedo si legge un prosimetro, *Concludendo senza concludere*, datato «aprile '85» e composto da una prosa poetica che dichiaratamente guarda a *Il respiro delle sorelle* («Che tornino quelle fanciulle senza nome da chi ha udito al proprio nome assuefarsi la vita [...]») e da due strofe esastiche. L'auto-antologia allestita da Maurizio Cucchi divide i testi scelti in tre parti (rispettivamente di sette, sei e cinque titoli), ognuna delle quali è aperta da una prosa introduttiva senza titolo ma il cui *incipit* – *Venivo da una condizione...*; *Cambiavo. Affondavo...*; *Glenn è un poemetto narrativo in prosa* – compare nell'*Indice* del volumetto.

Guardiamo allora all'*Indice* di *Nel fare poesia*. Vi fa ritorno, subito, il titolo già attribuito all'intero, ora relativo alla prosa in apertura del volume. Seguono, dopo una spaziatura, i titoli di 19 poesie o sequenze poetiche. Dopo un'altra spaziatura compare, unico in corsivo, il titolo di sezione *Essenze*, seguito dal titolo che rimanda alla sequenza *Annuncio*. L'*Indice*, dunque, non fa alcun riferimento alle prose che il lettore ha incontrato o è destinato a incontrare prima di ognuna delle poesie o sequenze registrate (con l'eccezione di *Rapporti n. 2*: gli estratti da questa sequenza fanno corpo con quelli dagli immediatamente precedenti *Rapporti umani*); esso, insomma, ci indirizza a una lettura del libro incentrata sui suoi luoghi apicali: costituiti, questi, dai testi poetici; e ci invita a una ricezione di quanto non segnalato come di espansioni “a ritroso” di quelli. In pratica: se intendendo rivolgersi, per esempio, a *Europa cavalca un toro nero* il lettore apre a p. 11, come da indicazione dell'*Indice*, egli si trova di fronte al testo poetico che reca quel titolo, non alla parte del libro che, complessivamente, riguarda questa sequenza: parte che comprende, con i versi, la prosa alle pp. 9-10. La soluzione pare mutuata da quella fatta da Luzi, ma con un elemento distintivo determinante: ogni singolo titolo poetico (con l'eccezione della coppia formata da *Rapporti umani* e *Rapporti n. 2*) è preceduta, qui, da un brano in prosa. L'elemento materiale che, introducendo dei punti di cesura, ci indica il procedere “a dittici” del libro è dato dall'inizio di tutte le prose a pagina dispari; se un testo poetico si conclude a pagina dispari, la pagina pari che segue rimane bianca.

Entro il libro, Porta fa riferimento a queste che sarebbe suggestivo, ma sostanzialmente fuorviante, chiamare *razos* usando i termini «prose introduttive» (p. 9) e «nota» o «note» (pp. 25, 56, 69, 113, 114: sempre con il deittico *questo*). Una diversa e più impegnativa denominazione – «cornice-commento» – si ricava dalla recensione dello stesso Porta a *Il figurante*. Trascrivo il paragrafo di apertura:

Maurizio Cucchi ha diviso in tre parti il proprio lavoro in poesia che va dal 1971 al 1985 per un'auto-antologia pubblicata nella collana «Fonè» dall'editore Sansoni. È nel progetto della collana far parlare gli autori della propria “officina”. Succede, poi, che nel darci notizie sulla genesi di un'opera un poeta ci costringa felicemente a rileggerlo con occhio nuovo, con una predisposizione che subisce l'influenza di un “di più” di voce, che non è per nulla una spiegazione, ma una *cornice*, piuttosto, o meglio: una cornice-commento che colloca l'opera e la lettura nel momento del suo farsi, storico, critico, autobiografico, ecc.

Questo «commentarsi» è antico ma ritorna oggi come una necessità dal momento che ciascun poeta e scrittore *fa tradizione a sé*, cioè non si inserisce mai, quando si alza dalla media della produzione, in una linea imperativa.(5)

È una definizione da assumere criticamente. Essa, da un lato – nell'uso del verbo *collocare* –, sembra fare riferimento alla convinzione portiana che «la poesia non possa vivere isolata e iperurania, come sopra un'isola inesistente; l'autonomia della poesia è il risultato di una profonda interazione tra tradizione letteraria e contemporaneità della storia di tutti, che a sua volta interagisce

con quella privata-pubblica del poeta»(6). Quanto alla negazione che «cornice-commento» possa significare «spiegazione», essa viene chiarita in una riflessione su *Nel fare poesia* che Porta presenta a un convegno nel dicembre 1985. L'autore ha spiegato di essere partito dalla scelta dei propri testi; nega, quindi, la possibilità di un'«auto-interpretazione»:

Una volta scelti gli «exempla» di ciascuna direzione di ricerca mi sono posto il problema di come e che cosa spiegare o acclarare circa quel periodo di lavoro. Ho scartato l'idea di una auto-interpretazione. Non credo che un poeta possa interpretare se stesso. L'opera viene consegnata ai lettori e agisce autonomamente rispetto alla persona che l'ha prodotta (e la persona, almeno nel mio caso, tende a dimenticarsene). Un poeta non deve lavorare per se stesso ma per l'opera: produce il filo di seta del linguaggio poetico ma il tessuto che se ne ricava è indossato da altri. Se un poeta volesse interpretare se stesso potrebbe farlo scrivendo un'altra poesia: e mi pare sia quello che accade, sia pure dopo avere inabissato l'opera precedente.

Ho cercato allora di ricostruire l'officina propria di ogni direzione di inseguimento delle forme: dall'individuazione dell'enigma che mi ha spinto a scrivere fino al metodo di lavoro seguito, accorgendomi ben presto che temi attigui o stati d'animo apparentemente simili hanno prodotto opere diverse.(7)

Credo che vada valorizzato, nella metafora della *cornice*, più l'elemento della contiguità strutturale all'*opera* che quello della loro reciproca separatezza, assumendo la componente *commento* del composto «cornice-commento» – componente introdotta, in effetti, per *correctio* – come investita della funzione semantica di 'continuità'. Rivelatore, in questo senso, l'uso del verbo *continuare* in un altro passo della recensione a *Il figurante*, questo: «In quelle che ho definito “cornici-commento” si può leggere, per quel che riguarda gli inizi: “Venivo da una condizione di torpore aggressivo, di orgoglioso disorientamento. E mi accorgevo che finalmente mi si apriva come un varco interno, e poi una vera e propria bocca”. Non è forse un modo di continuare a fare poesia? Direi proprio di sì»(8). Non ho dubbi che questo «continuare a fare poesia» sia – prima che un'interpretazione delle modalità di autocommento di Cucchi o un giudizio sulle caratteristiche stilistiche della sua prosa – una proiezione di quanto lo stesso Porta si era trovato a *fare* (il corsivo serve qui a sottolineare la pregnanza di questo verbo nel lessico critico del Nostro) durante la composizione del suo *Nel fare poesia*. Sulla continuità tra poesia e prosa, del resto, Porta insiste varie volte – a partire da sollecitazioni diverse, e guardando ad aspetti diversi del fenomeno – nei suoi interventi sulla poesia di quel torno d'anni. Si veda quanto scrive a proposito di *Versi e non versi* di Alfredo Giuliani e su *Calma di vento* di Roberto Pazzi:

Alfredo Giuliani riannoda in *Versi e non versi* i suoi percorsi linguistici dagli anni Cinquanta a oggi. Insieme alle poesie vere e proprie, tra i «versi» inserisce un suo particolarissimo «romanzo», *Il giovane Max* (1969-1971), appunto i «non versi». Tale sistemazione deve far riflettere e mi pare che contenga in sé un messaggio: non vi è soluzione di continuità tra poesia e prosa, tanto stretti sono i legami tra l'una e l'altra, tutto viene riassorbito dal grandioso albero del linguaggio che prolifera assecondando i ritmi della lingua quotidiana secondo misure diverse che siamo soliti dividere tra «prosa» e «poesia».(9)

Il destino di Pazzi si gioca tutto in questo territorio minato e nascono di qui le due forme del suo operare, la poesia e la prosa. Leopardi, com'è noto, era fermamente convinto che «la prosa nutre la poesia», e questa convinzione può essere stimolantissima pur oggi; ma non è sempre sicuro che debba essere così. In Roberto Pazzi si può registrare un percorso anomalo rispetto alle nostre convinzioni usuali: dalla poesia è stato costretto a distendersi nella prosa e dalla prosa a rimbalzare ancora nella poesia.(10)

Sottolineiamo, nel primo dei due passi, la risoluta negazione che vi sia «soluzione di continuità tra poesia e prosa», nel secondo la *necessità*, per Pazzi, dei passaggi tra poesia e prosa e viceversa. Non c'è dubbio che Porta pensi, in un caso e nell'altro, anche alla propria esperienza recente di scrittura. Ma è più rivelatore ancora, sempre guardando all'opera critica di Porta come tacito autocommento, e considerando la struttura binaria di *Nel fare poesia*, la lettura che egli dà della scelta di Tonino Guerra di pubblicare le poesie di *Il miele* con le traduzioni in italiano (dello stesso Guerra) a fronte:

La novità di questo nuovo libro di poesie di Tonino Guerra (dopo *I bu*, del 1971) è fondamentale: a fronte del testo in dialetto [...] c'è la traduzione in lingua, opera parallela di Guerra.

Dico opera parallela, perché mi pare la definizione calzante dell'uso di uno specchio linguistico per raddoppiare un testo dialettale che diventa così, a sua volta, doppio: testo e pretesto. Il dialetto, come luogo linguistico dell'immaginazione, produce il suo doppio, in lingua italiana, come rifondazione e prolungamento del lavoro originario dell'immaginazione dialettale. (11)

Possiamo senz'altro prelevare, per le prose di *Nel fare poesia*, le definizioni di «opera parallela», «specchio linguistico» e «prolungamento del lavoro originario». E cioè: si instaura tra i testi poetici e le relative «cornici-commento», alla luce di queste parole, uno scambio continuo delle funzioni di testo e pre-testo. Spazio inizialmente progettato per l'indagine del pre-testo dell'opera poetica, la prosa si fa a sua volta testo, assumendo come pre-testo la stessa opera poetica che l'ha sollecitata. Arriviamo così a cogliere il primo dei due dati strutturali che costituiscono l'assetto del libro: il «prolungamento», o continuazione, dei singoli testi poetici per il tramite di prose che, generate o geminate da quei testi, si collocano sintatticamente in maniera cataforica (sono materialmente collocate *prima* di quelli), ma facendo riferimento ad essi attraverso tecniche testuali anaforiche (come naturale conseguenza dell'essere state scritte *dopo*). Torniamo a guardare all'inizio del percorso, a p. 9. Il primo terzo dello specchio di stampa è bianco; il titolo della sequenza cui l'*Indice* rimanda compare all'inizio del secondo capoverso, ed è dato in forma confidenzialmente abbreviata: «Direi che urgeva una passione civile e politica quando ho cominciato a stendere i primi materiali per *Europa*». La prosa si prolunga per la gran parte di p. 10; ed è in testa a p. 11 che compare il titolo *Europa cavalca un toro nero*. Ma la prosa può anche tacere il titolo del testo poetico. Così a p. 17, per *Meridiani e paralleli* («Una poesia meno elaborata di altre, finita con rapidità, salvo naturalmente per i due finali (prima e seconda sezione)»; oppure al titolo può essere fatto un rinvio implicito, come a p. 21, per *Dialogo con Herz*: «Herz significa *cuore* e, naturalmente, richiama le onde omonime». Anche per questo collocarsi delle prose, insieme, *prima* e *dopo* il testo poetico, acquista pertinenza la metafora della *cornice*, e ottiene un potenziamento il rapporto tensivo che stringe le «cornici-commento» al punto che ho definito *apicale*, quello del testo poetico.

La struttura isotopica

La natura delle prose di *Nel fare poesia* era stata rilevata con invidiabile sintesi da Marco Forti, laddove il critico affermava che per Porta «il commentarsi e l'antologizzarsi non sono altro che un modo diverso di esprimersi e di inventare una propria diversa e imprevedibile dimensione creativa»(12): formulazione che coglie anche, nell'uso del verbo *inventare*, la natura del processo che ha condotto Porta alla costruzione del suo libro. Come abbiamo visto, egli parte dalla selezione di quelli che chiama «*exempla*»: «Occorreva, prima di tutto, scegliere alcune poesie e sacrificarne altre [...]. Ho deciso rapidamente di dare almeno un esempio di tutti i modi e le forme esplorati nell'arco di 28 anni, facilitato dal fatto che ho sempre ricominciato daccapo»(13). Se si accetta di applicare alla sequenza dei testi poetici selezionati la definizione di «intuizione di forma», si potrà mutuare per *Nel fare poesia* il processo che Porta descrive come costitutivo del processo creativo. Si sostituisca mentalmente, nel passo che segue, *libro* a *poesia*:

Se si parte da un'intuizione di forma l'avventura di quella poesia trova il suo contenuto nello *sviluppo di una forma iniziale*, e si capisce dopo che bersaglio si stava mirando. Un po' come quel cavaliere Itzig, citato da Freud in una lettera a Fliess, che alla domanda: «Itzig, dove vai?», risponde: «Non chiederlo a me, chiedilo al cavallo!».

Se si parte da un'ossessione o da qualcosa che si sente esistere *prima della forma* e si tenta di individuarlo trovando una forma a quel grumo prenatale, allora la storia di quella forma sarà un progressivo svelamento dell'enigma, un progressivo disegnarne i contorni, i profili, se la parola «svelamento» può sembrare eccessiva (e a me pare tale). (14)

Nel fare poesia è anche, dunque, la storia della propria *forma*. Veniamo così al secondo dato strutturale costitutivo del libro: la sua costruzione su una serie di stringenti isotopie (o, musicalmente, *temi*) che legano orizzontalmente le prose l'una all'altra. Il primo è appunto il *tema dell' "hic et nunc"*, costituito dalla serie di passaggi in cui l'autore parla del libro *nel suo farsi*. Esso è esposto subito in attacco di p. 9 e più volte ripresentato (si faccia caso agli elementi della deissi spazio-temporale):

Quando si nutre la speranza che la scrittura diventi meno ardua e che sia possibile, finalmente, andare più docilmente in discesa, subito si ergono muri a prima vista invalicabili. Mi illudevo che scrivere alcune note introduttive alle opere scelte per questa raccolta fosse meno complicato. Non è così e può soccorrermi solo un metodo che mi suggerisce di agire su due binari: cercare di far riaffiorare la passione che mi ha spinto a formare una certa opera e descrivere come ho lavorato allo scopo. **(15)**

Mi accorgo di scrivere queste note senza quasi rileggere le opere di cui parlo. Invece di rileggermi, scolasticamente e diligentemente, sto cercando di riattraversarmi. Ho l'impressione che seguendo questo metodo, del tutto spontaneo, così come è venuto, dal pozzo esca più di quello che potevo immaginare. **(16)**

Nel poemetto [*La rose*] compare un passeggero, un viaggiatore. Il passeggero tornerà nel poemetto omonimo (ne riparlerò). Il viaggiatore si trasformerà nel nomade (anche di questo parlerò). Naturalmente si tratta di collegamenti che vedo adesso. **(17)**

Scrivendo questa nota mi è tornato in mente che avevo letto le poesie dei Tuareg tradotte in francese dal Père de Foucauld, la cui vita mi ha profondamente affascinato, come tutte le vite dei mistici. **(18)**

Non so per quale ragione man mano che procedo con queste note aumenta il desiderio di dire il meno possibile. Forse è il segno che l'opera poetica tende a prevalere, a prevaricarmi, a passare oltre la mia inesistente persona, il mio improbabile 'io'. Nella presenza dell'opera, dimenticate le fatiche che è costata, e il senso di impossibilità del fare poesia, si produce la mia assenza e in questa trovo la mia pace. Con il bastone del nomade disegno il mio volto come fosse quello di un altro; se quello di un altro diventa anche il volto di un mio lettore, allora vuol dire che la poesia c'è. **(19)**

Non ho un luogo privilegiato per lo scrivere. Posso trovare la concentrazione in luoghi diversi purché io riesca a sospendere il tempo, senza separarmi dal luogo dove mi trovo. In molti luoghi ho sentito e trovato suggerimenti, come dal chiochiglio dei merli qui sotto la finestra della stanza dove sono in questo momento e scrivo questa nota. **(20)**

Un altro tema fondamentale è quello della *rammemorazione del passato*. Qui il segnale linguistico è dato dall'uso di *verba reminiscendi*; spesso è questo il luogo in cui l'*io* rievoca i propri interlocutori:

Ricordo la prima reazione di un mio lettore, il pittore Piero Manzoni, che pubblicò alcune sezioni sulla sua rivista «Azimuth».

Disse: «Credevo che tu fossi impazzito, diventato neo-naturalistico. Poi ho letto meglio e mi sono reso conto che sei esattamente il contrario». Voleva probabilmente dirmi che il linguaggio di *Europa* era sufficientemente autonomo rispetto ai suoi contenuti più immediati. **(21)**

Di questo poemetto in sette sezioni [*Aprire*] ricordo soprattutto il metodo di lavoro, simile a quello usato per *Europa cavalca un toro nero*, con risultati del tutto diversi. **(22)**

Un aneddoto. Quando finii le prime tre poesie dei *Rapporti* le portai a Luciano Anceschi che le accolse con molta gioia; erano mesi che non gli portavo più nulla da leggere (erano mesi che non scrivevo nulla) e il mio severo maestro, e amico, si rallegrò del risultato con più fervore del solito: avevo vinto un silenzio ostinato e ostile e mi sentivo autorizzato a continuare. **(23)**

Le composizioni che ho chiamato quasi subito «brevi lettere» sono nate da un'esigenza non rinviabile: la richiesta dei miei primi due figli (che nel 1976 avevano rispettivamente 17 e 18 anni) di comunicare per mezzo delle mie poesie che fino a quel momento erano sembrate loro troppo chiuse, troppo da interpretare. Questa richiesta si intrecciava al mio desiderio di comunicare.(24)

Una richiesta di Tomaso Kemeny ha messo in moto il meccanismo di una mia reazione a un Amleto, con la nuova traduzione di Alessandro Serpieri e la regia e interpretazione di Gabriele Lavia con Ottavia Piccolo nella parte di Ofelia. Sono andato a teatro e la mattina dopo stavo scrivendo questa sequenza [...]. Ho continuato a scrivere *Amleto/Ofelia* (questo era il titolo iniziale) per alcuni giorni nell'alba autunnale (l'alba è forse il momento delle interrogazioni).(25)

Queste prime due linee isotopiche formano, nel loro insieme, la componente *romanzesca* di *Nel fare poesia*. Dico *romanzesca* pensando a un luogo in cui Porta lega *romanzo* a quel *di più di vita* che questa forma è in grado di convogliare entro il testo: «Il romanzo – egli scrive discutendo dei *Romanzi naturali* di Giorgio Cesarano – coinvolge “più vita” che una scelta puramente lirica; il romanzo racconta, riscatta la vita, rammemora all'uomo la sua condizione e gli restituisce una dignità»(26).

Altre due linee isotopiche cooperano nel dar corpo alla dimensione *metapoetica*. La prima è data dall'emergere del tema delle *definizioni di “poeta” e di “poesia”*, che in qualche caso richiama (con movimento che diremmo “obliquo verso l'alto”: dalla prosa al luogo poetico apicale) la funzione metapoetica di alcuni testi poetici antologizzati:

Poeta è colui che attraversa queste stratificazioni come un palombaro, in discesa e in ascesa, e prova un'irresistibile vocazione a rendere conto di queste discese-ascese. Ad esse si lega la forma della poesia, inventata di volta in volta come linguaggio dell'espressione. Di questo rapporto stretto un poeta è certamente autocosciente ma non può fare della sola autocoscienza il fine del proprio operare, come non può fare poesia fidandosi solo del proprio impegno artigianale. Un poeta sa di essere un artigiano perfino maniacale ma ha da temere il suo sapere “formale” se diventa come un arto fantasma staccato dal corpo. La poesia è dunque conoscenza? Mi pare una semplificazione. La poesia rende conto innanzitutto di se stessa, della radicalità delle proprie scelte linguistiche. Nel rendere conto del prelinguistico non può però pregiudicare i propri esiti che rimangono imprevedibili anche rispetto a un'esperienza ben codificata. Soltanto nel momento decisivo del fare linguistico la poesia si mette a disposizione di significati che da lei possono scaturire, magari a dispetto della stessa volontà del poeta, a dispetto delle sue rimozioni e reticenze.(27)

Il poeta, uomo tra gli uomini, si dice tale perché lavora e agisce col linguaggio dentro la lingua di tutti, per trasferirla altrove, come in una zona di salvaguardia.(28)

Con *Passi passaggi* ho voluto dare una definizione di poesia. Ponte oscillante tra un punto indefinito verso un altro punto indefinibile, distante e mutevole. Meno di così non si può dire, si obietterà. Forse neanche “più” di così. Il poeta è un funambolo? Così ha intitolato un suo poemetto Ghiannis Ritsos. Quando i merli forano la mia finestra con il loro acuto chiochciolìo penso che anche la poesia è questo forare insistente la parete oscura dell'indicibile, la montagna oscura della madre, come ha detto Mallarmé. La poesia che comincia: «fratello ti vedo trasformato in lumaca» chiude il trittico dedicato alla morte di Mario. In poesia tutto è possibile, che mio fratello sia diventato una lumaca e mi chieda aiuto e che io risponda «non posso», mentre invece io posso, nella scrittura, mentre mi dico: so che non è vero. La poesia è anche menzogna? Dove sono i confini, dove avvengono i passaggi tra finzione e verità? Sarebbe troppo bello aiutare Mario con la forma della mia poesia. Non riesco a crederci. E dicendo: *non riesco a crederci* forse pratico la menzogna.

E così dicendo apro la strada alla verità? La poesia *domanda*, come ho già detto.(29)

È forte [in *Come può un poeta essere amato?*] la presenza di un'ispiratrice, come è stato notato, ma vi sono anche altre occasioni, una semplice fotografia, quella del corpo di Agello ripescato nelle acque del Garda, o il desiderio di dare una definizione della poesia che non fosse una definizione, partendo dall'osservazione di un vaso cinese antico nel Museo orientale di Roma.(30)

A un amico che mi chiedeva notizie del mio lavoro attuale [*Essenze*] ho detto: «Più che mai è tempo di scelte radicali. Occorre decidersi e dire che cosa si pensa senza reticenze. Per esempio io ti dico: la poesia è trasfigurazione. Punto, e mi prendo tutte le responsabilità di una simile affermazione». L'amico ha risposto: «Hai descritto perfettamente la tua poesia». È stato troppo indulgente?(31)

La seconda catena isotopica è data dal ricorrere di passaggi che additano le fonti o chiariscono i *realia*, in qualche caso, ancora, attraverso la rammemorazione di persone e luoghi della vita:

C'è [in *Europa cavalca un toro nero*] una consonanza con la pittura di Osvaldo Licini, da cui nasce l'altissimo angelo della seconda sezione. Osvaldo Licini, comunista emarginato dai suoi stessi compagni, aggiungo ora, ma allora non ci avevo nemmeno pensato.(32)

Il castello [in *Meridiani e paralleli*] è lo sforzesco di Milano e gli umanisti mi ricordano le lezioni di Giuseppe Billanovich, che seguivo in quel periodo.(33)

L'ultimo verso [di *Dialoghi con Herz*] è una contaminazione da Novalis: «Bisogna sempre che torni il mattino? / Non ha fine l'arbitrio terrestre?» (trad. Poggioli).(34)

Così [in *Utopia del nomade*] «il luogo delle alture ruotanti» è la valle d'Intelvi come la si vede dalla terrazza dell'antica dimora di Maria Corti; così le mura della città che scompare sono le mura di Roma, ecc.(35)

Nel fare poesia come romanzo

Ho parlato, sopra, di *componente romanzesca* per le due serie isotopiche in cui, entro le prose di *Nel fare poesia*, è convocata la figura dell'autore: nel suo presente o nel suo passato. Ma è anche per l'insieme del libro che mi pare si possa ricorrere alla definizione di *romanzo*. Lo faccio ancora sulla scorta di un passo del Porta critico, nel luogo in cui egli tratta di *A tanto caro sangue* di Raboni. Porta comincia della *Nota dell'autore*, appuntando la propria attenzione sulla segnalazione, da parte di Raboni, di un *punto di vista* e sulla dichiarazione da parte dello stesso di aver proceduto alla costruzione del suo libro con la tecnica del *montaggio* (parola che Raboni, in realtà, non usa); e prosegue: «Punto di vista e montaggio sono due momenti essenziali per la costruzione di un romanzo, anche solo da un lato semplicemente tecnico; dunque non sarà illecito parlare di *romanzo* a proposito di un libro di poesie, e di “romanzo poeticamente essenziale” parla anche il risvolto editoriale»(36). Su *Nel fare poesia* come opera di montaggio non occorre tornare. Quanto al punto di vista, l'autore vi dedica un passaggio nella prosa in antiporta:

Allora, che cosa può dire un poeta del prima e del dopo quell'assoluto della forma per cui lavora? Che cosa può dire di più di quello che è in una forma e che in definitiva non gli appartiene più?

Qualcosa può dire sul proprio metodo di lavoro e indicare le tracce di quel percorso che, tra intenzioni e ricerca formale, tra ossessioni prelinguistiche e stimoli linguistici quasi allo stato puro, lo ha portato a cristallizzare una soluzione tra le infinite possibili. Il metodo, certamente, pur nella consapevolezza della iperdeterminazione delle scelte, delle molteplici concause che aleggiano intorno alla individuazione di un aggettivo, di un sostantivo, di un verso.(37)

Anche per il nostro libro, dunque, sarà legittimo parlare di «romanzo», riconoscendo in questa forma il prodotto della peculiare ibridazione di versi e prosa che vi si sperimenta. Ora, non mi risulta che nessuno abbia usato questa definizione per *Nel fare poesia*. Vi si avvicina però Giuliano Gramigna, che in un passaggio della sua recensione chiama in causa la *Vita nuova*(38):

I contemporanei sembrano avere trovato in questa specie di volontaria rimessa in gioco dei loro scritti uno strumento che risponde particolarmente a certe loro convinzioni critiche in quanto scrittori – per non dire pomposamente: allo spirito del tempo. S'intende che la storia letteraria offre molti antecedenti. Che cosa

è, al limite, la «Vita nuova» di Dante se non (anche) un romanzo psichico “profondo” (mentale, culturale, affettivo) di un soggetto, articolato intorno a una serie di poesie, al loro significato letterale e simbolico, ai modi del loro emergere?(39)

Alla *Vita nuova*, del resto, sono convinto che lo stesso Porta pensasse quando, scrivendo de *Il figurante* di Cucchi, ricorreva all’aggettivo *antico*: «Questo “commentarsi” è antico ma ritorna oggi come una necessità dal momento che ciascun poeta e scrittore *fa tradizione a sé*, cioè non si inserisce mai, quando si alza dalla media della produzione, in una linea imperativa»(40). Ma il richiamo alla *Vita nuova*, significativamente, era già stato fatto per un altro libro di Porta, questo effettivamente qualificato dal sottotitolo *Romanzo*. Precisava infatti Maria Corti che la struttura de *Il re del magazzino*(41)

non è quella di un tradizionale romanzo: Porta, con una certa audacia, ha costruito la sua «Vita Nuova», un moderno viaggio nella propria storia di uomo, di poeta e di intellettuale, narrato con alternanza di prosa e poesia, dove le poesie sono in forma di Lettere ai due figli e le prose ci conducono alle tappe di un personale e insieme ecumenico rito funebre, da cui nascerà la vita nuova: «Farò tutto nuovo» sono le parole finali dell’«Informazione».(42)

Credo che l’accostamento – probabilmente già avanzato nelle interlocuzioni private tra Porta e la Corti – sia riecheggiato nel passaggio di un’intervista in cui Porta, sollecitato a dare una definizione autoriale de *Il re del magazzino*, afferma: «La definizione del genere è molto contrastata. Esiste un romanzo borghese e un romanzo medievale. Il mio è un romanzo in due sensi. Da un lato è una “fiction”, dall’altro si richiama a modelli più medievali che moderni»(43). In ogni caso, quello di Maria Corti è un passaggio che, sorvolando sui puntuali riferimenti alle *Lettere* e all’iniziale *Informazione*, potremmo benissimo usare come descrizione di *Nel fare poesia*, se si considera che anche nel finale del nostro libro è contenuta, nella prosa relativa agli inediti di *Essenze*, la presa d’atto di una fine e l’annuncio di un nuovo inizio (i corsivi sono originali):

Ho finito di lavorare questa sequenza per la pubblicazione di *Nel fare poesia*, come indicano i «finito di scrivere». La pubblicazione del libro *Invasioni* (1984) mi aveva quasi paralizzato. Licenziandolo per la stampa ho avuto la sensazione di avere detto tutto e di essermi svuotato, di avere dato tutto quello che avevo. Poi ho ricominciato a riempirmi di immagini e le immagini a collegarsi tra loro e il collegamento di queste immagini esige la formulazione di un nuovo progetto: *radicalizzare l’idea di trasfigurazione*, accentuando la musica della forma e cercando di spingere il mio vedere oltre i limiti già toccati.(44)

Ed è anche vero che, come la *Vita nuova*, sia *Il re del magazzino* sia *Nel fare poesia* sono operazioni di montaggio a partire da una serie prefissata di testi poetici. Leggo ancora nell’intervista appena citata:

Il libro nasce così: nel ’76 ho scritto delle poesie che volevano essere cronaca, proprio perché intendevano affrontare a viso aperto delle emergenze quotidiane, come la morte di Mao, la diossina, la strage di Tel el Zaatar. Finite le poesie, ho pensato a delle prose che descrivessero la situazione di un intellettuale sostanzialmente incapace di vivere, separato da tutto, in un mondo ridotto alla sua essenzialità, alla sua sopravvivenza. Le poesie sono così diventate un “precedente” del romanzo. Dalla giustapposizione dei due blocchi – poesie e prose – e da un’operazione di amalgama in cui ho riscritto tutto tre volte è infine venuto fuori il libro.(45)

Anche *Il re del magazzino* è dunque una forma ibrida: un prosimetro sviluppato in forma consapevolmente romanzesca («Forse la definizione di romanzo, nel mio caso, è un po’ provocatoria. Però a voler smontare questo libro, gli ingredienti del romanzo ci sono tutti: c’è lo sviluppo, c’è l’epilogo...»)(46) ma aperto a istanze senz’altro saggistico-militanti, giacché la presenza dei versi, qui, «è un tentativo di utilizzare il linguaggio della poesia per dare delle risposte che con altri linguaggi non è possibile dare. Ciò non significa che si tratti di cronaca in versi: il problema è quello di aumentare l’intensità del verso pur rendendolo più aperto»(47). E qui è tempo

che il discorso su Porta costruttore di forme ibride si concluda, benché una definizione di *Poesia degli anni settanta*(48) che si deve a Giovanni Raboni inviti a un suo ulteriore allargamento: la parola – un composto – è infatti «saggio-antologia»(49).

Rodolfo Zucco

Note.

- (1) M. Papa, rec. a *Nel fare poesia*, “La rassegna della letteratura italiana”, XC, s. VIII, 1-2, gennaio-agosto 1986, pp. 348-349, a p. 348. Si veda d'altra parte, *infra*, questa idea nella formulazione dello stesso Antonio Porta.
- (2) Il comitato scientifico risulta formato da Piero Bigongiari, Mario Luzi e Adelia Noferi; quello direttivo da Daniele Lombardi, Stefano Mecatti, Maurizio Nannucci e Anna Panicali; il progetto e coordinamento è di Stefano Mecatti.
- (3) Questi i dati bibliografici completi: J. Derrida, *Ciò che resta del fuoco*, traduzione di S. Agosti, Sansoni, Firenze 1984 (a fronte è posto il titolo francese: *Feu la cendre*).
- (4) La trascivo: «È buona regola presentarsi. | Quando ci chiedono una traccia autobiografica, un curriculum vitae, che sgomento! Io. Chi è io? L'identità ci appare un punto da raggiungere piuttosto che un bene già acquisito».
- (5) A. Porta, *Il progetto infinito*, a cura di G. Raboni, Edizioni «Fondo Pier Paolo Pasolini», Roma 1991, p. 115.
- (6) *Ibidem*, p. 94.
- (7) A. Porta, *Inseguimenti e forme*, in *Colloquio francese italiano. «Io parlo di un certo mio libro»*, Roma, 13-15 dicembre 1985, Supplemento letterario 6 ad “alfabeta”, VIII, 84, maggio 1986, p. VI.
- (8) A. Porta, *Il progetto infinito*, cit., p. 116.
- (9) *Ibidem*, p. 117.
- (10) *Ibidem*, p. 125.
- (11) *Ibidem*, p. 75.
- (12) M. Forti, *Nel fare poesia*, «alfabeta», VII, 76, settembre 1985, p. 8.
- (13) A. Porta, *Inseguimenti e forme*, cit.
- (14) *Ibidem*. John Picchione, nella sua *Introduzione a A. Porta*, Laterza, Roma-Bari 1995, p. 9, ha chiaramente additato l'ascendenza sul Nostro della lezione di Luigi Pareyson. Si consideri la consonanza col passo citato (e con altri che citerò da *Nel fare poesia*) di questo estratto da L.P., *Estetica. Teoria della formatività*, terza edizione riveduta, Sansoni, Firenze 1974, pp. 60-61: «È evidente [...] che la riuscita presuppone, appunto, un fare che ha da essere anche invenzione del modo di fare. Quale che sia l'opera da fare, il modo di farla non lo si sa in anticipo con evidenza, ma è necessario scoprirlo e trovarlo, e solo dopo che lo si sarà scoperto e trovato si vedrà chiaramente ch'esso era appunto il modo in cui l'opera andava fatta; e per scoprire e trovare come bisogna fare è necessario procedere tentando, cioè figurando e inventando varie possibilità, che si devono mettere a prova attraverso la previsione del loro esito e selezionare a seconda che siano o no capaci di resistere alla prova, sì che di tentativo in tentativo e di verifica in verifica si giunge a inventare la possibilità che ci voleva. Non si può propriamente parlare di riuscita quando il fare è solo un eseguire progetti compiuti o applicare norme definite, perché allora manca il presupposto necessario o il correlato naturale della riuscita, cioè il tentativo».
- (15) A. Porta, *Nel fare poesia*, cit., p. 9.
- (16) *Ibidem*, pp. 25-26.
- (17) *Ibidem*, p. 51.
- (18) *Ibidem*, p. 56.
- (19) *Ibidem*, pp. 69-70.
- (20) *Ibidem*, pp. 113-114.
- (21) *Ibidem*, p. 10.
- (22) *Ibidem*, p. 25.
- (23) *Ibidem*, p. 31.
- (24) *Ibidem*, p. 75.
- (25) *Ibidem*, p. 87.

- (26) A. Porta, *Il progetto infinito*, cit., p. 65.
- (27) A. Porta, *Nel fare poesia*, cit., pp. 5-6.
- (28) *Ibidem*, p. 49.
- (29) *Ibidem*, p. 93.
- (30) *Ibidem*, pp. 103-104.
- (31) *Ibidem*, p. 119.
- (32) *Ibidem*, p. 9.
- (33) *Ibidem*, p. 17.
- (34) *Ibidem*, p. 21.
- (35) *Ibidem*, pp. 55-56.
- (36) A. Porta, *Il progetto infinito*, cit. p. 131.
- (37) A. Porta, *Nel fare poesia*, cit., p. 6.
- (38) Ricordo la definizione che ne ha dato Guglielmo Gorni: «La *Vita Nova* è la raccolta di trentuno liriche di Dante in vario metro, di età giovanile o poco più matura, saldate insieme da una prosa che alterna la narrazione, che si vuole autobiografica e non romanzesca, a chiose e dichiarazioni d'autore, digressioni sull'arte poetica, sottigliezze teoriche ed erudite. Il libello (così Dante denomina il suo *prosimetrum*), sotto la finzione di una storia amorosa straordinaria, non conclusa dalla morte dell'amata, anzi risorta con maggior vigore dopo gli sviamenti successivi alla scomparsa di lei, dispone, in coerente diacronia, testi e momenti cruciali dell'esperienza intellettuale e dell'attività poetica di circa un decennio» (G.G., *La «Vita Nova» nell'opera di Dante*, in Dante Alighieri, *Vita Nova*, a cura di G. Gorni, Torino, Einaudi, Torino 1996, pp. IX-XLVIII, a p. IX).
- (39) G. Gramigna, *Un palombaro che scende nel mare del linguaggio*, "Corriere della sera", 14 agosto 1985.
- (40) A. Porta, *Il progetto infinito*, cit., p. 115.
- (41) A. Porta, *Il re del magazzino. Romanzo*, Mondadori, Milano 1978. Del libro esiste una seconda edizione, con preziosa introduzione di Stefano Verdino (*Uno strano romanzo*), uscita a Genova per San Marco dei Giustiniani nel novembre 2003.
- (42) M. Corti, *Un profetico messaggio nel crepuscolo tecnologico*, "Il Giorno", 23 aprile 1978. Giovanni Raboni parla invece di *satura*: «Infine, a queste già singolari caratteristiche del libro si aggiunge, in qualche modo integrandole e riassumendole, quella che è la sua più sorprendente novità strutturale, vale a dire la sua natura di "satura", di componimento letterario nel quale si alternano, si intrecciano, si sovrappongono modi attinti o riferibili ai più svariati generi: dal romanzo al memoriale, dal frammento lirico (Hölderlin) alla poesia gnomica (Brecht). La quantità di stimoli e di echi stilistici che la lettura del *Re del magazzino* riesce a convogliare è notevolissima; ma non si pensi a un'ipotesi di plurilinguismo, a una dimensione di tipo gaddiano; al contrario, Porta mantiene tutti i diversi schemi di visione e di pronuncia in un ambito tonale molto stretto e sorvegliato» (G.R., *Il nuovo medio evo è già cominciato*, "Tuttolibri", IV, 14, 15 aprile 1978, p. 10).
- (43) A. Porta, *Il mio re del magazzino fa provvista di ottimismo*, "la Repubblica", 9-10 aprile 1978.
- (44) A. Porta, *Nel fare poesia*, cit., p. 119.
- (45) Scrive Porta, *ibidem*, p. 77, a proposito delle *Brevi lettere*: «Le prime trenta *Brevi lettere* sono state inserite nel romanzo *Il re del magazzino*, per interagire con la prosa. La comunicazione in forma di poesia come ponte di superamento del territorio devastato di una civiltà che non si è liberata dal male che fa avanzare i deserti».
- (46) A. Porta, *Il mio re del magazzino fa provvista di ottimismo*, cit.
- (47) *Ibidem*.
- (48) *Poesia degli anni settanta*, introduzione, antologia e note ai testi di A. Porta, prefazione di E. Siciliano, Feltrinelli, Milano 1979.
- (49) G. Raboni, *Prefazione* ad A. Porta, *Il progetto infinito*, cit., pp. 5-9, a p. 9.

«UN SISTEMA DI RISCHI E POSSIBILITÀ»: E. VILLA E LA SFIDA ORACOLARE ALLA PROSA CRITICA

Non dire mai “attività critica”. Ma entusiasmo, occhio, poesia. I critici sono la merda. [*Il Clandestino*, p. 106].

L'interrogazione intorno allo statuto e alla legittimità di formalizzare un genere narrativo ascrivibile alla ‘prosa critica’ di E. Villa rischia di spalancare alcune questioni relative alla postura metodologica che lo studioso deve assumere di fronte a una produzione costitutivamente ibrida, in cui vengono fatti detonare i ponti tra comparti disciplinari eterogenei. L'Archivio villiano, conservato presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia(1), testimonia di una gestazione spuria, a innesti cronologicamente stratificati, dell'*inventio* villiana, in cui la canonica classificazione tra generi differenti (poesia, prosa, critica d'arte, saggistica) risulta poco o per nulla pertinente. Villa sembra rielaborare ossessivamente un unico discorso intorno alla parola e alle potenzialità originarie del linguaggio, procedendo matericamente nello spazio per linee grafiche non riconducibili a forme di versificazione metrica o a un'impaginazione di taglio tipografico. La confezione editoriale e la decisione di licenziare un determinato oggetto letterario ‘in forma di poesia’ o di prosa arriva a posteriori, a partire da una materia testuale in sé autosufficiente e congegnata come un continuo agglomerarsi di forme cellulari interdipendenti (Ugo Fracassa ha parlato di una «processualità metamorfica»(2)); la sistemazione entro un'etichetta codificata dipende in senso prioritario da ragioni di mercato, legate alla necessità concreta di vendere e consegnare all'editore un prodotto convertibile in un compenso monetario che garantisca la sussistenza materiale.

Il sospetto nei confronti del critichese

Per E. Villa, il sistema critico edifica, attorno agli artisti prescelti, una bolla pubblicitaria, un cofanetto mediatico attraverso il quale svende al pubblico un'immagine contraffatta e neutralizzata del suo potenziale creativo. Arrogandosi il diritto di esaurire la poetica dell'autore entro un reticolo combinatorio di pochi concetti chiave, pretende di giustificare il pensiero delle sue vittime all'interno di sintetiche definizioni classificatorie, che rendono anche l'oscurità allegorica una merce letteraria negoziabile se ricondotta a rassicuranti presupposti teorici. Per Villa, invece, la critica ha il dovere di confessare la violenza intrinseca all'opera d'arte, giacché «quel che facciamo non dev'essere un prodotto, ma dev'essere consumato dall'orrida gola dell'αἶών, non dal “pubblico”, non dal people, ma bruciato dall'έσχατον»(3).

Agli occhi di E. Villa, la Neoavanguardia (il «sommesso attimo dei Novissimi»(4)) si presenta come un movimento teoreticamente squalificato per il fatto di aver operato un raffreddamento della materia verbale, convertendo il ruolo dell'intellettuale in una misera professione dirigenziale, da burocrati della falsa avanguardia. In una lettera a Gianfranco Baruchello conservata presso l'Archivio eporediese emerge l'insofferenza nei confronti di un movimento «insignificante», capace soltanto di produrre «torbidi romanzucoli», nonostante i toni allarmistici con cui fu salutato dai quotidiani e dagli autori arroccati in difesa di una tradizione altrettanto disattivata e inerme:

Oh ma che razza di notizie saltan fuori, caro Gianfranco, girando per l'Itaglia [*sic*], sgradevoli [...]. Ecco la notizia: era in lavorazione o fattura, forse lo è ancora, un documento esplicito di una tua collaborazione con un tale sanguinetti [*sic*], cui, come vedi, io nego perfino il sema di una maiuscola. Perché si tratta solo di caprone, con attitudine da scorpione, Ripugnante, comunque [...]. Anche la tua continua fornicazione con la recente bassa mera novecentesca sessantatre-ese; tutta robaccia italo-milanese [...]. Che pecioni ignobili e insignificanti come quello (e non è il solo) vadano in giro a mendicare una specie

di attualità intimidatoria (prosseneti come sono come fanno a entrare in mezzo a cose così distanti dai loro torbidi romanzucoli?), va bene per loro. Non per te.

L'eversione della Neoavanguardia viene istantaneamente rimarginata all'interno del potere, e i sedicenti contestatori della norma si riducono ad «attori burocratici del gioco sistematico del sistema vigente» (lettera a Oreste Macrì, 24 gennaio 1943). L'arte, per Villa, deve reagire al caos secernendo nuovi valori (per quanto residuali e circoscritti), additare soluzioni alternative, delegate all'enigma, al visionario, all'indecidibile, in nome di un'«arte come essenza umana irradiante, nuova coscienza, progressiva creazione di nuova coscienza»(5). La praticabilità e l'urgenza di delineare un nuovo compito per l'arte non consente scappatoie nell'ironia o nel gioco verbale: «l'arte è la coscienza», ribadisce Villa in una conferenza tenuta nel 1984, «una coscienza etica, una coscienza di liberazione»(6).

Gli artisti «merciaioli» si limitano, invece, a reiterare vecchi paradigmi spacciandoli per novità a collezionisti o critici d'arte incompetenti, «non riescono a inventare se non quello che è già stato inventato e che non è più inventabile per nessuna ragione, e che solo viene rifatto, ripescato, ripreso per pura noia e [...] per deficienza di tema, per mancanza di idee e sensibilità»(7).

Questo impianto speculativo chiarisce come mai, in un poeta così (apparentemente) disordinato e magmatico, ricorrano frequenti appelli all'ordine o alla finalità costruttiva dell'atto artistico (non ultimo il progetto per una *Comunità di artisti dedita alla creazione e al recupero di una Diaconia dell'immaginario*(8)). I risultati di questa operazione sbilencamente costruttiva potrebbero risolversi in uno scacco definitivo, ma la «postura» dell'autore in rapporto al gesto poetico ne giustifica l'orizzonte complessivo, il cui valore diventerà valutabile in una prospettiva esclusivamenete escatologica («niente, nessun risultato, però chiunque abbia compiuto almeno uno sforzo, può gettare una foglia verso il futuro»(9)).

Il caso degli *Attributi dell'arte odierna*

Gli interventi raccolti all'interno degli *Attributi dell'arte odierna* rappresentano, forse, le uniche occorrenze di saggi apparentemente etichettabili entro la definizione di «critica d'arte», sebbene siano caratterizzati da una forma ipertrofica di meticcio (linguistico e contenutistico), giacché, come ha osservato brillantemente Flavio Fergonzi a proposito del lessico villiano, «respinta l'opzione formalista, [egli] ha privilegiato gli aspetti psicologici, simbolici o antropologici della creazione»(10). Il lessico critico viene contaminato da sintagmi e formule prelevate, senza l'esplicitazione di mediazioni logiche intermedie, dalla sfera semantica dello gnosticismo, dai presocratici o dalle scienze matematiche, piegando la lingua istituzionalmente deputata alla *descrizione* a una forma di *allusione* metaforica e oracolare.

Anche nel raggio espressivo di una scrittura che si pone come accompagnamento e illustrazione verbale all'opera di un artista o come soglia prefatoria al catalogo di una mostra, Villa difende la sua operazione di orgogliosa de-territorializzazione dal campo critico, asserendo che

Per me si tratta di documentare una milizia di ragione logonevrotica, una azione di natura strettamente abissale, non di saggi sui nomi indicati. I nomi che ci sono non sono scelte di valore (in nessuno dei sensi possibili) [...]. Non c'entra la "storia dell'arte contemporanea" e tanto meno la critica. E non è "saggistica". In questo magma c'è solo un nome, ed è il mio, gli altri sono più o meno fittizi, come supporti. È la mens generale, il torbido generale, la febbre che scivola dentro, quello che fa il libro. Che sia De Kooning o che sia Desiato fa lo stesso.(11)

Nel momento in cui il nucleo tematico verso cui è orientata la critica diventa un pretesto per declinare un discorso autoriale che prescinde dalla pubblicazione locale di lacerti richiesti dall'editore, la categoria stessa di critica viene fatta detonare; in che modo, infatti, può esistere una critica senza oggetto? Su quali basi logiche, estranee alla dimostrazione argomentativa, dovrà fondarsi questa nuova forma di approssimazione ad autori e questioni critiche interscambiabili, del

tutto separabili dalla declinazione singolare dell'articolo 'saggistico' in cui vengono accidentalmente a inserirsi?

Il periodo finestra degli anni cinquanta-sessanta: il passaggio da moduli tardo-ermetici a un'impaginazione 'visuale'

Per contestualizzare questa dichiarazione di poetica, è opportuno specificare che, a partire dal periodo-finestra degli anni cinquanta e sessanta, si registra nella prosa villiana un momento di conversione di alcuni moduli tardo-ermetici (caratteristici della prima fase e ancora impregnati di ungarettismo e simbolismo francese) in mattoni fonico-visivi che assemblano una mutata veste lessicale e stilistica con un'insistita attenzione per l'impaginazione tipografica e l'assetto "disegnativo" della pagina poetica, registrando influenze grafiche derivanti dalle pratiche incisive antiche (lastre di pietra, steli funerarie, iscrizioni votive e funerarie, ecc.). L'interesse villiano per le pratiche rituali primitive si manifesta con incalzante continuità non soltanto all'interno di note etimologiche, appunti filologici, testi inediti e materiali editi, ma vena capillarmente il lessico e l'immaginario poetico che costituisce l'innescio dello stile autoriale. Pertanto, si registra il passaggio da un campionario di figure e opzioni tematiche ermetiche (nell'opera giovanile *Adolescenza*, satura di referenti rimbaudiani ed eseniniani, fino ad alcune liriche di *E ma dopo*) a una costruzione della frase inconsueta e imperniata sul carattere evocativo e incantatorio della parola poetica. Leggiamo, in una pagina paradigmatica degli *Attributi*:

Quarant'anni fa, alle scuole di via felice casati, il mio maestro, un barbetta bigotto che si chiamava padoan e stava in via sangregorio angolo via settala, mi disse: 'tu non sarai mai buono di far stare in piedi una frase' [...]. Bene, quella profezia ha sempre pesato sulla mia crappa come una condanna, e da tutta la vita cerco di mettere in piedi delle frasi, con scarso successo, per dirla giusta, ma non importa [...]. Questo è il mio modello di frase, penetrante, araldico [...]. Nel senso che una frase non ha da essere solo giustapposizione convenzionale, conforme copia della frase balorda: ma, più di tutto, vincolo, e vincolo antico, e vincolo futuro, e genealogia, e legge, e sentenza e oracolo.(12)

Cambia la direzione del messaggio poetico, passando da una traiettoria orizzontale (significato – rivestimento metaforico) a una dimensione verticale (significato – sentenza oracolare), con una dispersione atomica della nozione razionalmente rintracciabile di contenuto argomentativo (a cui si sostituisce un «contenuto figurativo»(13)), non soltanto nel senso di un linguaggio che mima graficamente la rappresentazione disegnativa, ma anche come parola poetica che produce immagini "in movimento".

Da un punto di vista tipografico, sintattico e lessicale, spesso non si registra alcuna distinzione sostanziale tra componimenti poetici e pagine di prosa critica, come è dimostrato dalla interscambiabilità di tessere identiche che vengono trasferite da un polo all'altro della scrittura villiana; ad esempio, nell'intervento su Cy Twombly (1960)(14) la sezione testuale in francese risulta prelevata 'a calco' da un segmento della raccolta poetica *Heurarium* (1957)(15), senza che il passaggio dal territorio della poesia in versi a quello della critica d'arte imponga una modificazione del formato o dell'impaginazione grafica.

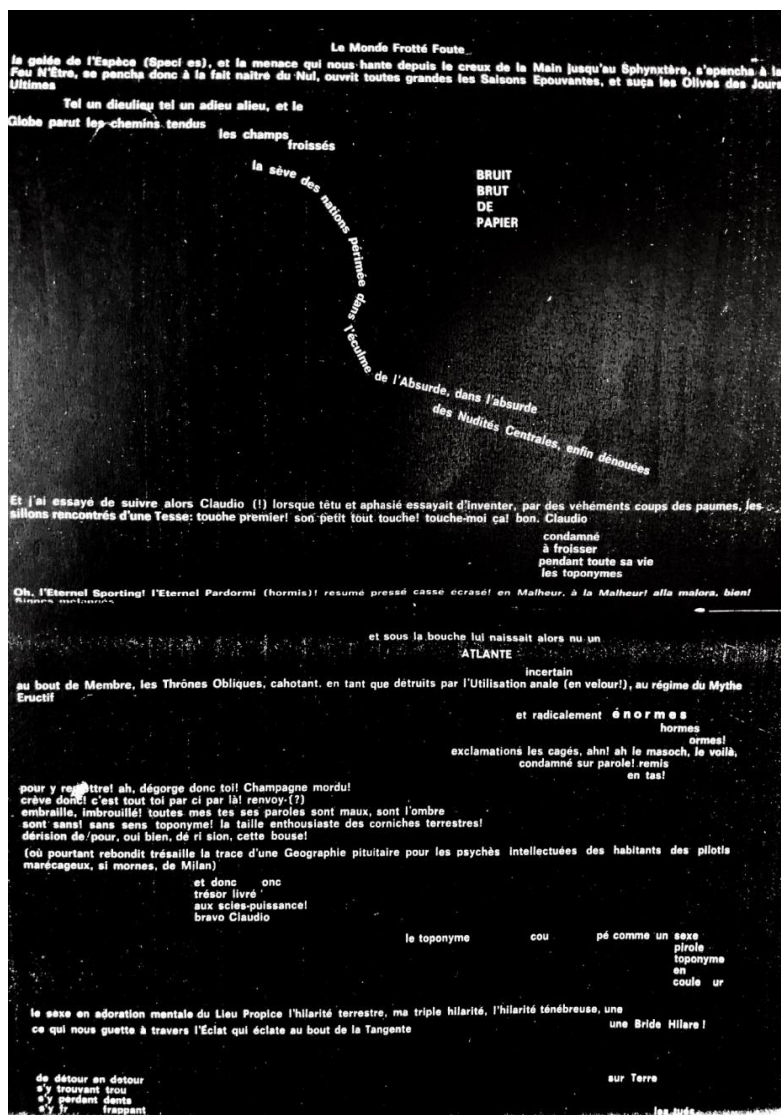
Per riassumere la prassi genetica dei testi, possiamo asserire che da un brogliaccio iniziale E. Villa ritaglia alcune sezioni che vengono innestate su un testo già dotato di coerenza interna; solitamente si tratta di aggiunte (perlopiù al termine di una sezione, separata da quella successiva attraverso una cesura grafica), in lingue diverse dal testo di arrivo (ad esempio, se la lirica è in italiano, le interpolazioni assumono spesso veste dialettale, francese o latina). Tale *collage* giunge a ultimarsi nel passaggio dal manoscritto al dattiloscritto, come se, nella fase di stampa, il testo dovesse concreocere e fagocitare ulteriori spunti di lavoro paralleli, per migliorare e acquisire una veste definitiva. La poesia finale avrà uno statuto ontologico diverso dagli scartafacci soltanto perché si propone in rappresentanza di una fase determinata, riflettendo anche i lavori concomitanti al testo licenziato per la pubblicazione, in un'annessione accumulativa di «macerie di testi precedenti e de-

composti»(16). Pertanto, gli abbozzi di uno stesso periodo, pur non essendo a prima vista orientati verso una specifica poesia o prosa, cooperano sotterraneamente a idearla, giacché costituiscono il bacino da cui attingere i tasselli di un'idea poetica comune. Ritengo, infatti, che, per tale assemblaggio apparentemente inorganico dei propri antefatti, non si possa tacciare Villa di "qualunquismo poetico", ma anzi di coerenza a una concezione della letteratura come aggregazione dinamica di ingredienti, ognuno dei quali risulta conforme tanto allo scartafaccio quanto al testo definitivo poiché essi *sono* effettivamente equivalenti.

Da una frequentazione serrata dell'archivio villiano, a partire da una campionatura degli abbozzi scarabocchiati su cartoline o sul retro di cataloghi e inviti a inaugurazioni di mostre, si può verificare come la singola poesia o il singolo intervento critico nascessero come setaccio di tutte le alternative, ugualmente possibili, di un'operazione creativa unitaria, rispetto alla quale i singoli testi rappresentano variazioni, punti di osservazione diversi su un medesimo oggetto. È difficile pensare che, per E. Villa, una poesia potesse finire; anche la pullulazione di correzioni e aggiunte sembra finalizzata a creare l'illusione di un testo "infinitivo", immortale. Inoltre, la circolazione periodica di alcune espressioni formulari tra contesti discorsivi del tutto differenti testimonia una direzionalità unitaria dell'atto poetico; è significativo, a titolo di esempio, che il sintagma «stazioni cellulari» (probabilmente saccheggiato dal vocabolario medico) venga utilizzato e ri-funzionalizzato all'interno di situazioni testuali e "narrative" disparate, tanto da diventare una sorta di locuzione idiomatica dello stile villiano. Lo ritroviamo nella lirica *devozione di bestia dans le mythique véhicule*(17) («deporre l'orecchio alla membrana del tuono al grande incrocio nei foruncoli nei visceri/ alle stazioni cellulari»), in un'accezione che sembrerebbe riconducibile all'originario campo clinico, considerata l'insistenza su voci anatomiche (l'orecchio, i foruncoli, i visceri); ricompare, poi, con la medesima declinazione negli *Attributi dell'arte odierna*, quando si parla di «les yeux, les stations cellulaires, les abîmes des oreilles, les éponges des os»(18) oppure dell'azione di «carpire vibrazioni del sangue alle stazioni cellulari»(19). Il riferimento esplicitamente anatomico decade in una nota raccolta in *Etimo e mito*(20), dove Villa scrive che «nell'arco dell'evoluzione della religione umana, stazioni cellulari sono state ritenute le 'nascite in acque' o 'deposizioni in acque' dei grandi paradigmi teologici»; Villa, insomma, sembra inserire il sintagma per creare un modulo ritmico ricorrente, in un aggiornamento progressivo e contestuale delle sue accezioni locali, che ripetono meccanicamente la sequenza prescindendo dall'effettiva validità semantica.

L'impaginazione verbo-visiva

Come la poesia sperimentale, anche la critica d'arte villiana si disloca atomicamente nello spazio senza rispettare le regole della prosa argomentativa, inserendo a volte oscuri ideogrammi o segni geroglifici, direttamente prelevati dal modello dei *Cantos* di Pound, altre volte rimarcando con il carattere maiuscolo alcuni sintagmi che assumono, in questa forma di iper-significazione grafica, un'astrattezza ieratica e isolata rispetto all'andamento lineare della frase circostante, come si può verificare, ad esempio, nel seguente intervento dedicato a Claudio Parmiggiani:



La sintassi disegnativa non accompagna il significato ma lo crea proprio nell'atto della disposizione volumetrica (Villa parla di «immagine-enunciazione»(21)). La scrittura villiana segna il predominio del dispositivo visivo: il contenuto non si struttura per disegni, ma il disegno rivela il significato nascosto del contenuto, attiva nuove suggestioni che riposavano quiescenti nel linguaggio ma che soltanto la redistribuzione spaziale permette di attivare; come scrive Villa nell'inedito *essai sur mots absents*, «la force des mots hâchés obliques sera inépuisable comme les atomes d'Epicure»(22).

L'idea di una permutabilità possibile tra campo artistico e campo poetico si ritrova in numerosi scritti villiani, che rivelano come una sincronia e una reversibilità reciproca tra pittura e letteratura possa definirsi valida per alcune opere d'arte. Negli *Attributi dell'arte odierna*, Villa assegna spesso la qualifica di «poeti» ai pittori oggetto di approfondimento critico; ad esempio, parlando di Mimmo Rotella, dichiara che «basta una sola parola per identificare un poeta talmente schietto»(23), oppure ancora in un intervento su Giulio Turcato sentenza: «il libro più importante che io ho letto in questi ultimi dieci anni sono i quadri di Giulio Turcato»(24). La pittura, insomma, può risolversi in una forma plastica di poesia, e la poesia in una forma alfabetica di pittura, in una sintesi che Villa condensa nell'espressione «scrivere-pittura»(25). Come specifica nella conferenza tenuta a Perugia, «la necessità della pittura è di aver vicino parole che si accostino alla sua poesia, diventando poesia completa»(26). Racchiudere i campi di applicazione della creatività artistica entro categorie

accademiche rigide è un portato pedantesco della Scuola-Istituzione, e l'applicazione di tali etichette si annuncia oggi del tutto impraticabile; come scrive Villa in un intervento su Nuvolo, parlando della pittura noi «impieghiamo ancora questa definizione convenzionale e quasi inutile per una gestione che presenta interessi ben più alti e solenni; purtroppo la gente non accetta altri nomi che quelli convenzionali, e quindi seguitiamo a dire pittura»(27).

La scrittura-enigma

A proposito del proprio stile, in una pagina degli *Attributi* E. Villa parlava di una

scrittura germinante, risposte alle chiamate di lessico germinale, [*che*] si divincola e posa sulla pagina giuridica e puramente estesa, fischia nel fascio di grafemi uniformi: e per essa nessuna lettura convenzionale è più prevista o accettabile o augurabile.(28)

Come per il modello rituale cui occhiava Villa, non tutti i rimandi di una scrittura oracolare sono passibili di un'unica decodifica «convenzionale», altrimenti la capacità evocativa della parola risulterebbe notevolmente depotenziata; al lettore, pertanto, è richiesta una rinuncia preliminare alla totalità del significato letterale, giacché «non tutto è da comprendere; e bisogna anzi sempre sorprendere»(29). La parola viene forzata alla congestione dei significati, costretta a spalancare la propria accezione corrente per aprirsi al flusso dei sensi ulteriori, allo scopo di pervenire a un «dominio attivo, naturale e ovvio, dove la parola non sia un insieme di così detti significati, né un cumulo di disponibilità metriche e sensibili, ma un sistema di rischi e possibilità, una sequenza praticamente illimitata e aperta su ogni fronte»(30).

Questo non implica aprioristicamente la negazione di un ponte con l'empirico, ma investendo e rivestendo il reale delle risonanze mitiche, cosmologiche, etimologiche, conduce a una «espulsione dei 'fatti' e della 'realtà' come istituti vessatori, e così noiosi del resto, e della stessa parola come istituto»(31). L'approccio realistico e razionalizzante al mondo si qualifica, di fatto, come una farsa dell'umanesimo scienziato, che ha l'ambizione di sottomettere le forze del caso e del mistero a una dimensione di analisi quantitativa, dimenticando che tutto ciò che è reale non è razionale, giacché il sacro (non confessionale, ma misterico e magico) abita la realtà e ha valore di realtà. Scrive Villa in una pagina dedicata a Ettore Colla:

La mente umana, nella sua parte più coraggiosa, non ha mancato mai il grande tentativo di liberarsi dalla ostinata presunzione socratica e umanistica: quella secondo cui tutto che attraversa l'apparatus razionale diventi, sic e per questo, ragione, razionalità, ragionevolezza; così venendo a togliere alla mente le sue facoltà diafaniche, la sua grandiosa trasparenza. Come la ragione, così anche l'arte tenta di liberarsi dalla presunzione analoga: che cioè tutto quanto passi per l'apparatus figurativo diventi, subito e naturalmente, figurazione, mimesi; quella presunzione per cui essa tende a ricostruire il mondo oggettivo come un teatro finto.(32)

L'assunzione del linguaggio mitico, pertanto, si accompagna a una riqualificazione del formulario rituale in chiave pratica, come veicolo effettivo di comunicazione non relegabile alla mera sfera religiosa; a proposito della pittura di Luigi Castellano, Villa asserisce che l'artista «ha costruito un tessuto rituale, ormai solido, dove il disegno non è, aridamente, solo trama e ordito, ma la struttura si incide, sul tessuto, come una figurazione coscientemente operata, e leggibile chiaramente»(33). Questa riformulazione «coscientemente operata» del patrimonio lessicale e sintattico dei rituali sacri costituisce il punto di partenza per una scrittura a cavallo tra evocazione e re-impiego concreto della parola oracolare, con funzione di attivazione e «cattura» di un significato originario, in una comunicazione che rifiuta la svendita semantica delle formule di commercio linguistico proprie della società tecnologica; «la critica», sentenza Villa nella conferenza tenuta all'Accademia delle Belle Arti di Perugia nel 1984, «infatti fa questo: strappa parole all'oggetto, lo ripete in parole che non hanno più il significato, perché è solo là dentro e di là non esce»(34). Sulla valenza non

meramente culturale del linguaggio del rito, scrive efficacemente Donadoni nella sua *Introduzione ai Testi religiosi egizi*:

La lingua del rito ha, inoltre, spesso caratteristiche sue: le invocazioni, le cadenze, il parlare allusivo e – in genere – una repugnanza al discorso esplicito intorbidano di regola anche espressioni più facili. Uno stesso fatto viene in genere descritto per mezzo di due o tre trasformazioni in parallelismo [...], delle quali in genere solo l'ultima è quella esplicita, mentre la prima o le prime due danno variazioni largamente mitologiche dello stesso tema. È facile poi che si abbiano ampliamenti per mezzo di allusioni mitologiche spesso riferentisi a miti che ignoriamo. La similitudine non è, naturalmente, qui un artificio letterario, ma significa un dare reali e profonde radici entro una risonanza cosmica o mitica al singolo fatto; e cos' non sono artifici retorici le ripetizioni degli inni, le formule delle litanie e – più difficili che tutto il resto alla nostra comprensione intima – i giochi di parole. Attraverso tutti questi testi c'è un giocare sulle allitterazioni che non ha niente a che vedere con artifici metrici o fonici, ma intende ogni volta [...] gettare una sonda entro l'essenza stessa delle cose, manifestare rapporti immanenti. La lingua e la parola sono cose sacre e autonome, e non è detto che la controprova di una formulazione verbale debba essere data dalla sua razionalità.(35)

Come Aldo Tagliaferri ha già sottolineato nel testo introduttivo di *Zodiaco*(36), anche per Villa è centrale l'autonomia e l'isolamento della parola artistica intesa come comunicazione alternativa e addirittura antagonista nei confronti del codice comune, come momento in cui il linguaggio si redime dalla «chiacchiera» quotidiana e torna alle origini primigenie della Parola (l'«Urwort»), alla ricerca del «primo mito, quello ancora vivente, il mito silente e fuggevole», contrapposto al «mito contagiato corrotto e inchiodato dalla scrittura e dall'alfabeto»(37).

Al significato concreto e strumentale del codice, Villa contrappone un significante evocativo e sacrale dell'enigma, del rebus che attiva strati potenziali di un lessema sepolti dall'uso ordinario; come scriveva Eliot, «il poeta deve diventare sempre più totalizzante, allusivo, indiretto, al fine di forzare il linguaggio, di smembrarlo se necessario perché incanali il significato»(38).

Per concludere il discorso con un'altra citazione di Eliot, a proposito della poesia *Il gabinetto azzurro* di William Morris, leggiamo il seguente passaggio:

Deliziosa; ma non saprei spiegarne il significato, né credo che lo stesso autore sarebbe stato in grado di farlo. Essa produce un effetto abbastanza simile a quello di una runa o di un incantesimo, sebbene l'una e l'altra fossero dormule di carattere essenzialmente pratico [...]. Il fine che evidentemente l'autore si propone e raggiunge è di generare l'effetto di un sogno. Per godere questa poesia non è necessario conoscere il significato del sogno [...]. Osservare che l'intimo significato di una poesia può sottrarsi del tutto a una parafrasi è dire cosa a tutti nota; non lo è forse altrettanto affermare che il senso di una poesia può andare al di là del proposito conscio dell'autore, ed essere lontano dalle proprie origini [...]. Se, come sappiamo, solo parte del significato di una poesia può essere comunicata con una parafrasi, ciò dipende dal fatto che il poeta è impegnato su confini della coscienza oltre i quali le parole non bastano più, sebbene un significato esista ancora.(39)

Il nostro moderno cantore dell'origine ha il merito insindacabile di riproporre, verso la fine del Novecento, l'ipotesi inquietante di una «commutabilità tra il reale e l'eschaton»(40), e in questa chiave occorre leggere anche molte soluzioni espressive villiane, che sfidano la percezione comune del linguaggio indicando sempre un margine al di là del quale la parola poetica si arresta e si spalanca la «parola dell'Origine» o il suo corrispettivo speculare, il «Silenzio», giacché, leggiamo in un intervento dedicato a Sante Monachesi, «ogni ritmo che inizia si perde»(41), e la scrittura villiana vuole accarezzare il confine millimetrico che precede questa perdita. Per questa costante sfida al significato (e, simmetricamente, all'assenza di significato), forse la migliore definizione del posizionamento villiano coincide con una formula usata dal poeta stesso a proposito dell'opera di Nuvolo: un «caos rigoroso delle aperture e chiusure di senso e di sensi, come una porta che sbatte sempre»(42). In uno degli aforismi raccolti nelle *Interiezioni*, Antonin Artaud si accosta al problema dell'oscurità della parola poetica e all'impossibilità di accedere direttamente a una decodifica

interpretativa, sentenziando che «c'è l'ermetismo in cui non si entra perché è chiuso / quello in cui si entra e che ci rinchioda / quello che ci invita a entrare per aprire ciò che è chiuso»(43). Il dispositivo villiano appartiene pienamente alla terza categoria, ossia un congegno ermetico che occorre forzare per consentire un'apertura che comunque non è esclusa aprioristicamente, giacché la Sfinge che Villa colloca davanti alla porta di accesso nasconde e problematizza uno spiraglio di senso cui soltanto la formulazione dell'enigma consente di accedere.

Il poeta di Affori sottolinea spesso la prossimità (lessicale, intonativa) con la dimensione oracolare e magica(44), in cui le parole sono assimilabili a «frantumi di un lessico propiziatorio o incantatorio»(45); scrive Villa in uno dei frammenti raccolti sotto il nome di *Poesie in italiano*: «nella frase urge trema qualche cela qualche vena di natura oracolare»(46).

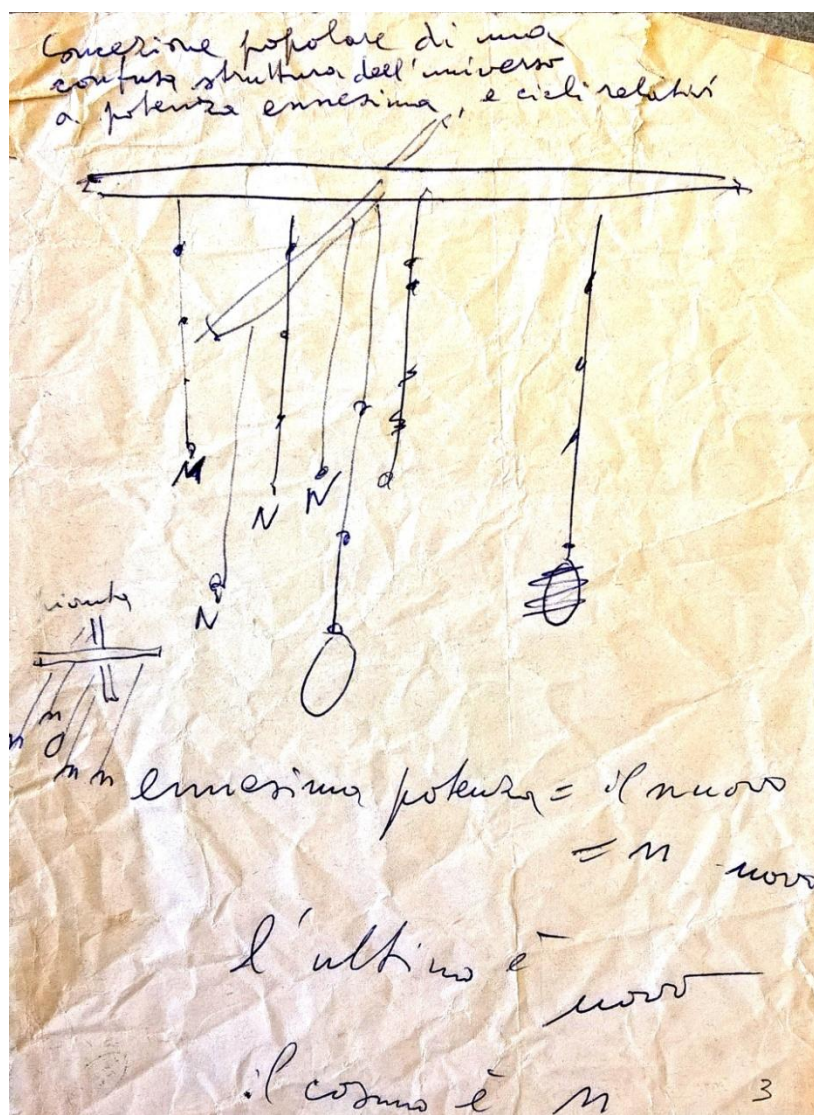
Per questa idea di una destinazione profetica del messaggio artistico, il referente privilegiato è Artaud, drammaturgo tornato alla ribalta in Italia alla fine degli anni sessanta e apprezzato da Villa (che lo cita soprattutto in relazione al teatro di Burri); Artaud contrappone al linguaggio «bassamente utilitario» un recupero di formule incantatorie capaci di riesumare quel nucleo misterioso che abita il centro del linguaggio e che soltanto la parola pronunciata dall'arte può ripristinare nelle maglie della comunicazione ordinaria. Leggiamo, in un passo del *Teatro e il suo doppio*:

Fare la metafisica del linguaggio articolato significa indurlo ad esprimere ciò che di solito non esprime; significa servirsene in modo nuovo, eccezionale e inusitato, significa restituirgli le sue possibilità di scuotimento fisico, significa frazionarlo e distribuirlo attivamente nello spazio, significa prendere le intonazioni in modo assolutamente concreto restituendo loro il potere originario di sconvolgere e di manifestare effettivamente qualcosa, significa ribellarsi al linguaggio e alle sue fonti bassamente utilitarie, alimentarsi si potrebbe dire, alle sue origini di bestia braccata, significa infine considerare il linguaggio sotto forma di Incantesimo.(47)

In un verso di *Ridente sillaba*(48), Villa parla proprio di questa «epoca senza esercizio d'oracolo e senza dei», contrapponendovi implicitamente il proprio tentativo di conservazione e riattivazione della dimensione oracolare. Anche altre espressioni cristallizzate all'interno della lirica sembrerebbero alludere a tale dimensione divinatoria, come il riferimento alla «tua lingua greca rivelata» (la rivelazione del messaggio sacro da parte del dio al medium della sibilla?), oppure l'allusione poi depennata alla parola-preghiera («e preghiamo parole a destra e sinistra»). Inoltre, i cenni al «rito fievole», al «morso remotissimo delle essenze tebane» e alle «runiche boutades» sembrano inserirsi entro questa creazione pianificata di un'atmosfera oracolare, che si realizza attraverso un espediente grafico-tipografico ma anche con un apporto lessicale di vocaboli selezionati dal campo semantico della profezia. Inoltre, le inserzioni di materiali linguistici allogloti (il latino, con la sezione «insecta quaedam / et ova sui clamori / clamo camantis in clamore / clamanti clamir clamanti», il dialetto, con i versi a intonazione popolareasca «néi, bechel sù / bechel sù de lava giò» e «nei! ciapel de sott / ciapell de sott sott», e il francese, con il frammento «la vie s'obscure / aucune raison de suspecter la réalité et la recompense et les liens [...]. l'infini s'obscur e/ acharme il ne gaut nullement / il devient plus / qu'une loi / tremolante») contribuiscono a delineare questa modulazione evocatoria e liturgica come precisa scelta di posizionamento stilistico, che non si risolve in mera farneticazione oscura, ma possiede una forte tendenza alla significazione e al raggiungimento di una conoscenza (per quanto alternativa ai canali ragionativi consueti).

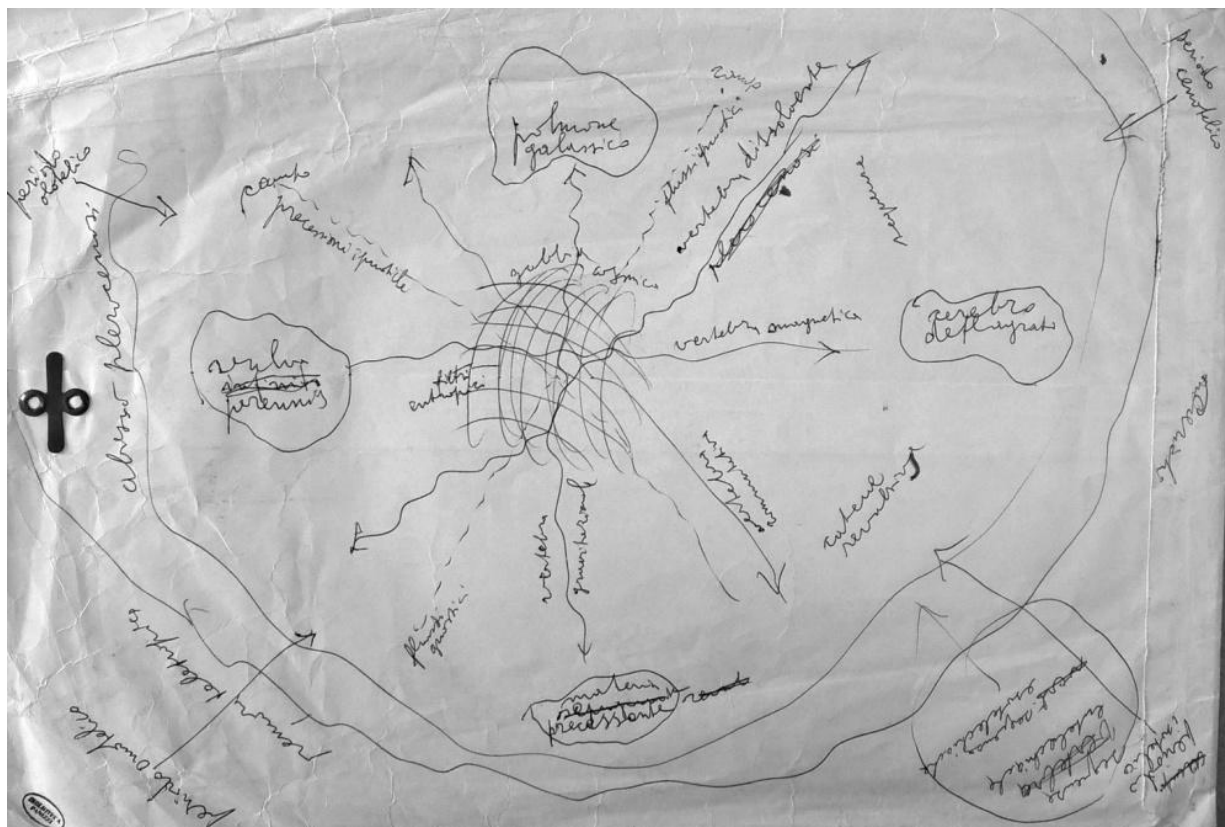
Anche all'interno dei numerosi fascicoli di *Note* conservati presso l'Archivio Villa, eterogeneamente dedicati al linguaggio, all'arte o all'origine della parola, si registra questa sostanziale indistinzione tra generi narrativi, dal momento che il pensiero e la scrittura si innestano magmaticamente *prima* che si imponga la scelta di una codificazione e un ordinamento editoriale standardizzato. Si alternano, pertanto, scarabocchi disegnativi, massime filosofiche, nuclei poetici, al di fuori di qualsiasi forma di disciplina sintattica e grammaticale, come si osserva, ad esempio, all'interno dei *Testi per opere grafiche*(49), in cui coesistono schematizzazioni algebrico-

matematiche («il cosmo è n») e simboli dell'uovo cosmico («l'ultimo è uovo»), stilizzato attraverso una forma circolare appesa a un filo che ricorda l'iconografia della Pala di Brera:



L'atteggiamento del 'critico' di fronte ad una critica a-critica: appunti di metodo

Ciò che inibisce l'applicazione di una normale disamina stilistica è il ruolo "dinamico"(50) del significato nell'ambito della riflessione del poeta; il senso come cristallizzazione oggettiva e statica di un concetto, per Villa, viene sostituito da un'idea di senso-flusso (la «mutazione del senso in altro senso»(51), che produce «invasioni e intasamenti linguistici»(52)). La singola parola si contagia con gli altri elementi linguistici contigui come se la pagina fosse un «campo»(53) magnetico, giacché «il senso è un insieme di impulsi che scompaiono, sostituiti e sospinti e eliminati da altri impulsi»(54). Anche alcuni scarabocchi villiani (come quello riportato nello spazio sottostante, conservato all'interno dei già citati *Testi per opere grafiche*) testimoniano la tendenza a organizzare lo spazio entro «campi» di attrazione e repulsione (nell'esempio riportato troviamo l'allusione diretta al «campo – precessioni ipnotiche», e, sul retro della medesima busta, al «campo di trepidazione alabarica»):



Questa concezione della pagina come rete relazionale di singolarità in movimento e in deriva (il «cliname discorsivo-dispersivo»⁽⁵⁵⁾) si riconnette direttamente all'atomismo dei filosofi pre-socratici («la sindrome sciamante / di atomi, secondo Democrito, / secondo Parmenide, secondo Epicuro»⁽⁵⁶⁾), più volte evocato da Villa; in un testo scritto per Ettore Innocente, a proposito del concetto di «senso», Villa attingerà i propri mattoni lessicali da quest'area di influenza filosofica:

Direi che non esistono “uno o più sensi”, ma nessun senso, il “nessun senso ciclico”, che tende a infinito, senso zero di infiniti sensi: noi ne accogliamo, ne dirigiamo, ne svolgiamo, ne impaginiamo, ne tessiamo ora una misura, una sola misura verticale o di vortice o di vertigine in direzioni teoricamente, spontaneamente transfinita⁽⁵⁷⁾

Anche nella prospettiva artistica junghiana, il concetto di «significato» in senso forte si rivela inapplicabile agli oggetti artistici; in un saggio di Jung, più volte citato da Corrado Cagli e plausibilmente conosciuto da Villa, lo psicanalista svizzero asserisce che «la questione del senso non ha nulla a che fare con l'arte»⁽⁵⁸⁾.

A complicare il quadro interpretativo del «syllabyrinthe»⁽⁵⁹⁾ contribuiscono le frequenti interferenze con il patrimonio etimologico, di cui Villa era un fine conoscitore (e rielaboratore creativo); alcune immagini apparentemente impossibili da decodificare risultano, in realtà, innescate da passaggi logici impliciti e giustificabili a partire dal lavoro di schedatura etimologica compiuto dall'autore. Ad esempio, in *Ridente sillaba*, l'allusione al «pane frusta» (che compare, nella forma «frusta di pane», anche in una delle liriche di *Heurarium*⁽⁶⁰⁾) potrebbe essere spiegata a partire da una nota etimologica in margine al *Genesi*, in cui Villa scrive: «la voce ebraica 'hrj' pane (anche in egiziano 'hr' significa 'pane') ha come omofoni egizi proprio 'hr' ('faccia, testa') e 'hwr' ('colpito da maledizioni'); e corrisponde a 'hrw', lettura del segno geroglifico che rappresenta 'l'uomo abbattuto'».

Per districarsi nelle maglie di questo tessuto poetico stratificato (il «glomero grumo fonetico»⁽⁶¹⁾), pertanto, ritengo che lo strumento più operativo consista nel non arrogarsi il diritto/dovere di

un'aleatoria parafrasi definitiva, chiudendo il testo villiano nella singolarità di un episodio testuale isolato, ma nell'aprire i versi all'intertestualità interna al sistema complessivo.

Come dichiara assertivamente Villa, scoraggiando qualsiasi forma di filologia e critica tradizionale,

Poche le conseguenze del nostro patronato assoluto; rare le punte di quelle altre misure; peggio per gli altri; perché questo poco è solo e tutto quel che è accaduto, qui, di vita generosa, di spalancata Alleanza: dove filologia storia critica burocrazia quando vi metteranno le mani paralitiche, troveranno soltanto il nostro provocatorio illimitato Niente. (62)

Gli esiti per la comprensione effettiva e la possibilità di decodificare i passi cifrati saranno assai più coerenti e spiegabili se sottomessi pazientemente al dialogo con le altre opere, e credo che la strutturazione stessa del *corpus* villiano (con le sue frasi sempre ritornanti, i suoi pilastri tematici, il travaso ininterrotto di materiali da un'opera all'altra) richieda questo sforzo di allenamento e alleanza con il lettore. Se la prima lettura può trasmettere una sensazione di misteriosa opacità, altamente evocativa ma chiusa alla comprensione nel suo silenzio di Sfinge, il lettore di Villa dovrà fare voto di esplorare l'intero complesso architettonico (di poesia e critica d'arte, etimologia e mito), e il quadro generale stesso fornirà la "parafrasi" del dettaglio.

Chiara Portesine

Note.

(1) Segnalo in apertura che, per i riferimenti ai testi manoscritti inediti inseriti in nota, ho consultato rispettivamente l'Archivio Emilio Villa conservato presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia e l'Archivio Emilio Villa ceduto da Aldo Tagliaferri al "Museo della Carale Accattino" di Ivrea. Con «cart.» verrà specificato il numero della cartellina in cui è conservato il fascicolo, seguita dalla numerazione dei fogli secondo l'ordine progressivo dell'inventario – consultabile online all'indirizzo: <http://www.bibliotecapanizzi.it/allegati/Inventari/Emilio%20Villa/Inventario%20Villa.pdf>.

(2) U. Fracassa, *Per E. Villa. 5 referti tardivi*, Lithos, Roma 2014, p. 156.

(3) E. Villa, *Dichiarazione dei diritti. Magna Charta* [1954 ca.], Archivio Villa, Reggio Emilia, cart. 10, foglio n. 3.

(4) E. Villa, *L'opera poetica*, L'orma, Roma 2000, p. 234.

(5) E. Villa, *Note e appunti sull'arte [1980-1985 ca]*, Archivio Villa, Reggio Emilia, cart. 126, foglio n. 33.

(6) E. Villa, *Conferenza*, Coliseum, Roma 1997, p. 30.

(7) E. Villa, *Note e appunti sull'arte*, op. cit., foglio n. 34.

(8) E. Villa, *Progetto di una comunità di artisti dedita alla creazione e al recupero di una Diaconia dell'immaginario [1970-1980 ca]*, Archivio Villa, Reggio Emilia, cart. 72.

(9) *Ibidem*.

(10) F. Fergonzi, *Lessicalità visiva dell'italiano: la critica d'arte contemporanea 1945-1960*, Scuola Normale Superiore, Pisa 1996, p. XXVIII.

(11) E. Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, nuova edizione ampliata, Le Lettere, Firenze 2008, pp. 390-391.

(12) *Ibidem*, p. 231.

(13) E. Villa, *L'opera poetica*, op. cit., p. 147.

(14) E. Villa, *Attributi*, op. cit., pp. 124-125.

(15) E. Villa, *L'opera poetica*, op. cit., pp. 270-271. Per questo confronto visivo, rimando a A. Tagliaferri, C. Portesine, *Emilio Villa e i suoi tempi*, Mimesis, Sesto San Giovanni (MI) 2016, p. 125.

(16) A. Tagliaferri, *Il Clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, DeriveApprodi, Roma 2014, p. 22.

(17) E. Villa, *devozione di bestia dans le mythique véhicule*, Archivio Villa, Reggio Emilia, cart. 112.

(18) E. Villa, *Attributi*, op. cit., p. 13.

(19) *Ibidem*, p. 20.

(20) E. Villa, *Etimo e mito*, Archivio Villa, Reggio Emilia, cart. 96/2, foglio n. 130.

- (21) E. Villa, *Voci assorbite dalla indugiante o incitante ierofasia*, Archivio Villa, Reggio Emilia, cart. 41, foglio n. 2.
- (22) E. Villa, *essai sur mots absents*, Archivio Villa, Reggio Emilia, cart. 29, foglio n. 2.
- (23) E. Villa, *Attributi*, op. cit., p. 198.
- (24) *Ibidem*, p. 212.
- (25) *Ibidem*, p. 262.
- (26) E. Villa, *Conferenza*, op. cit., p. 43.
- (27) E. Villa, *Attributi*, op. cit., p. 327.
- (28) E. Villa, *Attributi*, op. cit., p. 127.
- (29) *Ibidem*, p. 368.
- (30) E. Villa, *Lacerazione*, Archivio di Ivrea, foglio n. 4.
- (31) E. Villa, *Attributi*, op. cit., p. 338.
- (32) E. Villa, *Attributi*, op. cit., p. 52.
- (33) *Ibidem*, p. 281.
- (34) E. Villa, *Conferenza*, op. cit., p. 27.
- (35) S. Donadoni, *Testi religiosi egizi*, Garzanti, Milano 1997, p. 6.
- (36) «La stessa cripticità di molte immagini, l'uso di segni cifrati, composti, interlinguistici, o schiettamente creati ex novo, risponde all'ambizione di istituire con ogni mezzo un linguaggio artistico separato, quale strumento opposto alla decadenza di un'età della perdita, alternativo rispetto al mondo estraniato della parola della rimozione, dell'oblio, del luogo comune: progetto di sacralità e di restaurazione che ricorda la visionaria formulazione di Novalis: 'tornerà l'Età dell'Oro quando tutte le parole, le parole figurate, i miti e tutte le figure, le figure del linguaggio, saranno diventate geroglifici» (A. Tagliaferri, *Introduzione*, in *Zodiaco*, Empiria, Roma 2000, p. 17).
- (37) E. Villa, *Attributi*, op. cit., p. 345.
- (38) T. S. Eliot, *Il bosco sacro. Saggi di poesia e di critica*, Muggiani, Milano 1946, p. 748.
- (39) T. S. Eliot, *Sulla poesia e sui poeti*, Bompiani, Milano 1960, pp. 29-30.
- (40) E. Villa, *Attributi*, op. cit., p. 288.
- (41) *Ibidem*, p. 312.
- (42) *Ibidem*, p. 328.
- (43) A. Artaud, *Succubi e supplizi*, Adelphi, Torino 2004, p. 273.
- (44) Cfr. la seguente casistica, a titolo di esempio [i corsivi sono miei]: « [...] fioriture di emblemi, gibigianne di simulazioni pan genetiche e sature in radici e in sigilli di pregnanti oracoli» [*Attributi dell'arte odierna*, op. cit., p. 40]; «un fogliame assorto e sommessamente oracolare (oracolo buio, inerte), oracolo sub-biologico e sub-logico» [*ibidem*, p.140]; «l'opera di Castellani è così: candida, accanita coerente opera di azione [...], di possesso di elenco, di oracolo» [*ibidem*, p. 363].
- (45) E. Villa, *Attributi*, op. cit., p. 198.
- (46) E. Villa, *Poesie in italiano*, Archivio di Reggio Emilia, cart. 27, foglio n. 39.
- (47) A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 2000, p. 163.
- (48) E. Villa, *Ridente Sillaba*, Edizioni d'arte Colophon, Belluno 1994, p. 4.
- (49) E. Villa, *Testi per opere grafiche*, Archivio E. Villa, Reggio Emilia, cart. 4, foglio n. 53.
- (50) L'idea di perenne mobilità e dinamismo magnetico tra i reagenti linguistici (la «pronuncia dinamica», *Attributi*, op. cit., p. 145) si ritrova tanto all'interno di descrizioni del gesto pittorico quanto in riferimento alla pagina poetica; le parole agiscono e reagiscono tra loro, deviano rispetto al significato di partenza, si stratificano e si innestano sulle parole attigue, creando un "significato estetico diffuso", un «alfabeto ribelle» (*ibidem*, p. 160) o un «alfabeto fatale sempre in gestazione» (*ibidem*, p. 18); «la pittura non è immobilità, è flusso, è il fiume» (*Conferenza*, op. cit., p. 49); «le strutture sono in movimento; c'è un fremito, un desiderio al di fuori come dentro la struttura» (*ibidem*, p. 54).
- (51) E. Villa, *L'arte dell'uomo primordiale*, a cura di Aldo Tagliaferri, Abscondita, Milano 2005.
- (52) E. Villa, *voci assorbite dalla indugiante o incitante ierofasia*, Archivio Villa, Reggio Emilia, 41, foglio n. 1.
- (53) La concezione della pagina o del quadro come campo di energie in tensione si ritrova in numerosi scritti villiani, con influenze derivanti dal magnetismo gravitazionale e dal teorema di Gauss. Riporto, a titolo di esempi, soltanto i passi raccolti all'interno degli *Attributi*, la raccolta 'più critica' di Villa: «quel che il misterioso, grave "magnetismo" del "campo (anche figurato, evidentemente secondo parvenze anatomiche)"» (*Attributi*, op. cit., p. 19); «lo spazio designato sarà proprio da intendere come campo, come abbiamo più volte incertamente, e con parola trepidante; indiziato» (*ibidem*, p. 158); «nozione Gnostica di 'campo', dove

‘imprimere’, o ‘computare’, ‘punzonare’ o ‘dimenticare’, punti a corimbo, a costellazione, come sentenze isolate [...], sillabe anatopiche e molecole campione» (*ibidem*, p. 350); «quelle lunghe frasi, fatte di segni verminali, itineranti nello spazio plurilineare e a livelli coniugati» (*ibidem*, p. 366); «[...] l’uguaglianza militante del campo; campo che è l’unico vero superiore stadio e ragione propria della pittura d’azione» (*ibidem*, p. 374).

(54) E. Villa, *Note sul concetto di senso [1960-1980 ca.]*, Archivio Villa, Reggio Emilia, cart. 17, foglio n. 11.

(55) E. Villa, *voci assorbite dalla indugiante o incitante ierofasia*, op. cit., foglio n. 2.

(56) E. Villa, *L’opera poetica*, op. cit., p. 660.

(57) E. Villa e M. Diacono per Ettore Innocente, *La nuovo foglio editrice*, Pollenza-Macerata 1970.

(58) Gustav Jung, *Psicologia e poesia*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, p. 40.

(59) E. Villa, *Poesie in francese*, Archivio Villa, Reggio Emilia, cart. 19, foglio n. 63.

(60) E. Villa, *L’opera poetica*, op. cit., p. 264.

(61) E. Villa, *voci assorbite dalla indugiante o incitante ierofasia*, op. cit., foglio n. 3.

(62) E. Villa, *Attributi*, op. cit., p. 173.

NOTE SU RANCHETTI SAGGISTA

A M. che rivendica di avermi portato la peste

*To-morrow, and to-morrow, and to-morrow,
Creeps in this petty pace from day to day,
To the last syllable of recorded time;
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle!
Life's but a walking shadow, a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.*

(William Shakespeare, *Macbeth* Atto V Scena V vv 19-28)(1)

1 Uno stile tardo?

A posteriori possiamo definire in molti modi l'opera di Michele Ranchetti (1925-2007), traduttore, docente, storico, poeta, saggista, editore, organizzatore di cultura, ma quello che appare evidente immediatamente è l'esiguità della sua bibliografia: per molto tempo autore di un solo libro *Cultura e riforma religiosa nella storia del modernismo*(2) e di pochi sporadici contributi in rivista, nonostante numerose collaborazioni editoriali, prima con Feltrinelli, poi soprattutto con Adelphi e Boringhieri nessuno lo avrebbe definito però una figura centrale della storia letteraria o intellettuale del Novecento. A partire dagli anni novanta, Ranchetti ha passato i sessantacinque anni, però la situazione cambia e si ha l'impressione dell'aprirsi di una larga vena che porti alla luce e sulla carta decenni di meditazione riservata e affidata alle pieghe minute del lavoro editoriale. Ad oggi Ranchetti per noi suoi lettori 'postumi' è l'autore di tre volumi di poesie nell'arco di vent'anni (1988-2008), di svariate traduzioni poetiche e non (Wittgenstein, Ultime lettere da Stalingrado, Benjamin, Freud ma anche le poesie inedite di Celan e le *Elegie duinesi* di Rilke). Al saggio sul modernismo, frutto e inizio della sua attività di docente di storia della Chiesa all'università di Firenze si sono andati ad aggiungere due volumetti di saggi militanti sulla chiesa Cattolica(3) ma soprattutto i quattro volumi, usciti tra il 1999 e il 2008, degli *Scritti diversi*(4) che danno la misura di una vastità di interessi notevole e di una non più sporadica e anzi riconoscibile e caratterizzata prosa al confine tra saggio, meditazione autobiografica e ricerca accademica.

Su questi ultimi scritti in particolare si concentrano queste note che vogliono tracciare alcune linee guida della produzione di Ranchetti prosatore. Dalla quale non possiamo non notare come siano assenti quasi del tutto i due estremi da un lato della prosa narrativa e di invenzione, fanno infatti eccezione solo alcuni brevi racconti e prose poetiche autobiografiche risalenti perlopiù agli anni cinquanta (*Testimonianze di un moto ereticale* e *Sopra ogni possibile rivoluzione*(5)), e del saggio di rigorosa osservanza accademico-dottrinale, di questo gli unici esempi ortodossi sono i saggi su Lutero, su Schelling e sulla storia del cattolicesimo italiano(6). Ci consegnano gli scritti dunque l'immagine di una prosa di ricerca che mescola spesso negli stessi saggi osservazioni critiche, ricordi personali, riflessioni e giudizi morali o politici, e per capirne la ragione sarà forse utile tenere presente che l'infittirsi delle occasioni di composizione non coincide solo, come detto, con la vecchiaia di Ranchetti, ma in qualche modo con il punto di passaggio tra due secoli, dopo il 1989 e quasi tra due universi di pensiero.

Frequentemente nelle pagine di quel periodo è la richiesta di una comprensione, a se stesso, agli amici e compagni, a quella Santa Chiesa Cattolica Apostolica Romana nella quale sempre si riconoscerà cresciuto ed educato, ma alla quale non esita a imputare, anche negli ultimi paragrafi del profilo storico ricordato, l'irrigidimento delle strutture, l'impoverimento della religione, l'appiattimento della speculazione e degli spazi di ricerca, prima attraverso la persecuzione del

movimento modernista, poi non avendo saputo o voluto, a differenza della filosofia, pensiamo ad Hans Jonas, o della teologia ebraica, porsi un 'problema di Dio dopo Auschwitz', infine appunto il non essersi posta diversamente il problema della propria sopravvivenza e di una storia fuori dal mondo che si dà anche nel mondo, in quel giro d'anni tra il 1989 e il sorgere di un nuovo ordine mondiale intorno alla metà degli anni novanta. Ma leggiamo un passo dall'ultimo capitolo del profilo.

«È difficile riconoscere chi prenda parte a questo processo riduttivo della predicazione religiosa nel quale teologia, filosofia, controversie e anche e forse soprattutto la cultura religiosa sembrano espulse: si è operata, forse, una cesura radicale fra una storia della chiesa che gradualmente si precisa nel difficile percorso delle proprie vocazioni, nel riconoscimento delle diverse verità, nell'accettazione delle proprie colpe, nel confronto con la storia che la vede in larghissima misura partecipe e colpevole, e un magistero che afferma, sempre, la naturalità della propria verità, quasi di un cristianesimo positivo di orrenda memoria, e del proprio valore, davvero arduo e forse impossibile da riconoscere presente nei comportamenti dei suoi membri.

In particolare, è difficile riconoscere una verità a una chiesa che non consente a se stessa l'errore, per principio, coprendosi nella missione di cui non può non essere l'unica espressione legittima. Una chiesa che di fronte al male, quel male che la storia profana cerca di comprendere se non di spiare, si fa da parte, negando se stessa nella storia, per liberarsi dalla storia e riprendere, ma dove? e per chi? Il proprio cammino»(7).

Si vorrebbe dunque dire che, a fronte di questo modo di essere della chiesa, Ranchetti non potrà più dire, e infatti lo negherà esplicitamente, con Cipriano e poi con il catechismo tridentino, il Sillabo di Pio IX e persino il Concilio Vaticano II e il catechismo del 1992, *nulla salus extra Ecclesiam*: la storia diventa semmai un campo privilegiato, perché sede dell'esperienza, di esercizio della scrittura e del tentativo di intendimento del cammino dell'umanità. Non però, come altri potrebbero fare, attraverso generiche e generali asserzioni sulla stato di cose o tentativi di costruzione sistematica, in altre parole l'abbandono della Chiesa a un principio di autorità rivelata che è anche autoritarismo non genera in Ranchetti la ricerca di una filosofia della storia che colmi il vuoto; questa vecchiazza così produttiva ci pare piuttosto come un procedere meno certo i cui migliori frutti sono l'eco di lavori e studi condotti negli anni, come la cura editoriale delle opere di Freud(8), che cercano di gettare un ponte tra un lavoro altamente tecnico e specialistico e la riflessione su quanto viene accadendo nella cultura e nella società del tardo Novecento. Non è un caso che negli ultimi anni si infittisca sia la collaborazione con il Manifesto, definito «l'unico quotidiano rimasto di riferimento»(9) sia la rimediazione sulla propria esistenza e, per così dire, sulla propria traiettoria intellettuale nel Secolo(10). Lo stile di Ranchetti è dunque tardo perché tardo è il suo Novecento che muta le sue strutture sociali, politiche, culturali e finanche religiose trapassando nel nuovo millennio. È lo stile di chi scrive non più per dimostrare ciò che sa o per convincere a ciò che crede o vuole, ma di chi prende parola e la fissa su carta perché ha saputo, creduto, voluto e pensa che ricordare tutto questo possa essere di qualche utilità: «bisognerebbe voler lasciare una traccia» è l'ultima frase di una sua lunga videointervista.

Leggendo questi scritti, frequentemente paragrafati in paragrafi diseguali per misura, importanza, contenuto, si ha l'impressione che l'autore stia pensando per associazioni più che per una solida struttura logico-argomentativa, e taluni ricordi o passi o argomenti vengono ripresi, in saggi distanti poco tempo l'uno dall'altro, con minime ma significative variazioni di contenuto (come il caso dell'incontro con Strachey, traduttore inglese di Freud, narrato in diversi saggi su temi freudiani) o fissati al procedere logico del saggio da squarci narrativi, memorie e episodi apparentemente non significativi, prendiamone uno.

In questo saggio, dal titolo *Metapsicologia e metafisica*, nato come relazione a un convegno bolognese del 2006 su «Freud. Metapsicologia 1915-1917. La costruzione della psicoanalisi e il suo contesto» Ranchetti sta commentando il problema delle origini del movimento psicoanalitico in rapporto anche alle numerose incursioni di Freud e dei freudiani in altri campi disciplinari e dovendo argomentare la vicinanza di religione e psicologia racconta un aneddoto: «Ricordo, a

questo riguardo, che in uno dei primi congressi internazionali di psicoanalisi, a Londra, dopo la guerra, Cremerius, che mi conosceva, mi ha presentato a Kurt Eisler dicendo che io mi interessavo di psicoanalisi ma in realtà provenivo e continuavo ad occuparmi, di teologia e storia religiosa. “Molto giusto, molto giusto” ha detto Eisler allo stupito Cremerius, e per confermare la sua approvazione ha estratto dal taschino della giacca una bottiglietta minuscola di whisky bevendola d’un fiato. Ho continuato a ricordarmene.

Ricordo anche che, come è noto, la concezione del peccato nell’ebraismo [cioè nella tradizione culturale cui Freud apparteneva in parte] è radicalmente diversa dalla concezione cristiana ed è connessa con la malattia: manca poi, come ho detto prima, qualsiasi forma di assoluzione»(11). Ora è evidente che ai fini della dimostrazione del suo assunto è il secondo ricordo che è determinante, non il primo, ma è da questo che nella prosa di Ranchetti il secondo sembra nascere: artificio? Tentativo di disgelare un convegno accademico con un sorriso? Può essere ma non sottovalutiamo la potenza evocativa di un’immagine poetica, pittoresca in questo caso; Ranchetti ci parla di se stesso attraverso il farsi di una cultura e di un mondo nei suoi personaggi, (in questo senso si possono vedere nello stesso volume gli scritti su Brega, Solmi e Boringhieri) e non a caso in un ultimo scritto autobiografico, uno dei pochi, intitolato in tedesco *Über sich selbst* (Di se stesso), parlando delle sue attività e dei suoi maestri Wittgenstein e Freud, ricorda come non siano per lui stati oggetti di interesse scientifico o dottrinale ma, a margine, «un’interrogazione radicale, in una sorta di “prima” che mi sembrava corrispondere a un mio desiderio, piuttosto che a un mio bisogno teoretico: la costruzione di un luogo iniziale da cui far partire i tracciati della mente e degli affetti»(12).

Solo chi sia adeguatamente tardo rispetto al proprio tempo può porsi questo tipo di interrogazione volta non a chiudere ma a ricominciare, a rivendicare il persistere della ricerca invece del possesso della verità e un io quale costruzione tutt’altro che monolitica; varrà dunque la pena spendere qualche parola sul tipo di legame che Ranchetti intreccia, nella sua scrittura, con questi maestri e sugli insegnamenti che ne trae per prendere le distanze dalle involuzioni che vede avanzare alla fine del secolo.

2 L’etica e la peste

Studiare Wittgenstein e Freud, tradurli, pubblicarli soprattutto, a partire dagli anni sessanta e poi attraverso gli anni settanta e ottanta significava diverse cose non scontate: anzitutto porsi in qualche modo in contrasto con un certo tipo di cultura veicolata dalla casa editrice Einaudi, per la quale bisogna dire che Ranchetti non ha mai buone parole, fondata sull’impegno civile, sul primato della ragione, magari dialettica, che non poteva non vedere nel primo un pensatore tutto sommato poco interessante, nel secondo uno pseudo scienziato incline a forme di irrazionalismo e al pensiero di un *prius* umano irriducibile all’antropologia marxiana.

Si tratta è chiaro di semplificazioni, non prive però di una qualche presa sociale se si considera che Ranchetti lavoro all’edizione delle *Lezioni e conversazioni* di Wittgenstein per Adelphi (casa nata appunto in concomitanza con un rifiuto editoriale di Nietzsche di Einaudi) e all’edizione delle *Opere complete* di Freud per Boringhieri e infatti la maggior parte degli scritti che Ranchetti dedica a questi autori, in margine va detto all’attività editoriale condotta con notevole scrupolo filologico a contrastare le edizioni vulgate (numerossime per Freud ma molto nocive soprattutto per le raccolte di appunti postume di Wittgenstein), è volta proprio a sradicare le interpretazioni riduzionistiche.

Di Wittgenstein viene recuperato soprattutto il magistero etico e la dimensione sapienziale più di quella teoretica. Già nel 1967 Ranchetti cura una raccolta di scritti miscellanea(13) che fin dal sottotitolo appare come il compendio dei suoi presenti e futuri interessi: un luogo centrale è tenuto appunto dalla *Conferenza sull’etica* pronunciata a Cambridge. In essa leggiamo alcuni passaggi e una clausola fulminante che Ranchetti riprenderà in alcuni saggi: «Ogni giudizio di valore relativo è una pura asserzione di fatti e può quindi essere espresso in una forma tale da perdere del tutto l’aspetto di un giudizio di valore [...] Ora, io voglio affermare che, mentre si può dimostrare come

tutti i giudizi di valore relativo siano pure asserzioni di fatti, nessuna asserzione di fatti può mai essere o implicare un giudizio di valore assoluto. [...] se un uomo potesse scrivere un libro di etica che fosse veramente un libro di etica, questo libro distruggerebbe, con un'esplosione, tutti gli altri libri del mondo. [...] L'etica, se è qualcosa, è soprannaturale, mentre le nostre parole potranno esprimere solamente fatti»(14). Ora come negare che questa dimensione assolutizzante del bene, (etica è ricerca intorno a ciò che è bene dice Wittgenstein scegliendosi una definizione) e il suo conseguente porre un puramente ipotetico fondamento etico al di là dell'umano avente come termine e confine possibilità di pensiero e linguaggio potesse essere in sintonia con la sensibilità cristiana di Ranchetti? Come non sentire in queste parole una eco di altre poco antecedenti di Karl Barth « Noi sappiamo che ogni cosa creata, che è nel tempo, (e non sappiamo nulla di ciò che non è creato e nel tempo) porta in sé il suo essere eterno come un eterno futuro non nato, che vorrebbe partorire – e che nel tempo non partorirà mai.»(15) o dell'*Etica* di Bonhoeffer che recisamente nega la mondanità del Regno? Ranchetti peraltro appoggiò ampiamente la pubblicazione della traduzione dell'opera barthiana fatta da Giovanni Miegge per Feltrinelli. Bene e Male quali assoluti, l'etica come diversa dalla moralità pratica, sono per Ranchetti, anche via Wittgenstein, di Dio e non dell'uomo, men che mai, come si è visto dai giudizi sferzanti, di quelli che si ritengono suoi intermediari in terra; di conseguenza la grande reticenza a parlare di Dio negli scritti, in circa 1200 pagine di saggi mai se ne discute apertamente, più spesso il tema è, potremmo dire, il riflesso delle cose ultime sulle penultime. Le asserzioni di fatti però restano e resta la moralità pratica, a definire il percorso della scrittura e dell'azione di Ranchetti, che aveva quale argomento di studio accademico i catechismi come piccole *summae* di etica religiosa e che in tempi sospettissimi di crisi delle ideologie si spinge a dichiarare di voler leggere sul giornale «giudizi morali»(16).

Non stupirà allora la decisione di curare una biografia per immagini del pensatore di Vienna, né la dichiarazione che lo vuole soprattutto maestro di decenza e di umanità, tuttavia sembra quasi invertirne una proposizione celeberrima, e appunto troppo vulgata per Ranchetti, in un paradossale 'di ciò di cui non si può parlare (l'etica) non possiamo tacere'.

Se la dimensione etica come fatto assoluto è esterna alla vita umana ugualmente esterna ne sarà la sua negazione, il male come fine e assenza di storia, il cui unico pensiero limite può essere quello dell'olocausto nucleare di Hiroshima che cancella l'idea stessa di umanità(17) e all'interno dell'umanità permane, e forse permarrà per sempre non essendo Ranchetti autore che aspiri a soluzioni ireniche della storia, sia pure sotto forma di rivoluzione liberatrice, il male come sofferenza che richiede conoscenza, spiegazione, se possibile cura; in questo psicologia e religione, i due campi di studio e scrittura di questo autore, vengono a toccarsi ma con grande lucidità e coerenza sono mantenuti distinti nei fini. Da un lato cioè Ranchetti si oppone decisamente a delle prospettive riduzionistiche che vogliono asservire le scoperte della psicoanalisi a una logica di medicalizzazione del paziente, di riconduzione alla norma (stabilendo dunque una norma come pratica dei costumi borghesi), rivendicandone invece la natura di ricerca di una visione del mondo totale, umana e umanizzante, dall'altro il radicale materialismo della psicoanalisi, che infatti non potrà alla lunga non piacere anche ai marxisti, non distrugge la religiosità ma permette di chiamare i mali con il loro nome: che Ranchetti vedesse Freud in parte anche come una sorta di moderno Lucrezio? Un'ipotesi suggestiva, restano intanto queste belle e dense righe sul problema della diversità dei fini di fronte al male: «È un processo inverso [quello psicoanalitico] che tende a sostituire a una dottrina dei modi di Dio [cioè alla scolastica cattolica e anche al neotomismo espresso dal magistero romano] una *prassi di liberazione* [corsivo mio] dai falsi attributi, ad una storia della salvezza dei singoli secondo il disegno di Dio, la storia di una conquista di sé da parte del singolo, che avviene anche e forse soprattutto mediante il riconoscimento delle relazioni causali, al di fuori di ogni progetto a lui esterno»(18).

Se la psicoanalisi è una prassi di restituzione dell'uomo a se stesso si potrebbe dire che, con una mezza battuta, restituire a Freud quel che è di Freud, è un buon modo secondo Ranchetti per cominciare a dare a Dio quel che è di Dio e non figurarlo come un Trickster che imbroglia i fili del

mondo in ogni minuzia per poi tirare un colpo di spada al momento buono. In questo senso la sua polemica con Ancona e una certa psicologia medica di orientamento cattoliceggiante(19).

Ancora una volta, come nell'esplosione etica di Wittgenstein, un'immagine particolarmente vivida colpisce Ranchetti al punto di ricordare l'aneddoto più volte in scritti di natura diversa. Sbarcati in America nel 1909 per un ciclo di conferenze Freud avrebbe detto a Jung: «Questi uomini non sanno che stiamo portando loro la peste». Non è facile interpretare il senso di questa frase, ma dopo più di un secolo di vita in cui Ranchetti e noi più di lui nell'ultimo decennio abbiamo visto la psicoanalisi alleggerirsi, divenire prima moda e poi routine, coinvolgere e distorcere, con le sue espressioni vulgate da cinema, pubblicità, letteratura di second'ordine e chiacchiere, la percezione che le persone hanno di sé e delle proprie relazioni, una parziale risposta sembrano darla gli anni. Cosa resti infatti di quella prassi di liberazione quando nascono gli analisti d'azienda, quando per vivere in una società con un tasso di conflitto sociale e di competizione altissimi uomini e donne di ogni età sviluppano, avvertono o anche solo immaginano, nevrosi per non essere all'altezza di tale vita è, almeno per me, un mistero. Ranchetti dunque ci avverte non solo che questo non era il progetto, ma anzi nei numerosissimi saggi(20) in cui ricostruisce la storia del movimento psicoanalitico è assai più interessato alle estensioni di metodo, alle invasioni del campo delle altre scienze che Freud progetta quasi con strategia militare e conduce poi in scritti quali *L'avvenire di un'illusione* o *Il disagio della civiltà*; anche questa è la peste minacciata nella frase: le scoperte scientifiche della psicologia, come un quindicennio prima circa quelle del materialismo dialettico, corroderanno nel profondo i fondamenti delle vostre scienze positive borghesi, la società che pretendono di erigere e spiegare sarà analizzata insieme alle sue spiegazioni e posta di fronte a se stessa: così, saremmo ancora tentati di dire, fa ogni buon tedesco, spesso di origine ebraica, quando impara a leggere.

Al rapporto tra psicoanalisi, malattia ed ebraismo abbiamo accennato di passaggio prima, ma Ranchetti dedica un intero saggio alle origini ebraiche di Freud(21) in parte accolte e in parte respinte dallo psicologo; quello che però importa più di tutto è che in sostanza Ranchetti ricostruisce storicamente, pensa e in un certo senso desidera una psicologia come *Wissenschaft* opposta a una psicologia come *Science*(22) e giustamente ci ricorda che la psicoanalisi sia alle sue origini che nella sua essenza, malgrado tutte le derive contemporanee, resta una forma di sapere umanistico e come gli stessi termini tecnici della psicoanalisi freudiana (scena originaria, rimozione, transfert, affetto, lutto ecc.) in tedesco nella prosa di Freud non assumano necessariamente il valore centrale e teoretico che gli si attribuisce ma siano semplicemente termini medi utilizzati con una certa valenza per descrivere un fenomeno (non esenti quindi da un certo grado di approssimazione linguistica).

Né certo una scienza di questo tipo, un processo di elaborazione di concetti e categorie finalmente storicizzato, grazie anche alle ricerche e alle edizioni di Ranchetti, può mettere capo a una verità incontrovertibile, può fondare certezze o addirittura chiese. L'uomo che conquista se stesso è piuttosto, in questa visione, un uomo lasciato all'incertezza e alla consapevolezza della sofferenza, perché appunto anche il male esiste, un uomo liberato tanto da una sofferenza opprimente e senza cause apparenti quanto dalla pretesa barbarica di una società che vuole fare della certezza e della salute i suoi fondamenti a qualunque costo, spirituale e materiale. A ricordarci di questo abbiamo ancora filmati in bianco e nero di giovani forti e sorridenti intenti a fare ginnastica e a bagnarsi nei fiumi del Terzo Reich e il sinistro nome dell'organizzazione del dopolavoro dei tedeschi: Forza attraverso la Gioia. Purtroppo si avverte nelle ultime pagine di Ranchetti degli anni duemila, e particolarmente in quelle per il Manifesto dove lo sdegno assume una coloratura da profeta civile, un senso crescente di perplessità e paura per i cambiamenti sociali e culturali in corso e non di rado, con poca sorpresa, le immagini e i ricordi di quella gioventù hitleriana, di quei sani e virtuosi tedeschi o italiani vengono se non a sovrapporsi quantomeno ad accostarsi in maniera evocativa alle adunate dei papa boys, ai raduni di Comunione e Liberazione, ai circoli universitari. Di fronte a questa certezza, a questa salute sembra dire, state in guardia e preferite la peste.

3 Tesi sulla storia e ipotesi sulla salvezza

La cosa che meno ci si potrebbe aspettare dal quadro di saggista e di persona che fin qui siamo venuti tracciando è una grande riflessione e una pratica viva e frequente in Ranchetti della forma di scrittura per Tesi, ricordiamo ad esempio le tesi su don Milani e le *25 tesi sulla pace*(23) oltre ovviamente all'edizione filologica e commentata delle tesi di Walter Benjamin *Sul concetto di storia* curata con Gianfranco Bonola(24). Per capire questo interesse e questa scrittura a tesi dobbiamo liberarci della visione delle tesi come esposizione assertiva e definitoria una volta per tutte di una posizione non argomentata e non dialettica, a ciò ci abitua il cattivo costume accademico delle tesi di laurea come supporto delle note a piè di pagina e la perdurante e sempre più pervasiva abitudine al relativismo assoluto e al pensiero debole che vede in qualsiasi tentativo di pensiero e definizione di posizione la prima mossa della mano verso la fondina della pistola. In Ranchetti nulla di tutto questo, anzi le tesi si danno come qualcosa di provvisorio e di steso per essere discusso, presuppongono un pubblico in grado di farsi comunità e interessato a confutarle o difenderle e si rifanno nell'intenzione piuttosto alla pratica scolastica medioevale e moderna, peraltro tenuta da Ranchetti nei suoi corsi universitari come dichiara nel film intervista *Rifiuto d'ordine a profitto del contesto* (chi volesse vedere un esempio di fondazione e analisi logico-storica di questa forma può leggere il saggio *L'interrogazione esegetica in Lutero*(25)).

Così legge e ricostruisce le tesi benjaminiane, non come «un *tractatus* di filosofia della storia» ma come una premessa metodologica e il controcanto di un'opera da compiersi, di nuovo, sulla storia. Per Ranchetti si può e si deve discutere e dunque si possono, e si devono, avere tesi a patto però che si rinunci alla teleologia e che anche il pensiero filosofico, laico, se si vuole impostato a una prassi di liberazione, rifiuti la pretesa di attribuire un senso alla storia e di incarnarlo come nella sua presunzione folle la Chiesa crede di fare a cavallo del secolo.

Sulla salvezza invece si possono avere solo ipotesi, ipotesi che vanno comunque discusse anche e forse proprio perché la loro verifica non ci compete; qui comincia l'attività ermeneutica dello studioso e quella di scrittura del saggista, l'etica del testo, secondo lo splendido titolo dato al primo volume della raccolta dei saggi, che Ranchetti contrappone al misticismo a buon mercato (e di mercato) o alla strumentalizzazione del testo a propri fini argomentativi. È il caso dello scritto *Achtung! Mistici*(26) nel quale una descrizione satirica e amareggiata delle condizioni dell'università e del mondo della cultura nella contemporaneità mette in guardia l'Europa (risuona infatti il titolo del monito di Thomas Mann all'Europa contro il Nazismo) dal proliferare di una cultura di second'ordine fatta di convenzioni, di manualetti e di accattonaggio accademico spesso anche sui grandi temi, di persone che si beano di aromi mistici e confessionali con il beneplacito del mercato che anche di quello sa alimentarsi e nel facile misticismo trovano una fuga alla loro storicità conflittuale: non si dà insomma nessuna scorciatoia al testo, al mondo e alla loro dolorosa meditazione.

Più rilevante è invece la polemica con Giorgio Agamben per il suo libro sull'Epistola ai Romani(27) dove Ranchetti accusa il filosofo di aver volutamente sovrinterpretato e destoricizzato il dettato paolino e il suo afflato mistico e millenaristico per tentare di fondare una teologia politicizzante intorno al concetto (anche benjaminiano) di tempo-ora (*Jetztzeit*). Ciò ha due conseguenze: la prima è che permette di non dover sottostare a una difficile scelta di posizione politica e storica, di non comprometersi perché essendo nel tempo messianico possiamo esercitare il pensiero e il giudizio guardando per esempio alle migrazioni, per nominare un frutto tristemente reale di questa attitudine, con la lente delle cose ultime, un po' troppo alla lettera di Adorno «dal punto di vista della redenzione», e per questa via, una volta accertatisi di esservi arrivati in maniera diversa dagli altri, le porte del conformismo terreno sono spalancate; la seconda è che, come ben ha spiegato Moshe Idel(28), il Messia che può arrivare ogni secondo è precisamente la stessa cosa di un Messia che non arriva mai: dubito che alla fine dei conti Ranchetti potesse sostenere questo.

Si aprono tutta una serie di domande destinate a restare, per Ranchetti e per noi, senza risposta in un articolo: Cos'è il Messia? Siamo nel tempo messianico? È tempo del mondo? E la sua venuta, o altrimenti il Regno di Dio, è nella Storia? Su tutto questo non ci sono risposte, potremmo dire, per smorzare i toni e per avvicinarci al pensiero di Ranchetti, che per ora ci fa la decenza di non tornare e di non instaurare in casa nostra (nella storia umana) il Suo Regno, perché distruggerebbe, come l'etica assoluta, tutta la nostra coscienza.

C'è l'impressione forte che Ranchetti sia barthiano in questo e creda che tra storia e salvezza vi sia una divaricazione non colmabile, vediamo due testi in cui questo diventa anche questione di stile, ragione di pratica letteraria:

«Non esistono dunque, per Milani, storie diverse, ad esempio una storia religiosa ed una storia civile, ma una sola storia, una e una sola storia sacra in cui si eseguono i disegni di Dio. Inoltre, e analogamente all'assenza di competenze religiose di cui si è già detto, analogamente all'assenza ad esempio di una cristologia, di una ermeneutica, non vi è, in Milani, una interpretazione della storia; non si tratta neppure, quindi di "interpretare" i segni dei tempi, o di comprendere, neppure di conoscere i disegni di Dio: si tratta solo, anche qui, di eseguirli, così come la parola "esegue" la Scrittura. Interverranno, forse, a suggerirci un'indicazione nel cammino da percorrere alcune categorie che corrispondono ad alcuni momenti della stessa storia: l'alleanza, ad esempio, e soprattutto. Ne deriva, come conseguenza molto rilevante, l'assenza di qualsiasi concetto di progresso, comunque affidato (al singolo, alla classe, al popolo di Dio, alla stessa Chiesa). Infatti, nella sua concezione sacrale della storia, non vi è alcun processo; le stesse categorie interpretative (ad esempio l'alleanza) riguardano tutta la storia, non sono cronologicamente ordinabili e sono tratte dalla scrittura, che è parola di verità fissa, senza tempo. Così, questa storia sacra non appare come storia della salvezza e la sua profezia è profezia del presente»(29).

«È vero, mi sembra, nel senso che l'apprendimento, nel modo tradizionale, di acquisizione di nozioni, di fatti, di date, di esperienze che caratterizza ogni esistenza (e in parte anche la mia) e corrisponde a una crescita, ad un itinerario verso una certezza, o almeno una persuasione conoscitiva, estetica, morale, religiosa, si è sempre accompagnato, in me, spesso scontrato con una sorta di deposito originario rimasto immutato, direi intangibile, in larga misura, inconscio. [...] Deriva da qui, io credo, la mia mancanza di curiosità, di spirito, di avventura, di fantasia, l'impossibilità di leggere romanzi, di inventare storie, lo scarso interesse per il teatro, e anche per la pittura narrativa. Potrei dire anche, esagerando, per la storia, in quanto storia di fatti che si sono succeduti a comporre le vicende e i caratteri di un'epoca. [...] Segno di questo sarebbe il fatto che in ogni mia forma espressiva (disegno, musica, poesia, prosa accademica) non vi è stato mutamento di "stile", nessuna "sperimentazione" di generi, di maniere: e tutto è rimasto com'era all'origine, dalle prime poesie composte a tredici-quattordici anni, alle ultime, dai primi disegni agli ultimi, senza un qualsiasi cenno di un percorso, di una "crisi" formale, o teoretica (o religiosa), senza alcuna traccia di ricerca»(30).

Ho accostato queste due citazioni e le ho riportate abbastanza estesamente perché poste a confronto mostrano bene come, a mio parere, parte di quello che Ranchetti attribuisce a Don Milani possa riferirsi anche a Ranchetti stesso: come per Milani anche per Ranchetti esiste una tensione, certo più combattuta, a leggere il mondo in termini di storia sacra contraria all'idea di progresso e in questo forse sta buona parte del suo interesse per Benjamin, essendo composte come noto le tesi anche contro certo storicismo progressista della SPD, tuttavia verrebbe da dire che una differenza fondamentale si dà nella misura in cui per Ranchetti, poeta, saggista e studioso, commentare e cercare di comprendere più ancora che di spiegare è la sola alternativa possibile.

All'Apocalisse? Non si può sapere, quello che si sa è che troppe persone si trastullano per Ranchetti con l'idea di un'apocalisse, di un fine o di una fine della storia, che lungi dallo spaventarci come in un *kolossal* hollywoodiano dovrebbe invece rincuorarci, va a finire bene. La fine del mondo, il colpo di spada divino su tutto, è la cosa migliore che ci possa capitare, la più dura datità di fatto (non uso verità perché la verità è per Ranchetti e potrebbe essere per noi altra dal fatto) è che la

storia seguirà domani e domani e domani e, come il racconto dell'idiota di Macbeth, non significa nulla.

Hayden White, in un saggio dal titolo *La metafisica della storiografia occidentale*(31), ha indicato, facendo riferimento anche a Benjamin, come appunto uno degli assunti (petizioni però di principio) fondamentali della storiografia per come prodotta dall'Occidente, sia la possibilità di stabilire nessi causali orientati secondo linee temporali tra gli avvenimenti e costruire su di essi cornici narrative che sono produttrici di senso. Precisamente questo tipo di 'metafisica' ha in mente Ranchetti mentre chiude con Bonola la sua edizione di *Sul concetto di storia* con queste parole: «qualsiasi sensatezza cui la storia globalmente aspiri non può *a fortiori* essere retta da alcuna mano umana, ma può essere affidata soltanto alla mano redentrice del messia»(32).

Non si tratta però di un ancoraggio teologico del senso che la storia non possiede di per sé come se fosse una soluzione di sapore cartesiano, né dell'heideggeriana rinuncia all'umanesimo che dice solo un dio ci può salvare. Resta agli uomini, che sono comunque esseri storici, comprendere e interpretare nella misura in cui è la stessa lettura degli avvenimenti nel senso più profondo (cioè non necessariamente l'accostamento cronologico e causale) che ne produce il senso. Ranchetti cerca di porre una resistenza intellettuale al nazismo molle del nuovo millennio che avanza sotto le bandiere della facilità di vita e della semplicità di comprensione del mondo, oltreché sotto quelle della salute e della gioia forzosa; pone delle pietre d'inciampo sul nostro pensare tutto in maniera lineare (e chi decide poi il senso della linea? Il sospetto è che siano molto molto concreti principi di questo mondo). Non si sa poi con certezza nemmeno se un Dio sorregga il peso della storia, al più Ranchetti pare sperare come un credente ed essere persuaso che se un Dio non esiste allora non c'è poi veramente nulla che valga la pena, in senso tutto umano, di interpretare, nessuna tesi varrebbe poi l'inchiostro su cui si scrive, ma che questo basti a salvarci è soltanto una sommessa ipotesi.

Luca Mozzachiodi

Note.

- (1) Domani e poi domani e poi domani/striscia di giorno in giorno a passi corti/ verso la zeta del tempo prescritto;/ e tutti i nostri ieri hanno rischiarato/a degli sciocchi il sentiero polveroso/ che conduce alla morte. Via, consumati/ corta candela! La vita è soltanto/ yn'ombra errante, un guitto che in scena/s'agita un'ora pavoneggiandosi e poi/ tace per sempre: una storia narrata/ da un idiota, colma di suoni e di furia,/ senza significato. (trad. di Vittorio Gassmann) in William Shakespeare, *Teatro*, Milano, Mondadori 2008.
- (2) Cfr. Michele Ranchetti, *Cultura e riforma religiosa nella storia del modernismo*, Torino, Einaudi 1963.
- (3) Id. *Gli ultimi preti. Figure del cattolicesimo contemporaneo*, San Domenico di Fiesole, Edizioni Cultura di Pace 1997 e *Non c'è più religione*, Milano, Garzanti 2003.
- (4) Id. *Scritti Diversi, Vol. I Etica del testo* (1999), *Vol. II Chiesa Cattolica ed esperienza religiosa* (1999) *Vol. III Lo spettro della psicoanalisi* (2000) *Vol. IV, Ulteriori e ultimi* (2008), tutti editi a Roma da Edizioni di Storia e Letteratura.
- (5) Ora rispettivamente in Id. *Scritti diversi Vol. II cit.* pp. 197-212 e 215-230.
- (6) Cfr. Id. *Un testo inedito di Schelling*, in *Scritti Diversi Vol. I* pp. 15-76, *L'interrogazione esegetica in Lutero*, Ibid. pp. 77-125 e *Il cattolicesimo italiano: un profilo* In *Scritti Diversi Vol II* pp. 9-67.
- (7) *Il cattolicesimo italiano: un profilo cit.*, p. 67.
- (8) Uscite in 11 volumi più complementi tra il 1966 e il 1980.
- (9) M. Ranchetti, *Il giornale che vorrei*, in *Scritti diversi vol. IV*, cit., p. 143.
- (10) Un documento particolarmente rilevante di questa attitudine ultima è il docufilm, *Rifiuto d'ordine a profitto del contesto*, del 2005.
- (11) *Metapsicologia e metafisica* in M. Ranchetti, *Scritti Diversi Vol. IV*, cit., p. 240.
- (12) Id. *Über sich selbst*, in *Scritti diversi Vol IV*, cit., p. 271.
- (13) Cfr. Ludwig Wittgenstein, *Lezioni e conversazioni, sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, Milano, Adelphi 1967.
- (14) Id. Ibid. pp. 9-11 *passim*.

- (15) Karl Barth, *L'epistola ai romani*, Milano, Feltrinelli 2009, p. 292.
- (16) M. Ranchetti, *Il giornale che vorrei* cit., p. 144.
- (17) Su questi argomenti vedi Id., *L'olocausto nucleare* in *Scritti diversi Vol. I* cit. pp. 347-358.
- (18) Id., *Psicoanalisi o Religione* in *Scritti diversi, vol. IV* cit. p. 213.
- (19) Cfr. Id. *A proposito di religione e psicoanalisi* in *Scritti diversi Vol. III* pp. 145-149.
- (20) A questo è dedicato tutto il volume terzo della raccolta degli scritti.
- (21) Cfr. M. Ranchetti, *Freud e la 'Terra promessa'*, in *Scritti diversi, Vol IV* cit.
- (22) Il termine tedesco è molto meno connotato nel senso di una verificabilità quantitativa di quello inglese, tra gli autori di *Wissenschaften* o di scritti sulla *Wissenschaft* contemporanei a Freud o non di molto anteriori figurano Hegel, Nietzsche, Dilthey, Weber, tutti molto lontani dal modello odierno delle *Human sciences* e delle *Social sciences* che hanno invaso anche i nostri studi. In sintesi potremmo dire che è un sapere che si pensa, si comprende e si esperisce opposto a un sapere che si verifica e si misura.
- (23) Ora in M. Ranchetti, *Scritti diversi vol. I* cit., pp. 149-160 e 359-362.
- (24) Cfr. Walter Benjamin, *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi 1997.
- (25) Cfr. M. Ranchetti, *Scritti diversi Vol. I* cit., pp. 77-126.
- (26) In Id., *Scritti diversi Vol. IV* pp. 145-149.
- (27) Cfr. Giorgio Agamben, *Il tempo che resta. Un commento alla lettera ai Romani* Torino, Bollati Boringhieri 2000 e M. Ranchetti, *Una disputa su San Paolo* in *Scritti diversi Vol. IV* pp. 85-90
- (28) Cfr. Moshe Idel, *Mistici messianici*, Milano, Adelphi 2004 pp. 411 e ss.
- (29) M. Ranchetti, *Un'esperienza religiosa del nostro tempo*, in *Scritti diversi Vol I* cit., p. 155.
- (30) Id. *Über sich selbst*, cit., pp. 266-67.
- (31) Cfr. Hayden White, *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, Milano, Carocci 2006, pp. 173-186.
- (32) M. Ranchetti e Gianfranco Bonola, *Introduzione*, in W. Benjamin, op. cit., p. XIX.

LA PROSA NELLA POESIA

A cura di Giuseppe Carrara e Laura Neri

La modernità letteraria, con il venir meno di una rigida divisione dei generi letterari, ha cercato uno spazio in cui versi e prosa potessero interagire e contaminarsi vicendevolmente creando una forma di disturbo all'interno di una nuova testualità. Fenomeno che ha avuto sempre maggiore rilevanza a partire almeno dai *Petits poèmes en prose* di Baudelaire. Soprattutto nel novecento, le istanze di rinnovamento, avanguardistiche e non, hanno incrementato l'ibridazione delle forme, in particolare fra la lirica e la narrativa.

Confini predeterminati aprioristicamente fra prosa e poesia non sono più rintracciabili in maniera così pacifica. Come guardare a testi quali *La Bufera* di Montale, *Autobiologia* di Giudici o *Paesaggio con serpente* di Fortini? Oppure a libri come la *Divina mimesis* di Pasolini fino ad arrivare alla recente prosa in prosa? Sono questioni sulle quali si è tornato a ragionare anche grazie al dibattito, molto fortunato in Italia, sulla *post-poésie* elaborato da Jean-Marie Gleize, che ha posto l'accento sulle modalità di ibridazione del testo poetico e sulla convivenza di materiali eterogenei in queste configurazioni testuali.

Ne deriva la necessità di ripensare, da un lato, al rapporto fra prosa e poesia, dall'altro agli esiti di scritture non sempre riconoscibili. Ci siamo dunque interrogati nello specifico sulla funzione della prosa narrativa nei libri di poesia, a cominciare dal significato del prosimetro, che non può più essere concepito come la semplice giustapposizione delle due forme. La prosa narrativa non è la cornice dei versi o il raccordo delle poesie, ma instaura una dialettica problematica con i versi stessi, e ci porta a ridiscutere le condizioni, la definizione, la riconoscibilità del testo. Come interagiscono le due componenti? Qual è all'interno di questo panorama lo statuto della lirica? Come si configura la narrativa? Possiamo rimodulare il concetto di libro di poesia? Quali sono gli effetti nelle modalità di percezione e ricezione?

Sono le domande che abbiamo posto ad alcuni studiosi, per ragionare su questa situazione e sulla complessità di tali opere, nel panorama italiano dal secondo novecento a oggi.

A partire da una discussione teorica, Alberto Bertoni individua alcune problematiche riguardo a una definizione univoca di prosa, e mette l'accento sulla necessità di elaborare nuove categorie interpretative per spiegare quella galassia di testi che individua nel corso del Novecento. *La Bufera e altro* di Montale diventa l'oggetto privilegiato del discorso per proporre una lettura critica e interpretativa di un testo in cui convivono problematicamente prosa e poesia.

Paolo Giovannetti sceglie una forma aforistica per far emergere, in modo provocatorio, le contraddizioni del rapporto fra le due dimensioni, in una costante interrogazione che ne restituisce un'immagine prismatica.

Giulia Raboni riflette sullo statuto e sulle possibilità della forma prosimetro attraverso l'analisi de *Il male d'Africa*, ultima sezione del *Diario d'Algeria* di Vittorio Sereni, mettendone in luce la genesi e lo stretto legame fra lirica e prosa, costantemente tesa a una dialettica fra narrativa e discorso ragionato, in una struttura contrappuntistica dove piano psichico e piano evenemenziale, commento e narrazione, sono in costante parallelo.

Paolo Jachia entra nella complessità della scrittura di Franco Fortini, affrontando due saggi in particolare: *L'ordine e il disordine* e *Il comunismo*. Muovendo dalla tesi di una prossimità tra poesia e prosa, individua in Fortini una dialettica figurale, che corrisponde a una interpretazione del presente, prospetticamente funzionale alla dinamica tra passato e futuro. Una connessione che è anche e innanzitutto etico-politica, che nel confine labile tra prosa e poesia trova un particolare spazio di sviluppo e di argomentazione ideologica.

Ragionando sui concetti di forma e struttura, Stefano Ghidinelli analizza le particolarità dei libri di prosa di Valerio Magrelli; si interroga sullo statuto incerto di questa prosa associativa non facilmente classificabile, sul suo funzionamento interno e sul dialogo intertestuale che si instaura tra le varie sillogi magrelliane, prestando particolare attenzione agli effetti di lettura provocati da questi testi, per certi versi instabili.

INTERVISTA A CURA DI GIUSEPPE CARRARA E LAURA NERI

Tu hai scritto che «la versificazione – con il suo andare a capo prima della fine dello spazio a disposizione di chi scrive – è una forma artificiale di prosa, che svela un alto indice di elaborazione formale» (*La poesia contemporanea*, Il Mulino 2012): come è possibile definire il confine incerto, ambiguo e non sempre chiaro della poesia in prosa?

Alberto Bertoni: Un confine rigido fra poesia e prosa non è più definibile a priori e soprattutto non implica più una dicotomia di generi contrapposti o un'antitesi funzionale. Quando viene attivata in rapporto alla questione della poesia in prosa, tale distinzione considera quali suoi estremi la poesia in versi; e una prosa che non sia esplicitamente romanzesca o saggistica, ma che risulti in qualche modo associabile al dominio del "poetico", anche se la prosa – a differenza della poesia – non è regolata da una forma verbale a sé stante, com'è quella del testo versificato: nella prosa, vale a dire, non c'è *un metro*, né *un verso*, né un progetto prosodico, ma ci sono nuclei ritmici, non importa se strutturati in sequenze confrontabili o invece – talvolta in apparenza – casuali.

La prosa procede nel discorso, senza conservare necessariamente memoria dei *patterns* prosodici o allitterativi che eventualmente forgia nel suo percorso in avanti (che è anche l'etimo della parola che la designa); mentre la poesia verso dopo verso torna sui suoi passi e trae senso da qualunque parallelismo di significanti o di strutture ripetute a livello sintattico che riesca a creare, tanto che in prima battuta la si legge sì da sinistra a destra come un qualunque messaggio verbale, ma – quando si perviene alle riletture successive (e necessarie per capirci qualcosa) – vien quasi spontaneo di percorrerla anche dall'alto in basso o viceversa.

Non essendo regolata da una forma distintiva e contrastiva, è dunque la prosa a creare un numero maggiore di problemi di descrizione ritmico-linguistica e d'interpretazione formale, di là dalle nozioni ormai piuttosto desuete di stile o di grammatica. È proprio per cominciare a studiare davvero quella prosa di confine oggi molto diffusa – e alla quale ho fatto cenno all'inizio come *altro* dalla poesia – che occorrerà adibire nuove categorie interpretative. In proposito, uno dei più acuti teorici e sperimentatori contemporanei, il critico-scrittore-poeta francese Jean-Marie Gleize, riconosce per esempio l'esistenza e la progressiva affermazione di "una tipologia di prosa che, polimorfa e spesso innestata su altri modi di espressione (video, fotografia, *performance*...) pare proliferare al giorno d'oggi, talvolta ancora dichiaratamente 'all'interno' della poesia, talvolta altrettanto dichiaratamente 'al di fuori' di essa" (J.-M. Gleize, *La scelta delle prose*, in M. Zaffarano [a cura di], *Prose poetiche*, ITINERA 2005, <http://www.filosofia.unimi.it/itineri>, pp. 8-12, qui p. 9, un insieme da studiare per intero).

Alla radice di una riflessione simile sta poi l'idea di "prosa assoluta", per l'appunto non prosa narrativa né poesia, che un lettore d'eccezione come Walter Benjamin aveva accreditato – ancora nel cuore più vivo e progettuale del Novecento - alla scrittura fra gioco e labirinto di un Robert Walser. Senza dimenticare che il maestro secolare di questa impersonalità portata a travalicare i confini di genere (ma pur sempre ordinata in una partitura prosastica) rimane Samuel Beckett, per esempio entro un testo quale *L'Innomable/ L'Innominabile* (1953 e 1971). Chi – italiano – voglia poi entrare nella galassia della scrittura beckettiana ha la fortuna di disporre delle traduzioni (delle poesie, in particolare) e dei pensieri critici di Gabriele Frasca, a sua volta poeta di notevole consistenza e autore del libro più perspicuo a intendere la situazione odierna della parola letteraria, al di là dell'abusata dicotomia orale/scritto e del dialogo/conflitto fra generazioni: *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore* (II ediz., Luca Sossella Editore, Roma 2015).

In ogni caso, giova ripetere che un confine rigido fra poesia e prosa, che non sia affidato unicamente al riconoscimento visivo di una presenza o meno del verso, non è più determinabile a priori, a miglior ragione se si ammette che la stragrande maggioranza dei produttori/lettori di poesia ha cominciato da un bel po' di tempo a non riconoscere più a orecchio i versi o gli emistichi di verso consacrati dalla tradizione: l'endecasillabo, in primo luogo, poi il settenario, il novenario, il quinario, l'ottonario e l'alessandrino. Fin dal fatidico '68, Eugenio Montale, l'ultimo dei nostri

poeti davvero canonici e anche l'ultimo insignito del Nobel, aveva intuito e sancito che “oggi la differenza tra la prosa e la poesia si coglie con lo sguardo, non con l'orecchio.” E anche di recente, un poeta autorevole come Maurizio Cucchi ha sancito volentieri lo “sposalizio” fra i due estremi in gioco, lamentando semmai il progressivo indebolimento della riflessione teorica e critica che sarebbe dovuta scaturirne.

Ancora in via preliminare occorrerà poi prendere atto che un'alta percentuale della miglior versificazione “libera” del Novecento è in realtà “liberata” (secondo la distinzione proposta da Mengaldo), perché combina autonomamente – spesso entro strofe di diversa lunghezza, peraltro avallate già da Leopardi nella “canzone libera” – versi o segmenti di verso più o meno tradizionali, con operazioni di somma e di sottrazione, di iper- e di ipometria, sciogliendo al contempo il testo poetico dai vincoli rigidi imposti dagli schemi prefissati delle rime. Si pensi al rilievo a mano a mano assunto dal tredecasillabo, da considerare un endecasillabo dilatato fino all'ultimo limite. Il ritmo di una poesia metricamente “liberata” nasce così dal rapporto inusitato, non di rado straniante, che si crea fra questi lacerti metrici (e all'occorrenza strofici) variamente ricombinati ed orchestrati in un sistema versificato che la responsabilità, l'orecchio e l'abilità compositiva del poeta dovrebbero provare a comporre in insiemi “mai uditi prima” (o quasi). A ciò si aggiunga che, come nessun altro verso della tradizione occidentale (e come *non* accade se si ha che fare con un alessandrino francese), il nostro endecasillabo è prosodicamente vario e duttile, per la sua facile adattabilità a non poche conformazioni naturali della sintassi italiana.

Nella nostra poesia, un principio costitutivo di efficace orchestrazione prosodica si situa per esempio nella percezione della differenza fra versi più brevi o più lunghi dello spartiacque costituito dall'endecasillabo, oltre che fra versi parisillabi e imparisillabi: e nel rapporto ora di rottura ora di identità fra scansione metrica e fisionomia sintattica, oscillanti fra gli estremi della melodia orecchiabile e dell'abbassamento o spegnimento di enfasi prosodica, fino alla prosaicità più quotidiana. Sono venute così producendosi – dentro il fare concreto dei poeti e delle loro opere e nei loro specifici idioletti compositivi – apparenti sgrammaticature, dissonanze più o meno violente, parodie o vere e proprie atonalità compositive, motivate da un principio di contrasto e di scarto rispetto ai paradigmi dettati da una tradizione endecasillabica (con ampliamenti alle due componenti dell'endecasillabo: il settenario e il quinario) nata coi Siciliani e poi consolidata da Dante e da Petrarca: paradigmi fino agli anni '70 del Novecento insegnati e perciò trasmessi di generazione in generazione, di classe in classe, dal momento che la poesia era considerata una parte importante dell'insegnamento dell'Italiano, in armonia con i programmi delle scuole di ogni ordine e grado, dalle materne agli Istituti superiori e poi all'Università.

In seguito, la poesia (e la letteratura in genere, ma la poesia in particolare) è finita ai margini dell'insegnamento (anche in nome di una ricezione letteraria sempre più spettacolarizzata e bestselleristica), perché gli insegnanti stessi non sono più stati educati a leggerla, capirla e trasmetterla. E così la poesia è finita a soddisfare una funzione di tautologica ed elegante “gazzetta” (quindi irrimediabilmente postuma) di valori veri o presunti, nati e sviluppati nella realtà fattuale e nella gerarchia dei suoi valori prefissati e condivisi, almeno qui in Occidente: per esempio, poesia della Shoah o poesia femminista o gay o ecologista o giovane o migrante o gastronomica... Ovvero, la poesia è stata confinata e ridotta al ruolo di potenziamento ideale di qualche valore già “dato” oppure di provvista artificiosa d'ingenui trasalimenti (o abbandoni, resistenze, impuntature, aritmie) del cuore, venendo a tal fine affiancata e rapidamente sconfitta da veicoli più corrivi e comunque a loro volta formalmente autonomi e specifici di Funzione poetica.

In tale direzione agiscono forme collaterali e talora surrogate di poesia, che hanno radici internazionali (e soprattutto americane) quali la canzone più o meno d'autore, la *spoken word* (un recitativo monologico o dialogico, a sfondo narrativo, in genere scandito da versi – o segmenti frastici, qui il confine fra poesia e prosa è costitutivamente molto sottile - organizzati su quattro o più tempi accentuali forti, sviluppato fra *blues*, rinascimento di Harlem e poesia *beat*), il rap vero e proprio (che ha propri rappresentanti specifici) o i certami festivalieri di *slam poetry*, fra i cui praticanti spicca in Italia l'esperienza di un Lello Voce e di un Christian Sinicco. Sull'opposto

versante sociale ed espressivo, sta ultimamente proliferando una poesia di maniera, nelle cui fila militano pseudoautori quali Guido Catalano e Francesco Sole (ma di questo – deprecabile perché ingannevole - fenomeno esistono anche diversi “campioni” internazionali): banali estensori, vale a dire, di poesie in versi “chiusi”, connotati da iniezioni poderose di rime obbligate (bacciate o alternate che siano), anafore, parallelismi e *patterns* allitterativi costruiti all’insegna di ovvietà e meccanicità degli stilemi e degli enunciati, di per sé tautologici nelle loro esibite parvenze di incontrovertibili “verità” sentimentali.

Entro un simile contesto, sono venute stratificandosi – e in qualche caso scontrandosi – generazioni più anziane (i cinquanta-sessanta-settantenni) e generazioni più recenti (oggi situabili nel *milieu* di autori/autrici compresi fra i venti e i quarant’anni), che hanno paradossalmente avvertito un bisogno sempre più forte e necessario di poesia – quella *vera*, linguisticamente creativa, tematicamente non scontata, gettata come una sonda conoscitiva negli abissi della coscienza umana – e che hanno però cominciato a comporla, a trasmetterla e a pretendere di pubblicarla presso editori qualificati, sapendo progressivamente sempre meno di artigianato poetico così come di storia tecnica e inventiva del *medium* cui venivano e vengono attingendo. È un po’ come voler partecipare al torneo di Wimbledon, avendo preso in mano la racchetta da tennis solo una volta o due. La poesia ha così finito per essere riconosciuta come quel genere espressivo in cui a un certo punto è conveniente e obbligatorio andare a capo, spesso ignorando però quando, dove e perché: comunque molto al di qua, quanto a consapevolezza compositiva, di quelle che sarebbero “accettabili suddivisioni del recitativo”.

Si è determinata così una superfetazione di testi non abbastanza filtrati, punteggiati di arcaismi diletteschi e – quel che è peggio – pubblicati in libretti spesso autoprodotti o massicciamente diffusi in Rete, mescolati e spesso sovrapposti ai testi protesi invece a una ricerca il più possibile autentica dell’Altro e di una propria originalità costitutiva (quando non di tenore gnoseologico): testi che pure non sono rari, in percentuale, e comunque molto più numerosi che in un passato non certo da mitizzare, come – in poesia soprattutto – non è mitizzabile alcun passato in quanto tale. Le età dell’oro (ammesso e non concesso che siano mai esistite) non appartengono di certo all’esperienza della modernità e della contemporaneità delle arti occidentali.

In parallelo, è sparito quasi del tutto il pubblico della poesia e il processo d’ibridazione cui ho appena fatto cenno coinvolge molto più il popolo pochissimo coeso dei produttori di versi (quantificabili in forse due milioni, oggi in Italia) che quello – sempre più rarefatto - dei lettori “puri”, riducibili a due-tremila se si osservano i dati di vendita dei libri di poesia contemporanea: secondo una statistica davvero impressionante, relativa al 2017, ne sono usciti più di 3800, ma hanno costituito solo lo 0,48% dei libri venduti. Nel frattempo – in ogni caso - pratica, tecnica, passione, ricezione e competenza della lettura di un secolo ricchissimo (e in Italia di qualità altissima) come il Novecento si sono progressivamente indebolite, con esiti qualche volta comici e qualche altra drammatici, a partire dalla scuola, per finire sulla Rete.

Tali fenomeni correlati di contaminazione fra poesia-poesia e suoi surrogati spettacolari (non performativi, che è altra pratica, in sé e per sé tutt’altro che negativa) e di annichilimento di ogni progressività e problematicità del senso stesso del fare poesia, giova ripeterlo, non divengono però automaticamente sinonimi di composizione di poesie brutte o inaccettabili: il Museo si è dissolto per tutti, anche per i pochissimi lettori metricamente e storicamente acculturati che sono nel frattempo sopravvissuti. Perciò, anche le loro operazioni interiori di inabissamento percettivo e di accrescimento della sensibilità individuale attraverso l’atto di lettura (di quella lettura autentica che comporta la capacità di ottenere dentro di sé quel silenzio assoluto che solo consente l’accesso alla parola dell’Altro) soggiacciono comunque ai solipsismi sparsi della cultura di massa di cui tutti, oggi, facciamo più o meno consapevolmente parte.

Ciò comporta, quale prima conseguenza, che il pubblico residuo (potenziale, superstite e sempre più rarefatto) della poesia non sia affatto composto di anime belle e innocenti che aspettano impazienti un capolavoro piovuto dal cielo, opponendosi alla massa degli imprudenti poeti e delle callide poetesse in prima persona. È vero piuttosto che, al di là dei narcisismi e dei dilettantismi diffusi, le

ultime generazioni poetiche – nelle loro manifestazioni migliori, che appunto non sono poche né casuali – si sono impegnate a produrre nel recente passato (e stanno tuttora producendo) testi “barbari” o “barbarici”, in rapporto agli standard connessi dalla tradizione al “genere poesia”, dando in qualche modo ragione alla profezia di Adorno, quando aveva sostenuto che la poesia dopo Auschwitz avrebbe potuto darsi solo in forma “barbara” o “barbarica”.

Gianfranco Contini, un’indubbia *auctoritas* in materia, aveva verificato già nel ’68 – scorrendo della rivoluzione versoliberista d’inizio Novecento – che “nei poeti detti ‘crepuscolari’ al principio del secolo, quali Corazzini o Gozzano, è frequente l’anisosillabismo senz’altro non intenzionale”, concludendo che “gli scolari odierni non riconoscono più a orecchio, nemmeno se si dedicano alla filologia, un endecasillabo o un novenario.” Eppure, si deve riconoscere che – nonostante questo progressivo venir meno del rispetto museale e scolastico delle convenzioni metriche – la generazione di nati negli anni ’80 dell’Ottocento dei Corazzini e dei Gozzano (ma anche dei Saba, Govoni, Palazzeschi, Moretti, Ungaretti...) è riuscita ugualmente a comporre splendide poesie e soprattutto non meno notevoli libri di poesia. Secondo lo stesso metro di giudizio, allora, perché diffidare a priori dei risultati conseguiti dalle generazioni odierne e parallele (nate cioè negli anni ’70 e ’80 del Novecento) degli autori e delle autrici più giovani, che pure hanno ricevuto rarissime nozioni di quel cospicuo artigianato poetico che deriva dalla nostra fin troppo nobile tradizione metrico-prosodica e retorica? Sarà più opportuno, semmai, porre una questione – tutta critica – di rimodellamento e di ricostituzione su piani diversi di *tutti* i paradigmi già esistenti di ricezione della poesia, oltre a quelli di orientamento, di gusto e d’interpretazione quando e qualora ci si trovi a intraprendere un viaggio nella “selva oscura” della tradizione lirica occidentale.

Le eccezioni saranno abbastanza rare e tali destinate a rimanere. Intanto, la conseguenza peggiore non concernerà tanto l’evidente *manque* tecnico, che permetterebbe comunque di scrivere belle e buone poesie, quanto l’evidente conseguenza sociologica che, entro un simile contesto massificato e solipsistico, la produzione poetica finirà (ma in realtà ha già finito) per orientarsi tutta a favore della scrittura autobiografica in prima persona (contro la lettura); e dell’oralità (contro la scrittura intesa quale prodotto a lunga durata di una ricerca individuale volta a permanenze più “sociali” che meramente tipografiche). Per correggere questi effetti, che possono diventare anche molto negativi, occorrerebbe per l’appunto una presenza più cospicua della critica, proprio nel momento in cui la nostra società letteraria le offre spazi sempre più esigui. La desidera, talora la invoca, parcellizzata la diffonde in Rete e l’accoglie solo a patto che sia impressiva e veloce, nonché tendente comunque alla lode corsiva di un “mi piace” o contratta nel manicheismo di distinzioni oggi di moda come poesia-poesia (o poesia lirica) vs. poesia sperimentale: ove la poesia vera è quasi sempre un’individualissima e specifica ibridazione degli opposti e di *tutti* gli opposti, in genere. Non è stata ancora inventata, purtroppo, la ricetta sicura per scrivere una bella poesia.

Così, oscillando fra gli estremi intransitivi del diletterantismo e dell’iperspecialismo, l’indice storico e primo di poeticità, il verso, tende a diventare con frequenza sempre maggiore un mero segnale esterno ed esteriore di “presenza di testo poetico in atto”, invece che un necessario vettore o trampolino prosodico (a maggior ragione entro un sistema versoliberista) e in senso lato musicale. È vero infatti che ogni testo poetico degno di questo nome resta assimilabile a una partitura chiamata a sovrapporre e a far interagire – in un gioco ininterrotto e stilisticamente molto individuale di dominanti – referenzialità “logica” dei referenti tematici e sovrasensorialità autonoma dei significanti. Mentre la prosa diventa così una frontiera sempre più prossima e allettante, che a un certo punto è necessario varcare per non suonare troppo meccanici o vincolati a schemi prefissati: con l’ovvia eccezione delle poesie “neometriche”, che costituiscono un capitolo a parte, con risultati spesso di alta qualità: D’Elia, Valduga, Rentocchini... Per diretta conseguenza, la composizione di un testo “libero” o “liberato”, dunque ordinato nella struttura artificiale (e spesso, come s’è detto, artificiosa) del verso, dev’essere giustificata volta per volta, nel momento in cui viene elaborata per un lettore presente o futuro, vero o presunto, singolare o plurale.

Sul versante opposto, per parte sua, la ricerca poetica più avanzata non ha mai smesso lungo tutto l’arco degli ultimi centocinquanta anni (a partire almeno dalla fine di secolo che separò Otto e

Novecento, cioè dal movimento internazionale e artisticamente “totale” del Simbolismo) di sondare e di interrogarsi sul rapporto e sulla necessaria interdipendenza strutturali di poesia e prosa. Basta rievocare, in proposito, le temperie culturali di Futurismo, “Voce”, “Lacerba”, Surrealismo, ritorno all’ordine come leopardianamente lo intesero Bacchelli, Cecchi, Cardarelli, Saba o Penna; e poi le interazioni introdotte da Montale col “libro a due facce” (1956-57) *La bufera e altro/Farfalla di Dinard*, l’importanza decisiva per Vittorio Sereni delle prose degli *Immediati dintorni* ad intendere e illuminare la sua opera poetica precedente e/o successiva ai testi prosastici; nonché, oggi, la tensione alla prosa di tre ottimi autori che contano oggi più o meno sessant’anni come Valerio Magrelli, Antonella Anedda e Giancarlo Sissa, con ottimi libri composti nel nuovo secolo/millennio quali – rispettivamente – *Geologia di un padre*, *La vita dei dettagli* e *Persona minore*. Tale situazione, storica prima ancora che tecnica, è paradigmatica di un processo di avvicinamento e di sovrapposizione fra i due domini, nel tempo presente testimoniato anche dalla qualità non solo formale del lavoro di poeti e critici sperimentali come Vincenzo Ostuni, Andrea Inglese, Michele Zaffarano, Marco Giovenale, Gilda Policastro e soprattutto Gherardo Bortolotti, mentre spicca a Venezia il rapporto istituito fra competenza metrica e attività in prima persona di poeta/performer da un impegnato trentenne di origine albanese, Julian Zhara.

La nostra letteratura è ricca di esempi in cui i confini tra poesia e prosa sono programmaticamente violati, di libri che alternano i versi alla prosa: ma in concreto, quali sono gli esempi storici e formali di convivenza e di osmosi fra poesia e prosa, nella tradizione moderna e contemporanea?

AB. A questo proposito, occorre subito uscire dagli assoluti e dalle astrazioni, per distinguere in concreto fra prosa lirica, poema o poemetto in prosa, prosimetro e oggi “prosa in prosa”, riportando queste modalità ad esempi storici e fattuali. Queste elencate qui, sono infatti macroforme molto diverse fra loro e non d’acchito sovrapponibili: la prima rimanda a un nucleo lirico nel quale la versificazione è debordata e poi sfociata nella prosa vera e propria, ma dove è ancora riconoscibile in filigrana un principio di versificazione, dove cioè diversi nuclei o frammenti – in senso tecnico – frastici possono essere “misurati” secondo criteri metrici o comunque secondo *patterns* ritmico-prosodici ascrivibili alla tradizione, in particolar modo entro quel territorio – campioni del quale sono stati Cecchi e Cardarelli – che va sotto il nome di “prosa d’arte”, a dominante lirico-evocativa. La forma e l’“intenzione” di ciò che più precisamente si chiama poema o poemetto in prosa sono state studiate con molta proprietà e attenzione da Simone Giusti (cfr. *L’instaurazione del poemetto in prosa*, II ediz. Pensa MultiMedia, Lecce 2012), a partire da un’etichetta “negativa” da applicare “in senso antinarrativo”, per racchiudere un’intensità più che una sostanza: intensità che diviene veicolo di “una qualche energia, conferita dall’ambiguità, l’ecllettismo, la capacità di occupare uno spazio vuoto, una zona franca, tra prosa e poesia, indisturbata dai critici, per sfuggire alle etichette.” A ciò si aggiunga una sottesa e talvolta sottintesa vocazione civile, che comporta anche un criterio capovolto di prosaicizzazione sistematica di un testo versificato, da riconoscere per esempio tra il “verso lungo” del poema-tendente-al-romanzo *La ragazza Carla* di Pagliarani e le terzine della *Religione del mio tempo* di Pasolini (1960 e ’61), fino a certi virtuosismi prosodico-intonativi (spesso con tono di esibito *understatement* o di falsovero abbassamento della pronuncia lirica) sperimentati dal miglior Giudici o alle proiezioni prosastiche all’interno di versi tradizionalissimi per computo sillabico, come nel primo Raboni e nell’ultimo Montale. Su un altro, quasi opposto, versante si situa invece la struttura prosodica (fondata su quattro o cinque tempi accentuali forti) dei versi lunghi che trovano la propria origine moderna – sullo sfondo del Carducci esametrico e dunque “barbaro” – nella traduzione operata da Walt Whitman del versetto biblico, con propaggini italiane nel Bacchelli dei *Poemi lirici*, in Jahier e nel Pavese altissimo di *Lavorare stanca*.

Più radicata nella nostra attualità, e forse foriera di futuro, è la prospettiva delineata ancora da Jean-Marie Gleize – sulla scia di Baudelaire – di una “prosa più prosa”, orientata a un “trattamento tramite taglio e montaggio di sequenze prelevate dalla prosa del mondo”, nella prospettiva di un sistema testuale in cui prosa e poesia “sconfinano una sull’altra e una nell’altra”, dal momento che non importa più la poesia in sé e per sé, ma “la potenzialità poetica della lingua comune”. Si crea

così una faglia fra la “prosa legittima, quella del grande romanzo onnivoro”; e la poesia “rispettata e rispettabile”. E in tale faglia verrebbero a situarsi e a germinare “le installazioni verbali (o parzialmente tali) alle quali si potrebbe dare il nome di ‘prosa’ a condizione di comprendere che ‘prosa’, in questo senso, si allontana dalle sue definizioni accettate, stilistiche, retoriche. Che prosa non esiste (ancora). Che è il nome extra-generico di tali pratiche sperimentali”, giustificate da un impegno di “responsabilità formale” da assumere al di fuori di ogni paradigma dato. (J.-M. Gleize, *cit.*, pp. 11-12).

Tutt'altra questione è quella del prosimetro vero e proprio, di cui è straordinario archetipo la *Vita nova* di Dante: siamo sul finire del Duecento, ben prima che si manifesti la forma Canzoniere, che del prosimetro è lecito considerare l'opposto macrostrutturale – Dante non ha mai composto in prima persona la raccolta delle *Rime*, fuori della calibratissima selezione della *Vita nova*: le *Rime* sono opera di filologia moderna, da Contini a Domenico De Robertis. In proposito, non so se il passaggio di testimone che nell'arco di un'ottantina d'anni segna il transito formale dal prosimetro perfettamente calibrato e organizzato della *Vita nova* alla poesia-poesia del *Canzoniere* petrarchesco coincide con il primo capitolo della vittoria di Petrarca su Dante, un dato di fatto che attraversa tutto l'arco della nostra tradizione poetica, almeno fino al secondo Novecento.

Resta accertato che il prosimetro non è poi mica tanto diffuso, nella suddetta tradizione. D'Annunzio è il primo ad avvicinare, fin quasi a sovrapporli, i due poli di poesia e prosa, fra *Notturmo* e *Faville del maglio*, futuristi e vociani ne violano programmaticamente il confine, ma in realtà le autentiche, sistematiche sovrapposizioni (o strutturali alternanze dei due campi entro lo stesso macrotesto) sono piuttosto rare e a lungo limitabili ai *Prologhi* di Cardarelli (1916), ove una prosa decisamente dimessa è fronteggiata dalla tensione a intonazioni alte dei testi versificati. Sbarbaro, invece, vuole fino alla fine tenere ben separate le prose dei *Trucioli* dalle poesie di *Pianissimo*; Saba non riconosce sovrapposizioni possibili fra le tappe progressive del *Canzoniere* e quegli autentici modelli di “prosa di poeta” che sono *Scorciatoie e Raccontini*; e anche i grandi poeti-prosatori nati nel Novecento, da Sereni a Giudici, da Pasolini a Sanguineti, da Bertolucci a Zanzotto (per limitare la campionatura a pochissimi casi esemplari), tendono a tener ben separate le due modalità compositive. Così, ai vertici del gruppo dei poeti viventi, il solo che può veder considerata un prosimetro con tutti i crismi la sua silloge *Poesie (1960-2005)* – Oscar Mondadori, Milano 2007 – è Giampiero Neri. Poi, è chiaro che – fra i campioni eclatanti della nostra tutto sommato magra tradizione di prosimetri – rimane aperto, spiccando per qualità e inventività, il caso dei *Canti Orfici* di Dino Campana (1914), testo gravido di futuro e di attualità compressa nelle sue pagine come pochi altri.

Venendo adesso al caso specifico di Montale, quale valenza assume il prosimetro per un classico come Montale? Qual è il suo rapporto con la tradizione del poemetto in prosa? Per stessa ammissione dell'autore il modello baudelaireano è più rilevante di quello della prosa d'arte italiana, ma forse si può ipotizzare anche un rapporto più diretto con le prose dei vociani di area ligure o forse, per l'appunto, con i *Canti Orfici* di Dino Campana, il prosimetro al quale Montale dedicò un saggio proprio nel 1942?

AB. Nel caso specifico di Eugenio Montale, con Giuseppe Ungaretti l'ultimo poeta davvero canonico del nostro Novecento, l'interazione fra poesia e prosa è strutturale, intenzionalmente consapevole e determinata dal suo interesse già giovanile per i poeti del Simbolismo francese (da Mallarmé col suo *Azur* assoluto e metafisico a Rimbaud, da Jammes e Maeterlinck al Valéry del *Cimitero marino*, così decisivo per gli *Ossi di seppia*), oltre che dalla progressiva cognizione di un proprio collocarsi su un asse progressivo che nella sua formazione (ed evoluzione) poetica lega insieme Leopardi, Baudelaire e Browning: “... tutta la poesia moderna nasce dalla confluenza Browning-Baudelaire. [...] Baudelaire è la lirica in senso stretto, Browning è la prosa che vi fa la sua, non sempre indebita, irruzione.” (*Variazioni*, 27 ottobre 1968). Per parte sua, Montale era anche persuaso che, nel Novecento, la prosa è il “grande semenzaio” della poesia.

In proposito, conviene riascoltare davvero il giudizio espresso *Sulla poesia di Campana* da Montale nel '42 (cfr. *Il secondo mestiere. Prose*, Meridiani Mondadori, Milano 1996, pp. 569-581), perché è densissimo di osservazioni assai pregnanti, se si tiene a comprendere la decisiva tappa evolutiva del futuro premio Nobel, nel delicato passaggio dalle *Occasioni* alla *Buferà*. Per esempio, Montale pone l'accento sul ripudio istintivo, da parte di Campana, della "parte più meccanica, più elencativa del liberismo di moda", per tornare piuttosto "verso le sorgenti più certe di quel movimento, da Whitman a Rimbaud" e riportare così "per conto suo, nell'arte e nella vita, un fatto di stile a un fatto di coscienza", ben "consapevole di rappresentare, nel suo tempo e nel suo ambiente, una voce nuova, diversa".

Quanto poi al vivissimo rapporto che nei *Canti Orfici* s'instaura fra poesia e prosa, Montale premette, prima di dedicarsi a un'analisi puntuale di alcuni testi campaniani: "Se in un poeta importa cogliere il punto d'incontro, d'incidenza, fra istinto (fisiologia) e tecnica, un'osservazione minuta ci permetterebbe di osservare il breve scarto, non sempre tonale, che in lui [Campana] esiste fra questi due modi". E ancora, con un'avversativa che in realtà introduce una consapevolezza piuttosto perentoria: "Ma resta pur sempre vero che le condizioni di spontaneità – sollecitate o meno – nelle quali Campana giunse a esprimersi si attuarono più spesso e facilmente nei suoi scritti in prosa: scritti che variano dal tono più basso, diaristico, a quello più alto, che non è sempre il suo tono più poetico." Così, a proposito del "tono" e della più ampia e variata gamma di "toni" che appunto la prosa consente rispetto alla versificazione, è impossibile non avvedersi che Montale sta parlando anche se non soprattutto del problema precipuo del suo stesso futuro di poeta.

Nella *Buferà* le due prose si innestano e si contrappongono alla elaborazione formale complessa dei versi, ma allo stesso tempo hanno una costruzione retorica e sintattica molto poetica e mostrano soluzioni che virano verso la poesia. Forse anche le poesie sono condizionate dalla presenza delle due prose: cosa ne pensi? Esiste una reciproca influenza proprio a livello formale?

AB. Sussiste un collegamento cronologico diretto fra i paragrafi dedicati da Montale ai *Canti Orfici* e il lunghissimo lavoro di elaborazione della *Buferà*, un lavoro che copre un arco temporale di diciassette anni. Ma, naturalmente, l'archetipo di riferimento per Montale rimane l'opera ultima di Baudelaire (composta fra il 1855 e il 1866, l'anno prima della morte), vale a dire le prose di *Le Spleen de Paris*, vero e proprio "rovescio" tematico ma soprattutto formale delle *Fleurs du Mal*. Giuseppe Montesano ci ha ricordato da par suo la mescolanza e la sovrapposizione di "diversi registri" in queste prose originalissime, che potevano oscillare "tra il racconto, la *rêverie* e la *moralité*", entro individui testuali nei quali "il ritmo e il timbro narrativo sembravano trovare un loro particolare colore espressivo, non prosa narrativa e non poesia". Poi, se si vuole ricorrere a un'acuta riflessione di Baudelaire in persona su questo nuovissimo confine del suo fare, occorre riaprire la lettera da lui inviata ad Arsène Houssaye, che viene da sempre considerata l'introduzione migliore allo *Spleen de Paris*. E in quella sede conviene tornare alle battute in cui Baudelaire collega i soprassalti di una sensibilità tutta moderna alla necessaria descrizione della vita che vi si svolge. Infatti vi si chiede: "Chi tra noi non ha, nei suoi giorni ambiziosi, sognato il miracolo di una prosa poetica, musicale senza ritmo e senza rima, così duttile e così risentita da adeguarsi ai movimenti lirici dell'anima, agli ondulamenti della fantasticheria, ai soprassalti della coscienza?". Il contesto destinato ad accogliere questa forma rivoluzionaria assume in Baudelaire una valenza antropologica, oltre che esistenziale: "È soprattutto dalla frequentazione delle città enormi, dall'incrociarsi dei loro innumerevoli rapporti che nasce questo ideale ossessionante."

Baudelaire e poi Campana, allora (o forse viceversa), per il Montale che si apre alla prosa al culmine del suo ultimo libro "sublime", appunto *La bufera e altro*. L'anno dopo aver scritto di Campana, infatti, nel 1943, Montale compone le due prose che – insieme con la poesia *Due nel crepuscolo* (un testo in prima stesura risalente addirittura al '26 e rielaborato nel '42) – avrebbero costituito la sezione *Intermezzo* (terza della *Buferà*), pubblicandole sulla rivista romana "Lettere d'Oggi" (a. V, nn. 3-4, Marzo-Aprile 1943): nell'ordine, *Dov'era il tennis...* e *Visita a Fadin*.

Avrebbe dovuto approdare alla *Buferà* anche una terza prosa che appartiene alla medesima temperie compositiva, *Il lieve tintinnio del collarino...*, ma Montale – inspiegabilmente, a dire suo e di Marco Forti, il miglior critico della produzione in prosa del poeta ligure – decise all’ultimo momento di non aggregarla al terzo libro di versi, pubblicandola solo anni dopo, prima sul “Corriere della Sera”, il 18 maggio 1969, poi nelle *Trentadue variazioni* consegnate a Scheiwiller nel ’72. In verità, su questa espunzione che parrebbe misteriosa, non grava alcuna inspiegabilità, visto che *Il lieve tintinnio...* è un testo più cifrato dei due accolti nella *Buferà* e in definitiva più fine a se stesso, legato com’è a un certo clima di italiano surrealismo o realismo magico assai diffuso nei primi anni ’40 (si pensi in proposito all’antologia “svizzera” di Contini, *Italia magica*) e piuttosto estraneo alla tendenza sublime e giudicante, da resa dei conti finale dell’uomo occidentale con se stesso e con la Storia, che è peculiare del terzo libro montaliano: un testo comunque privo di quella verticalità abissale, che è invece propria di tutta la sezione di *Intermezzo*.

La presenza delle due prose nel cuore del terzo libro poetico di Montale certo non basta a definire questo un prosimetro, ma è comunque indicativa di un’apertura di frontiera assai peculiare e gravida di futuro. Io fra l’altro non le leggo come condizionate da un afflato lirico troppo pronunciato, ma come testi che si corrispondono, si integrano e certo non sono scevri da un’intenzione metapoetica, di riflessione e d’interrogazione profonde sul senso del fare poesia, ma soprattutto del percepire e del far riaffiorare da quella zona d’ombra dove nelle persone s’incontrano attività sensoriale e inconscio la fisionomia distorta e fantasmatica che è destinata a comporre la trama acustica e figurale dell’immaginazione poetica: a miglior ragione, se tale azione dev’essere compiuta all’interno di una contingenza storica tanto estrema e distruttrice come quella degli anni di guerra 1942 e 1943.

Ma come si innesta, in concreto, il tema del rapporto tra la dimensione apocalittica ed escatologica che prevale nelle poesie, sullo sfondo di una tragedia storica e collettiva, e il racconto soggettivo e individuale delle prose? Quale ruolo svolgono in questo senso l’ironia, l’allusione e l’understatement all’interno delle prose? Vanno già verso le soluzioni adottate dalla svolta di *Satura*? Nel complesso *La Bufera* assume allora un ritmo narrativo? Lirico? Antilirico?

AB. Per cogliere appieno il rilievo delle due prose presenti nella *Buferà*, occorre prima di tutto coglierne la valenza strutturale all’interno della sezione in cui Montale le ha inserite, appunto la terza del libro, quell’*Intermezzo* che è aperto dalla poesia *Due nel crepuscolo*, ove il Tu lirico è incarnato dalla Musa preferita – e quasi unica – degli anni ’20, Annetta/Arletta *alias* Anna Degli Uberti. *Due nel crepuscolo*, con la sua dominante endecasillabica, il suo titolo – a sentire Montale stesso – “un po’ alla Browning” (da *Two in the Campagna*) e la sua dichiarata appartenenza allo stesso taccuino di *Dora Markus* (in data 5 settembre 1926), è sì un testo che stratifica in sé due tempi molto diversi di scrittura, in vista della pubblicazione su “Primato” del 15 maggio 1943, ma è comunque assai significativo perché può venire interpretato anche in chiave metapoetica, tratteggiando al suo interno la nascita nella mente della fisionomia fantasmatica dell’oggetto d’amore, sul confine fra ricordo conscio, immaginazione e sogno. Vi si spiega inoltre il titolo della sezione (punto geometrico di equilibrio fra il primo e il secondo tempo – anche in accezione cronologica – della *Buferà*) nel passaggio della prima strofa in cui Montale si riferisce al “viso” stagliato in un “chiarore subacqueo” del Tu lirico e lo rappresenta mentre “entra senz’orma,/ e sparisce, nel mezzo che ricolma/ ogni solco e si chiude sul tuo passo”. Alla fine della poesia, i volti riuniti nel pronome Noi dell’Io e del Tu, però riuniti solo in quanto “maschere”, sono gli unici elementi superstiti dell’olocausto che ha “bruciato/ tutto di noi”.

A questo punto, scatta la prosa di *Dov’era il tennis*, subito animata dai profili eleganti e dai “gesti bianchi” di “due sorelle” (le Degli Uberti, con ogni probabilità), equiparate a “due bianche farfalle, nelle prime ore del pomeriggio”. Nel chiedersi “il perché della partita interrotta”, l’Io narrante rileva la natura paradossale del costituirsi interiore del paesaggio primario, il paesaggio per ognuno “immutabile” (per lui questo di Monterosso) e chiosa, con un’osservazione preziosa se si vuol

cogliere una direzione dominante dell'invenzione poetica: "è curioso che l'ordine fisico sia così lento a filtrare in noi e poi così impossibile a scancellarsi."

Dopo l'incipit evocativo, Montale lancia l'avvertimento che "l'iniquità degli oggetti persiste intangibile", in vista della constatazione, perfettamente in linea con la sua poetica, che la vita può accendersi solo "a lampi", nutrita da "quanto s'accumula inerte e va in cancrena in queste zone abbandonate". Nel frattempo, è stata inaugurata la parte più narrativa del poemetto in prosa, chiamando in causa le limitrofe "ville dei sudamericani", anche loro chiuse. Di seguito, viene citato nella sua lingua originale il poeta spagnolo dell'Ottocento, morto giovane (trentaquattrenne nel 1870), Gustavo Adolfo Bécquer, l'autore anche dell'epigrafe *Sobre el volcán la flor (Il fiore sul vulcano)*, che introduceva alla sezione dei *Mottetti* nelle *Occasioni*. In questo frangente, invece, i versi di Bécquer (*Del salón en el ángulo oscuro – silenciosa y cubierta de polvo – veíase el arpa...*, prima quartina della VII del libro delle *Rimas*, pubblicato nel 1868, con la curiosa rimozione da parte di Montale del secondo verso, *de su duena tal vez olvidada*) introducono un impressionante "museo" dell'"ex-paradiso del Liberty", a liquidare per sempre l'esperienza del Simbolismo-Liberty come collezione di epifanie e di oggetti artistici dotati ancora di aura (l'arpa è in questo senso paradigmatica), sullo sfondo di una pantomima di fantasmi, dal "leone del Callao" alla "signora Paquita buonanima", dalle loro figlie ai "generi brazileiri", che – non prima di aver gettato la maschera – furono subito pronti a fare "man bassa su quel ben di Dio".

Tale *excursus* narrativo rimarrebbe del tutto criptico, se non considerassimo che la *Buferà* ha un suo rovescio prosastico e satirico nella *Farfalla di Dinard*, ove – in posizione d'eminenza, terze del volume – l'ambientazione e le emanazioni fantasmatiche e incompiute di *Dov'era il tennis...* vengono organizzate in un racconto molto ben strutturato e destinato (il dettaglio non è irrilevante) all'ampia diffusione del "Corriere della Sera", che lo pubblicò il 15 gennaio 1948. Nel nuovo contesto, la signora Paquita diventa la *Donna Juanita* del titolo e tutti i passaggi oscuri del poemetto vengono sciolti in una nuova intonazione satirica, assai meno spettrale di quella originaria, che – tuttavia – riportava una data, quella dell'"inno tripolino", riferibile alla guerra italo-turca per Tripoli, cominciata nel settembre del 1911 e vittoriosamente conclusa nell'ottobre del '12, *terminus ad quem* che sancisce il limite del "circolo vitale" di "questi oggetti, queste case". Non c'è dubbio che l'inno tripolino in questione corrisponda al motivo patriottico *Tripoli bel suol d'amore*, con testo di Giovanni Corvetto e musica di Colombino Arona.

Dov'era il tennis... è perfettamente in armonia con la natura propria dei processi di condensazione e di strutturazione simmetrica delle immagini che appartengono all'espressività tipica della poesia modernista. Montale trasforma un simile transfert memoriale e fantasmatico (tanto ben modulato nella sua alternanza di esperienza interiore e di descrizione oggettiva di un luogo primario della propria formazione) nel trampolino più adatto a quello scatto di memoria involontaria, che lo vede quindicenne a tavola in famiglia, una sera d'estate, al cospetto di suo padre Domingo, colto nel suo percepire in anticipo sugli altri, addirittura sul declinare del "più caldo giorno d'agosto", l'irruzione del freddo, rievocato chissà per quale domestica eleganza in francese, *il fait bien froid, bien froid...* Il fatto singolare è che Domenico Montale (da tutti detto Domingo) era morto già nel '31 e questa sua epifania mentre accende, avvolto in pieno agosto in uno scialle di lana, il suo sigaro Cavour da sette centesimi è la prima apparizione in assoluto nella poesia del figlio, sorta di lare domestico vagamente neghittoso, con la sua paradossale sensazione di gelo provata appunto "nel giorno più caldo".

Dal punto di vista dell'appartenenza di genere, *Dov'era il tennis...* è a pieno titolo ascrivibile alla tradizione baudelairiana del poemetto in prosa, dal momento che dalla poesia non trae affatto gli effetti melodici propri dell'evocatività lirica, a favore piuttosto di una varietà di registri che si alternano e si sovrappongono nel dettato, pronto a intrecciare enumerazioni oggettuali destituite di ogni magia evocativa e intrecciate semmai in un paesaggio residuale, in cui alla loro condizione museale vengono sottratte valenze simboliche e magie di trascendenza. Il meccanismo stesso della correlazione oggettiva vi è messo in crisi e in qualche modo delegittimato. La memoria può essere solo involontaria e lasciare un alone di trasalimento stupefatto non meno che ironico.

La contigua e coeva *Visita a Fadin* conclude l'*Intermezzo*, proponendo un'ulteriore variazione espressiva e gnoseologica all'insieme. L'ambientazione potrebbe sembrare a prima vista veneziana, anche perché la persona cui l'io narrante porta un'ultima visita (il poeta Sergio Fadin, per l'appunto) è veneziano, almeno per frequentazione scolastica. Originario di Badia Polesine, dov'era nato da una ricca famiglia d'industriali veneti il 22 gennaio dello stesso 1911 dell'"inno tripolino", amico e compagno di classe di Pier Maria Pasinetti, futuro autore del romanzo *Rosso veneziano* (1959), Sergio Fadin aveva fondato con lui negli anni '30 la rivista d'arte varia "Il Ventuno", attenta soprattutto al cinema e uscita per una decina d'anni, fra il '32 e il '41, e svolto qualche attività goliardica, insofferente e provocatoriamente critica nei confronti del regime.

L'incipit della prosa montaliana, "Passata la Madonna dell'Orto", farebbe d'acchito pensare a un possibile tragitto veneziano dalla stazione ferroviaria di Santa Lucia fino all'ospedale di San Zanipolo, passando per la chiesa suggestiva della Madonna dell'Orto. A ciò contraddice però l'inclusione della prosa (sempre unita a *Dov'era il tennis...*, ma collocata prima) sotto il titolo *In Liguria*, nell'edizione Barbèra 1945 di *Finisterre*: e in effetti una piazza – con portici – della Madonna dell'Orto è prospiciente alla stazione di Chiavari, il cui ospedale, in tempo di guerra, era proprio ubicato in Salita Alessio Levaggi, quindi su per una "rampa". Proprio nella "sala comune" di quell'ospedale ligure Sergio Fadin morì infatti l'11 gennaio 1942, poco più che trentenne, vittima di un "terribile male" (la tisi, il "mal sottile", che era anche un'ipotesi di titolo delle sue postume *Elegie*) contratto durante la campagna d'Etiopia del '35-'36. A partire dal 1940, conosciuta la rovina economica, egli si era infatti trasferito a Rapallo con la madre, la giovane moglie e il figlio appena nato. Di nuovo, Montale ricomponne l'asse tematico con la *Tripoli bel suol d'amore* cantata nel 1911, a testimonianza del profondo legame ideale e topico che salda insieme le due prose della *Bufera*.

In assoluto, certo, si tratta solo di un dettaglio autobiografico, che il testo lascia sospeso in un'ambiguità volutamente rievocativa e forse depistante (un qualunque lettore non ligure, leggendo il nome "Madonna dell'Orto", pensa istintivamente alla chiesa di Venezia, non certo alla piazza della stazione di Chiavari), così come su un dettaglio si sofferma l'indicazione paratestuale di Montale, che avrebbe riconosciuto in Carlina la moglie di Fadin, "morta da poco" nel '65, la quale "suonava lo strumento degli angeli di Benozzo Gozzoli, forse il liuto...". Più perspicua è semmai la nota bibliografica posposta alla *Bufera*, nella quale si precisa che "di Sergio Fadin sono poi uscite postume" le *Elegie* (una quindicina in tutto, scelte e prefate da Sergio Solmi in data Ottobre 1942), Milano, Scheiwiller, 1943: una nota che non dice della vita letteraria di Fadin, che collaborò – oltre che al "Ventuno" – a riviste prestigiose quali la "Fiera letteraria", l'"Ambrosiano" e "Primato".

Non è un dettaglio minore, però, provare a mettere a fuoco meglio la figura di Fadin in rapporto alla sua amicizia con Montale (mediata dal critico e poeta Sergio Solmi), ancor più nella prospettiva di questo testo, che pure non è assimilabile a una prosa lirica, piuttosto a una moralità leggendaria o – soprattutto nella seconda metà – a un aforisma dedicato al destino dell'uomo in rapporto a Dio e alla sua esistenza sociale. Montale aveva identificato in Fadin un poeta *puer* fin dal '28 (l'anno per lui cruciale della seconda edizione accresciuta degli *Ossi di seppia* presso Ribet), quando aveva recensito sulla "Fiera letteraria" (IV, n. 37, 9 settembre 1928) la plaquettina *Prima fiorita* con la quale il padre aveva inteso "fare una sorpresa" al diciassettenne Sergio. Montale, certo, vi rilevava "ingenuità e inesperienza formali", ma era anche coinvolto dai "segni di un'anima sensibile, aperta al bello e ricca di attitudini poetiche". Tale apertura di credito, niente affatto frequente nel Montale giovane, seguiva la trascrizione di un madrigale del poeta adolescente, non estraneo a una lettura almeno probabile degli *Ossi* e comunque molto in sintonia col sostrato simbolico e paradossale delle due prose: "Nella memoria tutto, tutto è spento;/ senza l'amore, ormai, tutto s'obblia:/ tutto è senza ricordo: il sentimento/ ora è il silenzio e la melancolia.// Cent'anni ho già vissuti! e fu un momento./ Son troppo vecchio, ormai./ Di quello che già fu nulla rammento."

Se poi si vuole approfondire la questione del Sergio Fadin poeta meglio formato, bisogna ricorrere alle intense pagine dedicate da Solmi alle *Elegie* postume del '43, in esatta coincidenza cronologica con la prima pubblicazione di *Visita a Fadin* su "Lettere d'Oggi". Solmi tratteggia la figura di un

giovane cosmopolita, dai vasti interessi culturali, mai corrivo nei confronti delle mode e delle sperimentazioni che negli anni '30 cercarono di porre un argine all'insorgere dei totalitarismi in Europa, fra gli estremi dei ritorni all'ordine e delle diverse declinazioni della poetica surrealista. A Solmi non meno che a Montale di Fadin era piaciuta senz'altro l'adesione convinta a un "concetto di essenzialità" del tutto opposto alla retorica vuota e reboante del regime: un concetto che prevedeva l'accettazione e la promozione di "un costume, un modo di vivere *dove solo il necessario esista e necessariamente*", secondo l'esplicita e ancora precocissima formulazione di un principio quant'altri mai montaliano, affidata da Fadin alle colonne del "Ventuno" (II, 5, 26 marzo 1933).

Riconosciuti "gli occhi bellissimi, come prima, ma dissolti in un alone più profondo", definito sullo sfondo "in basso" il quadro di un mare "vuoto" e raggiunto Fadin in mezzo ai pacchi dei suoi "vecchi libri fuor di moda", l'Io narrante della *Visita* portata "in giorno indebito" nega la possibilità di un qualunque ricordo del "colloquio" intrattenuto col poeta degente. E si limita a rilevarne lo stile di vita "umano, cioè semplice e silenzioso". Così, sulla formula "Exit Fadin", è naturale che passi al Tu di una preghiera destinata all'amico credente, ponendosi alla fine la domanda – tutt'altro che retorica e sommessa, benché espressa entro un inciso parentetico – che coinvolge direttamente la divinità: "(Anch'essa, dunque, avrebbe bisogno di noi? Se è una bestemmia, ahimè, non è neppure la nostra peggiore)." Tale domanda, con la sua relativa risposta, sarebbe divenuta, negli anni, uno dei motivi dominanti delle successive e poi ultime fasi della ricerca poetica di Montale, che mostra quanto la questione gli stesse a cuore arrivando solo in una fase successiva alle battute riportate qui. Nella prima versione, in "Lettere d'Oggi", il passo recitava infatti, in termini ancora più espliciti e forse brutali: "... per quanto [l'ordine] in cui ci moviamo noi ritardatari sia certo il solo, così pazzesco com'è, in cui la divinità può svolgere i suoi attributi, recitare dinanzi a se stessa la sua parte. (Di tanto ha bisogno per esistere, l'infelice?)."

Anche la divinità è soggetta allora al gioco pirandelliano delle maschere più o meno nude cui anche *Dov'era il tennis...* rimandava, per quanto l'ultima battuta di *Visita a Fadin* insista su quella sua "alta lezione di *decenza quotidiana*" che doveva essere particolarmente congeniale a Montale, principio fondativo della sua esperienza poetica, modello d'esistenza più che di parola e viatico ad "attendere senza fretta" il "libro delle reliquie". Così, se a Fadin morente è dovuto l'elogio vero della consapevolezza e del sapere umano, nonostante che "il perché della rappresentazione" sia comunque destinato a sfuggire, la sua uscita di scena non smette di costituire il fulcro figurale del libro, *La bufera e altro*, che viene componendosi e che avrà alla fine il suo compimento nella prosa-prosa di *Farfalla di Dinard*, così come le *Operette morali* sono per Leopardi il compimento dei *Canti*; e *Le Spleen de Paris* lo è per Baudelaire delle *Fleurs du mal*.

UN DECALOGO APERTO PER LA [POESIA (PROSA) IN] PROSA

1. Nei sistemi letterari in cui vige la distinzione tra verso e prosa, l'elemento variabile è sempre la prosa. Il fatto che la scrittura abbia nel tempo relegato ai margini la scrittura in verso non deve impedirci di cogliere la subordinazione della prosa al verso. Si tratta quasi di un dato antropologico, primario. La prosa si definisce su uno sfondo di scritture versificate, e interagisce con esse. Occupa uno spazio i cui confini sono inizialmente quelli del verso, delle pratiche linguistiche ritmicamente codificate. Ancora oggi un fenomeno del genere persiste, pur se in un ambito infinitamente più ristretto. Lo spazio è quello della *poesia*, da taluni detta poesia lirica, da altri nominato come *post-poesia* (non senza utili riferimenti al postmoderno). Da quando, sul finire del XVII secolo, in particolare in Francia, si è immaginata la possibilità di scrivere poemi epici in prosa, la modernità letteraria e poi la postmodernità hanno 'cercato' uno spazio per una prosa sentita come integrazione o, più spesso, disturbo del sistema in versi.

La prosa come non-verso, strutturalmente (e storicamente) motivato. Morti o moribondi i tanti 'generi' versificati (a partire dall'epica), l'unico macro-genere poetico d'oggi tiene ben vivo il problema. Il verso è tutto, anche quando non lo vediamo?

2. Jean-Marie Gleize e i suoi seguaci ci insegnano almeno due cose paradossali, e tuttavia preziosissime. 1. La prosa in prosa non pensa più se stessa in un dominio che coincide con quello della poesia, però non può fare a meno di manifestarsi per rapporto a quel dominio. 2. La *littéralité* che il pensiero 'post-poetico' difende cancella una retorica (quella simbolista, metaforica e derealizzante) rischiando di instaurarne un'altra (metonimica, oggettuale, realista). In entrambi i casi, si prospetta qualcosa come un doppio legame: essere dentro e fuori contemporaneamente. Dentro, perché il tuo orizzonte di riferimento è sempre quello (la 'poesia'); fuori, perché ormai stai forzando tutto – tutto il sistema – verso altre direzioni.

3. La poesia in prosa blandiva una pigrizia, ma scatenava un istinto meta-letterario. Perché faticare a scrivere con i versi quando i versi potevano essere sostituiti da una prosa, tutto sommato più facile da produrre? Ma anche: perché pensare che quella prosa fosse *solo* prosa, visto che sotto, cifrata, c'era una poesia, più esattamente c'era una poesia – persino un poema – in verso.

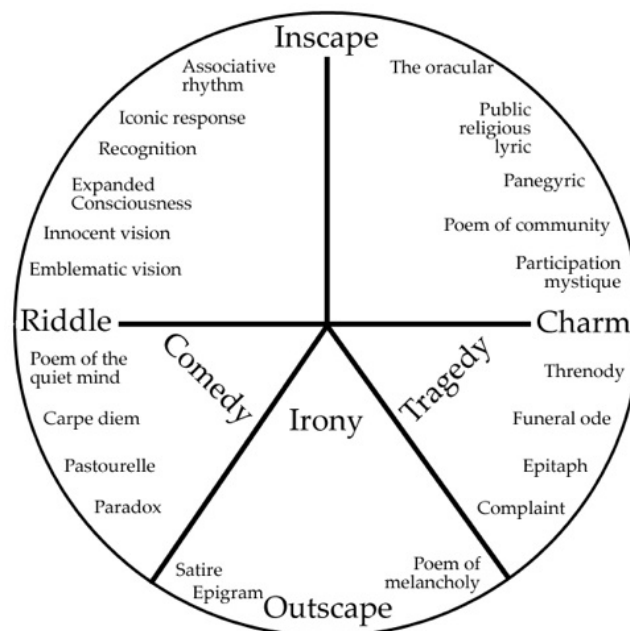
Il *fake* letterario più clamoroso della tradizione occidentale nasce qui. Quanto era bello credere che la filigrana delle prose di Ossian restituisse originali gaelici (per definizione illeggibili) su cui fantasticare, mentre comunque si assaporava l'agevole (e un po' filisteo) prosa del signor James MacPherson! Ossian, *livre de chevet* di Napoleone.

4. Pochi poeti italiani contemporanei hanno palesato una coscienza così piena dell' 'autonomia del significante' metrico paragonabile a quella messa in campo da Toti Scialoja. In certi momenti si ha quasi l'impressione che il suo gioco ritmico ci avvicini ad archetipi antecedenti la storia della metrica (italiana) 'come l'abbiamo conosciuta': trochei allo stato puro, settenari finalmente liberati dal giogo dell'endecasillabo, rime che proliferano *iuxta propria principia*. È un'impressione, certo, un effetto di senso, di senso metrico. Ma un effetto vividissimo, che ha abbagliato tanti critici. Nell'apprendistato poetico di Scialoja vi è una intensa pratica della poesia in prosa: il suo *I segni della corda*, totalmente prosastico (ma uscito in una collana di poesia), è del 1952, ed è (stato considerato) un piccolo capolavoro.

Viceversa, grandi capolavori della poesia in prosa italiana hanno scritto Giuseppe Ungaretti (nell'*Allegria*) e Eugenio Montale (nella *Bufera*), entrambi irriducibili avversari della poesia in

prosa istituzionale. Che negli anni Venti e Trenta si chiamava ‘elzeviro’, ‘pesce rosso’, ‘capitolo’ ecc.

5. Nel sistema tipologico di Northrop Fye, *riddle* (l’indovinello) si oppone a *charm* (l’incanto).



Anche le forme della poesia (e prosa) in prosa possono collocarsi nello spazio che quest’asse segnala. Innocenza e rivelazione, la sordina di pochi suoni e la retorica della trenodia... Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud, Francis Ponge e Arno Schmidt, Andrea Inglese e Valerio Magrelli. La lista è apertissima. Curiosamente, però (si noti): se dalla parte di Baudelaire la tipografia (i segni neri della pagina scritta) la vincono, dalla parte di Rimbaud fa capolino l’oralità.

6. Una prosa è tale se è *scritta* (stampata, messa su schermo, impaginata) come una prosa; un verso è tale anche (e soprattutto) se è *detto* come un verso, se ‘suona’ come un verso. Ma se una prosa suona come un verso e un verso si nasconde dietro una prosa, le cose cambiano assai. Benvenuti nella modernità! Qui, buona parte dei versi hanno una motivazione eminentemente visiva (‘tipografica’) e non poche prose nascondono ritmi e forse versi (oggi, questo accade spesso nel rap).

Nella scrittura ‘post-poetica’ la contrapposizione – verso/prosa – in gioco sta perdendo di senso? Sì, forse: ma cento anni fa questo era già l’orizzonte di uno scrittore populista come Piero Jahier. Pericolose convergenze dell’antiletteratura e dell’antipolitica. Cos’è ‘moderno’, dunque?

7. Nel post-poetico (che poi è anche un po’ post-moderno – ribadiamo), l’ibrido trionferebbe. E il testo si concilierebbe con l’icona, facendosi iconotesto, e accettando anzi di introiettare l’icona. Le parole si metamorfosano in immagini. Concretismo di molta poesia d’oggi. Non leggiamo testi, li guardiamo, allestiti come sono entro una galleria di reperti visivi, di cui è responsabile non un autore, bensì un curatore-espositore.

Ma l’era del post-poetico è anche l’era della grande regressione, del recupero dell’oralità come mito originario, fondativo. La performance viene riscoperta, e a uno stato tanto puro da aver propiziato un’altra pratica: quella della poesia all’improvviso. Il *free style*, per dirla con i rapper.

8. Qual è il suono del computer su cui scrivo la mia prosa in prosa, la mia poesia in prosa, i miei versi ‘modernisti’? A quale nodo della Rete mi connetto? Dove mi colloco, dove si colloca il mio corpo? Qual è l’emozione sinestetica dell’universo digitale? Patchwork o realtà aumentata, ipermedialità o immersività?

Per stare dalla parte del patchwork, la prosa in prosa, la poesia post-poetica, si riallaccia al nominalismo delle avanguardie storiche, a Marcel Duchamp. Ma anche a Baudelaire. Quello che hai di fronte non manifesta solo se stesso, ma ha bisogno di un’integrazione concettuale per essere colto. E la prima integrazione è che – sappilo – io ambisco a uno statuto diverso da quello a cui ontologicamente mi ascriverei. Questa parola è un oggetto, questo oggetto è una parola. Questa non è una prosa.

9. Dilemma del mediologo: questo *io* che si finge libero dentro le reti della Rete costruisce un senso o lo smantella? La risultante delle interazioni è solo un brusio indistinto, massimamente entropico? oppure qualcosa di costruttivo accade, e anche le comunità prendono forma?

In altri termini: la prosa in prosa, colludendo con l’accumulo anodino di sensi di Internet, ne fornisce il rispecchiamento più fedele e ‘realista’, più – appunto – *letterale*.

Dilemma dell’estetologo: è giusto godere di tutto ciò? l’esperienza estetica si è schiacciata per sempre sulla conoscenza e sulla politica? Ballereste al ritmo di una prosa in prosa? Se non sapremo rispondere di sì a quest’ultima domanda, tutto sarà perduto.

10. Nei sistemi letterari in cui vige la distinzione tra verso e prosa, l’elemento variabile è sempre il verso. La prosa del racconto, la sua capacità di dislocare altrimenti il soggetto dell’enunciazione, di trasformarlo in un *sé*, è la vera posta in gioco. Storicamente, la mimesi è un accadimento soprattutto della prosa, un suo effetto di senso, perché è la prosa che ha dato origine al vero dispositivo narrativo, tanto della modernità quanto della postmodernità: cioè, come tutti sanno, il romanzo. Contrariamente a ciò che dichiarano certe teoriche basate su una superstizione simmetrizzante, il romanzo in versi o non esiste o è tutt’altra cosa rispetto al romanzo in prosa. Assimilare l’epos al romanzo è un grosso rischio (che va corso, peraltro). Il medium prosa con gli effetti narrativi che è in grado di eccitare (la psiconarrazione, la descrizione, il dialogo ‘realistico’, il discorso indiretto libero protratto...) ci ha spinti a leggere retrospettivamente le ricadute narrative dell’epos. Il nuovo medium ri-media l’antico e lo legge alla luce dei propri principi. Si può consumare un’epica alla stregua di un romanzo: si può prosaicizzarla (non prosificarla, comunque) scoprendovi il familiare al di sotto dell’alieno. Dentro il verso narrativo, il lettore romantico e modernista ha riconosciuto il realismo della prosa. Achille, Ulisse, Enea si sono arrotondati alla stregua di personaggi di romanzo storico, venendo a patti con Ivanhoe, Renzo Tramaglino Julien Sorel. Hanno mostrato una psicologia e un’interiorità che sono proprie dell’universo cangiante della prosa, della sua capacità di coinvolgere il lettore in uno storyworld illusionistico.

Il verso come non-prosa, strutturalmente (e storicamente) motivata. L’unico macro-genere narrativo d’oggi diviene l’interpretante anche della poesia, o post-poesia che sia. La poesia letta come uno storytelling entro cui appunto le regole della prosa (narrativa) si manifestano in modo blandamente tautologico. La prosa è tutto, anche quando non la vediamo?

[11. György Lukács e Michail Bachtin, e i loro seguaci, ci insegnano due cose paradossali e tuttavia preziosissime. (...)].

IL MALE D'AFRICA: NASCITA E RAGIONI DI UN PROSIMETRO.

Nella prima edizione uscita nel 1947 per Vallecchi le 24 poesie del *Diario d'Algeria* sono divise in quattro sezioni (rispettivamente di otto, undici, due e tre unità) così ripartite:

LA RAGAZZA D'ATENE: *Periferia 1940; Città di notte; Belgrado; Italiano in Grecia; Dimitrios; La ragazza d'Atene; risalendo l'Arno da Pisa; Pin-up girl;*

DIARIO D'ALGERIA: «Lassù dove di torre»; «Un improvviso vuoto del cuore»; «E tu così leggera e rapida sui prati» (poi «Rinascono la valentia»); «Non sa più nulla, è alto sulle ali»; «Ahimè come ritorna»; «Non sanno d'essere morti»; «Solo vera è l'estate e questa sua»; «E ancora in sogno d'una tenda s'agita»; «Spesso per viottoli tortuosi»; «Nel bicchiere di frodo»; *Algeria;*

VECCHI VERSI A PROSERPINA: «La sera invade il calice leggero»; «Te n'andrai nell'assolato pomeriggio»;

MA SE TU MANCHI: *Ma se tu manchi* (poi «Troppo il tempo ha tardato»); *Vecchio cielo* (poi «Se la febbre di te più non mi porta»); *Via Scarlatti.*

Oltre alla ovvia centralità della seconda sezione, che dà il titolo alla raccolta e che si impone per il numero dei testi, risulta anche evidente di primo acchito la sequenzialità cronologica delle prime due, dove in effetti a parte le prime tre poesie (ma quella incipitaria esibisce la data nel titolo: *Periferia 1940*), tutti i testi appaiono datati e recensiscono con puntualità gli spostamenti del soldato Sereni prima nell'avventura bellica che si concluderà nel 1943 a Paceco con la cattura da parte dell'esercito americano, quindi nella prigionia africana fino al rimpatrio nel '45. Diversa e meno cogente invece la *ratio* delle due restanti sezioni: la prima *Vecchi versi a Proserpina*, esplicitamente orientata all'indietro, sorta di appendice della prima raccolta *Frontiera* da cui verrà infatti in seguito (nella ristampa Scheiwiller del '66) interamente riassorbita, e l'ultima, *Ma se tu manchi*, costituita da tre liriche appartenenti a momenti di composizione diversi ma accomunate dalla presenza di un discorso amoroso rammemorante, altrimenti quasi totalmente assente dal resto della raccolta(1).

Seguendo il percorso cronologico disegnato dalle prime due sezioni, colpisce però, nella *princeps* del *Diario* la rappresentazione ellittica (rispetto alla ben più concreta localizzazione e drammatizzazione delle liriche precedenti) riservata all'ultima ma decisiva tappa della guerra, quella avvenuta appunto in Sicilia, con il blando presidio del paese e poi la resa agli alleati, riassunta nella sola poesia (di forte suggestione montaliana) *Pin-up-girl*, dove è allusa dalla presenza di segnali minacciosi ma soprattutto affidata al correlativo oggettivo dello sfiorire del ritaglio e dal lessico da disfatta che lo accompagna: «avvilite delizie», «il ritaglio triste che s'affloscia».

Si può insomma ben dire che la prima struttura del *Diario* opera una rimozione di un evento certamente traumatico con il quale al ritorno dalla prigionia Sereni non è ancora riuscito a fare i conti e che richiederà in effetti un notevole tempo di elaborazione prima di poter produrre un esito soddisfacente. Sarà infatti soltanto nel '52, e apparentemente per un motivo di stretta contingenza (la partecipazione a un premio) che Sereni affronterà letterariamente in modo diretto il momento della cattura, scrivendo un lungo racconto, *La sconfitta* rimasto poi nella sua interezza inedito, ma che servirà da serbatoio per moltissimi testi successivi che ne preleveranno vari lacerti mantenendoli immutati o riscrivendoli e adattandoli a esigenze di volta in volta più narrative o cronachistiche o, come è il caso di cui qui ci occupiamo più propriamente poetiche(2). Malgrado l'insoddisfazione generale verso il racconto è chiaro che la sua stesura permette a Sereni un bilancio di quell'esperienza e una declinazione narrativa di un senso di colpa non solo relativo alla mancata partecipazione alla Resistenza ma anche alla, o meglio: a causa della propria ambiguità e inconsapevolezza nell'affrontare la guerra. Così nella *Sconfitta* a proposito del tenente Franchi, alter ego dello scrittore:

Ci sembra che gente come Franchi abbia della guerra un'idea, come dire?, antiquata. Ci vanno con la testa nel sacco. Sotto sotto pensano che sia un valore elementare, come altre poche cose nella vita, e che per potersi dire completamente uomini ci si debba passare attraverso. Anche loro giocano alla guerra, come i ragazzi. Se poi ci si annoiano o ci si sporcano, finiscono col lavorare di fantasia, imbastiscono romanzi. Alla fine, se vengono fatti prigionieri, protestano, dicono che loro non c'entravano, che la cosa l'avevano intesa in un altro modo.(3)

È solo dunque da questo momento, grazie a una autoanalisi resa pubblica a partire dagli *Immediati dintorni* del '62 (*Sicilia '43, L'anno quarantatre*) e dal racconto *La cattura* uscito nella rivista *Pirelli* del '63 che si impone a Sereni la necessità di una ristrutturazione del *Diario* che verrà attuata nella riedizione del '65 presso Mondadori.

Eliminate del tutto le due sezioni "divaganti" della *princeps* la prima come si è detto aggregata alla ristampa di *Frontiera*, la seconda smembrata riassorbendo due testi in quella centrale, il terzo (*Via Scarlatti*) a aprire la nuova raccolta del '65, *Gli strumenti umani*, il *Diario* si compatta secondo un impianto molto più coeso e tematicamente connotato assumendo quella struttura a pannello, secondo la bella definizione di Pier Vincenzo Mengaldo, che incornicia la cronaca della prigionia tra l'avventura bellica precedente (*La ragazza d'Atene*) e il momento della cattura e del ritorno in patria (*Il Male d'Africa*), rappresentata nella nuova sezione attraverso un montaggio di testi, tutti - a differenza delle due parti precedenti dove dominava il presente - svolti in tempi passati (imperfetto, passato remoto) e datati entro un arco cronologico molto ampio; dal '43 dei *Frammenti di una sconfitta* al '58 del *Male d'Africa* al '43-'63 dell'*Otto settembre*(4). Non è dunque casuale che questa ultima sezione mostri chiarissimi e esibiti segni di discontinuità stilistica dalle due precedenti, tanto nella contaminazione prosastica delle poesie (specie del *Male d'Africa*; del resto a tal punto legata alla stagione successiva della poesia sereniana da essere inclusa anche nella terza raccolta), quanto nella inedita inclusione di brani in prosa, alternati nei *Frammenti di una sconfitta* senza soluzione di continuità alle parti in versi con allusione cifrata al racconto "madre" da cui derivano, o nel caso dell'ultimo brano, incastonato con maggiore autonomia e con un proprio titolo *Appunti da un sogno*, tra le poesie *Il male d'Africa* e *Otto settembre '43-'63*; in una "coda", che dell'esperienza narrata offre una rivisitazione posteriore: primo segno di quella sovrapposizione fra accadimento e ritorno, che costituirà uno degli elementi costanti della produzione del Sereni maturo e nella quale si condensa il tema della continua ripetitività ma anche della possibile infinita rilettura del passato.

Al di là di forma una sperimentazione stilistica e appunto di rottura di un diaframma prosa-poesie, che cade non a caso negli anni '60 e dunque in pieno periodo delle "neoavanguardie", ma che soprattutto sta alla base della svolta espressiva degli *Strumenti umani*, la struttura dell'ultima sezione sembra insomma dar voce a un bisogno di chiarimento (così nel *Male d'Africa*: «Questo avevo da dire | questo groppo da sciogliere | nell'ultimo sussulto di gioventù | questo rospo da sputare») che il prosimetro consente di articolare in una sorta di contrappunto, dove, per dirla con Lenzini, piano evenemenziale e psichico, giocati tra narrazione e commento, si svolgono parallelamente; e grazie al quale l'aspetto privato e affettivo della guerra viene finalmente esibito(5):

Franchi se fosse qui ci direbbe che qualcuno ha penato e anche gioito tra quelle piante e quei muri. Che è questo che conta, la vicenda, quale essa è stata, inalienabile, specifica, con caratteri propri. Un uomo va in guerra con un amore, magari disperato d'amore, poi corre rischi, ha avventure, incontri... Queste cose s'intrecciano con altre, che la guerra offre od oppone, e quel che risulta dall'intreccio cos'è? È la vicenda e poi la vita di quell'uomo.(6)

Ne risulta una costruzione raffinatissima che riesce insieme a mantenere coeso il discorso analitico delle prose grazie ai legami tematici progressivi tra i tre brani - la donna perduta / la promessa di donna che viene a sostituirla nel sogno / il sogno della fine della guerra, - e ad armonizzarli nel

macrotesto attraverso i connettori sintattici che li legano ai versi precedenti (*Così* una donna amata; *Accadeva come* dopo certi sogni) ma anche alla struttura bipartita dei testi poetici, che nelle rispettive seconde parti slittano dai dati cronachistici (aperti a loro volta a un notevole innesto di termini realistici e prosastici) a un piano personale e di commento simbolico («Ed ecco stranamente simultanee», «Ma l'anima di quali foglie si vestirà», «E come il cielo avrebbe potuto non essere») che transitano verso i brani in prosa, pur omettendo i nessi più diretti presenti nel racconto *La sconfitta* dove l'analogia bellico-sentimentale (il passaggio da un alleato all'altro, come da una donna all'altra) era esplicitamente enunciata. Questi i contesti originali delle due prose, nei quali la parte in corsivo indica il brano ripreso con solo piccoli aggiustamenti:

Perché il suo era per costrizione un guardare, da vinto, con gli occhi del vincitore, di quegli uomini armati che andavano su e giù. E non c'è nulla di più arduo e straziante, nulla che annienti di più e rubi un uomo a se stesso, nulla che faccia sentire anche più vinti i vinti, che il metter loro sotto gli occhi le cose di prima, quali vivono e passano in occhi altrui e per altrui vicende.

Così una donna amata e passata ad altri: si muove e parla, o tace, e ancora si sa che cosa c'è dietro quei moti e quei silenzi, ma non è il sapere che tutto ciò è per altri che ti dà pena – o non è solo questo –, è il sentire che altri ne prova delizia e ci legge e ci scopre, quasi fosse lui il primo, quanto già tu vi hai letto e scoperto; o, peggio, ci vede altro da ciò che tu vi avevi visto e cancella i tuoi segni, per sostituirvi i propri, dalla lavagna che è lei. Giacché questa è la gelosia in animo virile, l'offesa che viene dal dispiegarsi delle possibilità d'interpretazione e d'azione altrui su una materia ancor viva e ben nota. (7)

L'ombra d'un aereo oscuro per un attimo la zona d'acqua circostante. A bordo qualcuno sventolò un fazzoletto in segno di saluto, atto da molto tempo inusitato, che riuscì strano, forse amaro, a taluno dei viaggiatori. A Franchi parve segnare il corso nuovo dei suoi pensieri. Giacché nulla aveva più da interpretare, nulla da mitigare o abbellire; nulla da piegare a forza alle proprie fantasie. *Gli accadeva come dopo certi sogni. Un amore perduto o un altro ritenuto impossibile o funesto appaiono. Oppure si tratta dell'immagine di persona estranea che d'un tratto, nel sogno, si scioglie in gesti e parole che la fanno amare. Non che al risveglio si corra in cerca di lei o che qualcosa muti, della vita, per questo; ma dal sogno un'acuta dolcezza si prolunga nel giorno e di essa si è vivi, per tutto quanto di meno dominato, muovendosi in noi, è pervenuto alla luce.*

Quelle cose erano state, ma il riflusso non le riportava in forma di relitti non chiariti che ancora lo inquietassero. Erano state. Cioè, le aveva avute. Oppure una di esse, non sapeva bene quale, magari quell'ultimo ricordo, investiva le altre di sé. Non le vedeva più. Avvertiva invece l'onda unica e lunga, quel mare che ora lo portava – energia, o esaltazione che fosse o azzurra ebrietà. Che portava lui e gli altri in un indefinito viaggio, e il motopeschereccio e quei gabbiani che in crocchio confidente s'abbandonavano al quieto, appena percettibile moto.

Si portò vicino a George. Sentiva di poter ascoltarlo e parlare con lui, proprio come due passeggeri sul ponte d'una nave in un mattino del mondo. Quante cose potremmo fare io e te, George. E scendere a Marsiglia e andare lungo i viali e per le grandi strade di Francia o affacciarsi ai monti dell'Austria dove il cielo diventa più fondo, con una punta di cupezza, proprio come un cielo di Centro Europa, entrare in una città di quelle parti nell'ora di mezzogiorno, col senso di prenderla di slancio, tutta, vetrine e piazze e giardini. Tuo potrebbe essere lo slancio, George, mia la sapienza. E anche viceversa se vuoi... (8)

La messa in chiaro nel prosimetro dello stato d'animo dei soldati («ridenti d'amore», «fu così che ci presero») chiude la parte datata "in diretta" (ma scritta, come si è detto, in tempo passato) per aprire a quella della "resa dei conti" posteriore: il lungo monologo con Giansiro Ferrata del *Male d'Africa* che attesta il trauma d'allora in poi immedicabile del senso di colpa (l'incapacità di una posizione ma ancor prima di una visione politica), di esclusione («Tardi, troppo tardi alla festa | – scherniva la turpe gola – troppo tardi!») e di sperpero della propria giovinezza («Siamo noi, vuoi capirlo, la nuova | gioventù – quasi mi gridi in faccia – in credito | sull'anagrafe di almeno dieci anni») ancora una volta glossato e allegorizzato dalla prosa successiva che ulteriormente ribadisce la paralisi, il sogno di una soluzione apolitica del conflitto e la minacciosa marginalizzazione che ne sarebbe derivata: «Quanti dispiaceri la gioventù (degli altri) ci darà d'ora in poi». Un'esperienza

che non può quindi che concludersi con un bilancio fallimentare che si prolunga al presente, come il titolo dell'ultima poesia *l'Otto settembre '43- '63* sta a certificare.

È notevole come la ristrutturazione del *Diario* (che provoca peraltro a contraccolpo il netto taglio di *Pin-up-girl*, destituita a questo punto dal suo ruolo e smembrata in due brevi poesie) riveli la necessità di Sereni di affidare la propria "confessione" non soltanto alle prose coeve ma di riassorbirla all'interno del discorso poetico, sentito come principale e privilegiato e rispetto al quale il quadro fornito dal primo *Diario* poteva risultare incompleto se non addirittura falsificante. In una riscrittura che, proprio grazie al prosimetro, permette di liberarne la rappresentazione lirica mantenendone però visibile la impalcatura prosastico-ragionativa.

Resta però da chiedersi dove in questa lettura diciamo così di aspirazione alla trasparenza, si nasconda un altro tema che nelle prose sulla cattura viene più volte enunciato: quel sentimento cioè di rancore verso chi, lontano dagli scenari di guerra, si augurava la sconfitta dell'esercito italiano indifferente alla sorte di chi era esposto alla cattura o alla morte, e che affiora nel tono a tratti aggressivo del *Male d'Africa* pur senza ricevere nel *Diario* una tematizzazione esplicita. Così ancora nella *Sconfitta* (da cui passerà in *Sicilia '43*)

Tutti erano zitti perché cattive erano le notizie e ognuno presagiva per sé una brutta fine, senz'altra alternativa che la morte o la cattura; da S. la sacca si restringeva su loro, in una terra divenuta decisamente ostile, e di lì a poco si sarebbe definitivamente chiusa. Poteva essere quella una sera tra amici nel Nord: gente seduta a prendere il fresco in giardino, tesa di fatto in cuor suo – che quella guerra non aveva voluto – al quadrante della radio rimasta accesa su un tardo comunicato, di senso anche troppo chiaro, quanto più ambiguo, e dunque caro a quel loro renitente cuore. E che cosa mai sarebbero stati i prossimi mattini, per loro di lassù, che cosa mai sarebbero stati, di mente rifatta, di spirito giulivo, di finalmente aperti orizzonti. Forse a quel pensiero era insorto il moto di rabbia: verso quella gioia di loro, prossima a essere pagata con la vita, o quanto meno con umiliazione ed esilio, di lui e degli altri che erano lì attorno.(9)

Soccorre, credo, qui più che un'analisi interna, come quella sinora condotta, il rapporto con la raccolta poetica maggiore del dopoguerra, *La bufera* di Montale e in particolare con la sezione finale, *Conclusioni provvisorie*, costituita dalle due poesie: *Piccolo testamento* e *Il sogno del prigioniero*. Non è un caso del resto che proprio un verso, «Ognuno riconosce i suoi», del *Piccolo testamento* dia il titolo a una prosa dedicata a Montale e inclusa solo negli *Immediati dintorni* dell'83, prelevandola però dalla seconda puntata di *Una guerra non combattuta*, pubblicata anonima nel '48 sull'«Illustrazione ticinese» (a firma del tenente X). Così la stesura della rivista:

La grande piazza fiorentina era deserta, accecante nella tremenda luce di fine luglio. Ero seduto a un tavolo delle Giubbe Rosse in compagnia di due amici non militari trovati per caso in città dove mi ero recato per servizio. Sentivo il loro silenzio quasi ostile e me impacciato, incapace di salutarli come avrei voluto. Ero già vestito (un equipaggiamento prematuro che mi faceva sentire straniero, quasi appartenessi all'esercito d'un'altra nazione) dei colori del deserto.

«Sicché, disse il più anziano, con un'intonazione ironica che un'intenzione di affettuoso compianto non riusciva a soffocare, tra pochi giorni sfilerei al Cairo con le truppe vittoriose. Con che gusto, immagino...»
«Dipende...»

«Che cosa si prevede negli ambienti militari?»

Sentivo che aspettava da me una parola di conforto. Voleva con tutta l'anima la vittoria degli Alleati e supponeva in me sentimenti analoghi. O piuttosto aveva l'aria di non ammettere che potesse essere diversamente, così come non avrebbe ammesso che io potessi uccidere o rubare. Ebbene, non seppi o non volli incoraggiarlo. Risposi che si riteneva inevitabile, anzi addirittura scontata, la totale occupazione dell'Egitto da parte delle truppe dell'Asse. Ancora oggi non so quanto di crudeltà e quanto invece di fredda convinzione io posi allora nella risposta. Certo, c'era in me l'intenzione di opporre la certezza di un dato di fatto a un atteggiamento che una sorta di cattiva coscienza mi faceva sentire polemico anche nei miei riguardi. Fatto sta che risposi senza guardarlo, sentendo i suoi occhi stranamente fissi su di me.

«Il che ancora non significa, mi affrettai ad aggiungere, che l'Asse abbia vinto la guerra».

Mi irrigidivo, mi irrigidivo sempre più. Oscuramente, ma rabbiosamente, provavo un istinto di difesa verso chi restava con le proprie taciute, trepide speranze di navi affondate, di apparecchi abbattuti, di divisioni frantumate. Sapevo che in quelle speranze e in quell'augurio anche la mia sorte era già sacrificata a favore di una causa che non era quella per la quale io, volente o nolente, andavo a combattere. Sapevo tutto questo e, senza che me lo confessassi, m'irritava il fatto che quell'augurio e quelle speranze non si fermassero nemmeno per un attimo a considerare il mio caso, la mia giovinezza, la mia vita. E tanto più reagivo gettandomi a capofitto nell'idea dell'avventura e dell'esperienza, ostinatamente sordo a ogni domanda che mi salisse dal profondo e che mi fosse rivolta dall'esterno sul perché e sul come di esse.(10)

Un disagio che verrà in parte attenuato nel brano degli *Immediati dintorni* quando l'interlocutore assumerà una identità dichiarata; sostituendo alla protesta del brano precedente (molto vicina a quella prima citata di *Sicilia '43*) una meno esplicita, ma pure trasparente ribellione alla condanna delle "pedine" inconsapevoli delle *Nuove stanze*:

Nel luglio del '42, un giorno che Firenze è tutta un bollore e un riverbero di lastre infuocate, passo dalle «Giubbe rosse» con Parronchi e ci trovo Montale, solo. Anche questa volta sono di passaggio, debbo rientrare in serata dalle parti del padule di Fucecchio dove è accampato il mio reparto. Siamo in partenza, questa volta parrebbe sul serio, per il Nord Africa. Montale mi domanda (e sembra una pura domanda di cortesia): «Che cosa si dice nell'esercito?». Cosa voleva che si dicesse? Rommel a el Alamein, i tedeschi al Caucaso e al Volga... «Sicché» dice «fai giusto in tempo a entrare in Alessandria d'Egitto, a passo di parata... Ma nell'esercito, come la vedono?» Sono imbarazzato una volta di più, so di dispiacergli rispondendogli che nell'esercito la vedono... bene. «Il che non significa» mi affretto ad aggiungere «che l'Asse abbia vinto la guerra» (ma... *allo specchio ustorio | che accieca le pedine opporre i tuoi | occhi d'acciaio* fu il pensiero irresistibile e, naturalmente, inespresso).(11)

La salvezza "a due" rappresentata dall'intervento di Clizia, e la sapienza di chi sa e «riconosce i suoi» («l'orgoglio non era fuga | l'umiltà non era vile»), anche se attenuata nel *Sogno del prigioniero*, poteva insomma ben stimolare da parte di Sereni la chiusura, implicitamente polemica, su un "sogno" diverso di salvezza collettiva, per quanto posto da un soggetto debole e scisso, nutrito di senso di colpa e destinato allo scacco. Tantopiù che il sogno di Montale sembrava a sua volta porsi in antagonismo "attivo" con la passività del prigioniero Sereni, contrapponendo il suo «ho suscitato | iridi su orizzonti di ragnateli» al «ragnatelo tessuto di noia | sugli stagni malvagi | resti un sudario d'iridi» di una delle poesie più emblematiche del *Diario*(12).

Non per caso entrambi i temi, rancore e sogno di una soluzione "condivisa" riappariranno accomunati, a distanza di anni, in una prosa scritta in occasione della guerra delle Falkland, *Port Stanley come Trapani*:

A quell'ora gli amici rimasti nel Nord esultavano per la piega che gli eventi andavano prendendo in accordo con le loro speranze riposte. Immemori di me, come ovvio, e della mia sorte. Da lontano li odiavo. Non i casi della guerra decidevano della mia sorte, ma loro stessi in letizia decidevano di me – al quale, dicendo di capirne lo stato d'animo, in una delle ultime lettere arrivate per miracolo si augurava buona fortuna nonostante tutto, l'unica possibile allora: di salvare la pelle, essendo l'anima duramente fuori discussione.

[...]

Ma vivaddio, dopo tante che ne abbiamo viste, dopo tante conclamazioni e sconfessioni, dopo tante prediche da così tanti pulpiti, possibile che non maturi una ispirazione più limpida, più completa, più ricca, più accomunante, più istantaneamente condivisa di quella che non avemmo né avremmo potuto avere noi in Sicilia? Possibile che i tempi non siano ancora maturi per questo? Che cioè, distrutte le armi per un impulso non dettato dalle norme che i regolamenti militari impongono nell'imminenza di una resa, per un moto simultaneo da entrambe le parti, la gente, la gente di laggiù, ossia i singoli, gli uomini, gli uomini mandati allo sbaraglio dai rispettivi governi, rompano la cerchia che li divide, si corrano incontro, si scambino grandi pacche sulle spalle, e magari reciproci festosissimi calcinculo, si abbraccino: alla faccia dei loro mandanti britannici e argentini. Non sono che poche migliaia di uomini. Possibile che un'idea del genere non li illumini tutti quanti di colpo? Che perdano questa grande occasione di un

esempio da offrire al mondo intero? Di questa vittoria sull'assurdo ad opera dell'impensabile divenuto attuale.(13)

Giulia Raboni

Note.

(1) Cfr. Georgia Fioroni, *Attorno a due poesie nate a Sidi Chami*: [Troppo il tempo ha tardato] e [Se la febbre di te più non mi porta], «Per leggere», n. 25(2013), pp. 17-32.

(2) Il racconto *La sconfitta* è stato pubblicato per la prima volta in Vittorio Sereni, *La tentazione della prosa*, introduzione di Giovanni Raboni, a cura di Giulia Raboni, Milano, Mondadori, 1998, pp. 283-319. Cfr. per le notizie sui rapporti tra questa e le prose derivate la *Nota ai testi* della stessa edizione.

(3) *La sconfitta*, in *La tentazione della prosa*, p. 318.

(4) Pier Vincenzo Mengaldo, *Note sul «Diario d'Algeria»*, «Poetiche», fasc. 3 (1999), pp. 365-67 (ora in *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013, pp. 95-108).

(5) Luca Lenzini, *Verso la trasparenza*, «Poetiche», fasc. 3 (1999), pp. 495-529: p. 512.

(6) *La sconfitta*, in *La tentazione della prosa*, p. 318.

(7) *Ibid.*, p. 291.

(8) *Ibid.*, p. 315.

(9) *Ibid.*, p. 297.

(10) *Una guerra non combattuta*, ora in *La tentazione della prosa*, cit., p. 267.

(11) *Ognuno riconosce i suoi*, in *Gli immediati dintorni primi e secondi*, a cura di Maria Teresa Sereni, Milano, Il Saggiatore, pp. 101-102 (ora anche in V. S., *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Mondadori, pp. 649).

(12) Sulle interpretazioni più o meno "salvifiche" del *Sogno del prigioniero* si veda ora Niccolò Scaffai, «*Il mio sogno di te non è finito*». *Livelli di lettura e intertestualità nel «Sogno del prigioniero» di Montale*, «Strumenti critici», 1, 2012, pp. 47-69 (ora in *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Roma, Carocci, 2015). Il legame tra i versi della poesia montaliana e «Solo vera è l'estate» era stato già notato da Francesca d'Alessandro (*L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, 2001, p. 58). Certo, le ragnatele sono un ingrediente abbastanza tipico della rappresentazione della prigionia, così come l'iride è in Montale *senhal* di Clizia, e si potrebbe perciò facilmente pensare a una poligenesi. E ancora è vero che l'allegoria montaliana (come sottolinea Scaffai e ancor più fortemente Stefano Carrai rilevandone le possibili ascendenze teatrali: *Proposta per Il sogno del prigioniero di Montale*, in «La modernità letteraria», 5, 2012, pp. 135-140) è emblema di una condizione ancor più che storica esistenziale; resta però l'ambientazione "bellica" del testo e il rinvio che Sereni poteva, a torto o a ragione, sentire ai propri versi. E in questo senso poteva andare l'uso arcaico del termine maschile "ragnatelo", che potrebbe derivare dal *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare* di Leopardi (cfr. Anna Dolfi, *Montale secondo Leopardi: un caso limite di intertestualità in Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, Firenze, Le Lettere, 2009, pp. 50-54) ma è già presente appunto in «Solo vera è l'estate» (peraltro più vicina al passo leopardiano: «E da poi che tutti i vostri dilette sono di materia simile ai ragnateli; tenuissima, rapidissima e trasparente; perciò come l'aria in questi, così la noia penetra in quelli da ogni parte, e li riempie. Veramente per la noia non credo si debba intendere altro che il desiderio puro della felicità; non soddisfatto dal piacere, e non offeso apertamente del dispiacere. Il qual desiderio, come dicevamo poco innanzi, non è mai soddisfatto; e il piacere propriamente non si trova. Sicché la vita umana, per modo di dire, è composta e *intessuta, parte di dolore, parte di noia*». (corsivo mio)

(13) *Port Stanley come Trapani*, in *Gli immediati dintorni primi e secondi*, pp. 143-47, ora in V. S., *Poesie e prose*, pp. 684-87.

FORTINI TRA PROSA, POESIA, E «DIALETTICA FIGURALE». PER UN'ANALISI IDEOLOGICA E TESTUALE DI "L'ORDINE E IL DISORDINE" (1972) E "IL COMUNISMO" (1989)

Premessa. L'analisi di questi due testi – di alto profilo etico-filosofico e ontologicamente al confine tra prosa e poesia – ci chiede, inizialmente e immediatamente, di definire un concetto (meglio una *Welthauunschuang*), la «dialettica figurale», che li informa ed attraversa entrambi e che è indispensabile alla loro comprensione ideologica e testuale. È necessario però subito anche segnalare che il termine «dialettica figurale» è di Fortini che lo usa, esplicitamente ed ad esempio, in *Fortini. Leggere e scrivere*, ma poi anche, più o meno implicitamente, oltre che nei due testi in oggetto, in moltissime altre occasioni di cui daremo notizia e ragione di seguito e in nota e che si collocano in tutto l'arco della sua produzione(1). Approfito però di questo contesto ancora iniziale per evidenziare che, riguardo a Fortini, con «dialettica figurale» intendo il gioco di inveramento del presente nel passato e nel futuro, e poi, e anche, la capacità di guardare il reale e il presente non in termini meramente e freddamente oggettivi, ma fortemente e drammaticamente prospettici; «la parola 'prospettiva'» – precisa ancora Fortini – «ci chiede un 'dove' e un 'dove' che non sono solo cronologici ma *etici*»; e scegliere una prospettiva vuol dire collocarsi «fra un ieri e un domani, un dove e un dove, vuol dire interpretare il passato e ipotizzare l'avvenire»; vuol dire, ancora e coerentemente, leggere «il presente come rapporto tra passato e futuro»(2). Nella consapevolezza, dunque, del fatto che «tutto porta in sé il suo contrario» e che «dove si schiude una rosa decade una rosa... / uno è il tempo ma è di due verità». Ovvero, per usare ancora un passo di Fortini, se è vero che «il più distrutto destino è libertà», allora, e solo in questa prospettiva, possiamo dire che «odora eterna la rosa sepolta»(3). Tutto questo è, vedremo, «dialettica figurale» e, insieme, «comunismo», ovvero «il comunismo» è, simmetricamente, per Fortini «la capacità di riconoscersi nei passati e nei venturi. (...) è identificarsi con le miriadi scomparse e con quelle non ancora nate (...) è un atto di rivolgimento amoroso verso i vicini e i prossimi, ed è allegoria e *figura* di coloro che saranno»(4).

Vorrei trascrivere adesso, per dare concretezza a quanto finora detto e per fornire un esempio di «dialettica figurale», «La linea del fuoco», un testo di Fortini al limite della prosa e della poesia e dove è particolarmente evidente e suggestivo il «gioco» tra passato, presente e futuro, e per questo si presti particolare attenzione al tempo dei verbi che vi troviamo: «Le trincee erano qui. / C'è ferro ancora tra i sassi. / L'ottobre lavora nubi. / La guerra finì da tanti anni. / L'ossario è in vetta. // Siamo venuti di notte / tra i corpi degli ammazzati. / Con fretta e con pietà / abbiamo dato il cambio. / Fra poco sarà l'assalto».

Quanto detto non è però davvero tutto perché mi preme anche riportare immediatamente un'altra frase di Franco che, per la sua forza ed importanza e per la vastità delle sue implicazioni, allarga ulteriormente il campo delle nostre riflessioni e delle fonti fortiniane di tale sua «dialettica figurale»: «*Ma tutta l'arte che ancora ci parla è figurale*»(5). Sull'importanza di questo lacerto del 1956 – un'epifania e un'ulteriore consapevolezza, legato certo alla lettura dantesca di Auerbach, ma non una «scoperta» quanto invece un mero, sia pure importante, inveramento – dovremo certo tornare ma intanto prendiamone nota; da tutto questo ne viene, infatti, che la «dialettica figurale» in Fortini si connetta fortemente *anche* ad un preciso modo, etico e politico, marxista nel suo complesso, di guardare e pensare *anche* l'arte e la letteratura, oltre che il mondo e la vita («*il mondo è figura dei nostri pensieri*»)(6).

Di seguito quindi daremo anche ragione dell'affermazione, conseguente a quanto finora accennato e che approfondiremo nelle prossime pagine, che la «dialettica figurale», e il suo complesso gioco di passato, presente e futuro, siano sempre e sostanzialmente al centro di tutta l'opera di Fortini, in versi e prosa(7), e una costante del nostro Autore(8). Scrive, ad esempio e correttamente, Alfonso Berardinelli nella prima monografia su Fortini del 1973, vivente dunque e consenziente Franco: «C'è sempre nella poesia di Fortini questa fitta compresenza di morti, vivi e non nati... a cui è legata intimamente il procedimento delle allusioni e dei rimandi figurati in un rapporto analogo a quello

che Auerbach trova in Dante»(9); affermazione questa certamente esatta, anche perché problematizza l'apporto di Auerbach alla costituzione della fortiniana «dialettica figurale», ma che noi riteniamo vada di molto allargata (ad esempio alla saggistica e alla prosa fortiniana) ed è anche questo che faremo nello sviluppo del nostro ragionamento. Va però introduttivamente ancora rimarcato che Fortini legge Auerbach nel 1956 e nondimeno la «dialettica figurale» d'inveramento marxista informa i versi di Franco e le sue prose almeno dal 1945; capitale in questo senso ricordare due versi de «La gioia avvenire» che è stata pubblicata, significativamente, per la prima volta nel n° 35 del Politecnico del gennaio 1947: «E dalle bocche distrutte dei santi / come le siepi di marzo brillano le verità» dove «le bocche distrutte dei santi» sono il passato, il verbo «brillano» segna il presente e «le verità» illuminano il futuro. Riprenderemo, naturalmente, queste affermazioni e questo fondamentale nodo interpretativo ma era pure utile, a mio avviso, iniziare a farne cenno.

Posta fino qui, comunque, questa prima articolata, anche se ellittica, considerazione, in secondo luogo ritengo poi importante fare alcune ulteriori precisazioni riguardo in particolare al secondo testo sul quale fisseremo la nostra attenzione.

In modo preliminare voglio rammentare che «Il comunismo»(10) – il secondo testo di cui in questo nostro saggio discutiamo e che già prima abbiamo citato attraverso un frammento significativo – è stato definito da Fortini una «scommessa metrica»(11) e poi vorrei ricordare che con questa sua originale definizione Franco rende esplicito, sia pure con la lieve ironia tipica sua, ciò che quel testo è realmente: un breve «poemetto in prosa», di provabile ascendenza formale vociana, in serio equilibrio dunque tra eticità, politicità e liricità(12). Poi ancora, e davvero più in generale, credo sia necessario affermare che «Il comunismo» (inteso come il testo di Fortini ora e più avanti richiamato, ma anche come prospettiva etico-politica generale) costituisce, in modo paradigmatico, la prospettiva complessiva in cui la «dialettica figurale» va (deve essere per Fortini) collocata.

Faccio notare però che con la frase «*Il comunismo*» costituisce la prospettiva complessiva in cui tale «dialettica figurale» va (deve essere per Fortini) collocata intendo dire che la «dialettica figurale» di Fortini non è, e non può essere, la dialettica idealistica di Hegel – e questo nonostante Hegel sia tra i riferimenti capitali di Fortini – ma quella marxista; ne verrebbe quindi che, parlando di Fortini, sarebbe più corretto sempre parlare di «dialettica figurale» d'inveramento marxista. Infatti vediamo già, in maniera altrettanto paradigmatica, in «L'ordine e il disordine», il primo dei nostri due testi qui in discussione, che il movimento dialettico, sia pure scandito canonicamente sull'opposizione tra tesi e antitesi, si conclude in realtà poi con una sintesi solo provvisoria; è cioè subito indispensabile rimarcare che tale sintesi, per non essere idealisticamente posta, deve poi concretamente e realmente «portarci via», ovvero annientarci e portarci a un livello *ulteriore* di luminosità e *visibilità* («Il mio verbo è al presente... e prepara il fuoco dell'ambra dove starò visibile»). Questa, in effetti, l'ultima parola, il comando, con cui si conclude sempre la «dialettica figurale» fortiniana: «La ragione dell'ordine, la dimostrazione del disordine e tu reggile. L'uno che in sé si separa e contraddice, e tu fissalo; finché non sia più uno. E poi torni ad esserlo, e ti porti via»(13). Scrive e puntualizza Paolo Virno: «l'hegelismo di Fortini è un hegelismo esacerbato e spigoloso... refrattario alla sintesi. D'altronde Fortini ha rivendicato in più casi un'affinità con Adorno e con la scuola di Francoforte in generale. E Adorno parlava di 'dialettica negativa'. (...) Dialettica negativa significa, in effetti, una dialettica che non punta alla conciliazione». Ed in coerenza Fortini afferma: «L'etica comunista (perché è di questo che tratta)... rifiuta però ogni sintesi precipitosa e ripete il diniego di un 'terreno comune' di una 'verità comune'. La negazione della negazione non si attenua ma si esalta»(14).

Ovvero: «Il combattimento per il comunismo è già il comunismo. È la possibilità (quindi scelta e rischio, in nome di valori non dimostrabili) che il maggior numero di esseri umani – e in prospettiva la loro totalità – pervenga a vivere in una contraddizione diversa da quella oggi dominante. Unico progresso, ma reale, è e sarà il raggiungimento di un luogo più alto, visibile e veggente, dove sia possibile promuovere i poteri e le qualità di ogni singola esistenza. Riconoscere e promuovere la lotta delle classi è condizione perché ogni singola vittoria tenda ad estinguere la forma presente di quello scontro e apra altro fronte, di altra lotta, rifiutando ogni favola di progresso lineare e senza

conflitti»(15). Con questo lacerto (che è la prima strofa del poemetto “Il comunismo” o forse, meglio, se fosse una canzone o una «scommessa metrica», il suo ritornello memorabile ed è pure il centro pulsante di un percorso durato cinquant’anni, ed è infine la prospettiva complessiva in cui si deve leggere la lunga e coerente parabola di Franco, parabola che viene, da queste parole, magistralmente sintetizzata) giustifichiamo anche il nesso strettissimo, dialettico e figurale, che vi è tra i due testi che in questa sede stiamo analizzando.

Naturalmente anche su questo concetto – *il comunismo come sintesi dialettica e figurale* continuamente da rinnovare, ovvero come «luogo limite della storia» di «carattere rigorosamente profetico»(16) – e su questa duplice connessione etico-politica e figurale, avremo modo, a lungo, di riflettere, ma pure era indispensabile, in forma introduttiva, annunciarlo.

Chiudiamo intanto questo secondo punto della Premessa ricordando quanto affermato Giuseppe Nava (e da Luca Lenzi): «Se il comunismo di Fortini è radicato nella materialità dei bisogni dell’esistenza in lotta con la storia e quindi con la propria alienazione, si alimenta anche d’una tensione escatologica che si avvale di un linguaggio profetico mutuato dalla *Bibbia*. (...) Alla dimensione vetero-testamentaria s’aggiunge poi la concezione figurale, appresa *anche* attraverso la lettura di Auerbach... laddove è il futuro a conferire il senso al passato»(17).

In terzo luogo, e già da quanto fino ad ora apoditticamente affermato nei due precedenti punti di questa articolata e pur doverosa Premessa, credo si possa poi dire che tra poesia e prosa in Fortini non vi sia una differenza contenutistica e ideologica ma, tutt’al più, formale. In Fortini, infatti, la distanza tra prosa e poesia è un confine labile, ovvero una delle tante «questioni di frontiera» che attraversano tutta l’opera, poliedrica e multiforme, di Franco. Afferma in questo senso Fortini nel 1987: «Ho dovuto lottare tutta la vita perché la critica capisse – e finalmente c’è arrivata – che il rifiuto di puntare sulla ‘parola’ era a favore della sintassi e della metrica e che quindi, nato e cresciuto in una poesia che aveva il culto della parola, accettavo una dimensione *apparentemente* prosastica puntando tutto sugli strumenti metrici e sintattici; sul periodo, cioè, sulle cadenze, sulle tensioni. (...) La prosasticità gessosa con la quale per tanto tempo ho civettato può riscattarsi soltanto con una persino prepotente importanza conferita alle cadenze, alle cesure, ai ritmi. (...) *Quel che sono arrivato a capire molto tardi*, e che in una certa misura mi ha stupefatto, e che forse non c’è una vera differenza tra quel che ho scritto in prosa e quel che ho scritto in versi»; e già nel 1965 Fortini precisava: «Ho sempre considerato lo scrivere versi come una necessità/dovere – un esame, una misura e una felicità – *non diversa* da quella di scrivere di critica letteraria»(18).

Non è dunque un caso – ma una scelta consapevole di Fortini – che il primo dei testi che affronteremo, “L’ordine e il disordine” (la prosa? la poesia? la prosa lirica? la prosa lirico-filosofica?) chiuda, nel 1972, un libro di poesie (*Questo muro*) e persino, a distanza di più di dieci anni, ne apra un’altro. Infatti il testo (la prosa? la poesia? la prosa lirica? la prosa lirico-filosofica? e se queste domande fossero inutili e specialmente dal punto di vista dal quale mi pongo personalmente, un punto di vista etico-politico che credo fosse quello di Franco?) ricompare anche come epigrafe del successivo libro di poesie *Paesaggio con serpente* del 1984. E però non è questa l’ultima sua “apparizione” perché “L’ordine e il disordine” è ripresentato con il titolo di «Dialettica» (da me proposto ed accettato da Fortini) in *Non solo oggi. 59 voci*, (a cura di Paolo Jachia), Editori Riuniti, Roma 1991, un’antologia che «mescola», come ben ricordato da Riccardo Bonavita, *versi e prose da tutte le opere di Fortini* (e dove appare anche, e non a caso, “Il comunismo” e forse dovrei dire che sul rapporto tra questi due testi sto ragionando da quasi trent’anni).

In questo senso vorrei anche aggiungere che se ho appena fatto cenno a un’importante intuizione di Riccardo Bonavita, che riconosce la chiara scelta, mia e di Fortini(19), di organizzare un’antologia ideologica ed etico-politica di prosa e poesia da tutte le opere di Franco, ora vorrei anche precisare che a questo straordinario studioso (Riccardo Bonavita, prematuramente e drammaticamente scomparso) dobbiamo anche una definizione della poesia di Fortini come «poesia filosofica, ‘pensante’», definizione che sarà bene aver sempre presente nelle pagine successive(20). Infatti questa locuzione – «poesia filosofica, ‘pensante’» – non solo rafforza la nostra tesi di una

prossimità tra poesia e prosa in Fortini e di una loro identità ideologico-figurale, ma apre anche un altro fronte irrinunciabile per la comprensione dei testi di Franco ovvero la loro particolare ontologica collocazione. Essi in effetti, le prose, le poesie, in generale gli scritti di Fortini, si ritrovano non solo spesso al confine tra prosa e poesia, ma anche tra poesia e riflessione filosofica, riflessione filosofica però quella fortiniana certo “non sistematica” ma sempre di alto e innovativo profilo, ovvero consonante con alcuni importanti percorsi tipicamente otto-novecenteschi(21). Scrive esattamente e in questo senso Francesca Menci: «Franco Fortini è un filosofo senza sistema: la costante estraneità rispetto ai sistemi filosofici o scientifici esaustivi, alla loro connotazione inevitabilmente rassicurante e mistificatoria, non è in contraddizione con l’elaborazione di una concezione del mondo coerente e organica. La dialettica (*scilicet*: figurale) è una delle chiavi di questa organicità»(22). Se dunque la «dialettica figurale» connota organicamente tutta l’opera di Fortini, in versi e prose, è vero anche che è sempre “la forma del contenuto” a prevalere tanto sul mero contenuto quanto su una presunta “forma pura”. Scrive in questo senso Fortini: «La lezione dell’opera d’arte è la sua formalità... non forma e basta ma *forma di determinati contenuti*»(23). Confermano, credo, l’impostazione che stiamo venendo a presentare Cesare Cases e Giuseppe Nava; afferma Cases: «Fortini... scrittore a trecentosessanta gradi... era più dalla parte della ragione, la sua stessa poesia è poesia di pensiero»; e dichiara concordemente Nava: «poeta politico ma si potrebbe anche dire poeta filosofo», parlando anche di «decisa prevalenza in Fortini del ‘discorso’ sulla parola»(24).

Da tutta questa complessa ricostruzione logica credo vengano ancora almeno due altre considerazioni. La prima è la constatazione che in Fortini saggistica e poesia sono «due tipi di scrittura contigui» (come «l’intera sua opera... dimostra chiaramente»(25)), ma poi, e in secondo luogo, possiamo anche notare (oltre un continuo travaso di immagini, concetti, stilemi dall’una all’altra espressione fortiniana: a puro titolo d’esempio abbiamo già incontrato «visibile», non certo mero aggettivo ma vera parola-chiave e ideologica) che la «dialettica figurale» è il vero punto di unità dell’intera sua opera. «Finalmente – afferma Fortini in una lettera a Giovanna Gronda del 19 settembre 1974 – dopo il tentativo, ottimo, di Berardinelli si tenta di vedere sulla pagina *il rapporto tra quel che dico in versi e quel che dico in prosa*. Ed era ora!»(26). Non diversa la posizione di Asor Rosa il quale afferma, di fronte ai *Versi scelti* di Fortini del 1990, che «è arrivato il momento di scoprire la stretta correlazione esistente tra... il Fortini saggista e... il Fortini poeta... due facce della stessa medaglia»(27).

Posto così, sia pure in forma schematica e sintetica, il nostro ragionamento complessivo, e conclusa dunque con questo terzo punto la Premessa, procederemo ora affrontando, nel **primo paragrafo**, il problema di cosa sia per Fortini “la dialettica etico-politica e figurale”, come e quando essa si sia definita nella sua opera e perché “L’ordine e il disordine” ne sia un esempio paradigmatico. Approfondiremo poi, nel **secondo paragrafo**, la definizione di Fortini del comunismo come scelta etico-politica e come invero logico della «dialettica figurale», ovvero analizzeremo come il comunismo sia la prospettiva imprescindibile in cui collocare la «dialettica figurale» che è al centro dell’opera in versi e prosa di Fortini. Infine, nel **terzo e nel quarto paragrafo**, passeremo ad analizzare in maniera più ravvicinata i due testi in oggetto, “L’ordine e il disordine” e “Il comunismo”. Preciso però che anche nei primi paragrafi non ci allontaneremo mai davvero da una loro vasta analisi ideologica e testuale.

1 La «dialettica figurale» di Fortini: nascita e definizione.

In primo luogo credo sia opportuno dare una prima definizione di cosa intenda Fortini con la locuzione e il concetto di «figura» e da qui, ed insieme, cercheremo di spiegare poi cosa egli intenda per «dialettica figurale». Secondo Fortini «la concezione figurale del mondo» vede «la nostra realtà» come «anche rappresentazione e profezia di una realtà altra che adempie la prima». Questa concezione definisce cioè «il rapporto tra il tempo esistenziale... il destino del singolo... e l’itinerario che dal passato muove all’avvenire e viceversa». E sottolinea ancora Fortini: «quel

futuro interpreterà sempre più esattamente il passato»(28). Ovvero: «Non si può compiere nessuna giustizia storica se non si impegna il futuro» e simmetricamente «non ci può essere nessuna responsabilità altrui e passata verso il nostro presente se non nella misura in cui v'è ne è una nostra verso l'avvenire: scegliere una discendenza vuol dire scegliere una tradizione»(29). E prosegue Fortini rimarcando che se, come già detto, «la concezione figurale del mondo» vede «la nostra realtà... anche come rappresentazione e profezia di una realtà altra che adempie la prima», va poi aggiunto che «questa non è una concezione solo 'religiosa' o 'mistica', ma confermata anche da alcuni essenziali apporti della psicologia e della storiografia contemporanee; è una via ben illuminata per intendere l'identità di storia della specie e di destino del singolo, il rapporto fra il tempo esistenziale e l'itinerario che dal passato muove all'avvenire e viceversa. Come, con Dante e Proust e innumerevoli altri, ci era pur stato insegnato». «Non per nulla» sottolinea ancora Fortini «il riconoscimento di un altro nel medesimo è una costante della *Commedia* che si apre e si chiude con un riconoscimento (*scilicet*: figurale)». E ancora in queste pagine, con una forte saldatura tra figurale e scelte politiche, Fortini evidenzia che «la latenza di *quello* in *questo*, di alcunché di futuro (al di là delle nostre biologie terminali) dà ragione del presente e del passato. È la nozione di *Figura* quale Auerbach ebbe a identificare per l'età romanico-gotica e in Dante. Essa s'accompagna, si lega, alla inseparabilità di apparenza e sostanza. È fondamento di ogni dover essere, anche politico e alla messa in atto delle operazioni di Agnizione o, come più correttamente si dice, di comunicazione-riconoscimento»(30).

Data questa prospettiva complessiva, è poi importante aver sempre bene presente che, conseguentemente, l'intera opera di Fortini, in versi e prosa, è in effetti «*figura* di una lotta in avanti, ricerca e slancio utopico calati in un rigoroso sfondo materialista, scommessa non garantita e appello all'aut-aut del qui e ora»(31).

Non solo, ma ne vengono almeno due altre considerazioni altrettanto consequenziali.

La prima è che la scala di valori per la quale si agisce nel presente (questo il senso ultimo dell'opera di Fortini in versi e prosa) trovi la sua legittimità nel nesso che lega, appunto, questo nostro tempo presente al passato e al futuro («il verbo al presente porta tutto il mondo»)(32).

La seconda è che un ulteriore termine-chiave nell'opera di Fortini risulta essere quello di «*corresponsabilità*», ossia la piena consapevolezza che «ognuno di noi è composto di morti e di venturi, dunque attraversato da *una corresponsabilità universale*»(33): il mio presente – questo dice Franco – altro non è che il futuro, o il passato, di un'altra persona. Deve essere cioè riconosciuto che il rapporto tra il presente, il passato e il futuro deve essere letto in termini di «dialettica figurale». Dal che vengono due altre osservazioni.

La prima è constatare che questo senso acutissimo, quasi lancinante, della propria corresponsabilità universale per il frammento di tempo e di storia che ci è stato dato fra le mani, torna spessissimo nelle prose e nelle poesie di Fortini; la seconda è che credo sia possibile anche affermare che la «dialettica figurale» trova la sua espressione forse più bella e formalmente compiuta in alcuni versi tratti da una poesia che ha un titolo denso di significati, «La partenza»: «E ora sul punto di dormire / un dolore terribile mi morde / come mille anni fa quando ero bambino / e lo chiamavo Iddio, e Iddio è questo / *ago del mondo in me*» (corsivo mio). Qui, è appena il caso di sottolinearlo, partire è morire e la partenza è l'ultima partenza; dunque questa poesia è un lascito testamentario o un'investitura e una promessa prima di quella che può essere sempre, e deve essere sempre, l'ultima battaglia; e infine Dio è questa figurale, ma terrena, corresponsabilità ultima(34).

Una corresponsabilità ineludibile lega dunque il nostro destino individuale ai «*destini generali*», destini dei quali il nostro destino è invero e figura, corresponsabilità che chiede dunque non solo un nostro impegno rispetto al passato, passato così da far rivivere, ma anche il coinvolgimento nei confronti dell'avvenire, di cui ogni nostro gesto è premessa e promessa. Non a caso pertanto «La promessa» è il titolo significativo di una delle più importanti poesie di Fortini dove la dialettica figurale «individuo/genere umano» e «passato/presente/futuro» viene così recisamente e icasticamente espressa: «Qualcosa mi è stato detto / che debbo ricordare meglio che / quanto di me si consuma sarà cibo e bevanda di molti. / Non so se mette conto ritrovare tra le mie carte / le

precise parole della promessa» (da “La promessa”, un titolo, come detto, non casuale, come non è casuale la presenza di una metafora religiosa – cibo e bevanda: carne e sangue – per veicolare un ethos marxista; si presti attenzione poi in particolare al gioco dei verbi, scanditi al passato, al presente e al futuro)(35).

Affermato tutto questo, per una più esatta collocazione complessiva, in via comunque ancora apodittica e sintetica, le domande che dobbiamo ora porci sono queste: se la cifra stilistica ultima di Fortini è la “dialettica etico-politica e figurale” (ed è l’ipotesi dalla quale siamo partiti e che dovremo ulteriormente dimostrare) dove e come Fortini acquisisce una tale prospettiva?

Va in effetti subito rilevato che questa dimensione etico-politica e figurale appartiene a Fortini ben prima del suo incontro con Auerbach e con il suo saggio dantesco *Figura*, che avviene solo nei tardi anni Cinquanta, e sulla base dunque di una molteplicità di fonti precedenti che ora è necessario manifestare. Detto in maniera diretta: il saggio di Auerbach è una successiva “sistemazione” (meglio invero) di un “qualcosa” che era già in Fortini dalla fine degli anni Trenta e che nasce da un cotè di varie spinte e contospinte presenti tutte nel giovane Franco di cui ora ricordiamo alcuni tratti. Fortini, nato nel 1917 a Firenze, è in effetti un precoce intellettuale ebreo fiorentino e convertito valdese nel 1939, e poi queste sue caratteristiche risultano rafforzate e pure mutate di segno, ma non di senso, dalla scelta marxista del partigiano socialista Fortini (collaboratore del Politecnico, dell’Avanti e della pubblicistica “d’opposizione” dal 1943 a tutti gli anni Cinquanta), scelta marxista nella quale un ruolo particolare lo svolgono, tra le opere di Marx, specialmente *L’ideologia tedesca* e i *Manoscritti economico filosofici del 1844*(36).

Ma procediamo ora, per meglio ricostruire questa scelta di Fortini di vedere gli uomini e il mondo sempre in modo figurale, più analiticamente e cronologicamente.

Per gli anni Trenta nella formazione umana e di pensiero di Fortini vanno in primo luogo ricordate le “presenze” di Dante, Masaccio(37) e Giacomo Noventa («Con questo... la ‘visione figurale’ di Dante... riescivo a capire meglio certe idee di Noventa... negli anni 1937, 1938, 1939... in particolare ‘il cattolicesimo di Dante’, ‘la religione di cui Dante è poeta’»)(38).

Poi, ed insieme, un ruolo fondamentale lo hanno la tradizione filosofico-esegetica protestante e Karl Barth («c’era in me un intenso interesse filosofico-religioso: già nel 1937 avevo scritto su una rivista di riformati italiani»); «l’ambiente valdese... mi portò a una serie di incontri fondamentali: Kierkegaard, Karl Barth, l’esistenzialismo teologico, Calvino... ».

Infine, e congiuntamente a tutto questo, si ricollega una rilettura drammatica, alla luce degli avvenimenti storici e delle persecuzioni in corso, della tradizione biblica ed ebraica (Fortini nasce Lattes, da padre ebreo e Fortini è il nome della madre, assunto, dal 1940, per cercare di scampare alle leggi razziali e proseguire a pubblicare).

In questo contesto un ruolo fondamentale lo svolge il realismo creaturale e figurale dostoevskiano che, nell’interrogarsi altissimo sul senso dell’esistenza e delle scelte etiche, dava vivezza e concretezza al pensiero del Fortini studente liceale e universitario: «l’al di là dei nostri giorni intraveduto dall’*Idiota* dostoevskiano... come paradossale contatto di presente/avvenire e di possibile/desiderabile, l’ho sempre udita»(39).

Ecco come Fortini ricostruisce questo denso nodo biografico ed intellettuale: «Nel 1939, nel mese di maggio, chiesi di ricevere il battesimo nella Chiesa Valdese. (...) Venivo da alcuni anni di letture di testi biblici e neotestamentari. (...) E soprattutto Paolo, la porta di accesso della Riforma»(40). Ma San Paolo non è solo «la porta di accesso della Riforma», *Le epistole* paoline sono in effetti anche l’origine dell’interpretazione figurale che permette ai Padri della Chiesa di non restare legati alla lettera dell’Antico Testamento e di stabilire continuità tra Bibbia, Vangeli e la nuova venuta di Cristo, ovvero tra passato, presente e futuro. I più importanti ed illuminanti passi per capire cosa sia, in questa prospettiva, l’interpretazione figurale sono – sto seguendo la grande lezione di Auerbach ma ho presente anche la dantesca XIII lettera a Cangrande della Scala, oltre che, naturalmente, il dettato fortiniano – quelli dove gli Ebrei del deserto sono definiti figure dell’umanità in attesa di liberazione e dove Adamo è definito tout court figura del Cristo futuro (per inciso ricordo la conclusione del saggio fortiniano “I confini della poesia” dove Franco cita in latino un passo

capitale della Lettera di Paolo ai Romani 5, 14: “Adam qui est forma futuri” che tradotto suona “Adamo che è figura di colui che dovrà venire”, ossia *figura Christi*, passo dal quale discende tutta la prospettiva interpretativa figurale)(41).

Conclude così Auerbach – e dobbiamo anche noi interrompere qui il suo dettato, avendo però mostrato dove il giovane Fortini s’impregna di messianismo e d’interpretazione figurale, direttamente in San Paolo e Dante e solamente molto dopo in Auerbach – affermando ed evidenziando che è proprio «attraverso l’interpretazione figurale che l’Antico Testamento si trasformò, come si è detto, da un libro di legge e da una storia del popolo d’Israele in una serie di figure di Cristo e della redenzione»(42). Essa, l’interpretazione figurale, divenne, in questo modo, un importante fondamento della mentalità medievale, e poi influenzò molte altre opere letterarie e artistiche, non solo medioevali, ma anche nelle epoche successive, grazie anche all’esempio fondante della *Divina Commedia* dantesca (si ricordi in questo senso l’esatto aforisma fortiniano che recita: «Ma tutta l’arte che ancora ci parla è figurale»). Infatti il capolavoro dantesco, come ha mostrato Erich Auerbach che stiamo ancora sostanzialmente seguendo, dava un fortissimo respiro artistico al dettato, pure entusiasmante ma di taglio più teorico e speculativo, di San Paolo e dei Padri della Chiesa. Ogni passo della *Commedia* è infatti attraversato da questa tensione e ogni personaggio e frammento è se stesso e altro da sé, figura appunto di altro.

Torniamo ora però più direttamente al Fortini degli anni Trenta e Quaranta per il quale – oltre San Paolo e Dante, Kierkegaard e Noventa – erano luce altri nomi legati più esattamente a un cotè protestante e altamente cristiano: «E anche un primo contatto con Karl Barth, *L’esistenza cristiana oggi...* (e) un saggio di Thurneysen su Dostoevskij» e quanto proprio a Dostoevskij basti ripetere quel che dice Franco: «fin dal ginnasio... diventò un mio punto di riferimento»(43).

È qui dunque, in questo intreccio drammatico di tensioni, che nasce, a mio avviso, quel “immaginario figurale”(44) che poi, dalla metà degli anni Quaranta, diviene (si modificò in) quel che Fortini chiama poi, in maniera allusiva e pure esplicita, «dialettica figurale»: «Dieci anni dopo, se rileggo quel che stampavo nel 1947, era ancora vivo il tentativo di accordare militanza socialista, letture marxiste e cristianesimo protestante; tentativo che poi sarebbe stato abbandonato per un’altra interpretazione del rapporto fra cristianesimo e comunismo (...) Dante è stato il poeta... di un realismo cristiano prefigurante quella marxiano; inseparabile da quel realismo, anzi al suo centro, mi fu il tema ‘figurale’»; pagina questa però da leggere alla luce di alcune pagine successive della stessa opera, dove credo diventi chiaro che il «tentativo» non è stato abbandonato ma, come precisa meglio Franco, «modificato»(45).

Afferma ancora Fortini illuminando da par suo quello che sto cercando di dire: «C’è qualcosa di decisivo nella visione figurale di Dante. (...) Allora, a questo punto, mi si è posta... questa domanda: è possibile che Dante parli di noi e non soltanto del suo tempo?». E specifica ancora Franco: «La visione figurale è quella per cui una persona, un oggetto, un evento è *quello che è e, nel contempo, è allegoricamente altro*», sicché, come negli eventi biblici, «avviene che l’esistenza concreta, singola e temporale, trova la sua ragione in un al di là di essa, in un adempimento di cui essa è solo ‘figura’». E si rileggano almeno due versi da una poesia ontologicamente figurale e dantesca come “La gioia avvenire” (edita nel 1947) già prima trascritti: «E dalle bocche distrutte dei santi / come le siepi di marzo brillano le verità». Significativo allora anche un passo della traduzione di Fortini del *Faust* di vent’anni successiva che recita: «Ogni cosa che passa / è solo figura» con la sottolineatura del valore della «figura» come profezia; e come scelta etico-politica(46). Inutile però insistere ed elencare ulteriormente perché Fortini è, in realtà e lo stiamo vedendo e lo sappiamo da lungo tempo e ne era consapevole anche lui, un autore centripeto. Infatti, dopo poche battute, ovunque si apra un suo volume, qualunque sua pagina o poesia si legga, si ricade sempre su quelle che Fortini chiama, parlando di un autore per lui capitale come Fedor Dostoevskij, «le due o tre maledette questioni»(47). Ed effettivamente è facile scorgere, dietro *tutte le pagine di Fortini in prosa e poesia, di saggistica o memorialistica*, una sola radice comune, una *Weltanschauung* che, estremamente mobile e duttile nelle sue acquisizioni periferiche, risulta in realtà costante ed unitaria nelle sue linee di fondo. Crediamo cioè anche che, alla luce, sia pure precaria, di quanto finora

detto, tale concezione del mondo sia stata definita da Fortini in prima persona «dialettica figurale». E si rilegga allora, in questa definita prospettiva, un frammento che abbiamo già riportato parzialmente prima: «quel che sono arrivato a capire molto tardi, e che in certa misura mi ha stupefatto, è che forse non c'è una vera differenza tra quel che ho scritto in prosa e quel che ho scritto in versi: *parlo di tono e di meta*».

Tracciata così, almeno nelle sue linee essenziali, la «dialettica figurale» fortiniana e il concetto di figura, possiamo ora passare alla prospettiva complessiva, etico-politica, in cui leggere tale sua splendente, ed estremamente inquietante, nel suo essere e non essere, apparire e svanire, dimensione ultima: «Quanto sei bella, giglio di Saron / Gerusalemme che ci avrai accolto / quanto lucente la tua inesistenza»; affermazione cui segue, in altra ma coerente composizione, questa precisazione: «La città di cui sto parlando non esiste / è un'idea della ragione e della volontà», ovvero frutto, appunto, della «dialettica figurale» attraverso la quale Fortini legge non solo passato, presente e futuro, ma anche arte e scienza, prosa e poesia(48).

2 Franco Fortini: il comunismo come «dialettica figurale» e come scelta e prospettiva etico-politica.

Scriva Fortini: «Sempre sono stato comunista... / ma... ero comunista / troppo oltre le loro certezze e i miei dubbi / di questo mondo sempre volevo la fine. / Ma la mia fine anche. E anche questo, più questo, / li allontanava da me. Non li aiutava la mia speranza. / Il mio centralismo pareva anarchia». Se usciamo dal mero dato biografico, sulla base del quale possiamo sostenere che in effetti Franco non è mai stato iscritto a nessun partito comunista, e l'unica tessera di partito è stata quella socialista, dai «primi mesi del 1944» al 1958, possiamo invece osservare che in Fortini testi lontani vari decenni, al di là della loro apparente asistematicità, rimandano sempre «all'idea di un'unità», si connettono sempre ad *una forte scelta etica e politica*. Credo così sia opportuno riportare un'ulteriore esplicita dichiarazione di Fortini medesimo: «Forse non abbiamo imparato niente, ci diranno; ma nulla abbiamo dimenticato, non sbagliatevi. Non ho dimenticato l'itinerario di alcuni fra i migliori, fra i più intelligenti ed amari, che negli scorsi trenta o quarant'anni hanno scritto in prosa e in versi quanto di meglio sia stato detto nella moderna lingua italiana sulla condizione degli uomini oggi viventi. (...) Ma nemmeno ho dimenticato gli innumerevoli senza parola che in quei medesimi decenni hanno vissuto quanto di vero sia stato pensato sulla condizione degli uomini oggi viventi. Sono dalla loro parte». *Il comunismo di Fortini è dunque l'essere sempre dalla parte «dei più percossi, degli odiati e degli isolati»*. Coerente con tutto questo è ciò che ritengo *il lascito complessivo di Fortini*: «una proposta assolutamente romantica, nel senso storico della parola, *una proposta di 'dover essere'*. Tutta la storia dell'occidente moderno è storia di individui e di minoranze che decidono di *non* servire l'inevitabile... è una storia volontaristica, con i giacobini, i socialisti, i leninisti (e anche con alcuni superstiti cristiani). *È la storia di coloro che da soli hanno scelto di non essere soli*»(49). Si comprende così come la locuzione già prima richiamata «*destini generali*» – con la sua inusuale torsione a declinare al plurale qualcosa che siamo soliti invece pronunciare al singolare, destino – sia, oltre che il titolo di una poesia (e di un'intera sezione della raccolta *Poesia e errore*, 1959), più in generale una parola-chiave non solo dell'intera poesia di Fortini ma anche della sua saggistica e, infine, della sua persona complessiva. Il comunismo è così la logica figurale nella quale si illuminano i destini generali dell'umanità, in un vasto respiro che lega i tempi e i luoghi diversi dell'umanità (non è un caso che Franco fosse particolarmente orgoglioso della sua traduzione dell'Internazionale e specie del ritornello: «Questo canto che va / è l'Internazionale – un'altra umanità. / Questa lotta che uguale – l'uomo all'uomo farà / è l'Internazionale. – Fu vinta e vincerà»)(50).

È qui inoltre e in questa prospettiva, e per venire ancora più vicino ai testi in analisi, che nasce la scelta di Fortini per il comunismo, una scelta che dura anche al di là delle contraddizioni e delle sconfitte del comunismo e del marxismo novecentesco. A questo proposito possiamo ricordare altri versi dalla poesia già prima citata “Il comunismo” che Fortini scrive nel 1957 – proprio a ridosso

dunque della crisi del 1956, del Rapporto di Krusciov su Stalin e dell'invasione sovietica dell'Ungheria – e dove si dice ancora: «Sempre sono stato comunista. / Ma giustamente gli altri comunisti / hanno sospettato di me. Ero comunista / troppo oltre le loro certezze e i miei dubbi. / Giustamente non m'hanno riconosciuto (...) Ma dite: lo sapevate che ero dei vostri, voi, no? / Per questo mi odiavate? Oh la mia verità è necessaria, / dissolta in tempo ed aria, cuori più attenti ad educare»(51).

È importante notare che questa poesia, di cui il testo del 1989, "Il comunismo" è stato definito un'articolata parafrasi, con un forte passaggio però dalla prima persona a un taglio più impersonale, mostra alcune costanti della posizione complessiva di Fortini(52).

In primo luogo *la coscienza duplice dei limiti del movimento comunista e della sua imprescindibilità* («il comunismo è il movimento reale che abolisce lo stato di cose presente»: ricorda Fortini in un'altra sua poesia che cita Marx e la sua *L'ideologia tedesca*); poi la necessità di collocare questo ethos comunista nella prospettiva di un «*marxismo critico*», di un marxismo cioè non solo ricco e profondo intellettualmente ma che sapesse anche pensarsi oltre i dubbi e le certezze di molti di coloro che pure si sono detti comunisti: «proprio per essere stato una parte di quello che vent'anni fa era chiamato 'marxismo critico', non ho autocritiche da fare. O, almeno, non su questi punti. E non con voi, comunque»(53).

Non solo, ma ne segue poi anche che proprio questo richiamo a una scelta radicale di valori sia il senso ultimo della sua complessiva figura e, anzi, direi, la sua firma, la sua cifra etico-stilistica: «Si dirà che questa ennesima operazione di *innesto dell'esistenzialismo sul marxismo* è una battaglia di retroguardia. È probabile. Ma dovunque il tasso di ossigeno esistente in una società si abbassa oltre un certo limite, si ripropongono interrogativi che possiamo tranquillamente chiamare 'etici'. Mai la totalità diviene così evidente e perentoria come quando la realtà appare spezzata in uno specchio spezzato»(54).

In versi e in prosa la scelta per il comunismo è dunque il centro della riflessione intellettuale ed artistica di Franco Fortini. Essere per il comunismo, intenso come logica figurale complessiva attraverso la quale leggere il mondo e la storia, ha significato infatti in lui non solo un certo modo di comprendere il mondo e la realtà, ma anche, ed insieme, una prospettiva di lotta per modificare i rapporti di forza esistenti. Il suo comunismo non è stato quindi solo una lettura scientifica e fredda dell'esistente, tipica quest'ultima del marxismo positivista della Seconda Internazionale e in certo modo anche della Terza Internazionale stalinista, ma ha avuto anche, e sempre, una evidente connotazione di lotta e impegno anche rispetto al mondo avvenire: «la mia verità è necessaria / dissolta in tempo ed aria, *cuori più attenti ad educare*», così recita una clausola già prima ricordata ma pure fondamentale. Qui, se vogliamo, si situa anche quello che potremmo chiamare il "leninismo critico" di Fortini, ben diverso dal leninismo autoritario e dogmatico della tradizione stalinista, rispetto alla quale già nel 1956 Fortini ha ragione di dire, nei versi ironici propri dell'*Ospite ingrato*, «Ragazzi, per mostrare i miei nastri antistalinisti, / non ho bisogno di rivoltare la giacca» e simmetricamente di ricordare «l'idea marxiana che il comunismo non sia inevitabile ma solo doveroso».

Ed effettivamente, per tutta la sua vita, Fortini è all'opposizione non solo di chi governa i «destini generali» italiani e internazionali delle società capitalistiche ma anche all'opposizione di quel vasto movimento comunista nazionale e internazionale che si richiamava, in maniera articolata e complessa, specie in Italia, alle posizioni sovietiche e di Giuseppe Stalin. Afferma a questo proposito Fortini ancora nel 1956, una data per certo simbolica e cruciale per la storia del movimento comunista novecentesco: «il comunismo di cui parliamo noi non è più, e non è stato mai, quello di Stalin e Togliatti»(55). Ma su questo torneremo anche nei prossimi paragrafi approfondendo la dimensione etica e antropologica propria non solo della poetica di Fortini ma della sua complessiva vicenda intellettuale ed etico-politica. Ma intanto abbiamo dato una più vasta prospettiva nella quale collocare *la riflessione e la poesia di Fortini al cui centro*, ideologico e figurativo, è posto sempre, con risoluta scelta di poetica, *il movimento dialettico etico-politico e figurale, e la sua prospettiva complessiva, il comunismo, e la contraddizione ad esso*

consustanziale. Risulta infatti costante in quasi tutti i componimenti di Fortini la capacità della sua posizione complessiva di evidenziare le contraddizioni del reale e in questo esprimere una più profonda verità su di sé e sul mondo. Paradigmatico in questo senso il breve lacerto poetico del 1972 già prima citato e ora, con più ragione ritrascritto: «La ragione dell'ordine, la dimostrazione del disordine e tu reggile. L'uno che in sé si separa e contraddice, e tu fissalo; finché non sia più uno. E poi torni ad esserlo, e ti porti via» (da "L'ordine e il disordine" che chiude anche, con gesto forte, la quadruplice raccolta fortiniana *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973* del 1979). Ma è tempo ormai di vedere questo testo nel suo complesso e di analizzarlo più distesamente, anche se, alla fine di questo ancora propedeutico paragrafo, credo necessaria un ultimo richiamo. Il comunismo proposto da Fortini deve essere, in ultima analisi, visto in maniera duplice: da un lato come "movimento dialettico" di "superamento dei limiti", storici e personali, dall'altro come "riconoscimento dei limiti". Ovvero come consapevolezza della contraddittorietà del reale. Ne segue quindi che la «dialettica figurale» sia ontologicamente connessa a tale duplice riconoscimento e sia anche non solo consapevolezza della contraddittorietà del reale ma anche un suo imprescindibile e irrinunciabile riflesso profondo(56). Ma è appunto di tutto questo che ci parla, e lo vedremo di seguito, "L'ordine e il disordine". Ma per viatico, e introduzione al prossimo paragrafo, un'ultima citazione di Franco: «Credo alla verità di alcune mie poche poesie perché ogni loro verso porta il segno della contraddizione. (...) Veramente i miei versi esistono appena per rammentare come viviamo: fra la trionfale organizzazione delle carogne contro qualsiasi bene e pubblico. (...) Quartieri... d'una guerra che rende visibili altre terre e tempi del mondo... le intermittenze, i disordini, i vuoti»(57).

3 Tracce per un'analisi ideologico-testuale di "L'ordine e il disordine".

Iniziamo col trascrivere finalmente integralmente il testo in oggetto ricordando, di nuovo, che appare a chiudere la raccolta di poesie del 1972 intitolata *Questo muro* e poi in epigrafe ad aprire la successiva raccolta del 1984 *Paesaggio con serpente*, e infine con titolo modificato in "Dialettica" nell'antologia *Non solo oggi* del 1991. Sottolineo anche di avere modificato nella mia trascrizione il testo originario inserendovi due spazi bianchi e un a capo che nella stesura originaria non ci sono ma che, a mio avviso, o meglio nella mia interpretazione, sono assolutamente, e dialetticamente, impliciti. E che servono a scandire il ritmo tesi antitesi sintesi, ma subito con la precisazione che il movimento della «dialettica figurale» (ed è di questo che parla "L'ordine e il disordine") allude costitutivamente e strutturalmente a una spirale senza fine, a una prospettiva senza fine, il comunismo. E a rifiutare, con questa partizione fondata su tre "blocchi logico-poetici", qualsiasi «antitesi senza dialettica»(58).

C'era stata una valletta di pasqua. Una biscia era corsa tra l'erba. La sera a buio un animale pesante volava.

Rospo, gola di ansia formiche, misere rabbiose, lumache malate: e i ricci di notte, a soffi e succhi. Ci fu anche un topo color creta, compunto sgranava l'avena.

Non ci sono più, dicono, perché tutto sarà veramente. I rospi arrancano, la biscia decapitata, verso il Disegno.

Lo dicono nei libri dei morti, radianti nel mosaico, con le loro lingue forate dalle regine, le teste insanguinate, le gioie orchestrali.

Lo dicono anche i desideri. Io qualche volta.

Non ci sono più, invece dicono altri, perché niente sarà. Dopo il mitragliamento, la bestia si strascicò fino al fossato. Ai primi decibel del mattino il serpe mozzo ha finito di divincolarsi. Verso il Disordine, il segno dell'inutile, la passione stomachevole.

Lo dicono animali guardando, uomini odiando, passando; e i figli sempre. Io qualche volta.

La ragione dell'ordine, la dimostrazione del disordine e tu reggile. L'uno che in sé si separa e

contraddice, e tu fissalo; finché non sia più uno. E poi torni ad esserlo, e ti porti via.

Credo, in primo luogo, opportuno subito palesare la prospettiva generale in cui va letto questo testo – una vera definizione della poetica che regge non solo l'intero libro del 1972 di cui è, non a caso, l'ultima pagina, ma l'intera opera intera di Fortini – che è in effetti attraversato da tre differenti tensioni esistenziali e da tre diversi modi di leggere la realtà e il presente.

Il primo modo che abbiamo di leggere il presente – ovvero la vicenda che ci viene raccontata che è una scena di una guerra non meglio definita e dunque eterna, collocata però in un tempo che *finge* di essere di tregua – è quello di collocarlo in un Disegno. Però «tutta l'opera di Fortini – constatata esattamente e conseguentemente Berardinelli – comunque, in versi e prosa, porta i segni degli anni di guerra. La sua continua ad essere l'opera di uno scrittore che *anche in tempi di pace apparente* continua a vedere una guerra in corso: guerra di classe, guerra mascherata e da smascherare... Nei suoi versi... a volte... abitati... o visitati da spettri di annientamento e di persecuzione... tesi, duri, gelidi, politicamente consapevoli e in lite con se stessi, e dove i ricordi di guerra diventano allegorie»(59); o, ci permettiamo di integrare, «figure» nel senso di cui stiamo discorrendo ed ecco perché l'incipit richiama la pasqua ma la parola è minuscola perché non annuncia più alcuna certezza né di pace né di resurrezione. Scrive in questo senso Fortini in un brano che anche lessicalmente ha delle connessioni con “L'ordine e il disordine” e con quello che stiamo dicendo anche riguardo l'unità etico-ideologica di Fortini: «Quel che nel *Lycidas* mi ha determinato di correre l'avventura della versione è stata la possibilità di portare all'estremo *la finzione dell'ordine e della costruzione* nel momento medesimo in cui appaiono evidenti l'insensatezza e la fine. Una situazione mentale e forse storica... che ha qualche similitudine con la nostra»(60).

Se è così che stanno “le cose”, è difficile davvero collocare la vicenda (meglio le vicende narrate o la parabola, il racconto nel suo complesso) in un Disegno, un Disegno nel quale cioè il presente (e le sue *vere* tragedie senza «pasqua») possano avere un senso e dove «tutto sarà veramente», dove tutto cioè potrà essere letto/riletto in una chiave che lega e riscatta tutto. Questi sono però, in ultima analisi, solo i nostri «desideri», ed infatti il primo “blocco logico-poetico” che presenta quest'ipotesi e questi «desideri» si chiude su un dubitativo «io qualche volta» che ci spinge (ci precipita) ad indagare l'altra ipotesi o forse l'antitesi drammatica dei nostri «desideri».

Questa secondo blocco etico-esistenziale nettamente afferma che niente ha senso «perché niente sarà», perché niente esiste oltre questo presente di morte, posizione questa seconda che sembrerebbe, nondimeno, da rifiutare a favore della prima e dei «desideri» che ci portano verso il «Disegno» e verso «l'Ordine»(61).

E però davvero “le cose” non sono così semplici e univoche (e quasi mai lo sono in Fortini). L'Io che parla accetta infatti (provvisoriamente) sia l'una che l'altra posizione, tanto che la frase «Io qualche volta» chiude sia la posizione di tesi quanto quella di antitesi (ovvero il primo e il secondo “blocco logico-poetico”). La disperazione nichilista è, in effetti, una tentazione ricorrente in tutta l'opera di Fortini da “E questo è il sonno” (la poesia che apre *Foglio di via*, la prima raccolta poetica fortiniana e il suo primo libro datato 1946) fino alla polemica contro Pasolini (davvero suo specchio e alterego) accusato (nell'ultimo libro saggistico di Franco del 1993) di non aver mai creduto a una propria «trasformazione: morte e rinascita» e di essere rimasto «strangolato dal suo nichilismo»(62). Ne viene che se Fortini «ha sempre combattuto il nichilismo» e la sua opera è una «resistenza al negativo»(63), è vero anche che questa è una tentazione ricorrente: «Come lo amavano il niente quelle giovani carni»(64).

Allora la posizione vera di Fortini («*solve e coagula*: si dissolva quanto è composto, il disordine succeda all'ordine, ma anche come era nel vetusto precetto alchemico, sia dia l'inverso»(65)) è quella che si presenta nel terzo “blocco logico-poetico”, è quella cioè della «dialettica figurale», di origine religiosa (San Paolo e Dante, la tradizione ebraica e cristiana, cattolica e protestante cui abbiamo fatto riferimento prima) ma che è in effetti marxista e anti-idealista. Ma perché possiamo parlare di una posizione anti-idealista? E perché marxista se di derivazione religiosa? Perché se, da un lato, è vero che il testo nasconde *una criptocitazione* che richiama ed inverte un passo capitale

dell'*Estetica* di Hegel («Questo infatti l'uomo: non solo portare in sé la contraddizione... ma anche sostenerla e rimanervi a sé stesso uguale e fedele»(66)), è vero anche che la dialettica figurale fortiniana non si stacca mai da una dimensione materiale e terrena («Paradiso non c'è e tu non crederci»(67)), non presenta cioè nessuna pacificazione e salvezza né di ordine religioso né di ordine storico-politico o filosofico ma solo una strenua volontà di resistenza: «La ragione dell'ordine, la dimostrazione del disordine e tu reggile. L'uno che in sé si separa e contraddice, e tu fissalo; finché non sia più uno. E poi torni ad esserlo, e ti porti via»(68). Per comprendere meglio tutto questo è da ricordare una pagina importantissima da cui dipende quanto veniamo dicendo e dove Fortini afferma: «A Gerusalemme... mi sono reso conto... di come *la maggior parte della mia esistenza intellettuale... avesse impiegato* di continuo metafore di origine religiose, anzi, non solo metafore ma *modi di interpretazione religiosa del mondo*». Ma aver utilizzato modi di interpretazione religiosa del mondo («la dialettica figurale») non vuol dire aver aderito a una fede religiosa o a una prospettiva in altro modo idealistica o ultraterrena (Franco, alla domanda, «quali sono le sue verità più care?» risponde: «un rapporto fra gli uomini in una prospettiva... comunista... sapendo che nessun Redentore, nessuna Rivoluzione cambierà l'intero mondo»(69)).

Certo, se è vero che oggi «la contrapposizione fra credente e non credente perde significato e rimane, o cresce, quella fra credente e idolatra», è vero anche che la differenza sussiste e non si spegne. Dunque, se andiamo al di là del tono utopico-testamentario «presente un po' dappertutto nell'opera fortiniana»(70), ci accorgiamo che quello che viene raccontato attraverso questa parabola e questo racconto allusivo(71) non è certo uno scenario di salvezza o di ieratica coesistenza, ma, complessivamente, solo uno scenario di impegno strenuo e senza scampo; «La ragione dell'ordine, la dimostrazione del disordine *e tu reggile*» è così un sintagma coerente con questi altri versi: «Vo incontro al *mostro goffo che ci annulla* e già calpesta il suolo; e un verso nuovo / non perché eroe ma perché non ho scampo / né arma oltre questa che è di secca ruggine... / Ha in sé qualche *allegria, la fede triste*»(72). Però ancora un'osservazione. Questa «fede» ambivalente (allegria e triste a un tempo, serio-comica in senso bachtiniano e dantesco) è, in ultima analisi, solo la proposta di una «dialettica figurale», ossia di leggere il mondo, il presente, la realtà attraverso una determinata prospettiva politica, il marxismo critico e il comunismo, una posizione consapevole del nostro necessario sparire e come questo non sia però annientamento o autoannientamento («il nichilismo è un errore filosofico e morale»(73)). In Fortini questa è in effetti una posizione che si ricollega al tema del nostro essere parte dei «destini generali» che si incarna, qui e altrove, nei temi del rapporto padri/figli, ovvero in quello dell'eredità e in quello della tradizione. Avere una scala di valori vuol dire infatti fare propria una tradizione, implica scegliere dei padri e giudicarli, diviene condizione necessaria per essere adulti e «padri» a nostra volta, ma anche per accettare il limite e la necessità della mediazione critica e della incarnazione in un tempo e luogo determinati. Solo da una netta e determinata posizione è possibile avere un passato, e dunque una tradizione, ed avere un futuro, cioè una prospettiva, appunto quella comunista. Non solo ma vuol dire anche dare senso al presente e anche formulare un ordine di priorità e stilare un elenco serrato di amici e nemici, e dichiararsi rispetto agli uni e agli altri, definire un ordine di valori irrinunciabili e di compromessi e mediazioni possibili. Ed è questo il contesto corretto dove spiegare il riferimento, contenuto in «L'ordine e il disordine», ai figli e agli uomini che odiano in maniera istintiva, come gli animali(74). Qui è un punto forte dell'antropologia fortiniana ben poco pietosa con l'immediatezza e con i figli «troppo figli»(75). L'immediatezza dell'odio non è una soluzione. Occorre una scuola più dura, non bisogna rimanere figli o uomini istintivi ma adulti. La posizione dell'odio è, in ultima analisi, una posizione nichilista. La posizione di Fortini non è né idealista, né religiosa, né nichilista, ma comunista: «L'unico modo di resistere alla morte è quello di costituirsi entro un sistema, secondo un progetto e quindi un'autoeducazione di cui le opere d'arte son un esempio»(76). Ma tutto questo diverrà ancora più chiaro – ci auguriamo – nell'ultimo e conclusivo paragrafo e nell'analisi di «Il comunismo». Viatico in questo caso un passo figurale dove Fortini, intanto, ci spiega cosa sia stato per lui marxismo: «Marx ci ha insegnato a capire *una volta per sempre* quale opera implacabile gli ignoti, gli infiniti vinti vincitori, compiano entro le società che preferirebbero ignorarli e dentro di

noi; quali cunicoli scavino, quali fornelli di mina preparino anche in coloro che li odiano per aver voluto qualcosa che interi popoli oppressi continuano, morti e vivi, a volere. Tutta la storia umana, ci dice, deve ancora essere adempiuta, interpretata, ‘salvata’. (...)

L’amico di Federico Engels non è stato davvero il primo a dircelo. L’ultimo sì. E meglio ancora ogni giorno lo dice, oscuro a se stesso, ‘il movimento reale che abolisce lo stato di cose presente’ (*Ideologia tedesca*, 1845-46, I, a). Anche questo è marxismo»(77).

4 Tracce per un’analisi ideologico-testuale di “Il comunismo”.

Lo scritto di Fortini “Il comunismo” è un testo nel quale precipita tutta quella che Fortini chiama la sua «dialettica figurale», e che presenta, nella sua griglia ideale, quattro nomi di riferimento. A parte Marx (e il «conflitto tra le classi»), gli altri tre sono: Leopardi, Sartre (e «l’esistenzialismo storico»(78)), Marcuse(79). Il riferimento a Leopardi è esplicito, gli altri sottotraccia e pure, credo, evidenti. Ma procediamo con ordine, dall’esplicito all’implicito.

Scriva Fortini: «*Comunismo è anche rifiutare ogni sorta di mutanti per preservare la capacità di riconoscerci nei passati e nei venturi. Il comunismo in cammino adempie l’unità tendenziale tanto di eguaglianza e fraternità, quanto di sapere scientifico e di sapienza etico-religiosa. La gestione individuale, di gruppo e internazionale dell’esistenza (con i nessi insuperabili di libertà e necessità, di certezza e rischio) implica la conoscenza dei limiti della specie umana e della sua infermità radicale (anche nel senso leopardiano). Quella umana è una specie che si definisce dalla capacità (o dalla speranza) di conoscere e dirigere se stessa e di avere pietà di sé. In essa l’identificarsi con le miriadi scomparse e con quelle non ancora nate è un atto di rivolgimento amoroso verso i vicini e i prossimi, allegoria e figura di coloro che saranno»(80).*

In questo lacerto tratto dal “Comunismo” (che per ragioni *anche* di spazio ritrascriveremo integralmente in fondo a questo nostro saggio, come congedo e viatico ultimo, mentre nelle pagine che seguono ne riporteremo e commenteremo solo alcuni frammenti significativi) colpisce, oltre al richiamo figurale e al tema della corresponsabilità universale sul quale siamo già intervenuti, l’accostamento tutto compreso inusuale tra Marx e Leopardi. Quali sono le ragioni? Fortini in effetti sta dicendo – al di là dei “nomi metafora” proposti – che vi sono due prospettive per riflettere sul comunismo: la prima prospettiva si è concretizzata nella deriva scienziata del marxismo e ha proposto un’effettiva e concreta “fine della storia” anzi, più esattamente, ha ritenuto opportuno veicolare come reale e concreta l’immagine – solo figurale – della “fine della preistoria”; la seconda prospettiva ha invece ribadito la necessità della consapevolezza *che il comunismo non è la soluzione palinogenetica di tutte le contraddizioni, ma è solo un modo di porre le contraddizioni umane a un livello superiore, più eticamente e politicamente umano*. Diventa chiaro così anche il richiamo al recanatese che diventa così simbolo (e figura!) di una diversa antropologia. Ancora afferma Fortini in altro ma coerente contesto: «Sono persuaso che l’uomo rechi una ‘colpa’ d’origine, una condizione (...) che lo distingue dalle altre specie e lo rende irrimediabile perché può essere definito come l’essere vivente che non può separare l’incompiutezza e disarmonia dal desiderio di compimento e d’armonia»(81). Fortini cioè, richiamando l’antropologia leopardiana, afferma che l’uomo è caratterizzato sì da una tensione verso l’infinito, vissuta però in uno spazio e tempo, al contrario, finito. Non solo, ma diventa anche chiaro che il comunismo di Fortini implica una visione dell’uomo ben diversa da quella che è stata proposta dalla Seconda e Terza internazionale e dallo stalinismo, sovietico e internazionale. Allora la *Welthauunschuang* che Fortini propone dietro il binomio Marx e Leopardi è in realtà ancora una proposta «sartriana»: «Si dirà che questa ennesima operazione di innesto dell’esistenzialismo sul marxismo è una battaglia di retroguardia. È probabile. Ma dovunque il tasso di ossigeno esistente in una società si abbassa oltre un certo limite, si ripropongono interrogativi che possiamo tranquillamente chiamare ‘etici’. Mai la totalità diviene così evidente e perentoria come quando la realtà appare spezzata in uno specchio spezzato»(82).

Ripartire per la seconda volta in questo saggio questa pagina, vecchia di più di cinquant’anni ma sempre di grande attualità, può essere utile non solo ad esplicitare il progetto di comunismo di

Fortini, ma anche per meglio evidenziare un tratto complessivo caratteristico di Franco, il suo legare sempre la riflessione etica a quella politica a quella corresponsabilità figurale che lega passato presente e futuro. Afferma infatti Fortini: «Moralità è tensione a una coerenza fra valori e comportamento; e coscienza del disaccordo. Diventa politica, ne è il nome privato. Moralismo è errore di chi nega debbano o possano esistere valori e comportamenti altri da quelli che la moralità ha presenti in un momento dato; e crede la contraddizione arrestarsi, anche per un attimo, nella formale unità dell'individuo». Da ciò segue che la legittimità del discorso morale è legata al suo svolgersi «in prossimità della propria fine. sull'orlo d'una decisione e d'una azione politica»(83).

Il comunismo di Fortini dunque è semplicemente doveroso, ovvero è una scelta etico-politica non garantita eppure non evitabile: «*Il combattimento per il comunismo è il comunismo. È la possibilità (scelta e rischio, in nome di valori non dimostrabili) che il maggior numero di esseri umani viva in una contraddizione diversa da quella odierna*»(84). Questa scelta etico-politica (teorico-pratica, individuale ma in una prospettiva di «destini generali») non è però – Fortini lo ripete numerosissime volte – una scelta di religione positiva, non si basa cioè su un Dio storicamente o fideisticamente dato, ma solo sulla ricerca di una prospettiva diversa da quella attuale (in questo senso Fortini parla di portare il peso di «un dio senza conoscerlo» e si noti la minuscola)(85).

Vediamo però un passo di Fortini dove si intreccia quel che abbiamo detto prima sotto i “nomi simbolo” di Leopardi e Sartre e la loro antropologia e quel che stiamo dicendo ora, ovvero che «il comunismo... è scelta e rischio, in nome di valori non dimostrabili»: «La nozione di uno scacco originario e perciò fondativo di quel che diciamo l'umanità ('l'animale ferito') anche a non volerlo leggere nelle Sapienze e nella storia dell'umanità era per noi vergato chiaro, *con Marx, in Nietzsche e Freud*. Di qui veniva allora *la nostra attitudine esistenzialista* che nell'avvento possibile ma non inevitabile del Comunismo vedeva l'imperativo di una scelta, di un rischio, di una scommessa; il *pari* giansenista di cui scrisse Goldmann» (e qui, nel giansenismo, un richiamo forse a Manzoni, una voce pure presente nel “Comunismo” e forse adombrata anche, oltre che nella coppia ricorrente “oppressi - oppressori” e nella chiusura del componimento, anche nella locuzione, tipica fortiniana, «sapienza etico-religiosa» che pure è una perfetta definizione del grande milanese)(86).

Siamo giunti così, *con Marx, Nietzsche e Freud*, al quarto “nome simbolo”, dopo Leopardi e Sartre, che troviamo nella filigrana dello scritto fortiniano, Marcuse e in particolare il suo *Eros e civiltà*: «Marcuse – scrive Fortini – prospettava un'umanità nella quale la tensione e il dolore delle contraddizioni venissero diminuite. Io non credo che ciò che debba essere fatto per trasformare i rapporti tra le persone abbia come suo sintomo una diminuzione delle contraddizioni; io non lo credo affatto. Di ciò che noi chiamiamo genere umano, la lacerazione tra essenza ed esistenza è costitutiva. (...) Il che significa che un elemento capitale di quel che chiamiamo comunismo... è evidentemente la scoperta o la riscoperta dei limiti. (...) Si tratta cioè di spostare il livello, non di togliere la contraddizione, di cambiare la qualità della contraddizione. A questo punto la finitudine... è una componente fondamentale della stessa prospettiva comunista. (...) Erede di una linea di questo genere è... Marcuse. Nel suo libro *Eros e civiltà* accenna a questo, cioè al fatto che l'al di là del presente è anche scoperta del limite. (...) Il movimento... verso il comunismo è un movimento incessante verso il superamento del limite, per un verso, ma per un altro verso, per il riconoscimento del limite». E nella consapevolezza che il limite estremo, il limite ontologico dell'umano è la morte: «A questo proposito aveva ragione ancora Marcuse... (che) parlando appunto della morte, dice che la morte può essere meno angosciosa, meno terribile quando il morente sappia che ciò che egli ha amato di più è protetto». È questa per usare ancora le parole di Franco «una straordinaria intuizione» di Marcuse che troviamo non caso ricordata anche in uno dei versi scritti da Fortini in *limine mortis*: «Protegete le nostre verità»(87).

Scrivo in questo senso ancora Berardinelli sintetizzando la vasta visione antropologica e figurale di Franco che abbiamo fino qui cercato di esporre attraverso i nomi di Marx, Leopardi, Sartre e Marcuse e senza dimenticare Nietzsche e Freud: «Fortini aborrisce l'ottimismo progressista in tutte le sue varianti... È lui lo scrittore italiano a cui dobbiamo i più preziosi chiarimenti circa gli inganni del progresso e l'inevitabilità, un tempo creduta serenamente oggettiva del socialismo. L'umanità

(invece) non può uscire ‘dai propri limiti biologici e temporali’. Nessun umanesimo faustiano e temporale, nessuna cancellazione del peccato originale, nessuna restaurazione dello stato edenico e adamitico verrà realizzato nel comunismo». Dunque, ripetiamolo, per Fortini non sono accettabili né lo scientismo (che pure è stata la falsa alternativa “laica”, in realtà scettica, di una lunga deriva che va da Vittorini a Calvino per ricordare alcuni dei nomi con i quali Fortini si è confrontato(88)) e neppure il nichilismo, anch’esso in ultima analisi scettico, che come un’ombra scura travolge tutta un’altra linea che trova in Pasolini una sua evidente incarnazione («un nero Niente divoratore»(89)). Fortini propone invece una diversa resistenza, una diversa «intransigenza» rispetto a «violenze tanto più avvertite come intollerabili quanto più chiara sia la consapevolezza di che cosa siano gli altri, di che cosa noi si sia e di quanta parte di noi costituisca anche gli altri»(90). In questo senso il comunismo di Fortini, è, come ha ben visto Luca Lenzini, “solo” «una promessa» (con richiamo a «Qualcosa mi è stato detto / che debbo ricordare meglio che / quanto di me si consuma sarà cibo e bevanda di molti. / Non so se mette conto ritrovare tra le mie carte / le precise parole della promessa»: dalla poesia intitolata “La promessa”, già prima citata)(91). Esige – come dice ancora Fortini – «il patto fra persone e generazioni; e la fedeltà al patto». Dobbiamo dunque reciprocamente fidarci l’uno dell’altro e anche fidarci di noi stessi in un vasto progetto di educazione e autoeducazione reciproca. «Credo di aver passato lo scorso trentennio, lo confesso senza pentimento, a imparare e insegnare partendo dal pensiero di Hegel, Marx, Lenin, Trockij, Gramsci, Mao, Lukacs, Sartre, Adorno. Da costoro ho appreso che non si oltrepassano i criteri giuridici della società illuministico borghese – con le sue guerre ben peggiori dei gulag – senza una modificazione radicale e dei rapporti di produzione e di proprietà. (...) Non credo certo che per uscire dalla legalità borghese si debba ripercorrere necessariamente quel cammino. Ma quella direzione sì»(92).

Detto questo, e segnata così, la direzione in cui leggere “Il comunismo” non credo che resti altro – come provvisorio congedo – che trascriverne il testo (la prosa? la poesia? la prosa lirica? la prosa lirico-filosofica?) senza altro più aggiungere... Se non adempiere, ancora, a un reiterato e davvero ultimativo precetto di Franco, valido ovviamente anche per questo testo programmatico e prescrittivo, quello di evidenziare «i nomi dei nemici» che infatti troviamo elencati con chiarezza nel “Comunismo” e fornirne così una specie di indice ragionato. Ma ancora – prima di questo asciutto elenco – la parola, per un’ultima volta, a Franco: «*Chi sono i nostri nemici... Scrivetene i nomi, stabilite le precedenze... Chi è e dove il nemico principale e quali le sue specificazioni secondarie, con chi devo cercare di unire le forze? (...) Quali sono gli interessi profondi che la mia azione lederebbe? (...) Ogni discorso che non comincia da qui è di destra*»(93).

E dunque, nella consapevolezza che ciascuno deve scegliere, come ha appena detto Franco, da che parte stare, ed anche con la consapevolezza di scrivere il nostro tra «i nomi dei nemici» («Scrivi mi dico... fra quelli dei nemici... anche il tuo nome»(94)), ecco l’elenco dei «nemici» promesso: gli «oppressori e sfruttatori», gli adoratori e gli idolatri del «nero Niente divoratore»; coloro che, pur collocati dalla «provvida sventura infra gli oppressi» sognano di trasformarsi in «oppressori e sfruttatori»; gli stalinisti di ieri, di oggi e di domani; coloro che hanno tradito e tradiranno quel che «promuove e fa fiorire una piena e diversa gestione sovraindividuale delle esistenze»; gli spietati (verso se stessi e gli altri) e coloro che hanno perso la capacità di riconoscerci nei «passati e nei venturi», di «identificarsi con le miriade scomparse e con quelle ancora non nate»; gli inconsapevoli della dimensione di responsabilità e «corresponsabilità» a cui la storia ci impegna; i «faustiani» che contro Leopardi credono che «l’uomo possa uscire dai propri limiti biologici», dai «limiti della specie umana e dalla sua infermità radicale» e che oggi indossano la «maschera tecnocratica del capitale»; coloro che non sono consapevoli dei «limiti della specie umana e della sua infermità radicale»... l’elenco naturalmente non si chiude come non si chiude la prospettiva comunista.

Il combattimento per il comunismo è già il comunismo. È la possibilità (quindi scelta e rischio, in nome di valori non dimostrabili) che il maggior numero di esseri umani – e in prospettiva la loro totalità – pervenga a vivere in una contraddizione diversa da quella oggi dominante. Unico progresso, ma reale, è e sarà il raggiungimento di un luogo più alto, visibile e veggente, dove sia possibile promuovere i poteri e

le qualità di ogni singola esistenza. Riconoscere e promuovere la lotta delle classi è condizione perché ogni singola vittoria tenda ad estinguere la forma presente di quello scontro e apra altro fronte, di altra lotta, rifiutando ogni favola di progresso lineare e senza conflitti.

Meno consapevole di sé quanto più lacerante e reale, il conflitto è fra classi di individui dotati di diseguali gradi e facoltà di gestione della propria vita. Oppressori e sfruttatori (in Occidente, quasi tutti; differenziati solo dal grado di potere che ne deriviamo) con la non-libertà di altri uomini si pagano l'illusione ingannevole di poter scegliere e regolare la propria individuale esistenza. Quel che sta oltre la frontiera di tale loro "libertà" non lo vivono essi come positivo confine della condizione umana, come limite da riconoscere e usare, ma come un nero Nulla divoratore. Per dimenticarlo o rimuoverlo gli sacrificano quote sempre maggiori di libertà, cioè di vita, altrui; e, indirettamente, di quella propria.

Oppressi e sfruttati (e tutti, in qualche misura lo siamo; differenziati solo dal grado di impotenza che ne deriviamo) vivono inguaribilità e miseria di una vita incontrollabile, dissolta ora nella precarietà e nella paura della morte, ora nella insensatezza e non-libertà della produzione e dei consumi. Né gli oppressi e sfruttati sono migliori di quelli, fintanto che ingannano se stessi con la speranza di trasformarsi, a loro volta, in oppressori e sfruttatori di altri uomini. Migliori cominciano invece ad esserlo da quando assumono la via della lotta per il comunismo; che comporta durezza e odio per tutto quello che, dentro e fuori degli individui, si oppone alla gestione sovraindividuale delle esistenze; ma anche flessibilità e amore per tutto quello che la promuove e fa fiorire.

Il comunismo in cammino (un altro non ne esiste) è dunque un percorso che passa anche attraverso errori e violenze tanto più avvertiti come intollerabili quanto più chiara si faccia la consapevolezza di che cosa siano gli altri, di che cosa noi si sia e di quanta parte di noi costituisca anche gli altri, e viceversa.

Il comunismo in cammino comporta che uomini siano usati come mezzi per un fine che nulla garantisce invece che, come oggi avviene, per un fine che non è mai la loro vita. Usati, ma sempre meno, come mezzi per un fine, un fine che sempre più dovrà coincidere con loro stessi. Ma chi dalla lotta sia costretto ad usare altri uomini come mezzi (e anche chi accetti volontariamente di venir usato così) mai potrà concedersi buona coscienza o scarico di responsabilità sulle spalle della necessità o della storia.

Chi quella lotta accetta si fa dunque, e nel medesimo tempo, amico e nemico degli uomini. Non solo amico di quelli in cui si riconosce e ai quali, come a se stesso, indirizza la propria azione; e non solo nemico di quanti riconosce, di quel fine, nemici. Ma anche nemico, sebbene in altro modo e misura, anche dei propri fratelli e compagni e di se stesso; perché non darà requie né a se medesimo né a loro, per strappare essi e se stesso agli inganni della dimenticanza, delle apparenze e del sempre uguale.

Dovrà evitare l'errore di credere in un perfezionamento illimitato; ossia di credere che l'uomo possa uscire dai propri limiti biologici e temporali. Questo errore, con le più varie manipolazioni, ha già prodotto e può produrre dei sottouomini o dei sovrauomini; egualmente negatori degli uomini in cui ci riconosciamo. Ereditato dall'illuminismo e dallo scientismo, depositato nella cultura faustiana della borghesia vittoriosa dell'Ottocento, quell'errore ottimistico fu presente anche in Marx e Lenin e oggi trionfa nella maschera tecnocratica del capitale. Quando si parla di un al di là dell'uomo, è dunque necessario intendere un al di là dell'uomo presente, non un al di là della specie. Comunismo è rifiutare ogni sorta di mutanti per preservare la capacità di riconoscerci nei passati e nei venturi.

Il comunismo in cammino adempie l'unità tendenziale tanto di eguaglianza e fraternità e condivisione, quanto quella di sapere scientifico e di sapienza etico-religiosa. La gestione individuale, di gruppo e internazionale, dell'esistenza (con i suoi insuperabili nessi di libertà e necessità, di certezza e rischio) implica la conoscenza dei limiti della specie umana e quindi della sua infermità radicale (anche nel senso leopardiano). Quella umana è una specie che si definisce dalla capacità (o dalla speranza) di conoscere e dirigere se stessa e di avere pietà di sé. In essa l'identificarsi con le miriadi scomparse e con quelle non ancora nate è un atto di rivolgimento amoroso verso i vicini e i prossimi, allegoria e figura di coloro che saranno.

Il comunismo è il processo materiale che vuole rendere sensibile e intellettuale la materialità delle cose dette spirituali. Fino al punto di saper leggere nel libro del nostro medesimo corpo tutto quello che gli uomini fecero e furono sotto la sovranità del tempo; e interpretarvi le tracce del passaggio della specie umana sopra una terra che non lascerà traccia.

Note.

(1) Per il termine «dialettica figurale» si veda *Fortini. Leggere e scrivere* (da ora LS), p. 93. Preciso che le opere di Fortini sono richiamate, per ovvia praticità, attraverso sigle decodificate in calce al saggio. I titoli delle poesie e dei saggi sono tra virgolette. Colgo l'occasione per segnalare che per ogni approfondimento rimando a Paolo Jachia, *Fortini, Zona, Arezzo* 2007, e anche all'altro mio saggio "Fortini e La poesia delle rose. Note per un commento testuale", in *Strumenti critici*, XXV, 2, maggio 2010.

(2) VP, p. 205 e VV, p. 18.

(3) OI, p. 179, UVPS, pp. 264 e 41.

(4) SE, p. 1656 (corsivo mio).

(5) VP, p. 176.

(6) UVPS, p. 250.

(7) Per dimostrare il continuo travaso di immagini, concetti, stilemi dall'una all'altra espressione fortiniana, dai versi alla prosa e viceversa (abbiamo già incontrato la parola-chiave «visibile» ma ricordiamo anche la definizione di comunismo, desunta dalla marxiana *Ideologica tedesca* come «il movimento reale che abolisce lo stato di cose presente» che «passa» dalle pagine 56 e 144 della prosa di *Verifica dei poteri* alla poesia "Gli ospiti" di *Questo muro*) si potrebbe procedere per apertura di libro. Per ragioni di spazio, e a titolo meramente esemplificativo, darò quindi un solo esempio ma estremamente significativo per quel che stiamo dicendo. "L'ordine e il disordine" è il titolo di una sezione dei saggi di *Questioni di frontiera* del 1977 e in uno di questi scritti troviamo questa frase «Si tratta di sollecitare le contraddizioni che nel sistema lo incrinano, contro di esso... la differenza che lo spacca, lo divide e lo oppone a sé in sé. (...) L'uno che si divide in due» (QF, p. 101). Una vera parafrasi, come vedremo, ma la "coppia" «ordine e disordine» riappare in una poesia profondamente figurale e dedicata alla vita e alla morte dell'amico Raniero Panzieri: «Molte ore così delle poche ore / che l'ordine degli uccisori e il disordine / non avevano ancora spezzate / lesse di strutture aziendali, contratti / collettivi, controlli dei tempi. E che pensieri immensi / nell'aria dei suoi giorni, / imprecisi, ridenti! Acuminati / quei cirri che le frese / schizzano e gli incupiti olii convogliano / a lui nei sonni erano figura / di seme morto e di erba futura» (PS, p. 13 e forse prima in alcuni versi del 1949: «officina di disordine e cenere / di malattie e piaghe / qualche volta oltre i vetri / (...) / una piccola foglia»: UVPS, p. 84). E però, in un vertiginoso gioco di specchi, nella prosa di VP troviamo ancora due volte il tema del «seme sotto la neve» che «morendo... dà vita» (p. 259 e cfr. p. 294). Proseguiremo il discorso nella nota 38 ma ora dobbiamo fermarci così.

(8) Quanto stiamo dicendo è naturalmente il risultato di tutto un percorso della critica fortiniana. Il primo che parla di «dialettica figurale» credo sia Berardinelli nel 1973, nella pagina citata nella prossima nota. L'intuizione mi pare ripresa e sviluppata poi da Lenzini, Nava, Santarnone e Zinato. Se poi indispensabile il riferimento ai nomi e ai lavori di Francesca Menci e Filippo Grendene, più in generale per quel che riguarda l'esegesi del pensiero di Fortini non si può comunque prescindere da Luperini e Mengaldo e dai loro numerosi scritti.

(9) Alfonso Berardinelli, *Fortini, La nuova Italia*, Firenze 1973, p. 74.

(10) Preciso che il testo del "Comunismo" (1989) sarà riportato integralmente in conclusione del presente saggio. Il testo integrale di "L'ordine e il disordine" (1972) aprirà invece il terzo paragrafo.

(11) ER, p. 99.

(12) Così risponde Fortini ad alcune mie domande sui «suoi ricordi di lettore»: «Rammento un volume dell'edizione della 'Voce', *Risultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi...* che mi affascinava per lo stile insolito (...) Sui quindici o sedici anni lessi *Con me e con gli alpini* di Jahier (...) 1934-1936 di Jahier leggo *Ragazzo*, che con la dominante di angoscia e di colpa, rafforzava i sentimenti che mi stavano indirizzando alla fede cristiana, alla confessione valdese. (...) Pavese lo lessi con molta partecipazione (parlo del poeta)... Credo di averlo o in qualche modo, appaiato a Jahier. Moralismo chiamava moralismo. Nell'immediato dopoguerra Antonio Russi, in una rivista che si stampava a Pisa, si dichiarava per una poesia di aperto contenutismo etico. Ne conseguiva una rivalutazione di Jahier e Pavese» (LS, p. 29 e cfr. PN, p. 168). Riprenderemo questi concetti e ascendenze, ma utile intanto, credo, iniziare farne menzione.

(13) UVPS, p. 352. Altrove, ma coerentemente, Fortini ricorda che il comunismo è «il movimento reale che abolisce lo stato di cose presente» cfr. VP, pp. 56 e 144; in realtà questo è poi anche l'incipit di un'altra sua poesia, "Gli ospiti" (UVPS, p. 309) fortemente figurale e dialettica, che cita Marx e la sua *L'ideologia tedesca* e sulla quale siamo già intervenuti.

(14) Paolo Virno et al., "Disobbedienze", in *L'ospite ingrato*, I, 1998, p. 170. OI, p. 38.

(15) SE, p. 1653

- (16) I, p. 241. Esiste anche un epigramma di Fortini dedicato all'amica Rossana Rossanda che non solo lega i due termini a cui stiamo facendo e faremo riferimento, figura e comunismo, ma ne dà anche un'ulteriore suggestiva definizione: «Due comunismi ci sono. Tu uno lo hai vissuto, che vuole / per ognuno e per tutti coscienza di sé. / L'altro è più mio: che negli altri si crei / la nostra figura né mai se ne veda la fine» (M, I, p. 12).
- (17) Giuseppe Nava, "Recensione a Luca Lenzini. Il poeta di nome Fortini" in *Ospite ingrato*, III, p. 386.
- (18) UDI, pp.471-472, corsivo mio e p. 88. Affermazioni che si legano però, dialetticamente, con quest'altra frase-concetto di Fortini, riferita contingentemente a Leopardi ma di taglio più vasto: «E tuttavia devo tenere fermo che la poesia dice altro da quello che dice la prosa, cioè contiene in sé un elemento, una situazione di contraddizione senza la quale non sarebbe poesia. E questo qualunque poesia. Altrimenti l'autore non avrebbe scritto in versi, avrebbe scritto in prosa. (...) La poesia di Leopardi non è la filosofia leopardiana» (RA, p. 67).
- (19) Perché mi permetto di scrivere "mia e di Fortini" con uno "sgarbo cerimoniale" di cui sono ben cosciente? Perché è quello che scrive Fortini nella frase iniziale della "Presentazione" («Un giovane studioso mi ha chiesto di aiutarlo a comporre questo libro...») e perché l'iniziativa dell'antologia e la sua composizione è mia. E avvicinava, scientemente e con assoluta determinazione, versi e prose. Il volume (fisicamente due grossi "quadernoni" a ganci proprio ora consegnati all'Archivio Fortini su sollecitazione del Direttore e Amico Luca Lenzini) era stato il mio "breviario" dai quindici ai trent'anni, un modo - per citare quel che scrivevo alla fine dell'"Introduzione" a *Non solo oggi* - di continuare a credere che «dopo questo 'un altro aprile' viene». Fortini riconobbe il richiamo alla sua poesia intitolata, in un evidente gioco di specchi e di scelte di Maestri, "Da una poesia di Noventa" e che recita: «Non credere che tutto sia finito, / ragazzo. Spera, fatti una ragione / della tua pena. Per il nostro cuore / non c'è una primavera sola. *Torna / agli anni alti l'aprile, un altro / aprile / Non disperarti oggi*»; accettò quindi quest'impostazione e propose un titolo perfetto e figurale come "Non solo oggi" simmetrico e coerente a "Una volta per sempre", la locuzione che racchiude l'intera sua opera poetica.
- (20) Riccardo Bonavita, *L'anima e la storia in Fortini*, Biblion, Milano 2017, pp. 351 e 258.
- (21) Gli esempi più forti certamente operanti in Fortini non sono solo la poesia e la prosa di Leopardi, ovvero i *Canti* e le *Operette morali*, ma la sua posizione poetico-filosofica complessiva: e, anche su questo, avremo modo di tornare ma intanto rimando a Luca Lenzini, *Un poeta di nome Fortini*, Manni, Lecce 1999, in particolare, pp. 49-72. Ancora Lenzini rileva che è caratteristica saliente, già nel giovane Fortini, quella di «una interrogazione insofferente di saperi sistematici, innervata in una tensione conoscitiva strettamente legata alla scrittura, allo stile» ("Introduzione", in SE, p. XXXIII).
- (22) Francesca Menci, "Dialettica e concezione figurale in Fortini", in *L'Ospite ingrato*, III, 2000, p. 173. Segnalo che nella frase della studiosa ho aggiunto, credo non arbitrariamente, l'aggettivo specificativo "figurale".
- (23) UDI, p. 579.
- (24) Si veda Cesare Cases in *Allegoria*, n° 19, 1995, p. 131; Giuseppe Nava in *Ospite ingrato*, III, 2000, pp. 385-386.
- (25) Guido Mazzoni, "La totalità e i desideri" in *Ospite ingrato*, I, 1998, p. 161. Sottolineo, per evitare equivoci e polemiche, *la differenza tra contiguità*, etico ideologica e politica, e *identità*.
- (26) *Ospite ingrato*, III, 2000, p. 337.
- (27) *Rinascita*, n. 6, 18 marzo 1990.
- (28) DT, p. 25.
- (29) *L'Espresso*, 16 agosto 1992; "Precisazioni 1965", VP, p. 32.
- (30) Oltre ER, p. 118, si veda l'articolo di Fortini, ora citato, e dedicato a Erich Auerbach e ai suoi *Studi su Dante*, articolo in cui è centrale il ricordo del «memorable saggio sulla nozione di figura» (per un approfondimento su Auerbach e la sua opera capitale *Mimesis* vedi anche il saggio omonimo in *Verifica dei poteri*). Preciso che il saggio *Figura* è appunto tradotto in italiano all'interno degli *Studi su Dante* pubblicati da Feltrinelli nel 1963 e che a questa traduzione faremo riferimento.
- (31) L. Lenzini, *Il poeta*, cit., p. 225. Inutile dire quanto io personalmente, ma credo la critica fortiniana tutta, debba a Luca Lenzini che sempre di più si presenta come punto di riferimento imprescindibile.
- (32) OI, p. 187.
- (33) NSO, p. 45 e cfr. ER, pp. 35, 49, 80, 82 e 121
- (34) Il termine «battaglia» è un rinvio alla seconda lettera di San Paolo a Timoteo («ho combattuto la buona battaglia, ho terminato la mia corsa, ho conservato la fede»: 4,22) e all'ultima intervista di Fortini dove citando ancora una volta il Vangelo ribadisce: «Il combattimento per il comunismo è già il comunismo... *Dixi*

et servavi animam meam. Più in là di questo... Porto la spada» (UDI, p. 701 e cfr. Matteo 10, 34). Un passo dove Franco dice anche, richiamando ancora Matteo 6,33: «Ho ripetuto per tutta la vita tre parole di Cristo: *Quaerite primum Regnum Dei, cetera supeveniant*: cercate per prima cosa il Regno di Dio, il resto vi sarà dato per soprammercato. La prima cosa che io cerco è il *Regnum Dei*, cioè un modo diverso di essere degli uomini» (e cfr. anche AP., p. 147 dove si precisa «il regno di Dio o dell'Uomo»).

(35) PS, p. 93; per un persistere della locuzione «destini generali», cfr. almeno DI, p. 30 e *passim*; I, pp. 67, 93, 216 e *passim*; OI, pp. 160, 162 e *passim*; ER, pp. 49, 80, 121 e *passim*; Lenzini precisa, seguendo Fortini, che «la locuzione... deriva da Fourier» (Introduzione a TP, p. XXI e cfr. AP, p. 81).

(36) *I manoscritti economico filosofici del 1843* e una loro frase («La società è l'unità essenziale, giunta al proprio compimento, dell'uomo con la natura, la vera risurrezione della natura») sono ad esempio richiamati come chiave di comprensione della *Poesia delle rose* (cfr. trad. it. Einaudi, Torino 1980, p. 124). Per un primo approfondimento LS, *passim*.

(37) Dice Fortini in un'intervista: «Se posso citare me stesso, una delle mie prime visioni di avvenire... si accompagnava anche all'immagine di certe figure di Masaccio» (UDI, p.580 cfr. pp. 238 e 504).

(38) Per il rapporto Fortini-Noventa si veda E. Ugnani in *Allegoria*, VIII, 21-22, n.s., 1996. Dell'intellettuale e poeta cattolico, nato nel 1898 e morto nel 1960, Fortini ebbe a dire che «tra i miei venti e trenta anni gli ho dovuto quasi tutto» e per certo l'avversione all'ermetismo e a un'idea di arte e cultura che non si volesse eticamente o religiosamente impegnata (cfr. SI. *passim* e LS, p. 49). Ricordiamo poi che «fu solo il Cristianesimo a istituire un rapporto tra il mondo dei morti e quello dei vivi» (Cesare Segre, *Fuori del mondo*, Einaudi, Torino 1990, p. 26).

(39) UDI, pp. 563, 503 e 614; ER, p. 104.

(40) LS, p. 16. Per inciso nella Prima lettera ai Corinzi (15, 35-38) troviamo quella che Lenzini ha definito «la figura del seme» e che alla nota sette abbiamo visto, per usare ancora le parole di Lenzini, «percorrere in lungo e in largo sia l'opera in prosa sia in versi (...) Qui il messaggio paolino sembra davvero toccare alla radice, cioè nel rapporto forma/contenuto, l'opera fortiniana; quella del distruttore-seminatore è infatti un'immagine che vale sia per il saggista, con la sua forza corrosiva dei luoghi comuni, sia per il poeta, che solo attraverso frange allegoriche può alludere alla totalità utopica» (L. Lenzini, Introduzione, in SE, pp. LXIII-LXV). Dove, a un dettato fondamentale per la comprensione di Fortini, è solo da aggiungere al sostantivo allegorico l'aggettivo figurale («frange allegoriche figurale») che crediamo però implicito.

(41) SI, II, p. 390.

(42) Erich Auerbach, *Figura in Studi su Dante*, trad. it. Feltrinelli, Milano 1974 (quarta edizione), p. 203.

(43) LS, p. 24; il «saggio di Thurneysen» è un volume del 1921 intitolato *Dostojewski*, edito a Monaco nel 1921 e tradotto in italiano nel 1929. Al centro di questa importante riflessione, l'autore è un pastore protestante, è il paradosso dostoevskiano: dove sembra trionfare il regno di Satana comincia il regno di Dio, dove trionfa la morte è annunciata la resurrezione. Sono immagini ricorrenti in Fortini e fortemente legate alla «dialettica figurale».

(44) La prima immagine di taglio figurale (pre-marxista) potrebbe essere questa del 1937: «Serpente lieto mutata la scorza / porto con me quello che mai saprete. // E più di voi sarò, sparendo, amaro». Ma ancora più la poesia «Dedicando poesie future» del 1937 significativa fin dal titolo e dove troviamo «fiorirà... un'erba di speranza» (TP, p. 749 e cfr. Lenzini, Introduzione a TP, p. XIX).

(45) LS, p. 36 e pp. 48-51.

(46) RA, pp. 21-28; UDI, p. 563; *Faust*, Mondadori, Milano 1972, p. 1057.

(47) I, p. 155.

(48) PS p. 39 e OI, «La realtà», p. 230.

(49) UDI, p. 32, SI, II, pp. 9-10 e OI, pp. 84 e 196 (sottolineatura mia).

(50) TP, p. 828.

(51) Si veda ad esempio, TP, p. 251, DI, p. 30 e *passim*, I, pp. 67, 93, 216; ER, pp. 49, 80; OI, pp. 160, 162

(52) L. Lenzini, *Il poeta*, cit., p. 199.

(53) OI, p. 226:

(54) Si veda il saggio «Deus absconditus» in VP e cfr. Fortini 1990, p. 95: sottolineatura mia.

(55) OI, pp. 26-28 e I, p. 280.

(56) F. Menci, cit., p. 173.

(57) F. Fortini in AA.VV., *Poesia italiana contemporanea 1909-1959*, a cura di G. Spagnoletti, Parma, Guanda 1959, p. 820.

(58) AP, p. 188

- (59) Alfonso Berardinelli, *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, (a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo), Boringhieri, Torino 1996, pp. 457-459.
- (60) “Traducendo Milton” in NSI, pp. 388-389. Segnalo che nella frase ora riportata «costruzione» vale esattamente «Disegno».
- (61) Per una rappresentazione come si dice plastica e io aggiungo preveggenza si rilegga “Italia 1971-1993” dove polemicamente si afferma che, semplifico, molti invece di lottare, «hanno portato le tempie al colpo di martello / la vena all’ago / la mente al niente» (TP, p. 539).
- (62) AP, pp. 21, 144, 145, 216, 235, 243, 248; SI, II, pp. 100-111; QF, p. 105 e *passim*; I, 25-26, 65, 136, 274; ER, p. 100; ecc.
- (63) Giuseppe Nava, “Fortini o la contraddizione del poeta”, in AA.VV., *Uomini usciti di pianto in ragione. Saggi su Franco Fortini*, Manifestolibri, Roma 1996, pp. 105-106.
- (64) TP, p. 561.
- (65) CS, pp. 62 e 85. Quanto a «*solve e coagula*» suggestivamente vorrei qui accostare un altro passo di Franco dove, tra l’altro, un’immagine d’origine religiosa si associa a un termine per noi fondamentale come dialettica aprendo nel complesso un percorso figurale cui abbiamo già fatto cenno e che è la prospettiva in cui stiamo leggendo “L’ordine e il disordine”: «Dire che se il grano non muore non darà frutto vuol dire riconoscere la necessità di una dissoluzione di ciò che è saldo, dialettica del passaggio ad altro stato... il *solve* e il *coagula*... ‘morte - e - rinascita’» (AP, pp. 173-174).
- (66) G. W. Hegel, *Estetica*, trad. it. Feltrinelli 1978, p. 317: E si veda anche - per la persistenza dell’immagine - i versi della poesia “Di Palestrina” del 1946: «anima mia contesa / ti resterò fedele»(TP, 46); ma questo è solo un luogo tra i tantissimi che si potrebbe ricordare e ritrovare quasi ad apertura di pagina tanto in versi quanto in prosa (e si veda in questo senso, oltre Mengaldo, Luporini, Lenzini, Nava, Cataldi l’intera nostra monografia che da quelli deriva).
- (67) CS, p. 49.
- (68) A conferma si veda: «Ma quel che in noi di anno in anno è deriso / o incompiuto o deforme non lamento: / se uno è vinto e un altro è stato ucciso, / *uno ha durato contro lo sgomento*» (TP, p. 426; corsivo mio: e la posizione di Franco è, chiaramente, la terza «*durare contro lo sgomento*»).
- (69) UDI, p. 698.
- (70) Lenzini 1999, p. 226 che cita un passo di Fortini dal Politecnico del dicembre 1947.
- (71) Forse “L’ordine e il disordine” è una specie di fiaba con morale e si veda in questo senso l’incipit «C’era stata» che suona un poco come “C’era una volta”, e in effetti C. Garboli, in AA.VV. *Per Franco Fortini*, Liviana, Padova 1980 p. 82 parla della presenza nell’opera di Fortini di «fiabe esemplari, apologhi protetti da filo spinato, parabole...».
- (72) UVPS, pp. 251, 327, 381.
- (73) SI, II, p. 101 e cfr. 95-102.
- (74) «Fortini ha sempre combattuto il nichilismo» e la sua opera è una «resistenza al negativo... ed ad esso ha opposto il monito conclusivo *dell’Ordine e il disordine*» cfr. Giuseppe Nava, “Fortini o la contraddizione del poeta”, cit., pp. 105-106.
- (75) OI, p. 199.
- (76) UDI, p. 1989
- (77) Voce “Marxismo” in NSO, p. 149.
- (78) UDI, p. 562 e 691 dove Franco parla di «combinazioni filosofiche derivanti dal pensiero di Marx e di Hegel e dall’esistenzialismo francese».
- (79) Una conferma di questa linea interpretativa viene da questa importante dichiarazione di Franco: «Ho fatto uso di quegli elementi che compongono il mondo in cui vivo: la tradizione cristiana ed esistenzialista, il pensiero hegel-marxista, i contributi che ci vengono dalla psicoanalisi, dalla sociologia, dalla linguistica» con la precisazione che tradizione marxista è la sola «capace di impegnarsi sulla persuasione che tutto porta in sé il suo contrario» (UDI, p.144; OI, p. 179).
- (80) SE, p. 1656.
- (81) ER, p. 38.
- (82) UDI, p. 562, VP la conclusione del saggio “Deus absconditus” e cfr. Fortini ER, p. 95: sottolineatura mia.
- (83) QF, pp. 26, 259; NSO 1991, p. 163; ER pp. 8 e 32.
- (84) Si veda anche OI, p. 26 e I, p. 280.
- (85) “La vetta dell’albero” in TP, p.435.

(86) Lenzini nell'Introduzione a SE (p. XXXIX), dopo aver ricordato l'importanza di Manzoni per Fortini, segnala «un'eco» del *Discorso su alcuni punti della istoria longobardica* sul "Comunismo". La coppia «oppressi» e «oppressori» del Coro dell'Atto Quarto dell'*Adelchi* manzoniano mi pare il primo punto di contatto. Poi nella chiusa del "Comunismo" (« le tracce del passaggio della specie umana sopra una terra che non lascerà traccia») forse un altro contatto: «Un'immensa moltitudine d'uomini... passa sulla terra... senza lasciarci traccia».

(87) UDI, pp. 707, 302, 577, 581 e CS, p. X

(88) Per un approfondimento del rapporto "Fortini – Vittorini" mi permetto di rimandare a un mio saggio in corso di stampa negli atti del Convegno *Fortini e le istituzioni letterarie*.

(89) AP, pp. 21, 144, 145, 216, 235, 243, 248; SI, II, pp. 100-111; QF, p. 105 e *passim*; I, 25-26, 65, 136, 274; ER, p. 100; ecc.

(90) Il termine intransigenza è di Bodei: «di Franco Fortini ho amato (e non solo nella poesia e nella saggistica) la capacità di lucido sdegno, l'intransigenza nell'esigere il meglio... ad ogni costo» (Remo Bodei in *Testimonianze*, n. 393, maggio-giugno, 1997 pp. 82-83).

(91) PS p. 93

(92) I, pp. 137e 224.

(93) I, p. 195

(94) Da "Traducendo Brecht" UVPS, p. 218.

SIGLE delle OPERE di FORTINI

AP = *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino 1993

CS = *Composita solvantur*, Einaudi, Torino 1994

CDS = *I cani del Sinai*, Einaudi, Torino 1979

DI = *Dieci inverni 1947-1957 Contributi a un discorso socialista*, (I ed. 1957), II ed., De Donato, Bari 1974

DT = *Diario tedesco 1949*, Manni, Lecce 1991

ER = *Extrema ratio: Note per un buon uso delle rovine*, Garzanti, Milano 1991

I = *Insistenze Cinquanta scritti 1976-1984*; Garzanti, Milano 1985

LS = *Fortini. Leggere e scrivere*, a c. di P. Jachia, Nardi, Firenze 1993

NSO = *Non solo oggi Cinquantanove voci*, a c. di P. Jachia, Ed. Riuniti, Roma 1991

M = *Disobbedienze. Scritti e articoli sul Manifesto 1972-1994*, 2 vol., manifestolibri, Roma, 1997

OI = *L'ospite ingrato. Primo e secondo*, Marietti, Casale Monferrato 1985

PN = *I poeti del Novecento*, Laterza, Roma, 1977

PS = *Paesaggio con serpente (1973-1983)*, Einaudi, Torino 1984

RA = *Le rose dell'abisso. Dialoghi sui classici italiani* (a c. di D. Santarone), Bollati Boringhieri, Torino 2000

QF = *Questioni di frontiera Scritti di politica e di letteratura 1965-1977*, Einaudi, Torino 1977

SE = *Saggi ed epigrammi*, a c. di L. Lenzini, e con uno scritto di R. Rossanda, Mondadori, Milano 2003

SI = *Saggi italiani* (I ed. 1974), Garzanti, Milano, 1987, 2 voll.

SV = *Sere in Valdossola* (I ed. 1963), II edizione, Marsilio, Venezia 1985

TP = *Tutte le poesie*, a c. L. Lenzini, Mondadori, Milano 2014

UDI = *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a c. di V. Abati, Boringhieri, Torino 2003

U = *Un giorno o l'altro*, a c. di M. Marrucci e V. Tinacci, Quodlibet, Macerata 2006

UVPS = *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*, Einaudi, Torino 1978

VP = *Verifica dei poteri Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, (I ed. 1965), Torino, Einaudi 1989

VV = *24 voci per un dizionario di lettere*, Mondadori, Milano 1968

UNA «FORMA MUTANTE TRA LE FORME».
APPUNTI SULLE PROSE «ANFIBIE» DI MAGRELLI

1.

Avviata ufficialmente nel 2003(1), la produzione creativa “in prosa” di Valerio Magrelli presenta una fisionomia per più aspetti anomala, irregolare. A cominciare appunto dalla sintomatica messa in questione, sul piano formale, dell’elementare opposizione verso/prosa (grazie alla diffusa scansione sottopelle di un tessuto discorsivo apparentemente lineare), in quei testi molte alternative generico/modali tendono a neutralizzarsi in una lega screziata e volubilmente anfibia: la campata del racconto autobiografico convive e interferisce con il vetrino isolante dell’analisi autoscopica, la manipolazione “autofinzionale”(2) del vissuto con il *détournement* della (auto)citazione e dell’autocommento, il palpitante tuffo diaristico con l’appuntita diagnosi storico-sociale.

Nelle prossime pagine proverò ad allineare qualche considerazione intorno ad alcune dinamiche di funzionamento di queste opere «ornitorinco»(3), che paiono affette – come ha acutamente notato Gabriele Pedullà(4) – da quella medesima tara di *instabilità* e *metamorfismo* in cui Magrelli riconosce la più intima, e spaventosa, proprietà nel mondo fenomenico. E lo si vede già molto bene se – seguendo l’indicazione che l’autore stesso offre nella breve *Nota* in appendice a *Geologia di un padre* (Einaudi 2013) – ci si dispone davvero a (ri)considerarle in quanto parti o articolazioni interne, anche, di un composito, sfaccettato oggetto politestuale ulteriore:

Questo volume costituisce l’ultimo pannello di una serie avviata nel 2003 da *Nel condominio di carne* (Einaudi), e proseguita con *La vice-vita. Treni e viaggi in treno* (Laterza 2009) e *Addio al calcio* (Einaudi 2010).(5)

Per quanto riposta in un luogo peritextuale così appartato (benché significativo), la definizione retrospettiva di questo perimetro d’opera è una mossa di portata strutturale notevole. Oltre a impegnarci ad un’attenzione intensificata per la rete di rapporti fra i libri che ne costituiscono le quinte interne, la formula dell’opera a pannelli sembra voler proiettare geometricamente la successione diacronica dei quattro volumi sul piano spezzato di una struttura sincronica/sinottica unitaria, ispirata appunto alla simultaneità articolata di uno spazio espositivo: evocando così una logica compositiva (e fruitiva) peculiare, meno vincolata all’elementare direttrice della successione prima/dopo.

In effetti è abbastanza percepibile l’inerzia della serie a riorganizzarsi, ad uno sguardo panoramico di questo tipo, secondo una struttura chiastico/speculare piuttosto che lineare: con le due opere che occupano le posizioni liminari a incorniciare, e a stringere a sé e fra loro, le due che ne costituiscono i battenti interni. Lo suggeriscono anzitutto, come ha indicato Cortellessa, i differenti tempi di gestazione dei quattro libretti, se è vero che «a differenza delle ante centrali del polittico, rapidamente impaginate», «le estreme» si sono «a lungo sedimentate»(5). Ciò corrisponde al diverso calibro dei temi-guida dichiarati dai titoli: di più forte centratura soggettiva e ad alto tasso di letterarietà quelli di CC03 e GP13, più compromessi con il fuori e con una prosaica quotidianità socio-relazionale nei solo apparentemente più lievi o extravaganti VV09 e AC10. Una volta innescata, comunque, la spinta a ragionare sulla articolazione interna del polittico schiude al riconoscimento di un mobile gioco di simmetrie e opposizioni, che di volta in volta consente di accoppiare o triangolare i quattro pannelli secondo schemi mutevoli.

Così, ad esempio, le prime due opere sembrano avere al centro un analogo senso dell’esistere individuale come espropriazione, declinato però, in un caso, in rapporto all’endoscopico “dentro” del corpo (con la sua minacciosa pressione – è stato osservato – a risolvere l’autobiografia in buia biologia); nell’altro, rispetto all’alienante “fuori” delle «attività strumentali e vicarie» che smangiano la vita degli individui nelle società moderne (secondo l’analogia esplicitamente formulata nella prosa d’apertura di VV09, che associa il viaggio a «la burocrazia e la malattia

(intesa come “burocrazia del corpo”)). Analogamente, negli ultimi due pannelli la spinta al pedinamento della catena di dipendenze geo-genealogiche che legano i soggetti e le generazioni (in un’ottica familiare, storico-sociale, archeo-antropologica) trova due declinazioni polari nel “grande tema” dell’addio al padre e nel “piccolo tema” dell’addio al calcio – con una evidente riproposizione rovesciata, peraltro, del ruolo di snodo o termine mediano fra il proprio genitore e il proprio figlio che il soggetto vi assolve (ma andrà ricordato che già l’ultima, impegnativa prosa di CC03 si intitolava *Infanzia di un padre*).

Quel che intanto interessa rilevare, comunque, è l’emergere di una idea di forma all’insegna di un principio di mobilità e reversibilità, di indecidibile compresenza del molteplice: le opere sono quattro ma sono anche una, la loro successione non esclude ma anzi sollecita una loro (ri)lettura incrociata, collazionante, con direttrici di percorrenza variabili e convertibili che intersecano i percorsi allestiti dall’autore.

Nella medesima *Nota*, d’altronde, Magrelli espone anche una seconda indicazione di lettura (di nuovo a forte valenza retrospettiva) che ha molto a che vedere con quanto stiamo osservando:

Secondo una pratica già sperimentata dieci anni fa, *Geologia di un padre* recupera brani e brandelli di opere precedenti, riportandoli in circolo, innestandoli su un nuovo tronco narrativo.

Così, parafrasando quanto mi è capitato di osservare in una ricerca sul tema della riscrittura, potrei dire che ognuno di questi quattro libri in prosa partecipa alla «diffusione di particelle esogene, di colonie straniere, di materiali alloctoni, di presenze aliene, ossia, altrimenti detto, di citazioni». L’intratestualità, cioè il ricorso a inserti di mie composizioni preesistenti, funziona insomma come una sorta di autotrasfusione, vale a dire «una procedura [...] per mezzo della quale viene prelevato sangue da un paziente per trasferirlo allo stesso, in caso di necessità» – dove ai miei occhi necessità è semplicemente sinonimo di letteratura.

In effetti, il ricorso alla citazione ma anche – e ancor più caratteristicamente – all’*auto*-citazione (in una gamma peraltro assai varia di concrete modalità)(7) rappresenta uno dei procedimenti compositivi più vistosamente caratteristici di queste opere. Per quanto riguarda la seconda pratica, semmai, si potrebbe ulteriormente distinguere fra una dinamica di «autotrasfusione» *esogena*, per così dire, rispetto al perimetro del polittico (come avviene anche nel passo appena citato, con una davvero paradigmatica *mise en abyme* auto-esemplificativa del processo compositivo che si sta descrivendo)(8); e una dinamica più circoscritta ma altrettanto rilevante – se non di più, nella nostra ottica – di «autotrasfusione» interna, *endogena*, per cui ad essere ripresi/rimontati in uno dei pannelli sono pezzi già apparsi in altri pannelli del ciclo. A rigore quest’ultimo fenomeno riguarda invero il solo GP13(9), dove sono addirittura una decina i pezzi ripresi dalle opere precedenti (non segnalati peraltro, a differenza degli altri prelievi, nella apposita pagina delle *Citazioni*). Da VV09 (II, sesta lassa) viene l’avvio della prosa 28 (che fa slittare al presente, e reinterpreta come figura del proprio rapporto con il padre, l’originario micro-racconto del gioco dei ragazzi, in treno, con i riflessi di luce) e forse anche un germe del finale della 26 (le sue fugaci apparizioni estive e, soprattutto, il motivo del saluto richiamano VV09, I, quarta lassa, a sua volta una ripresa di ET09, *Terranera*, III); un blocco abbastanza compatto di quattro prose – le numero 34, 35, 36, 38, – è costituito da prelievi integrali di “capitoli” di AC10 (*Primo tempo*, 5’; *Secondo tempo*, 4’; *Secondo tempo*, 24’; *Secondo tempo*, 39’: tutti episodi relativi appunto al padre e al calcio); il titolo della prosa 39 (su una «Piazza Magrelli» a Cascia) è un prelievo da CC03, LV (con *correctio* del toponimo), mentre le ampie citazioni nelle prose 57 e 67 (sui teschi nella casa d’infanzia, sul proprio incidente automobilistico), e la prosa 60 (sul padre che si finge studente di medicina durante la guerra), vengono rispettivamente CC03, XLI, XXXVIII e XXXVII. Ad ulteriore conferma, insomma, dell’assetto intimamente anamorfico della «serie» che Magrelli ha modellato, di cui GP13 è sì l’ultima stazione o approdo finale, davvero in grado di chiuderla e per così dire di compierla; anche se, nel recuperarne e re-inglobarne un certo numero di tessere, in qualche modo sollecita anche chi legge, giunto a questo punto del percorso, a tornare indietro, a riavviare la sua esplorazione *fra* i pannelli.

È chiaro d'altronde che – secondo una dinamica a cui si è già accennato, e sulla quale torneremo ancora – il tipo di attenzione che le auto-citazioni attivano tende poi a risolversi, in modo abbastanza naturale, in una più generale disposizione a rilevare anche *altri* tipi di analogie e rapporti fra singole prose che compaiono nelle diverse opere del ciclo. A corroborare questa dinamica ricettiva è anzitutto il diffuso aggallare dei nuclei tematico-rappresentativi portanti di uno dei quattro pannelli all'interno degli altri (spesso anche con un sintomatico slittamento da un uso proprio a uno traslato, da metaforizzato a metaforizzante). Basti pensare alle tante prose successive a CC03 che ripropongono l'ossessione magrelliana per i disturbi e le inconsulte prevaricazioni della sfera corporea. In VV09, ad esempio, dopo la già ricordata prosa d'apertura, si possono ascrivere al novero dei testi che avrebbero ben potuto figurare nel libro precedente le seguenti lasse:

- nella sezione *I. Infanzia del treno*: la prima e la quarta (quest'ultima ripresa qui da ET92) ma soprattutto la decima (con l'episodio della «rivolta del corpo» procurata, si scoprirà, dalla contrazione della mononucleosi; ma non senza che il soggetto l'abbia precedentemente associata all'episodio del ciclista Adorni, con l'abnorme «segmento (...) cartilagineo» cresciutogli nel polpaccio);
- nella sezione *II. Solitudini*: la seconda (aperta da un eloquente «Era il tempo dei colpi della strega», che rinvia subito a CC03, XXXIV – dove peraltro la colonna vertebrale veniva già associata, specularmente, all'immagine del treno) e poi la dodicesima (con le riflessioni sul trauma dissociante dello scoprirsi riflessi nel finestrino, riprese dal saggio *Vedersi vedersi* ma in rapporto anche con CC03, XXIX);
- nella sezione *III. Una comunità ferroviaria*: la nona (è l'episodio dell'incontro alla stazione in cui – nel folle istinto di far salire l'amica sul treno in partenza – il «burattino si accorge d'esser tale») e la tredicesima (con lo spettacolo del corpo altrui dormiente offerto dal compagno di scompartimento);
- nella sezione *IV. La vicevita*: la lassa d'apertura (sulla scoperta dell'«orribile fenomeno delle pupille impazzite») e quella immediatamente successiva (dedicata all'assedio dei rumori indesiderati in treno, con evidente ripresa della serie *Addenda alle orecchie* di CC03, VIII); e poi le ultime due (con l'autocommento esteso della importante poesia *Treno-cometa* di ET92, già parzialmente citata in CC03, XXXIV; e la guizzante immagine della micro-lassa conclusiva: «Infine: treni come spermatozoi, creature caudate che corrono verso la fecondazione, per sparpagliare i loro semi nel mondo»).

Sempre in VV09 c'è invero un ulteriore gruppo di testi, che non ho censito in questo elenco, in cui è variamente sviluppata, con estensioni analogiche via via più allarmanti, la similitudine (già accennata in CC03, XIX e XXIV in rapporto prima ai circuiti elettrici e poi a un circuito automobilistico paesano) fra «sistema circolatorio» corporeo e infrastrutture delle moderne civiltà a capitalismo avanzato: dall'immagine del trenino-giocattolo con la sua pista anulare (nella sesta lassa della I sezione) a quella che descrive ferrovie e snodi autostradali come le nuove cattedrali del mondo moderno (nella terza lassa della II) al fulminante paragone fra stazioni viste dall'alto – con Google Earth – e prese elettriche (nella quattordicesima della II); fino alla complessa serie analogica, svolta soprattutto tra l'ultima lassa della parte II e la prima della III (ma già introdotta nella penultima della I) che accosta gli orari dei treni agli indici della Borsa alle cifre «tatuato sulle merci o sulla pelle»: facendo dei «Lager» la più vera figura del «capolinea», dell'«ultimo Terminal»; e incidendo per sempre in ogni treno l'immagine «dei vagoni piombati».

Il censimento si potrebbe naturalmente proseguire in AC10 (dove oltre la prosa d'apertura, con la potente immagine della «serie di piccolissimi urti» inflitti al figlio come «cataplasmi», per guarirlo dalla «brutta malattia» della «paura del pallone», si possono ricordare almeno, sempre nel *Primo tempo*, le prose 15' e 16', dedicate al tema dell'acustica in rapporto al calcio giocato o guardato; e poi nel *Secondo tempo* il blocco delle prose 7'-9' – con i riferimenti a malattie cutanee e disavventure ortopedico-muscolari – nonché la 18' che recupera il motivo degli occhiali, su cui

CC03 si apriva; ma anche la sequenza 31'-34', tutta dedicata agli infortuni calcistici; mentre una sorta di equivalente dell'associazione fra treni e Lager è sviluppata nelle prose 20' e 21' del *Primo tempo*, con il ricordo dell'installazione in cui campeggia, sullo sfondo di una Belgrado distrutta dalla guerra, il ragazzino che palleggia con un teschio umano; immagine da cui gemma subito dopo la serie di fotogrammi memoriali relativi allo stadio come luogo concentrazionario). E tanto più lo si potrebbe fare, certo, per GP13 (anche qui, oltre alle potentissime sequenze iniziali sulle «rese» e la decomposizione dei corpi nelle tombe, basti pensare anzitutto alle tante prose dedicate al Parkinson del padre, emblema terrificante della totale separazione fra mente e corpo: fino all'impressionante sequenza sulla "auto-defecazione", nei capitoli 14-15).

L'attivazione di queste diramazioni o riverberi, negli altri pannelli, del percorso di CC03 ha del resto effetti di non poco rilievo, mi pare, nell'arricchirne e articolarne le armoniche di senso. Ad esempio se nell'opera-matrice (così come in quella conclusiva) prevale largamente il senso della frattura disforica fra carne e mente, fra l'«onda» mutante della materia biologica e la «spuma» dell'identità psichica, specialmente in AC10 trova inedito spazio la raffigurazione di esperienze euforizzanti di piena adesione dell'io-mente al sé corpo, anzi di quasi completa dissoluzione del primo nel secondo – dell'occhio che notomizza e diagnostica nella coscia che si contrae e flette e calcia. La dominante celebrativa, lirico-nostalgica, che intride le tante prose di rievocazione di pomeriggi trascorsi fra partitelle palleggi in solitaria e «i famosi "due tiretti"» (in opposizione all'orrore per il calcio spettacolarizzato e virtualizzato, allestito negli stadi-set come grande show televisivo o fantasmaticamente simulato sugli schermi della PlayStation) si spiega con la nitida convinzione che proprio l'«oro zecchino del calcio» giocato (*Primo tempo*, 6'), del calcio «materia» e «movimento» (*Primo tempo*, 36') rappresenti, in definitiva, «una buona approssimazione alla felicità» (*Secondo tempo*, 19'); per quanto certo sempre minacciata dal tarlo della mancanza, del difetto, del limite fisico/atletico o psico/ambientale. Per analogia al rilievo che questa ipotesi assume qui – nel terzo pannello della serie – prenderà d'altronde tanto maggior spicco, in CC03, quel piccolo gruppo di prose che in vario modo mettono a tema l'esperienza quasi estatica cui l'io accede in momenti di totale esposizione alla signoria del corpo o comunque del fuori, dell'improprio. È il caso del sentimento «di terrore e di grazia», «di sbigottimento e liberazione» che il soggetto sperimenta – nella XXXVI – nel sentirsi docilmente portato dall'automobile che non risponde ai suoi comandi (ma abbastanza simile è anche la disavventura col «Cyclorama» di Atlanta, nella XLVIII); o dei vari episodi legati all'attrazione per il tuffo nel vuoto, nella XLVII; o ancora, nella XLII, degli esercizi al pianoforte durante i quali, «ridotto a puro tramite, spinotto», si abbandona a «quel senso, appunto, di locomozione acustica: totale passività dell'esecutore, trainato dalla musica, portato via aggrappato alla tastiera. Sci nautico». Ma nel contempo, il rilievo così guadagnato da *questa* ipotesi di felicità per abbandono al corpo-materia, riattiva l'attenzione per un secondo gruppo di prose in cui ad emergere è un'altra, e speculare, ipotesi di «paradiso»: sono gli episodi di radicale introflessione e isolamento dell'io nella stanza della mente, come tipicamente accade con il «narcotico» della lettura (col suo potere di trasformare le voragini interstiziali della «vicevita» – in treno, nelle sale d'aspetto di studi medici e ambulatori, sulla «moquette verde» dell'ufficio paterno – in isole di pienezza); ma anche, e molto sintomaticamente, nell'episodio che chiude AC10 (dove proprio il momento dell'allontanamento dalla partita schiude l'esperienza «strana» della improvvisa solitudine di fronte al fuori). Alla fine, insomma, quel che il gioco delle rifrazioni produce è qualcosa come l'articolazione di un percorso concettuale: dimenticare la mente, dimenticare il corpo, come opposte forme di temporanea, illusoria eppure pacificante sedazione della costitutiva e dolorosa duplicità dell'io, della percezione della sua inquietante natura anfibologica (del suo statuto di «anatra-lepre»)(10).

Analoghe operazioni di pedinamento, ovviamente, si potrebbero imbastire a partire dai temi-guida delle altre tre opere: le occorrenze al di fuori di VV09 dei treni e di varie specie di «burocrazia» esistenziale (come la memorabile sequenza, in GP13, 24, sulla «clastomania»), o i pezzi che, al di fuori di AC10, tematizzano la pratica o lo spettacolo della dimensione atletica o ludica (senza contare che anche le apparizioni del padre al di fuori di CP13 sono un po' più di quelle attestate

dalle prose riprese e rimontate nell'ultima opera). Ma spingendo un passo oltre la logica di questo meccanismo fruitivo, sono davvero moltissime le piste associative che la mente del singolo lettore può attivare – in modo certo anche un po' idiosincratico – per isolare, rimbalzando da un'opera-pannello all'altra, coppie o terne o gruppi di prose che insistono su un medesimo motivo o schema situazionale, o su un atteggiamento: per così dire *sviluppendo* intorno ad esso una sorta di "percorso latente" di riprese e variazioni. Potrebbe essere il caso – volendo fare un paio di esempi – della piccola galassia di testi in cui è variamente riproposta l'opposizione un po' meccanica fra rimpianto nostalgico per un mondo paesano, rurale, o per un urbanesimo con tratti pre-moderni e dunque più umani; e acre insofferenza invece per le strutture economico-burocratiche deprivanti della modernità avanzata (si vedano ad esempio – in tutti e quattro i pannelli – le prose dedicate a piazze e piazzette romane evocate secondo la struttura assiologico-temporale allora/ora; ma anche molte pagine "di viaggio", come quelle in VV09 sulla Russia, la Sicilia, Tokio). Su un piano del tutto diverso, un'altra serie potrebbe essere quella delle scene in cui l'io si trova costretto in uno spazio delimitato, ma nel contempo esposto allo sguardo altrui: come avviene in CC03, III (è la rievocazione del primo giorno a scuola con gli occhiali) o in VV09, II, seconda lassa (con le auto-iniezioni nel bagno del treno) o in AC10, *Secondo tempo*, 9' (sulle conseguenze dell'«Ortodrome» patite a casa di un amico, dentro il bagno al centro del suo salotto); con il rovescio, magari, della scena di CC03, LI, in cui è l'io (attraverso il dispositivo chirurgico della sonda-camera-monitor) a spiarsi, a «conficcare lo sguardo» nella stanza chiusa del proprio corpo.

Al di là di qualunque pretesa di censimento sistematico o descrizione obiettiva, comunque, rilevare questi fenomeni di ricorrenza significa soprattutto constatare che il lettore di Magrelli (se non altro: quello che accoglie l'appello autoriale a leggere l'intero ciclo) è strutturalmente sollecitato a farsene subito, anche, ri-lettore. Certo non nel senso più ovvio, ed escludente, della rilettura analitica integrale, criticamente orientata; ma semmai in risposta ad una più libera e discontinua esigenza di verifica sommaria – attraverso una serie di rapide scorse, vere o mentali – dei più o meno puntuali rinvii analogico/memoriali che la lettura del singolo capitolo-tassello, di volta in volta, innesca. È una dinamica di sdoppiamento percettivo che comporta, o può comportare, un singolare effetto di riverbero e quasi messa fra parentesi della forma che Magrelli ha dato alle sue prose, montandole in questi libri-pannello: rifrangendola in una formicolante gamma di altri possibili percorsi di lettura.

E c'è allora un'ultima osservazione da fare, a proposito del passo della *Nota* a GP13 appena citato. L'accumulo di similitudini che Magrelli vi impiega, per spiegare la funzionalità di una «tecnica» evidentemente per lui così importante, non può non rivelare essa stessa – agli occhi del lettore – una forte consonanza con alcune delle più profonde e costanti nervature del sistema concettuale e rappresentativo variamente sviluppato nelle quattro opere. Da un lato, l'idea della letteratura come vampiresca/auto-fagica ri-scrittura, come pratica necessitata a trarre energia dalla re-incorporazione di un sé divenuto però già altro (dalla riappropriazione di quella peculiare forma di improprio che è il proprio essere stato) richiama alla mente i tanti passi dedicati al trauma della (ri)scoperta, in sé, delle tracce del proprio mai del tutto passato *prima* biologico, storico-sociale, geo-antropologico (e viceversa della sua continua perdita, del suo sprofondare nel già stato). D'altro canto, l'ipotesi di una letteratura-flusso in cui la stessa pretesa di autonomia e discrezza della singola opera-testo si diluisce nello spettacolo della continua, rigenerante metamorfosi del già scritto nello scrivibile, sembra rimandare all'altro, non meno spaventoso senso dell'identità (propria, ma anche degli enti e/o fenomeni intorno a sé) come instabile e pattinante «forma mutante tra le forme».

Insomma: specialmente a riconsiderarle nel loro insieme, in quanto ante o pannelli di un'opera o serie unitaria, le quattro sillogi di "prose" creative pubblicate da Magrelli fra il 2003 e il 2013 sembrano rivelare una logica di funzionamento peculiare, di cui è possibile cominciare ad isolare anzitutto due aspetti notevoli. Il primo è un principio compositivo all'insegna dell'allestimento espositivo – per cui la *forma* macrotestuale del ciclo (e la stessa esperienza estetica che il lettore è indotto a farne) appare connotata da forti attributi di ambivalenza, doppiezza, reversibilità, instabilità. Il secondo è la messa in opera di un vistoso parallelismo auto-eseplificativo fra le dinamiche che regolano il funzionamento dell'opera sul piano stilistico/formale e le strutture che

definiscono la condizione del soggetto e del mondo fenomenico sul piano dei contenuti rappresentati.

2.

La strategia compositiva di Magrelli si precisa ulteriormente se dal livello dell'organizzazione complessiva della «serie» scendiamo a quello delle singole opere. Anche in questo caso può essere utile muovere dall'esame di un passo d'autore a forte valenza meta-letteraria: siamo al bordo opposto del percorso, in un luogo di rilievo strutturale ancor più rilevato. È la prosa d'avvio di CC03 (e dunque dell'intero ciclo), uno dei passi non per caso più commentati dell'opera:

Il mio passato è una malattia contratta nell'infanzia. Perciò ho deciso di capire come. Questo referto, dunque, non vuole essere un teatro anatomico, piuttosto un susseguirsi di fotogrammi, dove quello che conta è il flusso dell'immagine, il corpo sgusciante che vibra sotto di me, la sua forma mutante tra le forme: vasi sanguigni, conchiglie di molluschi, cellette d'api, snodi autostradali, pelvi di uccelli, cristalli e filettature aerodinamiche. Non c'è trama, ma trauma: un esercizio di patopatia. Non c'è teoria, ma racconto di piccole catastrofi, giocate dentro gli spazi interstellari della carne.

Mentre con il termine «somatizzazione» si indica la maniera in cui il corpo risponde a una pressione interna, qui vorrei provare a parlare di «psichizzazione», al modo in cui si magnetizza un oggetto. Questione di energie debolissime: come reagisce il nostro sistema mentale alle trasformazioni del suo supporto? Perché i capelli rimangono attaccati al pettine che li ha portati via? Una trepida ragnatela, controluce, toccante fluttuare di alghe al trascorrere d'una corrente sottomarina.

Cavalco un'onda che si disfa sotto di me, e disfacendosi mi sospinge. Cavalco l'avanzare di una cresta che si srotola sempre un po' più in là. Cavalco la spinta che percorre la carne per consegnarsi oltre. Cavalco una spinta che è carne. Si creano rughe e pieghe. Faccio surf cellulare.

Io non elencherò tutti i miei mali, peraltro trascurabili, ma solo quelli in cui si distingue meglio la natura metamorfica dell'organismo. Si vede bene la spuma dell'onda, e, per un attimo almeno, il raggio che batte sul dorso teso dell'acqua sembra coincidere con il suo vettore. Sono *tableaux vivants* e insieme grafici. Perché l'ho fatto? «Per scoprire se per caso sono un mostro molto più complicato e fumigante di Tifone».

Sia pure con il consueto linguaggio anfibio, in cui tensione ragionativa e immaginoso scatto associativo si corroborano e rilanciano a vicenda, qui Magrelli fornisce una serie di indicazioni piuttosto puntuali rispetto al tipo di opera che il lettore si appresta a leggere. Ma va detto subito che, almeno in larga parte, la portata «cataforica» di queste indicazioni è in realtà molto maggiore, potendo di fatto essere proiettata anche sulle altre opere del ciclo.

Il primo dato da rilevare è l'iscrizione del testo che stiamo leggendo al genere discorsivo del «referto». Qui il rapporto di interferenza fra significato proprio e significato figurato è invero particolarmente insidioso – visto che in CC03 le relazioni intorno a patologie o stati di malfunzionamento del corpo, attività diagnostiche e terapie di vario genere sono molto ricorrenti. Al punto che davvero, come ha osservato Federico Francucci, si potrebbe dire che in CC03 «la scrittura sta al corpo di cui parla come la terapia sta alla malattia»(11). Il libro sembrerebbe allora impennarsi sulla classica polarità assiologica mente/corpo: con il polo positivo della autocoscienza/sguardo/luce – sede del proprio, latore di un'istanza di ordinamento e controllo e messa in forma stabilizzante del reale – che si oppone al polo negativo ed espropriante della buia corporeità, di una matericità incontrollata in cui le imprevedibili proliferazioni e degenerazioni dell'organico fanno tutt'uno con la catena di innesti o irruzioni protesiche dell'inorganico.

E tuttavia, la principale «malattia» di cui il paziente auto-diagnosta si dichiara affetto (avendola «contratta nell'infanzia», cioè «nell'età senza linguaggio», come opportunamente nota ancora Francucci)(12) è proprio «il mio passato». E più che l'insieme dei suoi «mali, peraltro trascurabili», oggetto dell'attività di accertamento è «la natura metamorfica dell'organismo», con tutta la sintomatologia dei processi di «psichizzazione» cui dà luogo. L'assillo «ontologico», prima e più che «gnoseologico»(13), che anima la *detection* magrelliana – intridendola nel contempo di una raffreddante acqua ironica(15) – riguarda insomma anzitutto il paradossale statuto del soggetto-coscienza che la conduce, riconoscendosi fin da subito come una sorta di effervescente e instabile

epifenomeno, di sfogo o sintomo superficiale dello spaventoso mostro mutante che vorrebbe sottoporre a diagnosi. Proprio e anzitutto in quanto luogo della persistenza (in forma di memoria, di *passato*) di una traccia del furioso deperire e sformarsi di ogni esistente, questo io-malattia – questa improvvida emulsione o affezione del proprio/improprio organismo, prodotta e portata dal flusso cieco del suo dinamismo trasformativo – vi introduce una dissociazione effimera, uno scandalo ironico: presentandosi come l'unico, paradossale strumento di rilevazione/rivelazione dell'orribile stato o condizione dell'essere di cui partecipa. La peculiare forma del «conosci te stesso» magrelliano consiste allora proprio nel suo ostinato, reiterato mettersi *in scena* e *in forma* nelle vesti dell'occhiuto, luminoso *herpes* che sorprende e rivela, nei contraccolpi del suo incresparsi e incepparsi, il Tifone-organismo dalle cento teste da cui è generato (e da cui rischia sempre di essere annientato). In questo senso, le tavole del suo accertamento auto-diagnostico hanno sì la natura di icastici «tableaux vivants», scene-istantanee che ne illustrano esemplarmente le molteplici occasioni e modalità di manifestazione; ma aspirano a funzionare anche come schematici «grafici» euristici, in grado di rendere visibile il fitto reticolo di analogie, ricorrenze, regolarità che soggiace a quella stessa varietà di modi e occasioni di (auto)manifestazione. Che l'«organismo» in questione sia il corpo biologico individuale, oppure quello delle arborescenze genealogiche entro cui il soggetto è avvolto, o ancora quello delle infrastrutture economiche, burocratiche, istituzionali, socio-culturali che innervano la storia delle comunità interumane, la relazione che l'io-mente istituisce con esso – in quest'ottica – è in fondo sempre la medesima: ha la struttura anfibiologica del rush cutaneo e del flash radiografico, dell'accesso di febbre e della mappa.

Il che ci riporta alla seconda importante indicazione “di genere”, questa volta in negativo, offerta nel passo che abbiamo appena riletto. L'autore dichiara la sostanzialità estraneità del suo «referto» a preoccupazioni o vincoli di compattezza e organicità tanto *narrativa* («Non c'è trama, ma trauma») quanto *argomentativa* («Non c'è teoria, ma racconto di piccole catastrofi»). In entrambi i casi, Magrelli evoca insomma una forma primaria della continuità logico-discorsiva (la trama, la teoria) opponendovi una figura della frattura, della discontinuità (il trauma, la catastrofe).

Si può convenire che questa seconda indicazione abbia anzitutto un riscontro elementare, a livello strutturale, nel vistoso principio di iper-segmentazione che caratterizza tanto CC03 quanto le altre opere del ciclo: benché di consistenza abbastanza ridotta (misurano fra le cento e le centocinquanta pagine) tutte risultano suddivise in un numero altissimo di testi-tassello, per lo più di misura breve o brevissima(15). Questo vuol dire anzitutto che Magrelli sovra-espone il proprio lettore all'esperienza “traumatica” dell'inizio e della fine, del riavvio e dell'arresto: quasi appunto che il *referto* fosse impossibilitato a procedere, ad articolarsi in modo disteso, degenerando o risolvendosi di fatto in una articolata collezione di *reperti* – tutti convocati sulla pagina in ragione anzitutto della loro autonoma valenza esemplificativa puntuale. Accentuata dalle stesse scelte di impaginazione (che isolano ogni tessera dalle altre, esponendo a un'insistita palpazione visiva i bordi formali che le perimetrano; l'eccezione parziale è VV09, dove le lasse, pur separate da uno stacco grafico, si susseguono l'una all'altra all'interno delle quattro sezioni) la relativa autonomia dei singoli testi-reperto trova conferma nei forti connotati di chiusura e compattezza che caratterizzano queste prose anche e proprio sul piano testuale. Qui è in gioco l'abilità notevolissima di cui Magrelli dà prova nel modellarle come icastiche scene emblema, come calibratissime *boîtes à surprise* pronte a far scattare, sotto gli occhi e nella mente del lettore, lo spino affilato dell'associazione impreveduta, del commento fulminante; a sprigionare insomma il potenziale “segnico” dell'immagine o gesto o episodio che – sapientemente ritagliato ed essenzializzato dall'occhio-raggio dell'io diagnosta – rende visibili nelle proprie nervature profonde, nel proprio scheletro, uno schema del processo che lo genera (la falla o stortura ontologica che soggiace alla ricca e varia fenomenologia del guasto, dell'anomalia patologica). Da questo punto di vista, si potrebbe cogliere nei quattro libri magrelliani una matrice strutturale di tipo (di nuovo) essenzialmente radiale: con un saldo e ben riconoscibile nucleo-baricentro tematico, cui è deputata l'elementare funzione di fornire a ciascun pannello il suo primario caglio coagulante o polo d'attrazione elettromagnetica (in grado di generare il campo

coesivo di sfondo dell'esperienza fruitiva); e una raggiera di singole prose che a quel nucleo-baricentro si rapportano tutte, in prima istanza, istituendo una serie di relazioni dirette, verticali.

Incidentalmente si può notare, peraltro, che questa idea della collezione di reperti è più volte impiegata e per così dire esposta – come in una sorta di *mise en abyme* – all'interno del ciclo: in particolare in CC03, XLIII, con la scoperta «in uno scatolone» della «intera raccolta delle lastre che mi vennero eseguite da piccolo» (invero subito eliminate – e rimpiante – in quanto raccapriccianti/inessenziali «forme morte di una forma viva», tracce fantasmatiche del solo vero «fantasma (...) che trascorre frusciando tra le forme»); o anche in GP13, 14 dove la medesima sorte tocca alle «agende dei suoi» (del padre) «ultimi vent'anni» (di nuovo in ossequio all'ambiguo principio di autorità secondo cui «L'unico documento sono io: la carta moschicida del ricordo»); mentre più stretta è la valenza auto-esemplificativa – in GP13, 53 – dell'immagine della «cesta»/«paniere» in cui giace, in attesa di essere ordinato/ricomposto all'interno del testo che stiamo leggendo, «il mucchio di biglietti e bigliettini dove ho trascritto i miei appunti per quasi dieci anni».

Ovviamente, però, una descrizione come quella appena delineata non restituisce affatto un'immagine affidabile dell'esperienza di lettura che questi libri offrono. Tutti infatti un certo percorso di attraversamento del loro archivio o «mucchio» di testi-reperto comunque lo prevedono – esponendo chi legge ad «un susseguirsi di fotogrammi», ad un «flusso». Ma di che flusso si tratta? La strategia magrelliana è da questo punto di vista particolarmente ambigua e infida. Risolta con equilibri e modalità diverse nei quattro pannelli, si potrebbe dire che la logica di fondo che la ispira è improntata alla messa in opera, e si direbbe quasi alla ostensione a vista, di una ricca e variegata serie di dispositivi superficiali di connessione orizzontale *fra* i testi – i quali funzionano, o sembrano funzionare, come passerelle o corrimani deputati a guidare chi legge lungo un percorso dotato di una certa continuità e coerenza. Volendone abbozzare una sommaria tipologia, spiccano anzitutto – come spesso è stato osservato – le formule che esplicitano rapporti di contiguità logico-associativa, per lo più di somiglianza o di contrasto, fra i temi di due (o più) prose successive (16) (come in questi esempi da AC10, *Primo tempo*, 3': «Quanto diverso, il divo che vidi giocare (...)); 7': «Niente a che vedere con lo sbruffone (...)); 11': «E visto che si parla di morale (...)), etc.). Molto meno diffusa, ma significativa, è un'altra tipologia di legatura, che prevede invece la segnalazione esplicita di rapporti di consequenzialità logico-temporale o narrativa, per cui una sequenza di prose (almeno due) si presenta come il resoconto, in più tappe, dei diversi momenti o sviluppi di una medesima «vicenda» (come avviene all'inizio di CC03 con gli episodi relativi agli occhiali, o in AC10 con le riprese – anche a distanza – del «plot» dell'educazione al calcio del figlio). Un'ulteriore struttura della continuità è costituita poi dall'impiego di riferimenti al presente esperienziale e/o enunciativo dell'io scrivente, che possono soffiare la sequenza delle prose con un intermittente resoconto pseudo-diaristico (richiamando le vicende in cui è coinvolto mentre scrive), oppure con accenni metadiscorsivi all'atto verbale o scritturale che sta compiendo o immaginando di compiere di fronte a noi (presente in tutti i pannelli, questa tipologia è particolarmente rilevante GP13, ad esempio in 3: «Questa mattina, sei o sette operatori (...)); 14: «Mentre scrivo queste righe, vedo davanti a me (...) Le ho trovate qualche settimana fa durante un trasloco»; 25: «L'altro ieri ho trascorso il suo primo compleanno senza di lui»; 28: «Mentre scrivo, in treno (...)); 30: «Due strade alternative alla parola, dicevo»; 53: «Finita questa prima cinquantina di capitoli (...)); 59: «Sia chiaro, per quanto stia cercando di dedicare questa parte del libro (...)); 79 «La settimana scorsa, tuttavia, sono andato su Google Maps»; 83: «Ma non voglio salutarlo in questo modo»)(17). Senonché, l'effetto di continuità prodotto da questo vario e stratificato tegumento connettivo è per più aspetti problematico. Non solo perché la portata di queste strutture coesive è in genere di breve respiro e comunque, anche quando assume una campata maggiore, tende spesso a incepparsi, a prevedere strappi o smagliature (ripresentando insomma l'effetto di disorientamento o trauma ad intervalli solo di poco superiori al testo-tassello). Anche più subdolamente, ciò che di frequente accade è che la stabilità del «fuoco» o «filo» del discorso che quelle strutture assicurano tende a subire inattesi slittamenti o innesti, andando incontro a un processo di progressiva alterazione e

diversione mutante: per cui una certa struttura della continuità intertesuale, dopo essere stata attivata, quasi insensibilmente trascolora in un'altra, non meno instabile e transitoria, in una deriva sottilmente centrifuga e deviante. L'effetto che chi legge sperimenta, in definitiva, è una sorta di indebolimento o svuotamento dall'interno di queste impalcature discorsive, di cui è indotto ad avvertire la natura talora un po' capziosa e pretestuosa, spesso instabile e imprevedibilmente metamorfica, sempre velata da un sospetto di inessenzialità se non persino di artificiosità simulatoria: come se tutto sommato l'ordine in cui i tasselli sono aggregati nel libro fosse davvero non più che uno fra i tanti possibili, e i nessi sintagmatici che l'autore ha più o meno brillantemente stabilito fra loro, per corrispondere alla necessità strutturale del montaggio, non escludano la possibilità di altre soluzioni.

Si tratta di una dialettica generale che, come ovvio, si declina poi in maniera differente e peculiare in ciascuna delle quattro opere. Emblematico appare comunque il caso di CC03: qui il discorso sembra avviarsi dando attuazione al programma di lavoro formulato, come si è visto, nella prosa iniziale («Il mio passato è una malattia contratta nell'infanzia. Perciò ho deciso di capire come»). L'attacco da racconto eziologico della II («Perché fu il guasto la mia vera guida») introduce l'affondo, nelle righe seguenti, sull'episodio-chiave della prima visita oculistica, che trova uno sviluppo narrativo nella III («Le prove tecniche cominciarono qualche giorno più tardi») e nella V («Da allora porto gli occhiali»). La tenuta di questa struttura diegetico/retrospettiva – già minacciata dalle interferenze associative che vi innestano una serie di episodi collaterali (le scene di «svenimento» nella III; l'evocazione non connessa, nella IV, del giorno della propria nascita, con l'implicita ipotesi di un'altra, e più fonda, eziologia del proprio “tarlo”: «Sono figlio della stagnazione e dell'ipocondrio») – collassa definitivamente fra le prose VI e VII, dove si avvia la transizione ad un altro, difforme principio di organizzazione sintagmatica della materia: quello di un catalogo di mali e disturbi ordinato per cartelle dedicate via via ai diversi organi del proprio corpo. Si passa così alle prose sulle orecchie (VII e VIII), la pelle (IX-XII), i piedi (XII-XIII); e più avanti la gola e la lingua (XVIII-XXII), l'apparato circolatorio (XXIII-XXV), la spina dorsale e le ossa (XXXI-XLIV), eccetera. Anche questa nuova e forte struttura d'ordine – che pure resta attiva, grosso modo, fino alla fine dell'opera – non è esente invero da temporanei cedimenti e manipolazioni di varia natura. L'inserimento di alcuni tasselli avviene ad esempio in modo pretestuoso (XXI: «Braccio, mano, scrittura: possiamo considerare l'ortografia come la nostra aureola?»); da cui la pagina su calligrafia e lezioni di lingua tedesca e poi quella sulla mostra, a Parigi, dei «Tesori della lingua francese»; ma si veda anche la prosa XXXIII, sulla visita alla Moschea di Omar, la cui presenza qui è giustificata solo dal «nomignolo» attribuito alla stanza che non riesce a visitare: «l'Ombelico del Mondo»). In altri casi la successione degli argomenti sembra meno ordinata, il criterio delle “cartelle” sembra confondersi, anche per l'aggallare “locale” di criteri associativi differenti (come l'ambientazione comune nelle prose parigine XXI e XXII; o ancora la consequenzialità narrativa degli episodi relativi all'incidente, nelle prose XXXVIII-XLIV). Soprattutto, però, il punto è che quella del “catalogo di patologie” è essa stessa – come proprio la prosa d'apertura dichiarava – una struttura d'ordine sottilmente allotria/fuorviante rispetto a ciò di cui Magrelli ci sta davvero parlando. Sicché l'inquietante atlante di anatomia (dis)umana si rivela in fondo, una figura, un dispositivo che nel suo funzionamento *vuol farsi* figura. Un «ciclorama» cui siamo invitati ad abbandonarci, esponendoci al suo movimento ma anche avvertendone tutta l'improprietà: e sperimentando in ogni caso la potenzialità reattiva dell'inceppamento, del sabotaggio rivelatore.

Nel complesso, questa è la struttura dell'esperienza di lettura in cui Magrelli – invitandoci a visitare la sua opera a pannelli – ci coinvolge. Da un lato, l'interferenza fra l'asse “orizzontale” della connessione prosa-prosa e quello “verticale” del nesso prosa-nucleo tematico prevede che, in ciascun libro, noi ci avvertiamo in prima istanza irretiti e “portati” da un flusso di immagini che guizza agile sotto i nostri occhi, lubrificato da vari dispositivi di *simulazione di continuità*, ma si rivela presto senza veri fini e fine; mentre nel contempo veniamo provocati dalla forza d'urto delle singole immagini (a loro volta “portate”, per così dire, dal flusso testuale che pure concorrono a

generare), dalla forza traumatica del loro potenziale di illuminazione rispetto al tema-guida dell'opera. In una dinamica di questo genere, l'orizzonte dell'«opera a pannelli» introduce una terza, cruciale dimensione – quella della connessione/associazione “radiale” fra tasselli e nuclei tematici di pannelli differenti. Offrendo al lettore un bacino molto ricco di immagini-emblema icastiche e altamente memorabili, connesse peraltro in modo spesso un po' problematico con l'organismo macrotestuale a cui appartengono, quell'orizzonte d'opera si offre come un complesso dispositivo di sollecitazione, in chi legge (ad un qualche livello della sua esperienza fruitiva), di un atteggiamento ricettivo improntato a principi operativi non molto dissimili da quelli cui l'autore stesso si è attenuto nel dar forma ai testi e macrotesti che sta leggendo. Come una sorta di corso di addestramento o palestra dello sguardo (torna in mente la scena d'avvio di AC10, i «piccoli urti» inflitti al figlio come «cataplasmi»), le opere in prosa di Magrelli ci inducono insomma – del tutto coerentemente con l'orientamento «patopatico» dichiarato dall'autore nella prosa d'avvio di CC03 – a fare a nostra volta, in qualche modo, come fa lui: a scoprire il potere rivelatore dell'accostamento associativo, che rompe la trama continua e metamorfica dell'esistente per identificare rapporti di somiglianza o opposizione, strutture di ricorrenza e variazione.

Stefano Ghidinelli

Note.

- (1) Con il rilevante precedente, certo, delle prose inserite in particolare in *Esercizi di tiptologia* (Einaudi, Torino 1992). In seguito mi riferirò a quest'opera con la sigla ET92.
- (2) Magrelli stesso, in un'intervista rilasciata a Mario Inglese («Il lettore di provincia», 121, settembre/dicembre 2004, pp. 17-23), si richiamava al dominio dell'«*auto fiction*» («l'autobiografia che diventa finzione») per inquadrare i propri esperimenti in prosa.
- (3) La definizione è usata da Magrelli stesso (che ne attribuisce la paternità all'amico Carlo Boccadoro) in una intervista rilasciata a Daniele Duso (<http://www.sulromanzo.it/blog/premio-campiello-intervista-a-valerio-magrelli>).
- (4) Gabriele Pedullà, *L'instabilità delle metafore. Su "La vicevita" di Valerio Magrelli*, «L'Indice dei libri del mese», maggio 2009, p. 18.
- (5) V. Magrelli, *Geologia di un padre*, Einaudi, 2013, p. 143. Da qui in avanti mi riferirò alle quattro opere con le sigle CC03 (*Nel condominio di carne*), VV09 (*La vice-vita. Treni e viaggi in treno*), AC10 (*Addio al calcio. Novanta racconti da un minuto*), GP13 (*Geologia di un padre*).
- (6) A. Cortellessa, *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, L'orma, Roma 2014, p. 328.
- (7) Per una schematica tipologia si veda Federico Francucci, *Il mio corpo estraneo. Carni e immagini in Valerio Magrelli*, Mimesis, Milano 2013, pp. 18-19.
- (8) Come l'autore stesso segnala nella pagina delle *Citazioni*, gli innesti nella *Nota* vengono da V. Magrelli, *Nero sonetto solubile. Dieci autori riscrivono una poesia di Baudelaire* (Laterza, Roma-Bari 2010). Trovo un diverso uso dell'opposizione fra citazione endogene ed esogene in Tommaso Lisa, *Del resistere alla morte*, «Nuovi argomenti», 24, ottobre-dicembre 2003, pp. 332-351: 336.
- (9) L'unico altro caso di autocitazione interna al polittico – peraltro evidenziata nel testo dall'uso del corsivo ed esplicitamente segnalata nella *Nota* in fondo al volume, a differenza di quanto avviene in GP13 – si ha, mi pare, all'inizio di AC10, *Secondo tempo*, 37' (dove è riformulato, più che citato, il finale di VV09, II, seconda lassa).
- (10) *L'individuo anatra-lepre* è il titolo della sezione che Magrelli colloca in Appendice al suo *Disturbi del sistema binario*, Einaudi, Torino 2006 (lì per un esperimento di applicazione «all'etica di un modello ispirato alla psicologia della percezione»; riusare l'immagine in relazione alle prose comporta ovviamente un ulteriore di significato, in senso ontologico).
- (11) «I testi presentano l'anamnesi, la diagnosi e spesso la terapia dei diversi mali (anche con notevole utilizzo della terminologia medica)», F. Francucci, cit., p. 57.

(12) Sicché «si può pensare che il linguaggio stesso sia la malattia, e che il referto riguarderà le modalità di trasmissione e gli sviluppi della malattia linguistica, come infezione che si diffonde in un corpo e lo trasforma», F. Francucci, cit., p. 20.

(13) Cfr G. Pedullà, cit: «Magrelli non ha mai affermato con tanta chiarezza la natura bifronte e metamorfica dell'universo come nella sua ultima raccolta di versi, *Disturbi del sistema binario*, dove trionfa l'immagine (...) dell'anatra-lepre (...). Il richiamo al campo della vista, da sempre caratteristico dell'opera di Magrelli, ha fatto sì che la sua poesia venisse interpretata in chiave prevalentemente gnoseologica, come una grande interrogazione sul problema della conoscenza umana. *La vicevita* mostra invece chiaramente come questa sia soltanto una *lectio facilior* e come a conti fatti Magrelli sia assai più un poeta ontologico, cioè preoccupato dell'instabilità dei fenomeni, che gnoseologico, vale a dire interessato al nostro rapporto con essi».

(14) Cfr. Franco Nasi, *Nel condominio di Valerio Magrelli*, «Nuova prosa», 40, giugno 2004, pp. 211-228.

(15) CC03 si compone di 55 capitoli, siglati con numeri romani, mentre VV09 è esplicitamente organizzato in quattro parti titolate (*I. Infanzia del treno; II. Solitudini; III. Una comunità ferroviaria; IV. La vice-vita*), introdotte da una breve prosa incipitaria e a loro volta segmentate in lasse non numerate (rispettivamente 14, 15, 16, 15), per un tale di 61 blocchi. In analogia alla durata regolamentare di una partita di calcio, AC10 si compone di 90 «racconti da un minuto» (suddivisi in due tempi da 45') mentre i capitoli di GP13 sono 83, come gli anni vissuti del padre Giacinto.

(16) Cfr ad esempio F. Francucci, cit., p. 23 (in relazione a CC03): «Le prose si combinano su criteri di ripresa, contiguità e somiglianza, secondo una specie di montaggio delle attrazioni; e anche nei limiti del pezzo singolo l'organizzazione è affidata, più che alla sintassi – prevalentemente paratattica – o a uno sviluppo strutturato – abbondano anzi nessi logico-causali usati in maniera incongrua, vedi ad es. il “perché” dell'incipit del secondo capitolo – allo scorrere e combinarsi delle immagini». Più avanti, parlando di GP13, Francucci rileva un procedimento costruttivo analogo, anche se qui «sembra che a Magrelli preme una legatura più stretta, che in molti casi si traduce in una legatura verbale», ivi, p. 78 (ma in effetti anche questa procedura è diffusa in tutte e quattro le opere).

(17) Qualche esempio dalle altre opere. In CC03, XVI: «La voce che segue, rientra nella sezione, che tratterò più in là, relativa al cosiddetto “menisco cinematografico”. Tuttavia, credo occorra anticiparla»; XLIII: «Ieri, nel traslocare, apro una scatola, e scopro (...)». In VV09, I, quinta lassa: «PS. Rileggendo questa pagina, sono stato colto da un'intuizione (...)»; I, quattordicesima: «Ho sussultato, la settimana scorsa. Mi dirigo verso il gabinetto (...)»; II, tredicesima: «Prima parlavo della tenerezza che provo per l'universo contadino»; IV, decima: «Mi sono ripromesso di non parlare della sterminata letteratura dedicata al treno». In AC10, *Secondo tempo*, 29': «Letto oggi sul giornale: un figlio sgozza il padre (...)».

LYRICAL ESSAYS E ALTRE FRONTIERE

POESIA – IMMAGINE – SOGNO
L'ONEIROPOETIK DI DURS GRÜNBEIN

1. «Un intreccio sotterraneo»

«Per me è anche una bella noia. Questa ora dovrebbe essere una poesia perché è breve? O invece è prosa perché è scritta in questa forma? Non è certo questo il criterio! Il criterio è che per me i testi funzionano solo quando arrivano a toccare certi strati subliminali»(1). Sono le parole con cui Durs Grünbein (Dresda, 1962), ormai riconosciuto anche in Italia come “classico” della poesia contemporanea, ancora poco noto invece come saggista, chiude la sezione tuttora inedita di una serie di colloqui svoltisi tra il 2005 e il 2007, e confluiti in un'intervista intitolata in italiano *Poesia e saggio*, in tedesco *Poesie und Essay*(2). La rilevanza di queste riflessioni dal punto di vista dei rapporti fra «poesia» e «saggio» si commenta da sé(3). L'asserzione «I wrote [...] essays as studies for poems, and I also wrote poems from which essays emerged [...] if you ask me about my essays, you are simultaneously asking me about my poems»(4) rimanda a una poetologia precisa, privata e segreta: una «poetologia segreta», una «Geheim-Poetologie» come la chiama l'autore in queste conversazioni del 2005-2007 che sono esattamente coeve a una splendida raccolta di saggi *Gedicht und Geheimnis*(5), letteralmente *Poesia e segreto*. Rendere il titolo in italiano è però un'impresa difficilissima giacché *Geheimnis* può equivalere anche a “mistero”: Lutero rende «Mysterium regni Dei» (Mc 4,11) con «das Geheimnis des Reiches Gottes».

La latitudine semantica di un termine che l'allitterazione lega, in tedesco, a *Gedicht*(6) è fondamentale: un residuo d'enigma permane infatti in ogni tentativo di rendere conto per via analitico-autoriflessiva dei processi che presiedono alla scrittura poetica. È l'irriducibile «*quid d'inconscio*» – «Quantum am Unbewußten» – che caratterizza la percezione estetica. La consapevolezza dell'irriducibilità a una serie di principi inscrivibili in un quadro sistematico è la lezione forse più alta che la filosofia del Novecento ha appreso dalla poesia. Hans Blumenberg usa una formula celebre: «la metafora conserva la ricchezza della propria origine, che l'astrazione deve rinnegare»(7).

Anche la riflessione saggistica si sviluppa secondo una logica «per immagini», ovvero secondo una logica di concentrazione e condensazione figurativa: l'unica adeguata a una «drammaturgia» refrattaria a ogni forma di sillogismo. La modalità analitica non sa dar voce al sapere umano al pari della letteratura. Quest'ultima si rivela «infinitamente più ricca», forma sintetica *tout court*: «Il testo letterario è il vaso più capiente. La poesia è la sua forma più breve. La letteratura è sapere condensato. In esso sono superate e conservate tutte le scienze dell'uomo»(8), ha dichiarato Grünbein in un colloquio con Heinz-Norbert Jocks in cui aggiunge di essere giunto a questa convinzione superando la sua tendenza a sprofondarsi in testi analitici. Solo l'occhio del poeta abbraccia la totalità dell'*humanum*, concentra «nello spazio più esiguo» dell'*image juste* «un singolo universo»(9).

La «logica d'immagini» che accomuna *saggio e poesia* si iscrive in un quadro di riflessione dove «nel lavoro/ delle prose e de' versi»(10) di cui parla Leopardi, uno dei maestri dell'officina poetica italiana che ha più appassionato Grünbein proprio per le qualità del suo «pensiero poetante»(11), – si creano complesse interazioni fra brevità e veste testuale. È in particolare la frase-chiave citata all'inizio, «per me i testi funzionano solo quando arrivano a toccare certi strati subliminali», ad aprire una dimensione ermeneutica sinora trascurata anche dagli studiosi più accorti, consapevoli della maestria di Grünbein nella *mise en abyme* di pensiero critico e figuratività: il nesso tra letteratura e sogno.

La «contiguità di lirica e sogno», «die Nähe von Lyrik und Traum»(12), è al centro di un testo uscito nel 2017, *Das Reservoir der Träume*, che ha una genesi particolarmente congeniale a Grünbein: la genesi dialogica. È nato infatti da una serie di dibattiti con giovani studiosi appartenenti a un corso di dottorato sulle culture del sogno europee. La correlazione poesia-immagine-sogno è un filo rosso fino dagli esordi di questo *Dichter* in versi e in prosa, ma solo con

Das Reservoir der Träume acquista un rilievo poetologico cruciale che permette una nuova lettura della «poetologia segreta» di Durs Grünbein, dove «Bilderlogik», logica d'immagini, e «Traumlogik», logica del sogno, si correlano in infinite configurazioni sia in versi che in prosa.

2. Il «sogno» come filo rosso

«Come si può parlare del sogno?»: questa domanda, variamente declinata, attraversa tutta l'opera grünbeiniana, in un arco temporale di tre decenni. La sua ricchezza anche quantitativa costringe a una campionatura assai ridotta della pervasività di un motivo capace di generare un vero e proprio campo di forze, raggiungendo gli esiti più notevoli nella produzione più recente, dove si aprono prospettive inedite sui nessi tra poesia e saggio.

Nei saggi dei primi anni novanta tra dimensione onirica e dimensione poetica si crea uno spazio poetologico in cui si colloca un primo, originale recupero dell'indagine fenomenologica e esistenzialista, specie della critica mossa dal primo Foucault all'analisi freudiana del sogno. Negli scritti dell'ultimo decennio del Novecento fino alla soglia del nuovo millennio la valenza del sogno si riflette in particolar modo nella funzione assunta dalla «träumerische Distanz», la «distanza onirica», nei continui passaggi tra immaginazione poetica e *compositio*. Esempio a riguardo è il saggio seminale *Kindheit im Diorama*, dove l'elezione poetologica del diorama a sintesi plastica dell'immaginario passa dalla lettura che un esegeta del nesso sogno-immagine come Walter Benjamin dà di questo motivo in Baudelaire:

«Era questo che Baudelaire intendeva, quando, dopo la visita di una galleria parigina, stanco dei dipinti sempre uguali annotava: “Vorrei ardentemente essere condotto di nuovo verso il diorama, la cui magia brutale ed enorme sa impormi un'utile illusione. Preferisco contemplare certi scenari teatrali, ove trovo, espressi con la sapienza dell'arte e concentrati in figura tragica, i miei sogni più cari. Poiché finte, tali cose sono infinitamente più vicine al vero...”».(13)

Dai «sogni più cari» «espressi con la sapienza dell'arte e concentrati in figura tragica» di Baudelaire nel saggio dichiaratamente autobiografico *Kindheit im Diorama* si passa alla riflessione sul sogno *medium* della metamorfosi in un testo denso di pressoché indecifrabili enigmi poetologici: *Mein babylonisches Hirn, Il mio cervello babilonico*. L'allusione al «cuore babilonico» è dichiarata: è il «cuore» al centro di quello straordinario insieme di annotazioni, appunti, aforismi, schizzi poetici e versi che costituisce il *Journal Intime* di Baudelaire, *Mon coeur mis à nu* (1831)(14). La parola poetica giunge a condensarsi in immagine-pensiero (*Denkbild*) solo facendosi «traumschwer», «gravida di sogno»(15):

«Una volta confluisce in immagine-pensiero, in *Denkbild*, un'altra scorre come serie di suoni: un attimo prima era ancora evanescente ed ecco che già si sofferma gravida di sogno e si guarda d'intorno nel mondo, ostile al doppio senso. La parola è psiche: era così che diceva l'equazione universale di Mandel'stam per la lingua del poeta».

Il racconto di un «sonno senza sogni» è il culmine poetologico di *Den Körper zerbrechen, Spezzare il corpo*, il discorso di ringraziamento che Grünbein pronuncia in occasione del Premio Büchner del 1995, il più alto riconoscimento per uno scrittore di lingua tedesca conferitogli non senza macroscopiche finalità ideologiche(16). È un intenso dialogo con la «poesia somatica» di Georg Büchner. Il poeta-medico ottocentesco – «unico nel suo genere, a mo' di meteora» – viene ritratto come puntuale anticipatore del proprio «realismo antropologico». Il corpo viene eletto a «ultima istanza» – ultima istanza della poesia come del pensiero *tout court* – nella scena che chiude il saggio, intrecciando riflessione poetologica e biografia. Nel resoconto quasi in presa diretta della «sera del sette ottobre 1989» a Berlino est, al risveglio da un «sonno senza sogni», a ridosso di uno dei carroarmati, superstiti dei giorni dell'«ondata di manifestazioni che ha sciacquato via l'altra Germania», il sonno diventa, nella muta eloquenza del corpo, la risposta «per chiudere con est e

ovest, con la infelice aggraffatura del taglio che divideva tutte le condizioni di esistenza e i cervelli [...] per dimenticare le offese all'intelletto»(17).

Nel 2001 in *Schlaflos in Rom, Insonne a Roma*, il dialogo è con Giovenale(18): «l'ultimo satiro di Roma, il primo della metropoli»(19), come recita un verso di *Fecundus*, la poesia dal titolo latino che costituisce il decimo dei sedici paragrafi numerati di questo saggio dal sottotitolo settecentesco, *Versuch über den Satirendichter Juvenal*. Letteralmente *Versuch* significa «tentativo» ed è usuale nel XVIII secolo per designare ciò che oggi si chiama *Essay*. Un *tentamen*, dunque, di un autore di solida cultura classica(20) che allude alla terza *Satira* del primo poeta metropolitano di nuovo tipo(21). Il «magnis opibus dormitur in urbe» sta per «Il mondo dell'insonne», «Die Welt des Schlaflosen», che è «da Omero in poi l'esilio terreno del poeta»(22). Il correlato è il «paradosso della vita urbana», dove al cittadino «non restava che il rifugio nella mitologia» per poter godere dell'offerta di Ipno, «noto i romani come Somnus»(23). Sogni e *somnus* dunque, come costante.

I tre sogni cartesiani riportati nella biografia di Baillet fungono da «regia onirica» – «Traumregie» – del poema *Vom Schnee oder Descartes in Deutschland* (2003) che Grünbein in un colloquio con Michael Eskin allusivo al diavoletto di Cartesio ha definito la sua opera più importante(24). Il canto IV, intitolato *Traumdeutung, Interpretazione dei sogni*, procede per immagini oniriche sullo scenario di un serrato dialogo tra Cartesio, il suo servitore Gillot e l'istanza metanarrativa offrendo una profonda riflessione sul valore di verità del sogno e sul potenziale conoscitivo dell'intuizione poetica(25).

Unterwassermuseum, Il museo sott'acqua, il quattordicesimo dei brevi testi che costituiscono *Die Bars von Atlantis, I bar di Atlantide*, uscito nel 2009, con una lettura in anteprima a Bologna(26), si conclude con un episodio onirico, una scena subacquea, popolata da defunti scienziati e personalità di spicco della letteratura mondiale(27). È il punto in cui abissi marini e abissi della coscienza convergono.

La corrispondenza fra mare e subconscio rimanda a un motivo presente sin dagli esordi in versi e in prosa. Si pensi ad esempio agli specchi d'acqua di *Grauzone morgens* (1988), alla «notte acquatica» di *Schädelbasislektion* (1991), alla luce residua dei fondali marini in *Zeit der Tiefseefische* (1994)(28). Già nella prima collezione di poesie, *Grauzone morgens*, la ricerca di una parola poetica in grado di «tradurre» tra interno ed esterno da sé, tra una soggettività lirica fratta fra impulsi e riflessi, si condensa in un aut-aut icastico fra «sogno» e «trauma», «TRAUM oder TRAUMA»(29). L'ambientazione è nello spazio evanescente e indistinto tra sonno e veglia, dove agli occhi aperti baluginano visioni oniriche, «masse di immagini in frantumi/ di mattina/ in giro per la città»(30): solo «una patina di sogno» placa i sintomi dell'astinenza dalla «droga-tempo»(31). All'estremo temporale opposto, nell'ultima collezione di poesie del 2017, intitolata *Zündkerzen, Candele d'accensione*, è la «drammaturgia del sogno» a regolare la cronologia stessa, le «piccole e grandi svolte dei tempi, che si mescolano/ in un giorno – dei giorni che si incrociano»(32).

3. Poesia e saggio nella prospettiva di un'«Oneiropoetik»

Nei ventinove anni che intercorrono tra *Grauzone morgens e Zündkerzen*, il sogno traccia una fittissima rete di corrispondenze, dove l'ibridismo di modalità poetico-figurative e critico-riflessive è il denominatore comune di una produzione di estrema mutevolezza: liriche, saggi, aforismi, annotazioni diaristiche e pensieri, meditazioni e prose poetiche, un romanzo in versi, schizzi per il teatro, voci di dizionario, conversazioni, libretti d'opera. L'8 dicembre 2018 vi sarà la *première* alla Staatsoper di Vienna della parte di un trittico di grande forza immaginifica, nato dalla collaborazione con il compositore Johannes Maria Staud; il libretto *Die Weiden* – che echeggia *The Willows* (1907) di Algernon Blackwood – vedrà la luce nel tardo autunno di quest'anno (2018).

In questo variegato insieme il saggio assume un ruolo cruciale proprio in quanto «*ars combinatoria*» di elementi lirici, critico-riflessivi, narrativi e drammatici. Se per il saggio, forse più che per qualsiasi altro genere letterario, un prototipo «puro» è «un'astrazione di cui non esistono o quasi esempi»(33), il saggio di Durs Grünbein è luogo di contaminazione estetica per eccellenza che

sfrutta una proprietà riconosciuta da tempo a questo «antigenere», quella di insinuarsi entro altri testi e di inglobare forme diverse, specie l'autobiografia, il diario, la lettera, creando nuove configurazioni di stile e pensiero. La costante ibridazione si riflette in una scrittura che in poesia e in prosa, con sorprendente e mai gratuita proteiformità, fa del nesso pensiero-forma una sonda capace di giungere dove null'altro può giungere. Proprio all'intersezione tra modalità poetiche e critico-riflessive si situa questo «ibrido» dal punto di vista dei generi letterari, il «Gattungszwitzer» che Grünbein definisce per la prima volta «saggio poetico» nel corso dell'intervista ricordata inizialmente(34): «Il bello [del saggio] è che è una forma con molte varianti possibili. Io scrivo *saggi poetici*, testi che rimangono sempre entro il raggio d'azione delle poesie, di quello che le poesie vogliono [...] Nessuna delimitazione tra generi: esistono molte più osmosi di quanto si pensi»(35). L'idiosincratico *c'est moi qui pense* che regge il saggio poetico si fonda sulla proprietà delle immagini poetiche di concentrare esperienza percettiva e cognitiva. Come viene ribadito in un saggio su George Steiner(36) intitolato *Was haben Poesie und Philosophie heute noch gemeinsam?*, «Cos'hanno oggi ancora in comune poesia e filosofia?», «pensiero e poesia», «Denken und Dichten» sono inscindibili, il saggio poetico è la «cellula organica» con la proprietà di generare innumerevoli «osmosi» con le altre forme: «Nessuna divisione dei generi letterari: ci sono molte più osmosi di quanto si pensi»(37). La metafora biologica è la più efficace per descrivere la poesia come nucleo metamorfico, in grado di contenere ossia di concentrare in sé «tutte le altre forme»: «Per me la poesia, anche se metricamente rigida, ad esempio il sonetto, rimane sempre una forma aperta [*eine offene Form*]», continua Grünbein, «per così dire una cellula che può inglobarsi ovunque [...] La crescita della cellula può prendere le direzioni più diverse»(38). L'accento è sul potenziale ultralogico del nucleo poetico, forma primigenia che trascende i generi letterari e trae linfa dalla riaffermazione della radice comune dei saperi, della originaria unione di poesia e filosofia, della «vicinanza» «con la figuratività universale e il canto poetico», di cui l'antica sapienza reca traccia. In una di quelle rapide puntualizzazioni storiche che, specie nei saggi di *Gedicht und Geheimnis*, accompagnano sempre i nuclei di riflessione più personali, Grünbein scrive:

«Dei frammenti di Parmenide è ancora possibile scorgere l'origine: la forma dell'esametro testimonia ancora la vicinanza con la figuratività universale e il canto poetico. Iniziano con un'invocazione delle Muse, le ispiratrici di ogni conoscenza».(39)

Sul «peccato originale» della separazione fra poesia e filosofia ritorna, sempre nella stessa silloge, il discorso tenuto in occasione del conferimento del premio letterario intitolato a Nietzsche, *Die Stimme des Denkers* (nel 2004). Il fatto che poesia e filosofia siano rimaste «incatenate l'una all'altra» si traduce in «reciproca felicità», rileva Grünbein in dialogo con Nietzsche, vissuto «nella terra di nessuno tra i due regni»:

«AmMESSO che esista davvero questa linea di demarcazione fra poesia e filosofia (fra poesia e verità, per essere più precisi), allora la vita di Nietzsche è stata una danza sul confine, o meglio: nella terra di nessuno fra i due regni».(40)

«Fra poesia e filosofia»: perché, seppure permanga, ineliminabile, un residuo di «frontata intraducibilità»(41) che perpetuamente impedisce il risolversi di una dimensione nell'altra, «il poeta conserva tuttora una romantica nostalgia di unità del pensiero»(42). Al cuore di questa intraducibilità Grünbein individua ciò che Nietzsche e pochi altri filosofi, da Empedocle a Benjamin e Deleuze, passando da Vico e Schelling, sapevano: e cioè che la poesia è «una sonda per le zone della coscienza ancora ignote», è «“Pensare secondo processi visibili e sensibili, non in pensieri”»(43).

Saggio e lirica instaurano una dinamica di reciproca chiarificazione, in un procedere di pensiero e stile perfettamente sincronico. Con parole che riecheggiano Musil, Grünbein lo definisce (in una delle tre lettere composte sulla soglia degli anni novanta in carteggio con il poeta Marcel Beyer e

raccolte in forma di saggio come *Drei Briefe*) un «nuovo stile di pensiero mobile», «neue[n] bewegliche[n] Denkstil»(44). È una scrittura che, fuggendo il *rigor mortis* delle cristallizzazioni, opta per l'immagine in movimento, per la metafora, per quell'«alzarsi come fiamma delle immagini» che ammira negli interlocutori a lui più cari della *Weltliteratur*, in primo luogo in Dante(45). Grünbein ritrova qui il nucleo primigenio di filosofia e poesia prima della loro scissione. Mobilità e scioltezza non sono solo la cifra stilistica, riconoscibilissima, di una prosa che segue i movimenti, ora fluidi e sinuosi, ora desultori e convulsi, della sonda del pensiero. Sono al tempo stesso il carattere costitutivo di questo pensiero. Il poeta russo Ossip Mandel'stam, autore di un fondamentale saggio su Dante, scrive che «la filosofia e la poesia, per lui [Dante] sono sempre in moto, sempre in piedi. Perfino una sosta è una concentrazione di moto accumulato: la piattaforma d'una conversazione viene creata con sforzi da alpinista. Il passo – espirazione e inspirazione – è il piede del verso. Una falcata che deduce, vigila, sillogizza»(46).

E come quella del grande nume del suo cosmo poetico, la scrittura di Grünbein procede per associazioni e divaricazioni fulminee. Così, la *dyamins* inerente al saggio poetico sostituisce alla linearità logica un movimento desultorio, caratterizzato dalla subitanità associativa:

«Io lavoro in modo fortemente associativo. I miei saggi [...] hanno una sorta di struttura eidetica: vengono spesso connessi campi metaforici: un'immagine (*Anschauung*) si lega ad un'altra immagine e così via».(47)

Al pensiero logico subentra la dimensione eidetica, dove la parola traspone la forma visiva, *eidos*, creando una percezione di natura mentale che riproduce gli effetti sensoriali di impressioni anteriori e si connette alla parola-immagine successiva. Tale qualità visiva-intuitiva, designata con un termine assai caro a Goethe, *Anschaulichkeit*, è considerata parte integrante del saggio: «Forse è un'eredità barocca», rivela Grünbein citando Benjamin(48) e individuando il valore gnoseologico della figuratività nel «correlare immagini ad altre immagini, creando ponti concettuali che prima non esistevano». Il sintagma che ricalca il «*précis, mais inexact*» di Duchamp (letto da Lyotard come «*penser à travers les yeux plutôt qu'à voir en pensée, qu'à imaginer*»)(49) è «*präzise, doch ungenau*»(50). Ed è sintagma che si attaglia perfettamente alla peculiare stringenza poetica, alle oscillazioni del significato da immagine in immagine:

«Si va avanti di immagine in immagine e, se si ha fortuna» a un certo momento si ritorna a un'immagine di partenza. Questo genere di connessione circolare secondo “logica d'immagini” [*bilderlogische Verknüpfung*] mi persuade molto più di tutta la filosofia sistematica».(51)

Tale logica metaforica, *Bilderlogik*, disegna traiettorie imprevedibili, discontinue, lontane tanto dalla linearità sillogistica quanto dalla retorica logico-argomentativa della filosofia sistematica e dal tipo di esattezza della scienza: sono, appunto come aveva detto Duchamp, precise ma inesatte. Questa particolare logica metafisica traduce una scrittura di complessa stratificazione concettuale e «percettuale»(52). Il termine «percetto» non ha solo una tradizione nell'ambito della filosofia e della psicologia. Lo usa Deleuze, sottolineando che «il percetto va al di là delle percezioni»(53). Sono le infinite declinazioni della superiorità di un pensiero in cui pensiero (*Denken*) e immagine (*Anschauung*) si combinano(54). Si procede per connessione di campi metaforici, poliprospectivamente, laddove l'unilateralità analitica riduce l'oggetto a concetto: «un oggetto preso nel suo insieme perde di colpo il suo valore e si riduce ad uno sterile concetto»(55).

Nel saggio poetico *Zur Frage des Stils* la critica serrata a questo processo di appiattimento si traduce nell'affermazione del «proditorio primato dello stile» anche in filosofia esemplificato nel caso dei *Minima Moralia*: «*Denken und Ausdrucksfindung kommen aus ein und derselben Quelle*», pensare e trovare l'espressione precisa hanno la medesima fonte. Adorno, uno dei pensatori «spiritualmente più mobili» del Novecento, apre il suo «testamento filosofico», appunto i *Minima moralia*, con un'apologia di Marcel Proust(56). Si capisce allora il senso profondo di ciò che, dal punto di vista filologico-linguistico, come Grünbein sa benissimo, non ha la minima base, l'idea di

una radice comune fra *Dichtung* e *Dichte*, densità. Si tratta della specifica densità poetica, segnalata dal ricorso al repertorio canonico del *paucis verbis multas dicere*: ellissi, laconismi, polisemia e desultorietà. È una rivisitazione modernissima – poetologicamente fondata – della lezione della letteratura latina, come si legge in *Zwischen Antike und X*, dove la parola poetica veniva incontro quasi fosse un oggetto, «etwas quasi Gegenständliches»: «plasticità fatta di sillabe», «Plastik aus Silben»(57).

«Avvenimento concreto», peculiare «sintesi plastica» («plastische Synthese»)(58), «forma di espressione simile alla poesia», «eine Ausdrucksform ähnlich der Poesie» è il sogno nella caratterizzazione del *Reservoir der Träume*, che rende così evidente l'affinità con il «pensiero poetante» che grazie alla sua forza plastica sprofonda e riemerge attraverso i flussi e riflussi del ritmo argomentativo. È un pensiero di Mandel'stam, più volte citato in *Gedicht und Geheimnis*(59) e in un punto cruciale di *Das Reservoir der Träume*(60).

Siamo di fronte a una variante novecentesca del movimento di discesa in sé così caro a Montaigne(61). La capacità di condensare «un singolo universo» proprio dell'immagine poetica è ciò che la rende gravida di senso e dunque capace di «stupefacente persistenza» rispetto a «tesi e teorie»(62). L'inabissarsi nelle regioni più remote di sé per poi «emergere», «emportauchen» – come scrive Grünbein riecheggiando l'*émergence* cui allude Bachelard – fa tutt'uno con la prerogativa della riflessione saggistico-poetica: è «sapere anticipante», «vorwegnehmendes Wissen»(63). La logica del sogno è la stessa, la «Traumlogik»(64).

*

«C'è un apparecchio dietro la fronte, che elabora resti di ricordo della vita trasformandoli in sequenze di scene. Ma cosa dice questo sulla qualità delle immagini (*Bilder*), la loro peculiarità e la loro eloquenza *sui generis*?»(65), si chiede Grünbein nella sua serrata contestazione della psicologizzazione del sogno ad opera di Freud.

Come *Dichter* e insieme come «sognatore», come *Träumer* – «Ero quello che gli adulti chiamano un sognatore», scrive in quel caleidoscopio di storie che è la sua autobiografia del 2015(66) l'incontro con le arti figurative ha una rilevanza primaria nel suo itinerario. Il *Reservoir der Träume* ha come antecedente una *brochure* di 46 pagine nata per la tredicesima edizione della mostra d'arte contemporanea *DOCUMENTA* (Kassel, 9 giugno – 16 settembre 2012). In copertina c'è solo il numero del fascicolo, Nr. 65, e il nome dell'autore seguito dal prefatore: *Introduction/Einführung*: Michael Eskin(67). Lo strano titolo è solo all'interno: *Dream Index*. La prima parte (pp. 8-23) è in inglese, la seconda (pp. 30-45) in tedesco, intitolata *Aus der Traum (Kartei)*, letteralmente (*Schedario*) del sogno. Lo stesso testo e le stesse fotografie appaiono in due lingue: ciò che divide e unisce la versione in inglese e la versione in tedesco sono quattro pagine che riproducono ciascuna due normali schede di 15x10.5 cm scritte a mano dall'autore. Non è un quaderno rilegato: è fermato con la spillatrice, due graffette e basta. Prendendolo in mano, si apre a metà, alle schede autografe. Le risorse della percezione aptica e della sapienza tipografica concorrono a dare il massimo rilievo alle schede autografe che riproducono lo schedario di lavoro dell'autore.

Il ricorso a elementi grafico-visivi è una prassi cara a Grünbein sin dai progetti giovanili in seno alla Kunstakademie di Dresda. Fra le fotografie colpiscono un rospo mutante con i bulbi oculari sul palato, la grotta di Tiberio, una medusa fluorescente e una didascalia che cita la poetica del ritorno del sempre presente Novalis: «Wohin gehen wir denn? Immer nach Hause»(68).

Il ritratto di Freud a fianco di Wilhelm Fließ conduce direttamente a *Das Reservoir der Träume*, un *Lecture-Poem*. Una delle otto schede a mano di *Aus der Traum (Kartei)* ha il titolo *Kritik der Freudschen Traumtheorie, Critica della teoria freudiana del sogno*. Contro la «dipendenza dalla psicoanalisi», Grünbein rivendica la «libertà dell'immaginazione». «Was dem Dasein poetische Dichte verleiht, ist der Traum»(69), «Ciò che conferisce all'esistenza densità poetica è il sogno». Il sogno risuona sempre nelle allitteranti corrispondenze di *Denken-Dichten-Dichte-Dasein*. Troviamo anche una autocitazione letterale dalle proprie lezioni di poetica francofortesi sulla valenza delle parole: *Vom Stellenwert der Worte*(70):

«[Dichtung] versetzt das Wort in einen Traumzustand [...] Mein ganzes Sinnen dreht sich im Alltagsleben darum, die Poesie zurückzugewinnen.», «[la poesia] traspone la lingua in uno stato onirico. Tutto il mio meditare verte sul recupero della poesia nella vita quotidiana»(71).

Questa finalità è particolarmente evidente nel diario-saggio autobiografico *Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen* (2001), che fin dall'*incipit* iscrive il sogno (racconto onirico, rimando letterario, meditazione di carattere neurofilosofico) nel *topos* sogno-vita(72). La ricerca di un pensiero figurativo in grado di condensare l'esperienza esistenziale in un'unità sintetica di percezione, cognizione e sapere va di pari passo con il recupero di quella dimensione immaginativa di massima concentrazione che costituisce la plasticità figurativa del sogno: «Il sonno è un'immersione/ nel passato, l'inabissarsi/ nell'incommensurabile oceano dei ricordi/ dell'uomo e dell'umanità»(73).

Das Reservoir der Träume è composto da cinque parti, le prime quattro in versi liberi, l'ultima in prosa. Il suo statuto tra poema saggistico, *lyrical essay* e saggio poetico sfugge alla classificazione e si rivela per la sua mobilità perfettamente congeniale alla ricognizione del rapporto sogno-vita-immaginazione. Alla polifonia di voci dà il la il celeberrimo «Zum letztenmal Psychologie!», «Per l'ultima volta psicologia!» di Franz Kafka. L'autore praghese è per Grünbein uno dei fondamentali riferimenti – non solo in materia di sogno(74). Come in *Aus der Taum(Kartei)*, Kafka è la prima voce ad alzarsi contro il riduzionismo della psicanalisi. È una voce all'unisono con quella di Mandel'stam, che Grünbein invoca per proclamare la creaturale fragilità del sogno: «ein seltenes Tier»(75), un animale raro, non una cosa da dividere e scomporre. Il terzo testimone è Michel Foucault, il filosofo che ha sostenuto che «è al sogno che rimanda implicitamente ogni atto di immaginazione»(76). Se lo psichiatra svizzero Ludwig Binswanger, allievo di Freud, liberò il sogno dalla funzionalizzazione simbolica cui l'aveva ridotto il suo maestro, fu Foucault, «giovane filosofo a Parigi», nella sua *Introduction* alla traduzione dell'opera di Binswanger, *Traum und Existenz* (1930), ad individuare nel sogno un'«esperienza nel modus della figuratività», «Erfahrung im Modus der Bildhaftigkeit»(77). E Grünbein gli fa eco parlando del sogno come «scuola dell'immaginazione»(78), del potenziale conoscitivo dell'evento onirico, ossia della latenza gnoseologica di immagini che procedono «wie im Gedicht», come in poesia. Come in poesia, nel «flusso onirico» (*Traumfluß*) affiorano associazioni repentine. Il corso logico è spezzato in sequenze senza transizioni. Il modo di procedere è anche qui desultorio: «salti da immagine a immagine», «Sprünge von Bild zu Bild» come vuole la logica del sogno: «Wie es die Traumlogik will».

*

«All'inizio della poesia fu il sogno, probabilmente in tutte le lingue, in tutte le culture»(79). Che cosa segni Kafka in questa tradizione antica quanto l'uomo lo ha spiegato benissimo uno dei maggiori studiosi del sogno, Manfred Engel(80), in un contributo sulla «scrittura onirica» dell'autore praghese che enuclea la nozione di «Oniropoetik». Può legittimamente parlarsi di «Oniropoetik», credo, anche nel caso dell'autore cui il nome di Kafka «viene in mente per primo sentendo la parola *Traum*»(81).

Silvia Ruzzenenti

Note.

* Un ringraziamento sincero a Giulia Cantarutti, inesauribile fonte d'aiuto e di fecondi suggerimenti.

(1) «Für mich ist das auch ganz langweilig. Das soll jetzt ein Gedicht sein, weil es kurz ist? Oder das ist Prosa, weil es in dieser Form geschrieben ist? Das ist ja nicht das Kriterium! Das Kriterium ist, dass für mich die Texte dann arbeiten, wenn sie an solche subliminalen Schichten herankommen».

- (2) Cfr. rispettivamente S. Ruzzenenti, D. Grünbein, *Poesie und Essay. Eine Interview mit Durs Grünbein*, "Euphorion", CII, 4, 2008, pp. 503-513 (versione in cui l'intervista viene contestualizzata) e Id., *Poesia e saggio. Un'intervista*, in G. Cantarutti, G., L. Avellini, S. Albertazzi, a cura di, *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, Il Mulino, Bologna 2007, pp. 235-246.
- (3) Rimando a M. Eskin, *The Diving Bell and the Bristlemouth. The Art of Grünbein's Prose*, in D. Grünbein, *The Bars of Atlantis*, a cura di M. Eskin, Farrar, Straus and Giroux, New York 2010, pp. VII-XVIII, specie p. XVIII.
- (4) *Ibidem*.
- (5) Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2007.
- (6) *Gedicht*, viene da *dichten*, ma l'etimologia fantastica tanto cara all'autore riconduce *Gedicht* alla radice *dicht*, «denso», «concentrato». Si ricordi che «*Dichtung*» è in tedesco sia la lirica che la prosa. Mi permetto di rimandare a S. Ruzzenenti, *Forma breve. Durs Grünbein poeta-saggista*, in D. Borgogni, G. P. Caprettini e C. Vaglio Marengo, a cura di, *Forma breve*, Academia University Press, Torino 2016, pp. 494-502.
- (7) H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore*, trad. it. di F. Rigotti, Il Mulino, Bologna 1985, p. 119.
- (8) «Der literarische Text ist das umfassendere Gefäß. Das Gedicht ist seine kürzeste Form. Dichtung ist komprimiertes Wissen. In ihm sind alle Wissenschaften vom Menschen aufgehoben». Così nella conversazione con Heinz-Norbert Jocks: D. Grünbein, N.-H. Jocks, *Durs Grünbein im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, DuMont, Ostfildern 2001, p. 54.
- (9) *Ibidem*.
- (10) G. Leopardi, XXXVI. *Scherzo* (1828), in *Canti*. Edizione fotografica degli autografi e edizione critica a cura di E. Peruzzi, BUR, Milano 2009, p. 583.
- (11) A. Prete, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Feltrinelli, Milano 2006.
- (12) D. Grünbein, *Das Reservoir der Träume*. Gefolgt von *Die Massive des Schlafs*, a cura di C. Quintes, Hyde Éditions, Luxembourg 2017, p. 19. In seguito citato come *RT* seguito dal numero della pagina.
- (13) D. Grünbein, *Infanzia in diorama [Kindheit im Diorama, 1996]*, trad. it di S. Ruzzenenti, in «Comunicare Letteratura» VII, 2007, pp. 240-249. Il passo dal *Salon* di Baudelaire (VIII, *Le paysage*, 1858) è citato da W. Benjamin, *Di alcuni motivi di Baudelaire [Über einige Motive bei Baudelaire, 1939]*, in *Angelus Novus*, trad. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1976, p. 107.
- (14) Cfr. H. Ahrend, "Tanz zwischen sämtlichen Stühlen". *Poetik und Dichtung im lyrischen und essayistischen Werk Durs Grünbeins*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2010, p. 142s.
- (15) D. Grünbein, *Mein babylonisches Hirn*, in *Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1996, pp. 18-33, p. 26.
- (16) Finalità lucidamente criticate dal poeta stesso. In proposito, l'autore si è espresso in molteplici occasioni tanto da venire definito «Ribelle con la vista a raggi X» nell'omonima intervista, *Rebell mit Röntgenblick*, "Der Stern", 19.10.1995, pp. 228-231.
- (17) D. Grünbein, *Den Körper zerbrechen*, in *Galilei vermißt Dantes Hölle*, cit.
- (18) Nato come discorso in occasione della Aby-Warburg-Professur (Amburgo, 17 maggio 2001) e pubblicato nella serie delle conferenze *Vorträge im Warburg-Haus* (Akademie, Berlin 2001), è stato riedito nella silloge da cui cito: D. Grünbein, *Schlaflos in Rom. Versuch über den Satirendichter Juvenal*, in *Antike Dispositionen. Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2005, pp. 328-368.
- (19) «Roms letzter Satirendichter, der erste der Großstadt», *Schlaflos in Rom*, cit., p. 351.
- (20) Cfr. l'attenta analisi di W. Adam, *Dialogo con Giovenale: Schlaflos in Rom di Durs Grünbein*, in G. Cantarutti e W. Adam, a cura di, *Prosa saggistica di area tedesca*, Il Mulino, Bologna 2011, pp. 197-210.
- (21) *Ibidem*, p. 207.
- (22) D. Grünbein, *Schlaflos in Rom*, cit., p. 363: «Seit Homer ist sie das irdische Exil der Poeten».
- (23) *Ibidem*. Per una esemplare focalizzazione del complesso insonnia-soggettività poetica, cfr. M. Eskin, *Poetic Affairs. Celan, Grünbein, Brodsky*, Stanford University Press, Stanford, CA 2008. Dello stesso autore si veda la conversazione con Grünbein dal titolo *Tauchen mit Descartes. Ein Gespräch mit Durs Grünbein*, "Sinn und Form. Beiträge zur Literatur", LXIII, 3, 2011, pp. 389-402.
- (24) *Ibidem*, p. 389.
- (25) D. Grünbein, *Vom Schnee oder Descartes in Deutschland*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, pp. 22-25 [IV, *Traumdeutung*], per l'espressione «Traumregie»: p. 134, v. 42 [XL, *Noch einmal Schnee*].
- (26) Mi permetto di rimandare a D. Grünbein, *Il consiglio dei gamberi e altre passeggiate sott'acqua*, in *Prosa saggistica di area tedesca*, cit., pp. 17-50.
- (27) D. Grünbein, *Unterwassermuseum*, in *Die Bars von Atlantis. Eine Erkundung in vierzehn Tauchgängen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2009, pp. 58-61.

- (28) Cfr. D. Grünbein, *Limbische Akte. Gedichte*, a cura di N. Hummelt, Reclam, Stuttgart 2011.
- (29) D. Grünbein, *Grauzone morgens*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1988, p. 22.
- (30) *Ibidem*, p. 15: «Massen zersplitterter Bilder/ am Morgen/ unterwegs durch die Stadt».
- (31) *Ibidem*, p. 14; Id., *A metà partita*, a cura di A. M. Carpi, Einaudi, Torino 1999, p. 15.
- (32) D. Grünbein, *Zündkerzen*, Suhrkamp, Berlin 2017, p. 60: «[...] von Tagen, die sich kreuzen/ Nach der Dramaturgie eines Traums» [*Das Photopoem*].
- (33) R. Musil, *Letterato e letteratura. Osservazioni in margine*, a cura di G. Cantarutti, “In forma di parole” apr-mag-giu 1993, pp. 114-136.
- (34) La fonte principale sulla poetologia del saggio poetico è l’intervista citata alla nota 2, D. Grünbein, S. Ruzzenenti, *Poesia e saggio*, cit., p. 242.
- (35) *Ibidem*.
- (36) D. Grünbein, *Was haben Poesie und Philosophie heute noch gemeinsam? Über George Steiners Gedanken dichten*, “Sinn und Form. Beiträge zur Literatur”, LXIV, 4, 2012, pp. 564-568.
- (37) D. Grünbein, S. Ruzzenenti, *Poesia e saggio* cit., p. 242.
- (38) *Ibidem*.
- (39) Cfr. D. Grünbein, *Das Gedicht und sein Geheimnis*, in *Gedicht und Geheimnis*, cit., p. 86: «Den Fragmenten des Parmenides etwa sah man die Herkunft noch an. Ihre Hexameter-Form bezeugt noch die Nähe zu universeller Bildlichkeit und Gesang [...]».
- (40) D. Grünbein, *Die Stimme des Denkers*, in *Gedicht und Geheimnis*, cit., p. 165: «Angenommen, es gäbe sie wirklich, die Demarkationslinie zwischen Dichtung und Philosophie [...], dann war Nietzsches Leben ein Tanz auf der Grenze, besser: im Niemandsland zwischen den beiden Reichen».
- (41) D. Grünbein, I. Testa, *Anatomia dell’io*, “La società degli individui”, IX, 25, 1, 2006, pp. 99-124, p. 124.
- (42) D. Grünbein, S. Ruzzenenti, *Poesia e saggio*, cit., p. 244.
- (43) D. Grünbein, *Die Stimme des Denkers*, in *Gedicht und Geheimnis*, cit., p. 165: «eine Sonde für die noch unbekanntes Bewußtseinszonen. “Denken in sichtbaren und fühlbaren Vorgängen, nicht in Gedanken [...]”»
- (44) *Drei Briefe*, pp. 40-54, p. 45.
- (45) Cfr. D. Grünbein, *Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen*, cit.
- (46) O. Mandel’stam, *Discorso su Dante [Razgorov o Dante, 1933]*, in *Sulla poesia*, con due scritti di A. M. Ripellino e una nota di F. Malcovati, tr. it di M. Olsufieva, Bompiani, Milano 2003, pp. 119-157, p. 124.
- (47) D. Grünbein, S. Ruzzenenti, *Poesia e saggio* cit., p. 238.
- (48) *Ibidem*, p. 239.
- (49) Cfr. J.-F. Lyotard, *Que peindre? Adami, Arakawa, Buren [1987]/ What to paint? Adami, Arakawa, Buren*, a cura di H. Parret, G. Sfez et al., Leuven University Press, Leuven 2012, p. 270.
- (50) D. Grünbein, *Erratum*, in *Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen*, cit., p. 268.
- (51) *Ibidem*, p. 239.
- (52) «Die Synthese der Konzepte mit den Perzepten»: D. Grünbein, S. Ruzzenenti, *Poesie und Essay*, cit., p. 511.
- (53) G. Deleuze, F. Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie [Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrenie, Minuit, Paris, 1980]*, a cura di G. Rösch, trad. di G. Ricke e R. Vouillé, Merve, Berlin 1992, p. 172.
- (54) D. Grünbein, S. Ruzzenenti, *Poesia e saggio*, cit., p. 238.
- (55) R. Musil, *L’uomo senza qualità [Der Mann ohne Eigenschaften]*, in *Gesammelte Werke*, vol. II, a cura di A. Frisé, Rowohl, Reinbeck bei Hamburg 1978, p. 250], a cura di A. Frisé, Introduzione di B. Cetti Marinoni, trad. it di A. Rho, G. Benedetti e L. Castaldi, Einaudi, Torino 1996, p. 281s.
- (56) D. Grünbein, *Zur Frage des Stils*, in *Gedicht und Geheimnis*, cit., pp. 81-83, passim.
- (57) D. Grünbein, *Zwischen Antike und X*, in *Gedicht und Geheimnis*, cit., p. 185.
- (58) RT 15, come le citazioni che seguono.
- (59) Grünbein cita in base alla versione tedesca del saggio di Mandel’stam sullo stile di Darwin, cfr. O. Mandel’stam, *Darwins literarisches Stil*, in *Gespräch über Dante. Gesammelte Essays II (1925-1935)*, a cura di R. Dutli, Fischer, Frankfurt a.M. 1996, pp. 101-112, specie p. 102.
- (60) RT 23.
- (61) Nel rimando a Persio (IV, 23): «*nemo in sese tentat descendere*, io mi rigiro in me stesso», cfr. M. de Montaigne, *Saggi*, a cura di F. Garavini, Bompiani, Milano 2012, p. 1221.
- (62) D. Grünbein, *Die Bars von Atlantis*, cit., p. 12.

- (63) Cfr. D. Grünbein, A. Fioretos, *Gespräch über die Zone, den Hund und die Knochen*, “Akzente. Zeitschrift für Literatur”, XLIII, 6, 1996, pp. 486-510, di recente riedito come *Verabredungen. Gespräche und Gegensätze über Jahrzehnte*, Suhrkamp, Berlin 2013, pp. 9-36, da cui cito a p. 12: «vorwegnehmendes Wissen, das mit einer Ahnung beginnt».
- (64) RT 29.
- (65) RT 14.
- (66) D. Grünbein, *Die Jahre im Zoo. Ein Kaleidoskop*, Suhrkamp, Berlin 2015, p. 23.
- (67) La serie, in cento numeri monografici, *100 Notes – 100 Thoughts/ 100 Notizen – 100 Gedanken*, di tre diversi formati, dalle sedici alle quarantotto pagine, come nel caso di Durs Grünbein, presenta i taccuini di altrettanti autori – intellettuali, poeti, scienziati, filosofi, artisti, teorici –, da Ada Lovelace a Lukács, Adorno e Benjamin, da Alexander Kluge a Édouard Glissant e Judith Butler, da W.J.T. Mitchell a Dario Gamboni, Alejandro Jodorowsky e Furio Jesi. La tipologia è variegata al massimo: appunti, saggi, conversazioni, schizzi, racconti, trattati, illustrazioni, disegni. La serie viene pubblicata a partire dal 2011 dalla casa editrice Hatje Cantz, a cura della storica dell’arte italo-americana Carolyn Christov-Bakargiev. Cfr. C. Christov-Bakargiev, *Letter to a Friend, “100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen -100 Gedanken”*, 3, 2011, p. 12.
- (68) «Dunque dove andiamo?» «Sempre verso casa»: Novalis, *Enrico di Ofterdingen* (1802), a cura di L. V. Arena, Mondadori, Milano 1995, p. 149.
- (69) D. Grünbein, *Dream Index/ Aus der Traum (Kartei)*, cit., p. 31.
- (70) In questa prima versione, «die Sprache», ‘la lingua’, ‘il linguaggio’, compare in luogo di «das Wort», la parola: «Dichtung versetzt die Sprache in einen Traumzustand [...]». D. Grünbein, *Das Stellenwert der Worte*. Frankfurter Poetikvorlesung 2009, Suhrkamp, Berlin 2010, p. 57.
- (71) D. Grünbein, *Dream Index/ Aus der Traum (Kartei)*, cit., p. 31.
- (72) D. Grünbein, *Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2001, p. 7: «Das Leben, ein ausgegrabener Traum», «La vita, un sogno riesumato»: Id., *Il primo anno. Appunti berlinesi*, a cura di F. Stelzer, Einaudi, Torino 2004, p. 3.
- (73) RT 16.
- (74) L’autopresentazione di Grünbein come neoaccolto della Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung di Darmstadt, *Kurzer Bericht an eine Akademie* (1994), è una puntuale ripresa del celebre titolo di Kafka. Si legge anche in D. Grünbein, *Warum schriftlos leben. Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2003, pp. 9-13.
- (75) D. Grünbein, *Das Reservoir der Träume*, cit., p. 13. Cfr. anche RT, 23: «[...] Im Traum ist die Seele/ Tier und Dunkelheit zugleich./ “Jung durchschwimmt sie, ein Delphin,/ Weltenschlucht und Weltenschlucht”».
- (76) «Il sogno non è una modalità dell’immaginazione, ne è la condizione prima di possibilità», cfr. M. Foucault, *Il sogno*, cit., p. 77.
- (77) RT 15.
- (78) RT 16.
- (79) RT 23.
- (80) Franz Kafka, *Schriften. Tagebücher. Briefe. Kritische Ausgabe*, a cura di J. Born, G. Neumann, M. Pasley, J. Schillemeit, Frankfurt a.M. 1982, p. 546 [*Tagebücher*].
- (81) RT 13.

ILLUMINAZIONI PARZIALI.***Sulla ratio saggistica nella poesia europea contemporanea***

Ciò che segue è un'ispezione spontanea ed epidermica di alcune forme d'ibridazione tra poesia e saggio. Mi riferisco qui non tanto al concetto di *lyric essay* proposto da Deborah Tall e John D'Agata sulle pagine della *Seneca Review* (1997) e oggi generalmente in uso nei corsi di *creative writing* americani(1), quanto piuttosto a testi poetici contemporanei mossi da una ratio saggistica, testi, dunque, che assorbono e innescano strutture, stilemi e logiche del saggio. Nello specifico, presenterò brevemente quattro autori europei e alcuni scampoli delle loro opere: Alice Oswald (1966), Vicente Luis Mora (1970), Jan Wagner (1971) e Sarah Howe (1983).

In un suo libro recente, *Poetry and its Others* (2014), Jahan Ramazani esplora la dimensione dialogica e intergenerica della poesia, criticando la miope considerazione che l'altrimenti acutissimo Michail Bachtin aveva della poesia lirica. Per il filologo russo, come è risaputo, la poesia è un monologo, un'espressione letteraria esclusiva ed escludente rispetto alla natura polifonica, inglobante e *per definitionem* dialogica del romanzo. La poesia, al contrario, sostiene fervidamente Ramazani, riprendendo A.K. Ramanujan e Ralph Cohen, nasce in parte proprio "richeggiando, rimodellando, affinando, accrescendo, deformando, invertendo, combattendo, ibridando e comprimendo forme di linguaggio extrapoetico."(2) Essa è frutto delle interazioni dialogiche (proprio nel senso che Bachtin riconosceva solo al romanzo) tra la propria memoria generica, cioè le forme e i modi della poesia passata, e altri discorsi, altri generi, altre forme d'espressione.

Perlustrando velocemente, forse perché più ovvi, gli incroci tra poesia lirica e generi come romanzo, scritture teorico-critiche e concernenti la legge, Ramazani si sofferma invece più a lungo, e con dovizia di esempi, sul modo in cui la poesia ha dialogato e continua a dialogare con forme a lei prossime ma eterogenee come la preghiera, la canzone e la notizia giornalistica. Curioso che in un libro così denso e ricco di accostamenti, citazioni e digressioni sulle più improbabili e affascinanti ibridazioni, il genere 'saggio' non venga nemmeno nominato, fatta eccezione per una frase dedicata a *Nox* di Anne Carson, descritta come un'elegia in dialogo con "dictionary definitions, letters, photograp, an the essay"(3). Anche nei casi in cui l'accostamento si offre quasi spontaneamente, per esempio, quando Ramazani cita i collage di Susan Howe e l'opera di Charles Bernstein, il saggio non rientra tra i numerosi possibili o ipotizzati incroci. A mio parere, non è né un caso né una svista.

Adorno & Co.

A ben guardare, infatti, nessun genere letterario presenta maggior resistenza definitoria del saggio, rendendo l'analisi di un suo incrocio con la poesia a dir poco imperscrutabile. Limitandoci a una delle tradizioni più ferree nello studio del genere (*Gattung*), quella tedesca, basti qui ricordare come Adorno, per difendere il saggio quale forma autonoma di scrittura e conoscenza, ne rilevi positivamente il carattere impuro, ibrido, strutturalmente e formalmente contraddittorio, eretico e in sostanza indefinibile(4). E se il poeta e critico tedesco-britannico Michael Hamburger definisce il saggio non una forma ma uno stile(5), altri evidenziano l'"incommensurabilità" della sua natura, trasversale a ogni campo del sapere filosofico, estetico e scientifico(6). Poco meno di una ventina d'anni fa, in un'ambiziosa monografia sulla storia del saggio, *Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno* (1999), Christian Schärf si guardò bene dal definire il saggio, se non limitandosi all'irriducibile senso etimologico della parola: "Saggio [...] significa semplicemente mettersi alla prova su un tema, ammettendo la propria soggettività"(7). Oltre il consenso fornito da questa descrizione minima – più fenomenologicamente espositiva che strutturalmente definitoria –

non va nemmeno uno dei volumi più recenti sul tema, nonostante l'altisonante titolo *Der Essay als Universalgattung des Zeitalters* (2016), ovvero "Il saggio come genere universale dell'epoca"(8). Questo, insomma, è quanto ci dice la riflessione d'area tedesca, che conta tra i suoi oggetti di studio alcuni dei vertici assoluti della saggistica moderna, da Novalis a Nietzsche, da Musil a Benjamin, da Benn ad Adorno, e da Enzensberger a Grünbein. Del resto, cercheremmo invano definizioni più precise e dal largo consenso nelle altre grandi tradizioni occidentali del saggio, quella inglese e anglo-americana, quella ispano-americana, e quella francese, da cui ogni ricognizione storica dovrebbe partire (e non solo in ossequio a Montaigne ma anche in considerazione di saggisti-poeti del calibro di Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Claudel, Deguy, Aragon, Breton, Ponge e Bonnefoy). In un articolo del 1983, *A Puzzling Literary Genre: Comparative Views of the Essay*(9), Richard M. Chadbourne tentò un approccio comparatistico alla definizione di questa sconcertante ("puzzling") pratica testuale, partendo dalla tradizione britannica, passando per quella pan-americana per arrivare, un po' defilato per la verità, a quella francese. Seppur magro in risultati teorico-metodologici, il pezzo offre una deliziosa e utile campionatura di citazioni; come questa, tratta dagli *Essays of Elia* di Charles Lamb (1775–1834), in cui l'autore sostiene che il saggio sia la forma più adatta a "frammenti e pezzi sparsi di verità: [...] suggerimenti e scorci, germi e grezzi tentativi di sistematizzazione [...] congetture, supposizioni, dubbi, mezze intuizioni, semi-consapevolezze, illuminazioni parziali, oscuri istinti, embrioniche concezioni [...]"(10). La definizione che dà del saggio lo stesso Chadbourne non è molto diversa da quest'ultima. Al termine del suo percorso, il critico britannico, con una buona dose di pragmatismo e parecchia nonchalance teorica, definisce l'essay come tutto e il contrario di tutto, purché si tratti di un "pezzo di prosa breve", che sia "leggibile in una seduta" ma non subito comprensibile, anzi, che si presti, come una poesia o un racconto breve, a "reiterate letture"(11).

L'origine 'erotica' del saggio

Date queste premesse e non potendo nemmeno fare affidamento su Montaigne, che non definì il saggio in termini di genere bensì come metodo di pensiero, sarebbe alquanto ingenuo tentare di definire cosa sia il genere saggio in queste poche e precarie pagine – il cui scopo, del resto, è tutt'altro ancora. E tuttavia, c'è qualcosa di largamente, se non unanimemente, condiviso circa la natura del saggio, un punto fermo sin dagli albori etimologici della parola. Come ci ricorda Jean Starobinski(12) (ma anche la Treccani), la parola saggio deriva dal tardo latino *exagiu(m)* (der. di *exigere*, 'pesare', 'misurare') che stava a significare 'peso', 'bilancia', 'misura' ed in senso figurato 'valutazione', 'prova', 'esperimento'. Da questa comune etimologia, derivano sia 'saggio' in italiano, 'ensayo' in spagnolo ed 'essai' in francese (da cui 'essay' in inglese). Ponderare, testare, tentare, mettere alla prova, esaminare misurando, sperimentare – queste sono le pratiche, allora come oggi, contemplate dal termine saggio.

Un elemento assai curioso e significativo in questa vicenda linguistica lo troviamo nell'antico provenzale *asag* (o *asais*, poi *essai* in francese), un termine che stava a designare una peculiare tecnica erotica dell'amor cortese, in un certo senso il coronamento del *fin'amour*. Ampiamente studiata da René Nelli, questa pratica prevedeva un test d'amore, appunto, una prova di castità e continenza, che la dama imponeva al suo corteggiatore, mostrandosi a lui nuda o leggermente agghindata. Questa prova – utile alla donna per saggiare l'amore del suo spasimante e motivo d'orgoglio per l'uomo, giacché veniva condotto nella sfera più intima dell'amata – concedeva abbracci, baci, carezze, tutto quanto insomma potesse accendere ed esaltare la passione, terminando solitamente senza la consumazione dell'amplesso vero e proprio(13).

La storia terminologica e culturale del saggio è dunque fin dai suoi primordi profondamente legata all'avvento e alla pratica della poesia in volgare. Calcando un po' la mano, si potrebbe sostenere che tutta la lirica d'amor cortese, dai trovadori occitani ai Minnesänger tedeschi, ruoti attorno a concetti saggistici per eccellenza, quali 'prova', 'misura', 'test' – sebbene tematicamente e fenomenologicamente circoscritti alla materia erotica.

Poesie-saggio

Tornando a quanto dicevo più su, non ci deve stupire che Jahan Ramazani non tenga quasi conto del saggio tra le possibili ibridazioni con la poesia. Al di là della difficoltà definitoria cui alludevo, tra saggio e poesia, più che una possibilità di ibridazione, esiste un'affinità pressoché millenaria, che, come un fiume carsico, scorre quasi inavvertita dalla lirica provenzale fino a Quevedo e John Donne, affiorando timidamente nella poesia romantica inglese e francese, per poi irrompere definitivamente all'aperto con le *Divagations* di Mallarmé (1897) e *Le parti pris des choses* di Francis Ponge (1942), giungendo agli esiti più recenti ed espliciti di poeti come Zbigniew Herbert, W. G. Sebald, John Ashbery, Hans Magnus Enzensberger, Édouard Glissant, Susan Howe, Ann Carson, Alice Oswald, Jan Wagner, Aleš Steger, Luis Vicente Mora e Sarah Howe, per citare alcuni poeti contemporanei. Nelle pagine che seguono, passerò in rassegna alcuni casi esemplari di poesia-saggio pubblicata a partire dagli anni zero in Europa, fornendo, in un paio di circostanze, mie traduzioni.

Un caso affascinante d'ibridazione tra saggio e poesia – ma anche tra letteratura e cartografia, poesia e scrittura investigativa, verso e intervista – è *Dart* di Alice Oswald, pubblicato da Faber & Faber nel 2002, vincitore quell'anno del prestigioso *T. S. Eliot Prize for Poetry* e ripubblicato nel 2010. Secondo volume della poetessa britannica, *Dart* è un testo di 48 pagine sull'omonimo fiume del Devonshire, in cui forme liriche e prosa ritmata si alternano fluidamente nel rappresentare, dire, evocare, imitare, sondare e cartografare la complessità topografica, idrologica, biologica e antropologica del fiume, complessità che costituisce tanto il fiume quanto le persone che vivono lungo le sue rive e le cui voci, più o meno fantasmatiche, reali e mitologiche, visitano il poema: voci di semplici escursionisti, di naturalisti, di operai e lavoratori presso gli impianti di depurazione, canoisti, bracconieri, osservatori di foche, nonché di ninfe e d'altre creature mitologiche, come il dio del mare Proteo o Bruto di Troia, pronipote di Enea e leggendario re fondatore della Gran Bretagna. Come ho mostrato altrove⁽¹⁴⁾, *Dart* di Oswald è una poesia-saggio che vive interamente delle sovrapposizioni, connessioni e ibridazioni che innesca, proprio come il fiume che viene registrando, mischiando verso e prosa, poesia e biologia, scrittura e topografia, densità e flusso, polifonia e monologo, materiali d'archivio e scampoli d'interviste, ecc. Eccone un esempio molto illustrativo:

What I love is one foot in front of another. South-south-west and
down the contours. I go slipping between Black Ridge and White
Horse Hill into a bowl of the moor where echoes can't get out.

Listen,
a
lark
spinning
around
one
note
splitting
and
mending
it

and I find you in the reeds, a trickle coming out of a bank, a foal of a
river

one step-width water
of linked stones

trills in the stones
 glides in the trills
 eels in the glides
 in each eel a fingerwidth of sea
 in walking boots, with twenty pounds on my back: spare socks,
 compass, map, water purifier so I can drink from streams, seeing the
 cold floating spread out above the morning [...].(15)

In *Loop of Jade*, raccolta anch'essa vincitrice del *T. S. Eliot Prize* (2015), Sarah Howe, nata ad Hong Kong nel 1983 da madre cinese e padre inglese e trasferitasi in Inghilterra all'età di sette anni, ha fatto dell'ibridazione tra scrittura poetica e saggistica autobiografica una potente matrice immaginativa, operante ad ogni livello del testo, strutturale, semantico, sintattico, metrico e retorico. Basti qui ricordare, tra le altre, la poesia da cui la raccolta prende il titolo, "Loop of Jade" appunto. L'avvicinarsi di prosa e versi, che la caratterizza, non sancisce solo una ponderata e voluta commistione di orizzonti estetici, ma ordina ritmicamente e di conseguenza strutturalmente l'intersecarsi di verticalizzazioni liriche e tessere saggistiche. Attraverso un ritratto commovente e inflessibile della madre, colta nella titubanza "melodica" e "stranamente datata" con cui raccontava le sue storie d'infanzia, "Loop of Jade" testa, pondera, soppesa la duplice appartenenza dell'autrice alla cultura cinese e anglosassone. Lo si evince già da questo breve passo del poema-saggio, un mix condensato di ragionamento, racconto, tableau impressionistico e ombreggiatura acustico-fonica:

She tells these and other stories with a pause-pocked, melodic, strangely dated hesitancy. What I mean by this is, whenever I hear it, that halting intonation takes me back to the years when we first moved here. In those days, in her early forties, in a new country, she spoke more slowly than now, and with a subtle, near-constant nasal hum, more of a *nnnnnng* – so natural to Cantonese –(16)

Nel pulitissimo, quasi apollineo registro postcoloniale della poesia-saggio di Howe, risplende una delle grandi linee tematico-strutturali della tradizione saggistica occidentale, quella della cognizione del sé, che, da Agostino a Montaigne e da Kierkegaard a Proust, ha messo l'io sul banco di prova, esplorandone la geografia, soppesandone la storia, punzecchiandogli la morale.

In una direzione quasi opposta, sulle orme di Francis Ponge, verso l'oggetto dunque, fin dentro la materia, procedono i poemi-saggio di Vicente Luis Mora e, in particolare, il suo poemetto *Visión del vaso*, da me tradotto recentemente come *Saggio sul bicchiere*. Prima sezione delle sette che compongono la sua più recente raccolta poetica, *Serie* (2015), questo ciclo in sei parti è, come lo ebbi a definire altrove(17), l'esito portentoso di una commistione occulta, un mix quasi alchemico tra Francisco de Quevedo e Wallace Stevens, tra la "visione riflessa" (Lázaro Carreter) del *conceptismo* barocco e l'"idea d'ordine" del modernismo americano(18). Per darne un assaggio, riporto di seguito la mia traduzione dei primi due tempi del ciclo:

SAGGIO SUL BICCHIERE

I

Sul tavolo un bicchiere
 di cristallo.
 La fisica sostiene
 che il suo ordine sia il più esatto.
 Resiste all'aderire di materia,
 cosa che non farebbe
 venisse destinato
 a specchio (è noto infatti che al mercurio
 s'appiccichi ogni cosa,
 eccetto un altro specchio).

E la sua costituzione interna
 è la più omogenea
 che esista.
 In principio, non c'è
 prodotto di natura
 che mi sia più antitetico
 di questo bicchiere
 di vetro verticale
 sul tavolo.

II

E tuttavia, bicchiere, ci sono
 cose che ci accomunano:
 i miei acidi nucleici
 e le scarse proteine
 che la scrittura risparmia
 si formano in composti cristallini.
 E il lontano silicio da cui vieni
 è anisotropo,
 di modo che le sue proprietà
 fluttuano – come me –
 a seconda del verso
 dal quale le si osservino.
 In un cristallo di quarzo la luce
 non si può propagare
 uniformemente. Questo è il mio caso:
 l'ombra è molto più spessa
 se percepita nella direzione
 da dentro verso fuori.

A mille gradi entrambi
 terminiamo d'essere ciò che siamo:
 tu, che nascesti dal fuoco,
 diventi liquido viscoso.
 Io, che vengo da quel liquido,
 vado in fiamme.
 E, in cima a tutto,
 la cosa più importante:
 tu, senza contenuto,
 e io privo di senso,
 siamo identici:
 due forme di vuoto
 nello spazio.

Basta un raggio di sole
 per cambiarci.(19)

Concludo con un caso paradigmatico di lirica governata da un'esplicita ratio saggistica: una serie di poesie che percorre e informa l'ultima raccolta di Jan Wagner, *Regentonnenvariationen* (Variazioni sul barile dell'acqua piovana, 2014)(20), più precisamente, cinque componimenti, presenti rispettivamente in ognuna delle cinque sezioni del libro, intitolati analogamente con la formula iniziale “versuch über ...” (“saggio su...”)(21). Per struttura ritmico-metrica, connessioni intertestuali, verticalità del dettato, ricorsi retorici ed elementi performativi del testo, queste poesie

sono esempi cristallini di ciò che si può definire oggi poesia lirica; eppure, quel “Versuch” nel titolo è una spia troppo luminosa per non accorgerci di quanto sia determinante la loro indole saggistica. Quella formula d’esordio, infatti, suggerisce alla mente del lettore tedesco un ampio archivio di pratiche testuali, tutte in qualche modo riconducibili al saggio, che vanno dal *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* (Saggio sulla metamorfosi delle piante; lett.: Tentativo di spiegare la metamorfosi delle piante) di Goethe (1790) ai tre bellissimi *Versuche* (Saggi) di Peter Handke, tre saggi-racconti raccolti nel volume *Versuch über die Jukebox* (Saggio sul juke-box) (1990). E ciò che accomuna tutte queste opere, nelle quali contiamo anche le poesie-saggio di Jan Wagner, è il concetto di prova, test e verifica di un particolare oggetto di studio (o d’affetto), sia esso un fiore, un sapone, un juke-box, o il proprio io.

Delle cinque poesie cui ho accennato, propongo, in chiusura, *saggio sulle zanzare*, un testo inquisitivo, immaginifico, articolato ma teso come la corda di un arco, quasi malebranchiano nella sua devota attenzione all’oggetto e, per questo, capace di osservare, misurare, saggiare ciò che è evanescente, precario, insostenibile.

SAGGIO SULLE ZANZARE

come se d’un tratto tutte le lettere
si fossero staccate dal giornale
e stessero come sciame nell’aria;

stanno come sciame nell’aria, senza
dare neanche una cattiva notizia;
muse precarie, scheletrici pegasi,

bisbigliano solo tra sé e sé; fatte
dell’ultimo filo di fumo, quando
la candela si spegne,

così leggere che non si potrebbe dire che siano,
paiono quasi delle ombre,
proiettate da un altro mondo nel nostro;

ballano, più sottili
di un disegno a matita
gli arti; minuscoli corpi di sfinge;

la stele di rosetta, senza stele.(22)

Federico Italiano

Note.

(1) “The lyric essay partakes of the poem in its density and shapeliness, its distillation of ideas and musicality of language. It partakes of the essay in its weight, in its overt desire to engage with facts, melding its allegiance to the actual with its passion for imaginative form. | The lyric essay does not expound. It may merely mention [...]”. Deborah Tall, John D’Agata, “New Terrain: The Lyric Essay”, in: *Seneca Review*, 7 (1997) p. 7.

(2) Jahan Ramazani, *Poetry and Its Others: News, Prayer, Song, and the Dialogue of Genres*, Chicago: The University of Chicago Press, 2014, p. 6 [traduzione mia].

(3) Ramazani, *Poetry and its Others*, op. cit. p. 12.

(4) Theodor W. Adorno, “Der Essay als Form”, in: id. *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981, pp. 9–33.

- (5) Michael Hamburger, “Essay über den Essay”, in *Akzente* 12 (1965), p. 291.
- (6) Klaus Weissenberger: “Der Essay”, in: *Prosa Kunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa*, a cura di Klaus Weissenberger, Tübingen: Niemeyer, 1985, pp. 105–125.
- (7) “Essay [...] bedeutet ganz einfach, sich an einem Thema zu *versuchen* und sich dabei zu seiner eigenen Subjektivität zu bekennen.” Christian Schärf, *Geschichte des Essays von Montaigne bis Adorno*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999, p. 7 [traduzione mia].
- (8) *Der Essay als Universalgattung des Zeitalters Diskurse, Themen und Positionen zwischen Jahrhundertwende und Nachkriegszeit*, a cura di Michael Ansel, Jürgen Egyptien, Hans-Edwin Friedrich, Leiden, Boston: Brill Rodopi, 2016.
- (9) Richard M. Chadbourne, “A Puzzling Literary Genre. Comparative Views of the Essay”, in: *Comparative Literature Studies* 20 (1983) n. 2, pp. 133–154.
- (10) “fragments and scattered pieces of Truth [. . .] hints and glimpses, germs and crude essays at a system [...] surmises, guesses, misgivings, half-intuitions, semi-consciousnesses, partial illuminations, dim instincts, embryo conceptions [...]”. Chadbourne, “A Puzzling Literary Genre”, op. cit. p. 135 [traduzione mia].
- (11) Chadbourne, “A Puzzling Literary Genre”, op. cit. p. 149–150 [traduzione mia].
- (12) Jean Starobinski, “Peut-on définir l’essai ?”, in: *Jean Starobinski*, Paris: Centre Georges Pompidou, collection “Cahiers pour un temps”, 1985, p. 185–196.
- (13) Cfr. René Nelli, *L’erotique des Troubadours*, Paris 1963, 199–209. Siccome da un lato erano le dame a imporre l’*asag* e dall’altro non tutti i trovatori erano ammessi a tali privilegi, o semplicemente preferivano essere discreti e tacere, nella poesia trobadorica questa pratica fu celebrata soprattutto dalle *trobairises*, come la Contessa da Dia o Azalaïs de Porcairaques.
- (14) Cfr. Federico Italiano, “Fluss-Skripte. Zur Interferenz von Literatur und Topographie in Alice Oswalds *Dart* (2002)”, in: *Interferenzen Dimensionen und Phänomene der Überlagerung in Literatur und Theorie*, a cura di Sebastian Donat, Martin Fritz, Monika Raič, Martin Sexl, Innsbruck: Innsbruck University Press 2018, pp. 39-52.
- (15) Alice Oswald, *Dart*, London: Faber & Faber, 2002, pp. 2–3.
- (16) Sarah Howe, *Loop of Jade*, London: Chatto & Windus, 2015, p. 15.
- (17) <http://www.leparoleelecose.it/?p=27990>.
- (18) Ibid.
- (19) Ibid.
- (20) Jan Wagner, *Regentonnenvariationen*, Berlin: Hanser Berlin, 2014.
- (21) Il sostantivo *Versuch* (Wagner, come molti poeti della sua generazione, non utilizza maiuscole) significa letteralmente ‘tentativo’, ‘prova’, ‘esperimento’. In questo caso, tuttavia, è giusto renderlo nella sua accezione di ‘saggio’, come di recente hanno fatto anche Ian Gablraith e David Keplinger, nelle loro rispettive versioni inglesi di “versuch über mücken” (“An Essay on Midges”) e “versuch über seife” (“Essay on Soap”).
- (22) Questa mia traduzione è uscita su *Atelier 77* (2015) ed è ora in corso di pubblicazione per Einaudi.

UWE NETTELBECK. IL COPISTA DELLA REPUBBLICA.

I

Quando, nel gennaio del 2007, lo scrittore tedesco Uwe Nettelbeck morì all'età di 67 anni, i necrologi di rito dei principali giornali tedeschi così ne caratterizzarono brevemente la vita e l'opera: fra i più importanti giornalisti cinematografici e musicali degli anni sessanta Nettelbeck fu considerato una star dal temperamento forte e originale; polemizzò aspramente sia contro le istituzioni che contro i neonati movimenti contestatari dalle pagine del giornale *Die Zeit* con acuti articoli di cronaca giudiziaria e d'inchiesta. Dopo un breve passaggio come caporedattore alla rivista *Konkret*, lascia nel 1968 l'attività giornalistica e si dedica alla musica nelle vesti di produttore del leggendario gruppo krautrock *Faust*. Si ritira completamente dal mondo culturale tedesco nel 1968 e si stabilisce in Francia, a Bordeaux, dove dal 1976 al 2007 pubblica insieme alla moglie Petra Nettelbeck e in modo irregolare *Republik*, una rivista graficamente e idealmente uguale alla *Fackel* di Kraus, scritta, salvo rare eccezioni, completamente da Nettelbeck, il quale si esercita nell'arte del collage critico, in forte polemica col giornalismo tedesco, e traducendo ed editando i suoi autori preferiti.

Fortunatamente da lì a poche settimane uscivano invece ricordi e interventi di amici e lettori più attenti che riportavano sotto una più giusta luce l'opera di colui che, ammirato da una larga maggioranza come *enfant terrible* e protagonista della *Popliteratur* tedesca grazie alle originali e pionieristiche incursioni giornalistiche e saggistiche negli ambiti del cinema e della musica d'avanguardia degli anni sessanta, è invece considerato dalla cerchia più stretta dei suoi conoscitori e custodi del suo prezioso insegnamento come fra i più grandi stilisti di lingua tedesca nel panorama della letteratura contemporanea. Per questi l'opera di Nettelbeck inizia di fatto solo nel 1976, dopo l'abbandono dell'attività giornalistica, con la pubblicazione della rivista *Republik* e prende corpo nel solitario, pervicace accumulo durato trent'anni di citazioni dal provinciale mondo della cultura tedesco dagli anni settanta a oggi, si coagula attraverso sottili, sarcastiche e illuminanti glosse a questo grigio materiale, ampliandosi poi in singolari ritratti sociologici, ariosi saggi letterari e impeccabili traduzioni dalla letteratura mondiale, in particolare francese del XIX secolo.

Tutto ciò che scrisse o meglio compose prima di *Republik* andrebbe considerato come una fase preparatoria al *Werk*, all'opera della maturità, cresciuta nel distacco spaziale e nell'autarchia spirituale dell'autoesilio. È grazie a questa rivista che egli acquisì sul mondo culturale tedesco una lontana, ma severa e temuta autorità, la quale – inseguita e conquistata in una lotta viscerale e mimetica dell'autore con la propria epoca di cui è stato continuo osservatore, interprete disilluso e critico implacabile – gli è garantita oggi dalla qualità di ciò che egli ha composto, non semplicemente dalla sua originalità: questo unico e straordinario montaggio di 30.000 pagine è un affresco in prospettiva della cultura tedesca contemporanea in cui si fondono immagini, tecniche e generi letterari più disparati e lontani, dal pamphlet polemico all'aforisma, dall'indagine criminalistica alla prosa d'arte, ma uno solo tuttavia è il filo conduttore del gigantesco puzzle che porta ad unità gli estremi, uno solo il principio a cui tutto il materiale raccolto si allinea e cioè lo stile inteso non tanto come eleganza estetica, ma come rigore e ordine morale.

II

Nato a Mannheim nel 1940, il giovane Nettelbeck non brilla negli studi ginnasiali, viene esonerato dal servizio militare perché sottopeso e con problemi di miopia e interrompe lo studio universitario di Sociologia e Letteratura ad Amburgo e Gottinga dopo appena sei semestri. Inizia a lavorare nel 1962 per il settimanale *Die Zeit*, dal 1963 per le radio *Südwestfunk* e *Westdeutschen Rundfunk* scrivendo di cinema e più raramente di letteratura e musica. Diviene presto una firma popolare e

prestigiosa, in molti comprano *Die Zeit* solo per leggere i suoi saggi-recensioni sul cinema d'avanguardia e per i suoi reportage di viaggio e di costume, per i suoi articoli sulla musica pop e sulla televisione che fanno emergere uno spirito ironico e critico. Suscita scalpore tuttavia la difesa di Nettelbeck del film *Besonders wertvoll* del regista Hellmuth Costard, in cui un pene tiene il discorso di un politico sulla legge per la sovvenzione del cinema. Il film, alla fine escluso dal Festival di Oberhausen, viene definito dal giurato Nettelbeck come «la più attuale opera d'arte del cinema underground tedesco», poiché non si lascia integrare nel circuito culturale e perché spinge a mettere le carte in tavola e a reagire non in modo liberale, ma autoritario, quando appunto la situazione diviene seria.

Questa coscienza critica, guidata da spirito sociologico e analitico, si acumina dal 1967 nelle cronache giudiziarie in cui Nettelbeck prende spesso posizione per gli imputati a processo di fronte a un anonimo e potente apparato politico, poliziesco e giudiziario in cui non raramente si annidano «servitori della giustizia ben pagati fin dal 1943»: una oscura e inquietante continuità storica che il giovane Nettelbeck porta coraggiosamente in luce senza cadere in sterile polemica e mantenendo un equilibrio di giudizio che gli costerà feroci critiche non solo e ovviamente dalle ali più conservatrici della società, ma anche da quelle progressiste e rivoluzionarie. Infatti vittime di un sistema autoritario e coercitivo sono anzitutto i giudici stessi, rappresentanti spesso inconsapevoli di un sistema disumano e repressivo, di un pensiero predemocratico e antiliberalista, cresciuti nella più bieca subordinazione ed educati al rispetto cieco dell'autorità.

La critica del giovane Nettelbeck alle istituzioni e alle autorità poste a salvaguardia dei cittadini non è idealistica, ma concreta e immanente: essa dimostra che il diritto impugnato dall'autorità statale e la griglia giuridico-formale che essa applica e impone alla realtà dei fatti si dimostra ad una più attenta ed empatica analisi dei casi e delle persone spesso inadeguata. La sintesi del giudice è manchevole non solo e non tanto – come cercava di dimostrare Foucault proprio in quegli anni – perché essa esclude e ignora altre voci, altre forze in campo, altre componenti essenziali del *discours*, ma perché essa, sotto il mantello neutrale del diritto, nasconde la sua vera natura, ossia l'autorità/potere per nulla neutrale, ma sempre politicamente ed economicamente orientata dell'istituzione: chi è chiamato a rappresentarla è obbligato a una consapevole esclusione del valore e dell'ampiezza qualitativa delle cose e delle persone, a una limitazione forzata del campo di indagine che esclude dal giudizio finale tutto ciò che non si lascia imbrigliare nella griglia interpretativa, causando così quella “falsa coscienza” della classe dei giudici che, come mostra Nettelbeck, pensano invece ingenuamente di fare solo il loro dovere.

Nettelbeck sviluppa in questi articoli un metodo e un punto di vista genuinamente anticonformisti, poiché indipendenti e sovranamente distanti sia dalla cornice di potere e di controllo che li ospita, il giornale, sia dal mainstream ideologico a cui in quegli anni molti scrittori e giornalisti cedono per anflatto di partecipazione o per spirito superficialmente engagé. La cronaca nella primavera del 1968 del processo contro i pirmani del centro commerciale nel centro di Francoforte (futuri fondatori del gruppo terroristico RAF) è esemplare non solo per l'autonomia di giudizio di Nettelbeck rispetto alle parti in causa, ma anche per il sarcasmo della narrazione che eleva brechtianamente la cronaca dei fatti a pamphlet politico e per l'eleganza del lungo periodare che sarà la cifra stilistica del Nettelbeck maturo: «Ma indipendentemente dal fatto che dar fuoco a un centro commerciale come mezzo del confronto politico non è consigliabile perché si tratta di un reato che mette in pericolo la vita di chi lo compie, e che non ha senso offrire alla Giustizia l'opportunità di istituire un tale drastico precedente secondo il senso dell'ordine vigente, fu inutile il 2 aprile del 1968 dar fuoco a un armadio in un centro commerciale della città di Francoforte: un centro commerciale a fuoco non cambia una società, la quale in caso di necessità è essa stessa a metterne a fuoco ad ogni angolo. E un centro commerciale incenerito vale quanto un nuovo centro commerciale. Ci sono leggi la cui trasgressione è meno pericolosa, ma politicamente più efficace.»(1)

III

Tuttavia non fu questo articolo e l'accesa polemica che ne seguì a spingere Nettelbeck ad abbandonare il giornalismo, bensì – come ora ben documentato da Henrik Ghanaat nel volume che raccoglie tutte le cronache giudiziarie di Nettelbeck – lo scontro frontale con il caporedattore di *Die Zeit* Theo Sommer dopo la pubblicazione di due articoli di Nettelbeck sul processo intentato allo studente di Teologia Christian Boblenz, reo di essersi difeso con un'assicella dall'aggressione violenta da parte della polizia e condannato per questo a sette mesi di prigione. Sommer giudicò la cronaca di Nettelbeck «retorica da opposizione extraparlamentare» e minacciò di farsi controllore e censore del giovane talento, con il risultato che questi non pensò due volte a licenziarsi. Il primo articolo che Nettelbeck firma dopo l'abbandono di *Die Zeit* per la rivista *Konkret* nel marzo del 1969 porta il titolo *In eigener Sache* (*Per la propria causa*) e rappresenta una vera e propria resa dei conti con il mondo del giornalismo, nonchè – riletta oggi – un'attualissima decostruzione del quarto potere. E, di nuovo, ciò che colpisce maggiormente in questa lettera aperta non è solo la lucidità di analisi e giudizio, comunque straordinaria per un trentenne, ma anche la padronanza del mezzo stilistico che qui diviene veramente tutt'uno con l'obiettivo polemico.

Nettelbeck definisce, con un gioco di parole pressoché intraducibile in italiano, eufemistico il concetto di libertà di stampa, la quale si esaurisce spesso nella libertà (*Freiheit*) dei collaboratori esterni (*freie Mitarbeiter*) a cercarsi una buca della posta in cui inbucare la propria lettera di licenziamento. La critica del movimento studentesco all'editore Axel Springer e a un tipo di giornalismo che punta solo alle vendite va allargata anche ai giornali e alle riviste tendenzialmente di sinistra come *Spiegel* e *Konkret*, poiché in un regime economico liberalcapitalistico la vera libertà di stampa non è garantita dal fatto che «qualche casa editrice indipendente una dall'altra, ma dipendente dal sistema, goda della libertà di mettere in circolazione opinioni indipendenti una dall'altra, ma dipendenti dal sistema.»⁽²⁾ I giornalisti – come i giudici dei *Gerichtsprozesse* – tendono a scambiare il loro singolare e parziale punto di vista sulla realtà con il punto di vista sulla totalità, a confondere la propria vita con la realtà della società, ma essi sono solo elementi di un sistema di potere che li domina, e umanamente solo impiegati, poveri cristi che nulla hanno da perdere e che a tutto si aggrappano: «Il giornalista Theo Sommer, per esempio, dopo aver stretto la mano a Johnson scambia la propria vita per la verità stessa sul Vietnam. I giornalisti sono pericolosi: poiché non sanno chi sono, non sanno cosa fanno.»⁽³⁾ A questa prosa aforistica Nettelbeck fa seguire due lunghe citazioni – una dal libro di Hans Dieter Müller sul settimanale nazista *Das Reich*, l'altra da *Storia e coscienza di classe* di Georg Lukács – nelle quali vengono denunciate le tendenze all'autoinganno e all'adattamento del giornalista borghese, la sua totale mancanza di valori e la prostituzione delle sue esperienze e convinzioni, frutto di una alienazione della soggettività dalla propria personalità e carattere, la quale può essere compresa come l'apice della reificazione capitalistica. In questo senso la decisione di Nettelbeck di rendere pubblica la polemica con Theo Sommer intende anzitutto smascherare e denunciare uno dei meccanismi più alienanti e umilianti a cui il giornalista si presta scambiandola per buona abitudine e maniera, ossia la discrezione, il silenzio sui motivi che lo spingono a cambiare testata. «La mia decisione», così chiude la lettera, «di non contribuire oltre affinché lo *Zeit* sembri a volte un po' diverso da quello che è, lo ammetto, è stata anche una reazione all'intimazione di affidare i miei manoscritti al controllo di un redattore del calibro di Theo Sommer. È stata in questo senso una reazione privata. Ritengo sia meglio che Theo Sommer legga anche in futuro i miei articoli solo una volta che sono stati già stampati. Compariranno fino a nuovo ordine nella rivista *Konkret*.»⁽⁴⁾

IV

Dopo questa lettera Nettelbeck pubblicherà ancora alcuni articoli di carattere saggistico e letterario sulle riviste *Konkret*, *Jungle World*, *Filmkritik*. Leggendario e considerato come uno dei testi

fondatori della *Pop-Literatur* tedesca rimane il suo contributo del 1970 per il primo numero della rivista *Trivialmythen*, ossia un'interminabile lista di dischi dalla sua collezione privata: tuttavia quella che è sembrata a tutti come una affascinante, ma pura enumerazione è in realtà – come ha dimostrato Stefan Ripplinger(5), il maggior esegeta dell'opera di Nettelbeck – una vera e propria composizione o, come dirà più tardi Nettelbeck a proposito dei suoi montaggi nella rivista *Republik*, una modulazione e cioè un assemblaggio di materiali linguistici secondo un principio musicale in cui Nettelbeck intercala la lista di dischi con frammenti di lettere e brevissimi excursus su luoghi e occasioni dell'acquisto. Già il titolo del suo contributo, »*Generalthema ›Trivialmythen‹ (um es einmal so zu nennen)*«(6) (»*Titolo generale ›miti banali‹ (chiamiamoli così)*«) è, come indicano esplicitamente le virgolette nel titolo, una citazione dalla lettera inviatogli dalla curatrice della rivista Renate Matthaei, ancora indecisa sul titolo finale da dare al volume, che Nettelbeck poi cita nella sua interezza come sottotitolo, corsivizzandone e facendo così proprie le ultime parole: «*Cordiali saluti, Sua Renate Matthaei, forse Le verrà in mente qualcosa di completamente diverso, naturalmente*», per poi incollare di seguito a quella richiesta ciò che «*naturalmente*» gli veniva in mente di completamente diverso rispetto a quelli che saranno i contributi degli altri autori – fra i quali Elfriede Jelinek, Rolf Dieter Brinkmann, Peter O. Chotjewitz, Wolf Wondratschek, Friederike Mayröcker – e cioè «*Stato della mia collezione di dischi in data 28 ottobre 1969.*» Segue dunque una lunga lista di dischi in ordine tematico, dal cabaret alla chanson, dalla musica classica al jazz, rock'n'roll, blues, interrotta da citazioni da opere e giornali, da glosse e appunti di viaggio, ma soprattutto dalla corrispondenza con Renate Matthaei che rendono il testo molto di più di una semplice lista, quasi fosse il canovaccio di un testo teatrale in cui viene messo in scena processo creativo e di pubblicazione, il rapporto feticistico dell'autore con il suo oggetto e un cosciente e ironico oggettivarsi dell'autore a ganglio dell'industria culturale, cui può imporre forse un prezzo, ma a cui in definitiva si consegna e vende: «*Spero che il manoscritto piaccia a Lei quanto piace a noi. Può averlo, tuttavia non per 400 marchi, ma per 1000. Lei chiede se sono d'accordo di presentare un'anticipazione nei März-Texten: naturalmente. Deve ammettere però che sarebbe sciocco pubblicare solo un assaggio.*»

V

Ma il periodo di circa sei anni che va dall'abbandono della carriera giornalistica alla pubblicazione del primo numero di *Republik*, ossia dal 1969 al 1976, è caratterizzato soprattutto dalla lunga gestazione e pubblicazione di *Mainz wie es singt und lacht*(7) – un volume rilegato e molto curato dal punto di vista grafico, edito dalla casa editrice Petra Nettelbeck – e cioè di quella che può essere definita la prima opera letteraria di Nettelbeck, nonché il prototipo della futura rivista, in cui l'autore riunisce due tipologie di testi. Una parte del libro è costituito di citazioni dal mondo del giornalismo cartaceo e televisivo e dal mondo dell'editoria, il «*Meno*» appunto in cui «*si canta e ride*»: articoli, prefazioni di libri, lettere, soprattutto la corrispondenza fra Nettelbeck e i redattori dei giornali e delle case editrici vengono commentate o chiosate con sarcasmo, mentre il tutto assume la forma di una farsa, di un carnevale delle opinioni e delle idee che dovrebbero essere serie, serissime, e invece risultano ridicole, esagerate nei toni, spesso sintatticamente e grammaticalmente traballanti, un ballo in maschera (il titolo del libro cita una nota trasmissione tv degli anni settanta in cui gli ospiti apparivano vestiti in maschera) in cui ci si traveste da intellettuale per accedere alla festa e dire la propria: «*Terzo canale. Un momento di sorpresa: accendo la tv e vedo, in bianco e nero, un uomo che si piega in avanti in modo scomposto, strizza con fervore gli occhi da matto per sputare poi la sentenza: dobbiamo anzitutto definire cosa si intenda per intellettuale. Ma poi si capisce che si tratta del terzo canale, di Fritz J. Raddatz e di una di queste discussioni sugli intellettuali e la politica*»(8). Oppure ci si maschera da attore per approfittare della tavolata con cibi e bevande: «*Show-Biz. Un bel mattino di ottobre dell'anno 1971, mentre aspettevo nella Hall del Beverly Hills Hotel una Plymouth a noleggio con la quale*

raggiungere l'oceano pacifico, vedo passare davanti a me il famosissimo attore comico Peter Ustinov, il quale, civettulo come una ragazza da varietà ed estremamente concentrato, portava sotto mano una busta di dimensioni così enormi che nessuno poteva fare a meno di leggere cosa c'era scritto sopra in lettere così grandi da non capirne veramente il perché: Mr. Peter Ustinov! Egli offriva in quel momento l'immagine di un uomo che lotta per il suo prossimo pasto caldo.»(9)

Il secondo tipo di testi è costituito dal montaggio articolato di citazioni con lo scopo di costruire un vero e proprio racconto dal carattere unitario, senza commenti, ma a tal punto ben «modulato» da tener alta l'attenzione del lettore dall'inizio alla fine. *Mainz wie es singt und lacht* offre due bellissimi esempi di questo genere e cioè *Der Dolomitenkrieg (La guerra bianca)* e *Die Ballonfahrer (Piloti di mongolfiere)*. Il racconto sulla guerra alpina del 1915-18 è quasi documentaristico e sembra voler contrapporsi nella sua iconicità non solo ai resoconti retorici e nazionalistici, spesso parziali e confusi, sulla grande guerra fra Italia e Austria, ma più in generale ai reportage di guerra che durante gli anni sessanta e settanta erano riusciti addirittura a decidere delle sorti della guerra in Vietnam, veicolando in senso pacifistico e antigovernativo l'opinione pubblica, mentre i giornalisti della carta stampata e della tv, grazie al loro coraggio e carisma, guadagnavano visibilità e fama a livello mondiale.

Non vi è però ombra di polemica in Nettelbeck nei confronti del giornalismo di guerra di quegli anni e nemmeno della censura che ne seguì e che ancora oggi gestisce la copertura e invisibilità delle guerre. Lo sviluppo tecnologico dei mezzi di comunicazione che aveva permesso di aprire uno squarcio sulla crudeltà e ignominia delle guerre si è ritorto contro la libertà di informazione dando vita con il *news management* a un controllo capillare e alla radice delle informazioni, mentre una tecnologia sempre più sofisticata può eliminare, cancellare o al limite modificare e invalidare qualsiasi testimonianza diretta degli eventi. Nel *Dolomitenkrieg* si va piuttosto alla radice del problema: il montaggio accurato di documenti, diari di guerra, resoconti militari, non solo crea uno spaccato vivido, toccante e oggettivo delle battaglie e delle sofferenze vissute dai soldati, ma ridà anche un quadro interessante, un punto di vista storico-culturale – necessariamente retrospettivo – esattamente sull'evoluzione dell'ingegneria civile e militare, sul galoppante e impetuoso sviluppo tecnologico di inizio secolo applicato alla guerra che da un lato rivoluzionò strategie e pratiche di assalto e di difesa, dall'altro desacralizzò e disumanizzò del tutto i campi e i cieli di battaglia.

Lo stesso sguardo *kulturgeschichtlich*, prima che questo concetto e metodo diventasse moda accademica, orienta la composizione sulle mongolfiere; tuttavia aleggia nel testo uno spirito ironico e infatti i geniali inventori e gli appassionati piloti di mongolfiere – e naturalmente i loro temerari e solitari viaggi spesso finiti in tragedia – diventano metafora della passione e del lavoro di scrittore di Nettelbeck, della suo percorso irto di incomprensioni e scontri con quegli ostacoli invalicabili, e spesso inaspettati, rappresentati dai lettori e dagli editori di famose case editrici che fecero naufragare e cadere nel vuoto i suoi tentativi di pubblicare *Mainz wie es singt und lacht*. Il pilota di mongolfiere è caduto e disperso, la ricerca, dopo numerosi tentativi, è abbandonata: «Caro Nettelbeck, no, il suo *libro* non ci piace, in ogni caso non in quarto o formato libro», «Caro signor Nettelbeck, abbiamo letto qui in redazione il suo libro, ma siamo giunti a un parere negativo. Libri di questo tipo e di questa dimensione non si vendono.»(10) A questo spirito libero non restava che la lunga e avventurosa attraversata in solitaria.

VI

Il primo volume di *Republik*, contenente i primi quattro numeri, esce nel settembre del 1976; fino al numero 54 la rivista risulta edita dal solo Nettelbeck, poi sarà affiancato dalla moglie; l'ultimo volume, numeri 123-125, esce postumo nel 2008. Tranne rari interventi di amici e conoscenti (la saggista Frieda Grafe, i registi Heinz Emigholz e Harum Faroki, il pubblicista Stefan Ripplinger) la rivista viene scritta completamente da Nettelbeck. Il terzo di copertina dei primi volumi – presto non ce ne sarà più bisogno e il messaggio, arrivato a destinazione, scomparirà dalla rivista – segna

il distacco e l'atteggiamento polemico di Nettelbeck nei confronti del mondo culturale tedesco: «*Die Republik* esce per i tipi de *Die Republik*. (...) Editore e redazione si riservano il diritto di rifiutare la richiesta di abbonamento o di disdira. Esclusi dall'abbonamento sono ditte e istituzioni. Richieste di annunci pubblicitari non verranno presi in considerazione; manoscritti e stampati non richiesti non verranno esaminati, ma distrutti; lettere e domande alla redazione non riceveranno risposta.»(11) La veste grafica e tipografica della rivista, così come il suo spirito analitico e polemico, si rifanno esplicitamente alla *Fackel* di Kraus, ma sarebbe sbagliato – come fecero volentieri i detrattori – considerare Nettelbeck solo un epigono dello scrittore viennese. Va detto subito che in realtà, anche se Nettelbeck stesso consigliava di leggere propedeuticamente almeno due volte di seguito l'intera *Fackel* e nonostante l'evidente ed esplicita filiazione nel tentativo di presentare al mondo dell'informazione e della cultura, attraverso l'arte della citazione e del montaggio, la loro immagine riflessa e sfigurata, sono evidenti e profonde le differenze fra i due.

Anzitutto: al contrario di Kraus, il quale cercò sempre una tribuna per le sue invettive e tenne regolarmente conferenze, letture e spettacoli, Nettelbeck si ritira dal 1976 completamente dalla scena pubblica ed evita soprattutto quello che è per l'intellettuale contemporaneo il pulpito più ambito, il megafono più accessibile, ma anche più pericoloso: la televisione. Evitare la mischia e guadagnare un punto di vista esterno diventa per lui una questione di sopravvivenza spirituale e di lucidità mentale. Il critico letterario Reich-Ranicki, moderatore del fortunato programma televisivo *Literarisches Quartett*, in cui si dibatte e recensiscono nuove uscite dal campo della letteratura tedesca, è uno degli obiettivi polemici più famosi di Nettelbeck: «Il continuo spostamento multimediale di tutte le prospettive provoca gli effetti più sorprendenti. Uno dei migliori è che il vecchio Reich-Ranicki, il quale su libro è assolutamente insopportabile, può diventare in tv un faro, anzi sembra addirittura che abbia qualcosa da dire. Mentre i suoi non così consumati colleghi impallidiscono a tal punto nei suoi confronti che verrebbe da consigliare di restarsene con il loro vaniloquio lì dove è il loro posto e di non offrirlo alle telecamere.»(12) Nettelbeck – un tempo originale e richiesto mattatore dei dibattiti culturali alla tv – percepisce che il mezzo televisivo appiattisce o cancella il messaggio, ingrandendo a dismisura il narcisismo del mittente, promuovendolo a «famoso» e instaurando un rapporto vacuo e sbilanciato fra chi sta davanti alla telecamere e il pubblico anonimo e passivo che li guarda/subisce da casa: «Le personalità importanti – sottospecie delle star internazionali – e cioè quella gente attraente più o meno come il concetto che li definisce, e oltretutto una piaga per il paese dacché i giornali li hanno inventati, sembrano gradualmente estinguersi e far posto a un genere che meglio si adatta alla moltitudine dei canali e alla guerra di sopravvivenza, ossia i famosi, i quali in rapporto e a differenza dei loro predecessori risultano essere una piaga per la famiglia.»(13) Chi, durante i programmi televisivi critici nei confronti della televisione, asserisce che la tv proprio non bisognerebbe guardarla, rivela secondo Nettelbeck solo una visione delle cose del tutto ingenua e assolutamente distante dalla realtà, mentre l'espressione soddisfatta del viso che accompagna tale opinione tradisce il pessimista della cultura, condannato suo malgrado a scomparire dai teleschermi. Chi comanda veramente nelle tv considera la cultura come momento di svago e può tranquillamente lasciare o garantire spazi residuali a chi in tv vuole fare cultura ed è felice della propria missione, mentre non si accorge che il suo messaggio (per esempio la promozione di un titolo che denuncia l'inferno delle nostre esistenze nell'epoca tardo-capitalistica) è in perfetta sintonia col concetto di cultura come diversivo e passatempo: questo cortocircuito è per Nettelbeck «l'immagine in assoluto più esauriente e riuscita del mondo socialdemocratico.»(14)

VII

La distanza e l'isolamento dunque è il presupposto fondamentale per l'affresco in prospettiva. Solo così Nettelbeck può dedicarsi senza costrizioni e nella più assoluta autonomia al suo *Werk*. Questa attitudine, opposta a quella di Kraus, si rispecchia nel rapporto non dialettico, freddo e impassibile

che Nettelbeck intrattiene con la carta stampata. Egli reagisce flemmaticamente alle critiche di epigonismo e di mancanza di spirito autenticamente tagliente e mordace, lanciate da numerosi giornali dopo l'uscita del primo numero di *Republik*: nel secondo volume di *Republik*, uscito nel dicembre del 1976, Nettelbeck raccoglie e ripubblica con un effetto di eco fortemente straniante e depotenziante sia le richieste di copie della rivista da parte dei recensori dei giornali, cadute nel vuoto, sia le piccate recensioni al primo volume della rivista. In una breve glossa egli ritiene ridicolo il confronto che i recensori instaurano fra la *Fackel* e *Republik*, come anche le dotte spiegazioni secondo le quali è impossibile in un periodo storico senza guerre e follie ritrovare e ricreare la retorica esplosiva e apocalittica di Kraus. Questo è per Nettelbeck lapalissiano e quindi non si sente minimamente toccato dalle critiche che mancano quindi il bersaglio, fornendo oltretutto solo altro materiale per i successivi montaggi: «Egli infatti», scrive Nettelbeck in terza persona, «nonostante tutta la buona volontà di dire qualcosa di vena propria, non vede proprio cosa ci sarebbe qui ancora da togliere di mezzo o da rimettere in piedi. Qui si può solo raccogliere con la scopa. È tutto solo cenere.»(15)

Col montaggio critico di pezzi di quotidiani e riviste, con le citazioni dal mondo della cultura della socialdemocrazia tedesca, non si tratta insomma per Nettelbeck di dar fuoco alle polveri e di opporvi un pathos demonico e distruttivo, ma di mostrarne con distacco goethiano la completa subalternità alle logiche di mercato, e quindi la mancanza di autonomia intellettuale e inefficacia critica. Il fascicolo 92-93 del 1995 della *Republik* è interamente dedicato al tentativo da parte di Nettelbeck, destinato fin dall'inizio al fallimento, di tornare al giornalismo con una rubrica satirica settimanale per la rivista *Die Woche*. Sottotitolo del fascicolo è *Meine Affäre mit der Woche. Notizen (Il mio rapporto con la Woche. Appunti)* dove nella parola tedesca *Affäre* (affare, relazione amorosa) è insita quell'ambiguità e clandestinità che può far naufragare un rapporto in breve tempo, nonostante le parti in gioco provino una forte e insana attrazione reciproca. Tutto il materiale di questo fallimento – corrispondenza con la redazione, appunti, articoli già pronti, ma soprattutto citazioni dal mondo dello spettacolo e della cultura della nuova Germania post muro – viene pubblicato da Nettelbeck con con raro senso critico e autoironico.

E qui veniamo alla seconda fondamentale differenza da Kraus: se, come dice Walter Benjamin, il lavoro di Kraus si esaurisce nel rendere citabile lo stesso giornale, nel trasportarlo nel suo stesso ambiente, dove «a un tratto la frase deve accorgersi che nel più profondo sedimento dei giornali essa non è al riparo dal colpo della voce che si cala sulle ali della parola, per strapparla alla sua notte»(16), ecco che la citazione dal giornale e dalla tv è da Nettelbeck invece allontanata dal suo ambiente, offerta alla contemplazione dello *spectateur engagé*, trasportata nella severa cornice di *Republik*, dove del frastuono emanato dalle rotative dei quotidiani, come del cicaleccio televisivo si percepisce giusto una eco, mentre il silenzio che le circonda diventa, citazione dopo citazione, tonfo sordo dopo tonfo sordo, un'inappellabile condanna, la quale con la glossa ricorre a sua volta alla parola, sì, ma come il giudice che, stanco della vuota retorica dell'avvocato difensore, fa appello alla legge per farne tacere l'abuso.

VIII

Nella *Republik*, come detto, Nettelbeck non si occupa solo del mondo e dell'industria culturale tedesca contemporanea. Una tipologia di testo particolare lontano dalle polemiche con la contemporaneità, sempre creato dal montaggio di citazioni, è quello del ritratto di scrittori che Nettelbeck ha sentito vicini. Ne la *Republik* nr. 48-54 è il caso di Flaubert, a Melville sono dedicati i nr. 82-85, di Karl Philipp Moritz Nettelbeck pubblica anche un libro di lettura e lascia oltre agli appunti e frammenti di *Republik* uno sterminato materiale preparatorio che doveva confluire in un ritratto della Germania del XVIII secolo, il paese dei grandi »Dichter und Denker« (poeti e pensatori) tedeschi che secondo il famoso aforisma krausiano può anche essere visto come il paese dei »Richter und Henker« (giudici e boia). Ma, così come il ritratto di Moritz avviene in

negativo(17), attraverso le citazioni da altri autori come Goethe e Herder e dalle cronache del tempo, sicché Moritz risulta quasi assente o estraneo alla dialettica di cultura idealistica e politica provinciale, di illuminismo accademico e barbarie sociale, ecco che il ritratto di Flaubert si compone provocatoriamente di citazioni da traduzione approssimative, articoli di manuali ed enciclopedie, memorie di contemporanei sconosciuti, lettere in cui Flaubert ritrae e parodia se stesso, e infine e soprattutto da intere parti del romanzo che più di tutti ha influenzato Nettelbeck: *Bouvard et Pécuchet*.

I due folli protagonisti del romanzo – come Flaubert e Nettelbeck – sono copisti che si ritirano nella provincia francese e qui raccolgono cataloghi di idee e luoghi comuni. Lo spassoso affresco dello scibile umano non è solo la raffigurazione impietosa di una tipologia di intellettuale che è divenuta la più frequente, ossia colui che non conosce veramente la sua materia e si perde in un rinvio infinito di citazioni credendo che il suo surrogato sia invece un distillato di sapienza. Di più: partiti con l'intenzione di arrivare all'essenza delle cose, tornano sconfitti al loro antico mestiere di copisti. La verità è la copia della verità, trascrizione, rimando, citazione. Prima ancora che leit motiv postmoderno, la citazione e il rimando al già detto è una caratteristica fondamentale dell'opera di classici come Dante e Cervantes, come Flaubert appunto, ma anche di Thomas Mann, di T.S. Eliot e, giustificata a livello filosofico, di Walter Benjamin. La tecnica della citazione è in questi autori o in questa tradizione anzitutto una presa di posizione antisoggettivista e si oppone al culto dell'individualità creatrice: diversa dalla denunciata e aspirata scomparsa o morte dell'autore in campo postmoderno – la quale nasconde dietro un retorico rinvio dell'intenzione creatrice dal senso al suono, dall'esperienza ai valori formali, solo un'ipertrofia narcisista – essa tende non a cancellare, ma a obiettivizzare e ipostatizzare il fattore psicologico ed empirico, a rappresentare (come dice Contini a proposito del montaggio di Dante(18)) cose ed eventi in un plastico sistema di rapporti. Un sistema e una tecnica compositiva che viene chiamata dai modernisti anglosassoni Eliot e Pound, antilirici maestri del montaggio, «correlativo oggettivo». Le citazioni non come sterile referenza filologica, ma come gesto linguistico sono l'esatto opposto del culto di una qualsivoglia lingua originaria, l'esatto contrario della letteratura e della poesia come ricerca di un'essenza nel linguaggio e oltre il linguaggio. E questo già a livello semplicemente letterario: nel senso che la citazione, e cioè la ripetizione di un già detto, è l'antitesi dell'assolutamente originario, profondo, primordiale; il montaggio come tecnica letteraria mostra intenzionalmente la scrittura come citazione, allusione al già detto, come appello e richiamo a ciò che è già stato. Certamente questa tecnica può sfociare nel manierismo, un pericolo che può essere controbilanciato solo da una forte e consapevole letterarietà. La qualità letteraria del montaggio non ha a che fare con la qualità letteraria del citato, ma investe la tecnica e quindi l'espressione o l'espressività della costruzione.

È di Benjamin il detto nascosto nei meandri del suo *Passagenwerk* che potrebbe valere da epigrafe a tutta l'opera di Nettelbeck: «Metodo di questo lavoro: montaggio letterario. Non ho nulla da dire. Solo da mostrare. Non sottrarrò nulla di prezioso e non mi approprierò di alcuna espressione ricca di spirito. Stracci e rifiuti, invece, ma non per farne l'inventario, bensì per rendere loro giustizia nell'unico modo possibile: usandoli»(19) Nettelbeck si rapporta al materiale da lui raccolto nei testi più disparati e improbabili per il suo grande affresco così come Benjamin all'universo parigino del XIX secolo per il ritratto di Baudelaire e così come le avanguardie storiche si erano confrontate con la produzione industriale di bassa qualità – gli stracci e i rifiuti benjaminiani – e cioè cercando di temperare e sublimare il caos dell'empirico e del quotidiano attraverso la forma.

XIX

Per Nettelbeck, dunque, si tratta di opporre alla confusione delle opinioni e delle espressioni un principio formale capace di riadattare e recuperare lo scarto, l'informe e l'eccesso nel linguaggio. Spesso in Nettelbeck il «già stato» è una tradizione e un passato a cui non si vuole rinunciare e che si vuole salvare e tramandare (è il caso dei ritratti di Flaubert, Melville, ma anche delle traduzioni e

delle edizioni delle opere di autori da lui amati come Franz Jung e Jules Michelet). Altre volte, come abbiamo visto, il già detto è la chiacchiera dei giornali e delle tv che Nettelbeck monta e ordina per mostrarne il vuoto. Ma può essere volentieri ancora un terzo tipo di materiale, quello criminologico, a cui Nettelbeck dedica particolare attenzione poiché porta alla luce il volto oscuro delle nostre società. Vengono a comporre veri e propri racconti criminali articoli di cronaca nera e giudiziaria, rapporti forensi, fotografie e rapporti di polizia, poiché «i poliziotti non sono solo i migliori fotografi, ma anche i migliori scrittori» – come scrive Nettelbeck in una raccolta di casi criminali estratti da *Republik* e da lui curata, *Fantômas*(20).

Nettelbeck compone lui stesso lunghe parafrasi o pezzi in prosa densissima e molto articolata su singoli casi, sui metodi di indagine e di analisi, su vittime e detective creando un sottogenere storiografico-criminologico che, come mostra anche Carlo Ginzburg(21), ha in comune con l'indagine poliziesca il rilevamento delle tracce, la raccolta di prove, l'analisi e soprattutto un momento costruttivo in cui i diversi elementi vengono a formare un puzzle concreto e sensato. Lo scrittore Nettelbeck e il detective appartengono entrambi a una categoria particolare, essi sono dei collezionisti, i quali, come spiega ancora Benjamin, attualizzano le cose in quanto le immaginano e raccolgono nel loro spazio, invece che trasferire loro stessi e immaginarsi nelle cose. Il collezionista sembra così essere il contrario del *flaneur*, egli non si perde nel mondo delle cose, ma al contrario vuole dominarle avvicinandole e racchiudendole nel suo catalogo. Collezionare non è solo contemplazione dell'oggetto ritrovato o acquistato, ma anzitutto ricerca e selezione, quindi sapere pratico e tassonomico. Queste caratteristiche che Nettelbeck ha in comune con il detective ne fanno un vero e proprio archeologo della contemporaneità, il quale si muove con spirito indiziario nel luogo del delitto – il mondo dell'informazione massmediale e culturale –, alla ricerca e catalogazione di tracce e testimonianze – i segni linguistici –, al fine di ricomporre il puzzle e smascherare il colpevole. Poiché se è vero che il limite dell'analogia fra scienziato e collezionista, fra detective e filologo è quello apparentemente invalicabile fra natura (animata o inanimata) e cultura(22), è vero anche che il modello di indagine filologica e semiologica inizia a porsi dagli anni sessanta ad esempio per l'analisi di una realtà che si smaterializza, eclissa e decade sempre più a immagine e parola.

Con l'abbandono del giornalismo e la fondazione di *Republik* Nettelbeck oppone all'impovertimento progressivo della realtà e della cultura decaduta a informazione, scoop, pubblicità, un gesto linguistico sofisticato e composito che richiede tempo e pazienza per essere decifrato e apprezzato. In un capitolo di *Fantômas* intitolato «Polvere» Nettelbeck mimetizza dietro la metafora indiziaria e scientifica il suo approccio e la sua passione per la forma nel linguaggio, ridotta a «cenere» dai media e dall'industria culturale, ma che trasporta e tradisce anche in questa configurazione e struttura sottile e quasi invisibile la sua natura, mentre è compito dell'esperto collezionista ricostruire la storia del suo frantumarsi: « (...) Come dice il chimico Justus Liebig, la polvere contiene «nel piccolo tutte le cose che ci circondano nel grande»; se si volesse enumerare senza eccezione tutte le particelle che vengono a formare la polvere, si dovrebbero nominare tutte le materie organiche e anorganiche, sintetiche e naturali della terra. Poiché la polvere restituisce nelle sue sostanze l'ambiente da cui proviene in modo esemplarmente enciclopedico ed esprime una equivalenza e irrelazione dei suoi componenti non rintracciabile né nelle scienze né nella quotidianità, essa è dunque un fenomeno insostituibile ai fini della deduzione documentaria di rapporti materiali. (...) L'esperto è in possesso con un campione di polvere di una formula calligrafica chiarissima che gli indica la strada per la ricostruzione anche di uno scenario del tutto sconosciuto e che è spesso la chiave di lettura per la risoluzione di un mistero profondamente taciuto.»

Note.

- (1) Uwe Nettelbeck, *Prozesse. Gerichtsprozesse 1967-1969*, Frankfurt am Main 2015, p. 150. (t.d.a)
- (2) *Ibid.*, p. 163.
- (3) *Ibid.*, p. 164.
- (4) *Ibid.*, p. 167.
- (5) Si veda: Stefan Ripplinger, «Über Nettelbecks Zitatmontage», in: *Autofiktion*, nr. 7, Hamburg 2008, pp. 74-95.
- (6) Uwe Nettelbeck, «»Generalthema ›Trivialmythen‹ (um es einmal so zu nennen)«», in: *Trivialmythen*, Frankfurt am Main 1970, pp. 151-179.
- (7) Uwe Nettelbeck, *Mainz wie es singt und lacht*, Salzhausen-Luhmühlen 1976.
- (8) *Ibid.*, pagina non numerata, (t.d.a).
- (9) *Ibid.*, pagina non numerata, (t.d.a).
- (10) *Ibid.*, pagina non numerata, (t.d.a).
- (11) *Die Republik*, Nr. 1-4, Frankfurt am Main 1976, p. 240.
- (12) *Die Republik*, Nr. 92-93, Frankfurt am Main, 1995, p. 14.
- (13) *Ibid.*, p. 15.
- (14) *Ibid.*, p. 41.
- (15) *Die Republik*, Nr. 5-9, Frankfurt am Main 1976, p. 179.
- (16) Walter Benjamin, *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Torino 1973, p. 128.
- (17) Stefan Ripplinger, *op. cit.*, p. 90.
- (18) Si veda: Gianfranco Contini, *Un'idea di Dante*, Torino 2001, p. 11.
- (19) Walter Benjamin, *I "passages" di Parigi*, Torino 2002, vol 1, p. 595.
- (20) Uwe Nettelbeck, *Fantômas. Eine Sittengeschichte des Erkennungsdienstes*, Salzhausen-Luhmühlen 1979.
- (21) Carlo Ginzburg, *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi 1986, pp. 158-193.
- (22) Carlo Ginzburg, *op. cit.*

ANNE CARSON E IL RUOLO DELLA FORMA NEL DISCORSO POETICO

Perché non intendo in alcun modo confinarvi al romanzo. Se voleste farmi contenta – e di persone come me ce ne sono a migliaia – dovrete scrivere libri di viaggio e di avventura, opere di ricerca e di erudizione, saggi storici e biografie, e poi opere di critica, di filosofia e di scienza. Se farete questo, voi certamente farete progredire l'arte del romanzo. Perché i libri hanno un modo tutto proprio di influenzarsi a vicenda. Il romanzo migliorerà molto dallo stare guancia a guancia con poesia e filosofia. Inoltre, se considerate una qualunque grande figura femminile del passato, come Saffo, come Murasaki, come Emily Brontë, scoprirete che ciascuna di esse è erede e al tempo stesso creatrice di una tradizione, e che ha potuto esistere perché le donne alla fine hanno preso l'abitudine di scrivere con naturalezza; sicché, anche come preludio alla poesia, una simile attività da parte vostra avrebbe un valore inestimabile.

Una stanza tutta per sé, V. Woolf

Io lirico

I

I can hear little clicks inside my dream.
Night drips its silver tap
down the back.
At 4 A.M. I wake. Thinking

of the man who
left in September.
His name was Law.

My face in the bathroom mirror
has white streaks down it.
I rinse the face and return to bed.
Tomorrow I am going to visit my mother.

Il pronome personale di prima persona singolare *I* apre *The Glass Essay*, il racconto in versi che introduce la raccolta *Glass, Irony and God* di Anne Carson, edita nel 1994 presso New Directions. L'opera è descritta dall'editore come «a powerful poem about the end of a love affair, told in the context of Carson's reading of the Brontë sisters»⁽¹⁾, sintesi perfetta di ciò che all'inizio del racconto ci dice di sé *I*, subito dopo la percezione di un suono durante un sogno. Il successivo risveglio nel cuore della notte accompagna la seconda azione, ovvero il pensiero per Law, andato via a settembre. Due indicazioni temporali, una riferita al presente e l'altra all'evento da cui esso prende le mosse, sono tutto ciò che sappiamo di *I*, la cui faccia venata di bianco si osserva allo specchio del bagno prima di tornare a dormire. Sin dai primi versi il lettore viene gettato nel più intimo dei pensieri ossessivi di un io di cui si sa solo che il giorno seguente andrà a fare visita alla madre. *She* è infatti il secondo pronome personale che apre la sezione successiva, sebbene dopo un paio di versi sorga il sospetto che non sia la madre ad abitare da sola nella brughiera a nord.

SHE

She lives on a moor in the north.
 She lives alone.
 Spring opens like a blade there.
 I travel all day on trains and bring a lot of books—

some for my mother, some for me
 including *The Collected Works Of Emily Brontë*.
 This is my favourite author.

Also my main fear, which I mean to confront.
 Whenever I visit my mother
 I feel I am turning into Emily Brontë,

my lonely life around me like a moor,
 my ungainly body stumping over the mud flats with a look of transformation
 that dies when I come in the kitchen door.
 What meat is it, Emily, we need?

Come già anticipato, la seconda protagonista del racconto è Emily Brontë, ovvero la principale paura di *I*. La partenza non è solo uno spostamento fisico, ma l'inizio di una esperienza di isolamento e alienazione. Per mezzo di un complesso scavo interiore la protagonista arriverà a mischiare e confondere la sua identità con quella della scrittrice inglese, intraprendendo una tortuosa lotta dell'animo verso la liberazione dalle sue ossessioni. La simbiosi con Emily Brontë ha inizio già in treno, quando la donna, appesantita dal peso dei libri, simbolo delle sue paure, comincia a percepire il suo corpo come goffo e indifeso. È l'inizio di un'avventura intellettuale che procede all'indietro, in un allontanamento volontario dal quotidiano, un ripiegamento dell'io nell'intimo dei propri pensieri, accompagnato dalla presenza confortante dei libri. La paura di azzerare qualsiasi apparenza di trasformazione in sé, non appena messo piede nella cucina della casa materna, e di trasformarsi improvvisamente nella solitaria Emily Brontë, accompagna la protagonista nella terza sessione, intitolata THREE.

THREE

Three silent women at the kitchen table.
 My mother's kitchen is dark and small but out the window
 There is the moor, paralyzed with ice.
 It extends as far as the eye can see

over flat miles to a solid unlit white sky.
 Mother and I are chewing lettuce carefully.
 The kitchen wall clock emits a ragged low buzz that jumps

once a minute over the twelve.
 I have Emily p. 216 propped open on the sugarbowl
 But am covertly watching my mother.

A thousand questions hit my eyes from the inside.
 My mother is studying her lettuce.
 I turn to p. 217.

“In my flight through the kitchen I knocked over Hareton
 who was hanging a litter of puppies

from a chairback in the doorway....”

It is as if we have all been lowered into an atmosphere of glass.
Now and then a remark trails through the glass.
Taxes on the back lot. Not a good melon,

too early for melons.
Hairdresser in town found God, closes shop every Tuesday.
Mice in the teatowel drawer again.
Little pellets. Chew off

the corners of the napkins, if they knew
what paper napkins cost nowadays.
Rain tonight.

Ci appare dunque chiaro come *She* indichi allo stesso tempo la madre, Emily Brontë, e la stessa *I*. Il volume delle opere di Emily Brontë, poggiato sulla zuccheriera in cucina, è la lente attraverso cui il soggetto protagonista osserva l'ambiente intorno a sé – rispettivamente il microcosmo dell'interno domestico e il macrocosmo esterno della brughiera ricoperta di ghiaccio – rendendo così sempre più labile il confine tra interiorità e mondo. La terza sessione introduce inoltre due dei tre temi fondamentali dell'intera raccolta. Così recita la terza strofa: “è come se ci fossimo tutti calati in un'atmosfera di vetro / ogni tanto un commento si trascina attraverso il vetro / Tasse sull'apezzamento. Non è un buon melone”(2). L'enjambement finale collega questa strofa con la seguente: “ troppo presto per i meloni. / Il parrucchiere in città ha trovato Dio, chiude il negozio ogni martedì. / ” Il vetro, che dà il titolo al racconto stesso, viene qui descritto come il materiale costitutivo di una narrazione che procede per immagini, suggestioni e frammenti evocati per poi rimanere sospesi(3). Il dispiegarsi del processo di elaborazione del lutto d'amore è messo in atto dalla protagonista prendendo in prestito le parole e le immagini tratte dalle opere di Emily Brontë (in particolare dal romanzo *Wuthering Heights*) e dalle note di commento al testo curate postume dalla sorella Charlotte. Vi è poi il terzo protagonista della raccolta, Dio, presente non direttamente, ma introdotto attraverso la testimonianza di qualcuno che ne ha fatto esperienza.

Io presenza di fronte a tu assenza

Out the window I can see dead leaves ticking over the flatland
and dregs of snow scarred by pine filth.
At the middle of the moor

where the ground goes down into a depression,
the ice has begun to unclench.
Black open water comes

curdling up like anger. My mother speaks suddenly.
That psychotherapy's not doing you much good is it?
You aren't getting over him.

My mother has a way of summing things up.
She never liked law much
but she liked the idea of me having a man and getting on with life.

Well he's a taker and you're a giver I hope it works out,
was all she said after she met him.
Give and take were just words to me

at the time. I had not been in love before.
It was like a wheel rolling downhill.
But early this morning while mother slept

And I was downstairs reading the part in *Wuthering Heights*
where Heathcliff clings at the lattice in the storm sobbing
Come in! Come in! to the ghost of his heart's darling,

I fell on my knees on the rug and sobbed too.
She knows how to hang puppies,
That Emily.

It isn't like taking an aspirin you know, I answer feebly.
Dr. Haw says grief is a long process.
She frowns. What does it accomplish

all that raking up the past?
Oh – I spread my hands –
I prevail! I look her in the eye.
She grins. Yes you do.

L'assenza si configura come tema predominante del *poem*, nel suo esprimersi, secondo la definizione coniata da Roland Barthes nei suoi *Frammenti di un Discorso Amatorioso*(4), esclusivamente nella forma dell'assenza dell'altro. La scena vede il sovrapporsi di due piani temporali, quello della realtà – costituita dalle due donne, madre e figlia, in cucina intente a preparare da mangiare – e quello interno ai pensieri dell'io. *I* procede indisturbata attraverso la lettura e l'autoidentificazione con il personaggio di Heathcliff. Come il protagonista del romanzo della Brontë invoca disperatamente il fantasma dell'amata, così l'io di *The Glass Essay* evoca e materializza i suoi fantasmi interiori, attraverso la recita quotidiana di una preghiera in latino a cui segue la visione interiore di enigmatiche immagini da lei chiamate *Nudes*. Poiché definire l'assenza amorosa equivale al costituirsi dell'unica presenza in grado di poter essere espressa, cioè quella dell'io, il soggetto protagonista partecipa dell'atto creativo servendosi del lessico letterario. Il racconto del proprio smarrimento interiore, della necessità di dare ordine alla memoria, celebrando il lutto attraverso l'elaborazione del ricordo, definiscono il tempo della narrazione come incastro fra la dimensione del passato e quella del presente. Quest'ultimo è per definizione il tempo dell'angoscia, in cui la necessità di sopportare l'assenza dell'oggetto d'amore si trasforma in una manipolazione dell'assenza stessa. Manipolazione questa, che si compie attraverso le parole di Emily Brontë, particolarmente quelle delle poesie, nelle quali la scrittrice inglese riporta i suoi dialoghi appassionati con un misterioso *Thou*.

WHACHER

Whacher,
Emily's habitual spelling of this word,
has caused confusion.
For example

in the first line of the poem printed *Tell me, whether, is it winter?*
in the Shakespeare Head edition.
But whacher is what she wrote.

Whacher is what she was.
She whached God and humans and moor wind and open night.
She whached eyes, stars, inside, outside, actual weather.

She whached the bars of time, which broke.
 She whached the poor core of the world,
 wide open.

To be a whacher is not a choice.
 There is nowhere to get away from it,
 no ledge to climb up to – like as swimmer

who walks out of the water at sunset
 shaking the drops off, it just flies open.
 To be a whacher is not in itself sad or happy,

although she uses these words in her verse
 as she uses the emotions of sexual union in her novel,
 grazing with euphemism the work of whaching.

But it has no name.
 It is transparent.
 Sometimes she calls it Thou.

L'elaborazione della perdita amorosa costituisce un tema ricorrente nella produzione letteraria della Carson. Lo ritroviamo nel 2001 in *The Beauty of the Husband: A Fictional Essay in 29 Tangos*, cronaca di un tormentato amore adolescenziale, culminato in uno sfortunato matrimonio. Sebbene quest'ultimo lavoro si caratterizzi per una maggiore elaborazione dell'intreccio in chiave narrativa, entrambe le opere condividono una marca spiccatamente riflessiva, evidente nella parola chiave del titolo, *Essay*. Non si tratta dunque di una narrazione, ma della rielaborazione di una vicenda, che procede secondo le linee guida della forma letteraria saggistica. Ragion per cui il vetro rappresenta la seconda chiave di lettura dell'opera, nella sua capacità di riflettere l'immagine creando un'illusione di realtà(5). La realtà stessa però non risulta tangibile, ma mediata da un elemento che si sovrappone tra osservatore e oggetto osservato, ovvero da una forma che rende possibile l'interpretazione.

II *Lyrical Essay*

A questo punto si fa strada la domanda fondamentale che sin da subito ha reso i primi passi di questa analisi impacciati al pari di quelli della protagonista, in procinto di tramutarsi in Emily Brontë. Le aspettative del lettore che si accinga a leggere *The Glass Essay* sono rette dal patto di fiducia istaurato con l'autrice a partire dal titolo dell'opera. Tale scelta dovrebbe costituire l'introduzione a una narrazione prosastica di carattere trattatistico, caratterizzata da quello che Giacomo Debenedetti nei suoi *Quaderni di Montaigne* ha definito «uno splendore letterario, un discorrere sul filo pericoloso e affascinante tra lirismo e lucidità»(6). Questa aspettativa viene però immediatamente tradita dalla forma con cui il testo si presenta agli occhi del lettore e che ha indotto lo stesso editore a definirlo *a poem*, in palese contraddizione con il titolo. Si tratta di un racconto in versi liberi, caratterizzato da un frequente ricorso all'ellissi degli aggettivi e da un forte simbolismo nella rappresentazione del reale, nell'uso delle immagini e dei colori. Protagonista indiscussa è il soggetto lirico, colto all'inizio del racconto nella condizione del sogno e subito dopo nell'atto di osservare la propria immagine riflessa allo specchio. Le sezioni successive inoltre, ci presentano una percezione della realtà deformata e smembrata, che segue il filo dell'accostamento libero dei pensieri, attraverso l'uso dell'analessi e della paratassi linguistica. Tutto questo sembra decisamente allontanarci da ciò che nel saggio ha a che vedere con l'aspetto prosastico, persino con l'oggettività scientifica del genere, a favore di una trasfigurazione decisamente lirica della materia trattata. A motivo di questo evidente gioco di accostamenti fra due diverse forme letterarie, la critica ha

definito, a varie riprese negli ultimi vent'anni, la produzione di Anne Carson un caso esemplare di *hybridity*. Nel 1997 sulla rivista *Seneca Review* John D'Agata e Debora Tall, chiariscono il concetto di *lyric essay*(7), modellandolo, con molta probabilità, direttamente sulle opere della scrittrice canadese(8). Il termine definisce una scrittura di taglio spiccatamente soggettivo, in grado di combinare prosa e poesia, privilegiando la frammentazione delle immagini a discapito di una più classica unità narrativa. Questa «idiosyncratic meditation» si serve dell'apporto del linguaggio poetico per arricchire un discorso il cui scopo non sia la completezza e all'eshaustività, quanto piuttosto l'evocazione di immagini ed emozioni. Gli autori accolgono infine il neonato *Lyrical essay* come un «fascinating subgenre» capace di cavalcare insieme due forme così diverse come la poesia e il saggio. L'annuncio della nascita di un nuovo genere letterario contiene un incredibile e indubbio fascino, che contribuisce a rendere l'opera delle Carson sempre più intrigante.

A questo punto prenderò in considerazione una seconda opera della scrittrice canadese, ovvero *Decreation*, edita nel 2005. L'ambiguità che aveva caratterizzato dieci anni prima l'uscita di *The Glass Essay* è qui sfatata dal titolo dell'opera, che ne palesa la natura provocatoriamente ibrida: *Decreation, poetry, essays and opera*. L'apparenza confortante del titolo lascia intendere che il volume sia una raccolta di testi appartenenti rispettivamente a tre diverse forme letterarie. La lettura dell'opera sembra inoltre confermare questa attesa. La prima sezione, intitolata STOPS, è una raccolta di poesie dedicate al tema del rapporto con la madre. Particolarmente in due componimenti, "Some afternoons she does not pick up the phone"(9) e "Her Beckett"(10), riconosciamo senza difficoltà le immagini di *The Glass Essay*: il ghiaccio – là dove nell'opera precedente si parlava di vetro – inteso anche qui come materiale trasparente in grado di riflettere le immagini, e la paura angosciosa della visita alla madre. A supporto di queste considerazioni, lo studio di Rae del 2008, inquadra la produzione della Carson all'interno di una più ampia e fiorente tradizione letteraria canadese di *poet-novelists*(11). L'originale interazione fra *long poem* e *novel* contribuirebbe, secondo Rae, a una trasformazione radicale dei «concepts of narrative coherence and sequence in the Canadian novel by adapting the devices of contemporary poetry to prose fiction»(12). Secondo Rae le forme narrative di tanti *long poems* canadesi – gli esempi analizzati dall'autore, oltre ad Anne Carson, sono quelli rispettivamente di Leonard Cohen, Michael Ondaatje, George Bowering, e Daphne Marlatt – conterrebbero nel loro nucleo originario le precedenti produzioni poetiche degli autori stessi, di cui costituirebbero delle estensioni. Malgrado il lento e progressivo decadimento della pratica del componimento narrativo lungo, a favore del prevalere della lirica come unica forma di scrittura in versi, la tradizione del *long poem* non è perciò del tutto scomparsa nella letteratura moderna. Di una tradizione di narrativa in versi troviamo traccia in Europa fino alla seconda metà dell'Ottocento, soprattutto in ambito inglese(13). Inoltre a ben vedere, il *long poem* è sempre stato presente nella tradizione poetica occidentale, inserendosi a più riprese all'interno del macro genere della poesia lirica, che insieme al romanzo, occupa il nostro orizzonte letterario.

Lyric e essay.

Costituiscono un esempio di quanto detto, le innumerevoli produzioni saggistiche di poeti della prima metà del Novecento, quali Auden, Eliot, Valéry e Brecht, nei quali la poesia si mischia continuamente alla prosa. Risalendo alla produzione di Leopardi e Baudelaire, Berardinelli ha definito questi poeti dei «saggisti in versi», la cui peculiarità è l'esprimere «il rapporto difficile fra intellettuali e società borghese moderna», facendosi così espressione di un «individualismo letterario estremo o eroico»(14). Sempre secondo Berardinelli, il contributo del saggio all'interno della poesia lirica moderna risulterebbe fondamentale, nel suo ruolo di mediazione tra lettore e poeta. Quest'ultimo attingerebbe alla forma saggistica come *medium* prezioso di fronte alla difficoltà di rendere comunicabile la propria esperienza esistenziale, sempre più tendente al solipsismo(15). Il Novecento è stato il secolo che più di tutti ha visto il fiorire e l'emanciparsi della forma saggistica rispetto agli altri generi. Questa fioritura non ha toccato solo le potenzialità espressive del saggio in quanto genere autonomo(16), quanto piuttosto la sua pervasività all'interno

della forma letteraria simbolo della letteratura moderna, ovvero il *novel*. Il risultato è stato il consolidarsi del legame fra saggio e romanzo, i due rappresentando non solo i generi più significativi della modernità, ma anche le forme letterarie più aperte e naturalmente disponibili alla contaminazione(17). Eppure, mentre siamo ormai avvezzi a parlare di *romanzo-saggio*, ci costa un maggiore sforzo la legittimazione di un contenuto saggistico all'interno di una forma poetica, senza doverne per questo sottolineare il carattere ibrido, impuro. La ragione di questo stato delle cose è da rintracciare in un fatto storico ben preciso, ovvero nel prevalere, in epoca moderna, dell'idea secondo cui la poesia coincida sostanzialmente con la lirica, ovvero con un componimento in versi, nel quale un soggetto ambisca alla legittimazione di alcune esperienze personali attraverso l'uso di un linguaggio diverso da quello quotidiano. A misura del profondo radicamento di questa idea nello spazio letterario moderno, Mazzoni si è espresso in termini di «egemonia» della lirica «sulla scrittura in versi»(18).

La forma come vera protagonista

Per tutte queste ragioni, chi si accinga a leggere *The Glass Essay* si trova davanti all'imbarazzo di non poter far coincidere la propria idea di poesia con le originali provocazioni proposte dalla Carson. Si potrebbe anche correre il rischio di pensare di avere tra le mani un saggio critico su Emily Bronte. Questa illusione sarebbe tutt'altro che infondata, poiché Anne Carson inaugura la sua produzione letteraria nel 1986, proprio in veste di saggista, con *Eros the Bittersweet*, un trattato dedicato all'analisi del desiderio amoroso nella poesia greca antica. Ad attendere sin dalla prima pagina il lettore di *The Glass Essay* è invece un immediato effetto di defamiliarizzazione(19) formale, con il quale l'autrice mostra di poter incastrare il genere minore del saggio all'interno di quello maggiore della poesia. Questa operazione appare inusuale in base alle considerazioni secondo cui storicamente sia stata la narrativa, e non la poesia, il genere più legato al saggio(20). Secondo quanto esposto da Lukács in *L'anima e le forme*, gli scritti dei saggisti esprimerebbero «quelle esperienze di cui la maggior parte degli uomini ha coscienza solo quando vede un quadro o legge una poesia»(21). Si tratta per l'appunto di avvenimenti che, sempre a detta di Lukács, pur nella loro intensità, non sono in grado di smuovere la vita. Ragion per cui al saggio non si chiede di darci una risposta alle grandi domande sulle idee, ma di descrivere, di facilitare la comprensione di un'opera d'arte. Potremmo inoltre aggiungere alle caratteristiche del saggio la peculiarità, da un lato, di esprimere in prosa un contenuto che per vari motivi non rientrerebbe nelle strutture dei generi letterari così detti maggiori, e dall'altro, la sua naturale permeabilità alle più svariate suggestioni letterarie. L'io che agisce in *The Glass Essay* è colto in un vagabondare fisico ed esistenziale, affine a quello compiuto dalla scrittrice Emily Brontë nella sua breve vita terrena. Una singola anima viene colta in un momento preciso della sua esistenza, nel quale avviene il difficilissimo incontro tra mondo intellettuale e mondo dell'esperienza. Accostando la materia intellettuale all'esperienza esistenziale, si realizza un originale incontro tra critica e vita. Restando sulle orme del discorso esposto da Lukács(22), possiamo affermare che la forma di un'opera appare indissolubilmente legata alla rappresentazione del mondo in chiave di un rapporto di destini. Attraverso la forma assistiamo alla rappresentazione un destino individuale. Per questo motivo la frattura interna alla forma nell'opera della Carson si rivela estremamente vitale, proprio per la sua capacità di creare una narrazione, un racconto all'interno del linguaggio poetico. L'opera si configura come il tentativo disperato di redigere un saggio a partire dall'elaborazione di un'esperienza personale, di convertire un già stratificato discorso poetico alla linearità saggistica, capace di conferire ordine alle cose. La forma saggio agisce dunque a livello metalinguistico, nella necessità di ordinare il discorso dell'io lirico, colto nel suo riflettere su sé stesso. In questo modo la lirica si arricchisce dell'apporto della critica letteraria. L'apporto del saggio attiva la comunicazione tra il mondo interno e quello esterno, tra percezione e rappresentazione della realtà, tra riflessione e comunicazione.

Conclusioni

Possiamo affermare che alla base della sperimentazione stilistica della Carson vi sia proprio un lavoro che, partendo da una materia poetica già esistente, la stenda e la moduli, al fine di creare un discorso nuovo. Questa operazione è resa possibile grazie alla natura essenzialmente complessa e multiforme del saggio, che mescolando al suo interno i modi discorsivi della narrazione, dell'espressione e della comunicazione, permette l'alternarsi del linguaggio diaristico con quello lirico-evocativo. Il discorso poetico viene rielaborato e colto nel suo processo compositivo e drammatico attraverso il racconto della sua elaborazione e del suo compimento. Perciò il viaggio della Carson si configura come l'attivazione di un movimento di ricerca che culmina nei versi finali dell'opera:

By this time, midway through winter,
I had become entirely fascinated with my spiritual melodrama.
Then it stopped.

Days passed, months passed and I saw nothing.
I continued to peer and glance, sitting on the rug in front of my sofa
in the curtainless morning

with my nerves open to the air like something skinned.
I saw nothing.
Outside the window spring storms came and went.

April snow folded its huge white paws over doors and porches.
I watched a chunk of it lean over the roof and break off
and fall and I thought,

How slow! as it glided soundlessly past,
but still – nothing. No nudes.
No Thou.

A great icicle formed on the railing of my balcony
so I drew up close to the window and tried peering through the icicle,
hoping to trick myself into some interior vision,

but all I saw
was the man and woman in the room across the street
making their bed and laughing.

I stopped watching.
I forgot about Nudes,
I lived my life,

which felt like a switched-off TV.
Something had gone through me and out and I could not own it.
“No need now to tremble for the hard frost and the keen wind.

Emily does not feel them,”
wrote Charlotte the day after burying her sister.
Emily had shaken free.

Nel disperato e vano tentativo di rievocare le visioni che a lungo avevano tenuto vivo il contatto con il suo mondo interiore, l'io lirico si imbatte in un'istantanea proveniente dal mondo esterno, che

incrocia inaspettatamente il suo sguardo. La mediazione del ghiaccio questa volta non le rimanda una proiezione del suo animo, nessuno *Nude* a cui poter affidare le proprie angosce, piuttosto un frammento di vita proveniente dal mondo esterno. Una coppia parla e ride intenta a rifare il letto. L'immagine, agendo come una scheggia, si conficca nell'animo della protagonista, ponendo fine al processo che avevamo visto attivarsi all'inizio del racconto con un'altra immagine, ovvero la sua, riflessa davanti allo specchio del bagno la notte. L'io sembra dunque aver concluso il suo cammino di ricerca interiore, la sua *via crucis* esistenziale di drammatizzazione della perdita d'amore, che avevamo visto aprirsi ai versi iniziali con il verbo *to feel* («Whenever I visit my mother / I feel I am turning into Emily Brontë», recitano i versi 9-10 della sessione intitolata SHE). L'atto del *watching* che ha occupato l'intero racconto, suggellando il contatto tra la protagonista e l'enigmatica scrittrice inglese, si conclude lasciando il posto al verbo *to live*. La presa di coscienza che qualcosa abbia attraversato l'animo della protagonista, per poi lasciarla senza che lei abbia potuto trattenerla, introduce il recupero finale del verbo *to feel*, suggellando l'incontro simbolico tra le due poetesse e l'avvenuta liberazione di entrambe, nel verso «Emily had shaken free».

Eugenia Nicolaci

Note.

(1) Qui di seguito il link alla pagina ufficiale della casa editrice: <https://www.ndbooks.com/book/glass-irony-and-god/>.

(2) Le traduzioni dall'originale inglese sono mie.

(3) Sull'interpretazione e la funzione del termine “*glass*” in *The Glass Essay* rimando a I. Rae, *Verglas: Narrative Technique in Anne Carson's "The Glass Essay"*, “English Studies in Canada”, Vol. 37(3), 2011, pp. 163-186, in cui l'autore mostra come la Carson, attraverso il gioco di parole fra il termine inglese *glass* (che indica il vetro o in generale un materiale trasparente) e il francese *glace* (dal significato di ghiaccio, specchio), applichi la logica del *Lyrical essay*, mischiando la paratassi del discorso lirico con l'ipotassi di quello saggistico. Cit. p.173: «Whether she uses metaphors of water, glass, or videotape, the speaker stresses the transparent and layered quality of time to create a multiplanar effect: “Time in its transparent loops [...] passes beneath me now” (8). Rather than obscure the vision of any individual object, these layers act as magnifying lenses that amplify the significance of objects or events through comparison. Thus the memory of love for the speaker is “like a glass slide under a drop of blood” (8). This sense of amplification grows stronger with each passing scene, as Carson layers one interpretive lens on top of another. Circuitousness, in this manner, enhances clarity».

(4) Cfr. R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 2014, pp. 33-37.

(5) Tra gli studi che affrontano il tema del ghiaccio in questa particolare opera di Anne Carson segnalano anche P. Melton, *Essays at Anne Carson's Glass, Irony and God*, “The Iowa Review” XXVII, 1, Spring 1997, pp. 179-182, che evidenzia un'ulteriore sfumatura: il ghiaccio non ha solo la proprietà di riflettere, ma è un elemento che aggiunge tortuosità all'obiettivo fondamentale di costruire una narrazione, nella quale la necessità di elaborare il vissuto si scontra con l'inevitabile dolore del dover affrontare i ricordi.

(6) «Oggi la parola saggio qualifica un genere letterario, che si è precisato soprattutto in virtù degli esempi inglesi del Settecento, e comprende ciò che, in Italia, gli scrittori del Rinascimento chiamavano, nella sua varietà di contenuto e di umori, discorso, dissertazione, capitolo magari in versi, cicalata. Vi annette un impegno intellettuale, mentale: riferisce esperienze e insieme le giudica, è un breve trattato; ma vi è aggiunto sempre un movimento più o meno estroso, un prestigio, o addirittura, splendore letterario, un discorrere sul filo pericoloso e affascinante tra lirismo e lucidità, tra oggettività scientifica e fantasia, tra linguaggio prosastico, specializzato per l'argomento in questione, e trasfigurazione della materia e del ragionamento in immagini», G. Debenedetti, *Quaderni di Montaigne*, Garzanti, Milano 1986, p. 3.

(7) Cfr. J. D'Agata, D. Tall, a cura di, *New Terrain: The Lyric essay*, “Seneca Review”, XXVI, 2, Fall 1997, pp. 7-8. Tutte le citazioni seguenti si trovano a p.7.

(8) Cfr. I. Rae, *Verglas: Narrative Technique in Anne Carson's "The Glass Essay"*, p. 166.

(9) Cit. A. Carson, *Decreation: poetry, essays, opera*, Knopf, New York 2005, p. 9: «It is February. Ice is general. One notices different degrees of ice / Its colours – blue white brown greyblack silver – vary. / Some

ice has core bits of gravel or shadows inside. / Some is smooth as a flank, you cannot stand on it. / Standing on it the wind goes thin, to shreds. / All we wished for, shreds. / The little ones cannot stand on it. / Not one letter, not one stroke of a letter, can stand. / Blindingly – what came through the world there – burns. / It is February. Ice is general. One notices different degrees of ice».

(10) *Ibidem*, p. 14: « Going to visit my mother is like starting in on a piece by Beckett. / You know that sense of sinking through crust, / the low black *oh no* of the little room / with walls too close, so knowable. / Clink and slow fade of toys that belong in memory / but wrongly appear here, vagrant and suffocated / on a page of pain. / *Worse* / she says when I ask, / even as (was it April?) some high humour grazes her eyes – / “we went out rowing on Lake Como” / not quite reaching the lip. / Our love, that halfmad firebrand, / races once around the room / whipping everything / and hides again».

(11) I. Rae, *From Cohen to Carson, The Poet's Novel in Canada*, McGill-Queen's University Press, Montreal 2008, cit. p. 3 «Blurring the boundary between poetry and prose has become so common in Canada that several critics share Allan Hepburn's conviction that “the lyric mode predominates in Canadian fiction.” Book reviewers frequently declare that, “in Canada, there is a long literary tradition of poets turning into novelists,” but critics have not gone beyond the study of individual authors in analysing this phenomenon».

(12) *Ibidem*, p. 3.

(13) Questo aspetto è sottolineato da G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna 2004, cit. p. 38: «Fino a metà dell'Ottocento era considerato del tutto ovvio usare i versi per adornare un racconto o un ragionamento: se la poesia epica, didascalica e descrittiva facevano parte del sistema dei generi comunemente praticati nella letteratura classicistica del Settecento, la cultura romantica rinvigorì la tradizione del poema narrativo. [...] Nella seconda metà dell'Ottocento alcuni dei maggiori poeti e romanzieri inglesi, come Roberto Browning, George Meredith, Elizabeth Barrett Browning, William Morris o George Eliot, trovavano ancora normale dedicarsi alla composizione di lunghi poemi narrativi».

(14) A. Berardinelli, *La forma del saggio: definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 13-14, cit. p.13.

(15) *Ibidem* p. 27.

(16) *Ibidem* pp. 29-44, analizzando la possibilità di una teoria della forma saggistica, identifica tre diverse tipologie saggistiche: «a) Saggio di invenzione e di illuminazione epistemologica»; «b) Saggio di storia e critica della cultura»; «c) Saggio come autobiografia e pedagogia letteraria. Di questo terzo tipo saggistico fa parte la critica degli scrittori: romanzieri, a volte (Henry James, Thomas Mann, Virginia Woolf) ma più frequentemente poeti (Baudelaire, come maestro; e nel Novecento, Paul Valéry, Ezra Pound, Thomas S. Eliot, Gottfried Benn, Eugenio Montale, Wystand H. Auden) o autori estremamente poliedrici e sperimentali (come André Breton e Bertolt Brecht)».

(17) Per un'analisi accurata sull'interazione tra romanzo e saggio nella letteratura europea della prima metà del Novecento si rimanda a M. Graziano, *Oltre il romanzo, Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, Carocci editore, Roma 2013, pp. 17-46. Cit. p. 25: «Romanzo e saggio sono dunque legati da una continuità storica di lunga durata: sviluppatasi tra il Cinquecento e il Settecento fino alle radicali reinterpretazioni novecentesche, rappresentano, rispettivamente nello spazio delle forme mimetiche e nello spazio delle forme concettuali, due tra i generi più frequentati della modernità. A partire dalla fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento il saggio – nell'intero spettro delle sue possibili declinazioni: dalla raccolta sistematica fino all'articolo di rivista – è stato spesso preferito al vero e proprio trattato da filosofi (Nietzsche, Lukács, Benjamin, Adorno) e critici letterari (in Italia, Anceschi e Berardinelli hanno fatto della forma-saggio il perno del proprio gesti critico) e quasi tutti i grandi poeti e romanzieri novecenteschi sono anche saggisti. Sulla fortuna del romanzo, divenuto negli ultimi due secoli il genere mimetico più importante, è perfino superfluo soffermarsi. Romanzo e saggio rappresentano le due forme letterarie per eccellenza – significativamente, entrambe in prosa – dell'epoca segnata dall'avvento della stampa, dal diffondersi della lettura come attività quotidiana, dalla nascita dell'“opinione pubblica” e del giornalismo. Il pubblico da cui provengono e a cui si rivolgono è lo stesso pubblico borghese che ha accompagnato e legittimato la loro ascesa nel paesaggio letterario della modernità.»

(18) G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, cit. p. 39. In discorso sulla riconfigurazione dei generi letterari in epoca moderna è affrontato alle pp. 9-42.

(19) Con defamiliarizzazione, termine coniato da Viktor Shklovsky, si indica il processo con cui la letteratura e l'arte rinfrescano la percezione del mondo da parte del lettore, la quale tende inevitabilmente all'automatizzazione, attraverso un uso inconsueto del linguaggio. L'obiettivo è il mantenimento della naturale predisposizione allo stupore, presupposto indispensabile per una percezione attiva e viva della realtà. Per una descrizione più accurata del processo di defamiliarizzazione all'interno di *The Glass Essay*

cfr. L. Peacock, *Defamiliarizing genre: The essays of Anne Carson*, ProQuest Dissertations Publishing 2004. A p. 4, la studiosa definisce la rottura di questo contratto di genere da parte di Anne Carson come «a productive ambiguity, giving her work the surplus value of poetic language».

(20) W. Pedullà e G. Patrizi, a cura di, *Il saggio del '900*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2008, p. XVI: «È la narrativa il genere che ha più profonde e radicate analogie con il saggio. C'è infatti il saggista che punta sul descrivere e c'è quello che predilige il narrare: opposizione usata da Lukács per distinguere all'origine due modi di raccontare. Se Debenedetti narra, Cecchi, Macchia e Praz descrivono, in modo essenziale o minuzioso; raccontano la critica Borgese e Ripellino, che però contemporaneamente straripa con le descrizioni immaginifiche. Di fatto il saggio mette in pratica tutti i procedimenti in uso presso i narratori. Non di rado anche la saggistica registra una temperatura che sembra più adatta alla letteratura creativa».

(21) Cfr. G. Lukacs, *L'anima e le forme*, SE, Milano 2002, p. 25.

(22) Per una lettura più accurata rispetto a quella, inevitabilmente sommaria, cui si accenna qui, cfr. G. Lukács, *L'anima e le forme*, p. 2.

CLAUDIA RANKINE E LA LIRICA NELL'AMERICA D'OGGI.

Nel 2015, per la prima volta nella storia del premio, il National Book Critics Circle, annunciando la lista dei finalisti, candida un libro in due diverse sezioni. Si tratta di *Citizen. An American Lyric* di Claudia Rankine, presente sia nella lista dei libri di poesia che in quella di saggistica. Compare fra i bestseller del «New York Times» nella categoria non-fiction ed è candidato in altri cinque premi di poesia. Oltre ad attestare il successo (nonché la qualità) dell'opera, questo particolare tipo di ricezione è indice di due fenomeni particolarmente rilevanti nella contemporaneità. Da un lato la confusione (e spesso l'inservibilità) di categorie di genere che spesso diventano enormi ombrelli sotto i quali *anything goes* (è il caso del *lyric essay*, utilizzato spesso per indicare qualsiasi tipo di scrittura che si collochi su una improbabile linea che unisce il saggismo autobiografico di Giudici, al giornalismo di «Vice», passando per la poesia di ricerca e il manifesto di poetica, includendo testi assai diversi fra di loro come *Artful* di Ali Smith, *Una cosa divertente che non farò mai più* di David Foster Wallace e *Bluets* di Maggie Nelson)(1). Dall'altro segnala un grado sempre maggiore di ibridazione fra i generi che caratterizza il discorso poetico contemporaneo: non è certo una novità, ma sicuramente sempre più poeti, negli ultimi anni, sperimentano nuove modalità e nuove forme (e ne rifunzionalizzano di vecchie) rendendo sempre più difficile la mappatura del territorio. Uno dei campi più evidenti in cui si attesta questo particolare modo di fare poetico è certamente quello che scompagina la distinzione fra poesia e prosa e fra poesia e saggio. Il disorientamento causato da un testo come quello di Claudia Rankine è evidente dalle diverse definizioni che ne sono state date dai critici. Si è parlato, per i suoi due ultimi libri, *Don't let me be lonely. An American Lyric* (d'ora in poi *DLMBL*) e *Citizen. An American Lyric* (d'ora in poi *C*), di «prose poetry»(2), che Ben Lerner, richiamandosi alla tradizione della Language Poetry e della New Sentence di Ron Silliman, descrive come una strategia che «invite us to read prose as a form of poetry even as they trouble such distinctions»(3). Andrew Epstein, nel suo studio sulla rappresentazione della vita quotidiana nella poesia americana, parla di un'opera di realismo sperimentale, di «documentary poetics , aimed at paying attention to and documenting “things as they are”»(4). Anthony Reed propone di etichettare Rankine come una poetessa post-lirica, intendendo la convivenza di aspetti tipicamente lirici con la distruzione del singolo io lirico(5). Lettura criticata da Angela Hume che suggerisce, invece, la categoria di «experimental biopoetics»(6) utilizzando, talvolta forzando, categorie e discorsi nati in seno al dibattito sulla ecopoetry americana. Amy Moorman Robbins propone di leggervi, invece, una rielaborazione del poemetto modernista (ma la vicinanza non sembra così pregnante, almeno al livello strutturale, e l'intuizione sembra essere dettata piuttosto dalla presenza citazionale di alcuni poeti modernisti; il debito sembra essere, al contrario, verso alcune riproposizioni stilistiche come la ripetizione insistita del verbo *to say* al passato, in alcuni componimenti di *C*, che richiama certi *Cantos* di Pound) e memore della lezione postmoderna (la critica ricorre infatti alla caratterizzazione di McHale del poemetto postmodernista per descrivere alcuni aspetti di *DLMBL*). Al di là della gravidanza o meno delle etichette (talvolta certo bizzarre), quello che testimonia questa profusione di definizioni è la difficoltà di incasellare con precisione due testi così compositi. *DLMBL* e *C* si presentano, su un primo livello, come un insieme di versi, prose e immagini. L'interrelazione fra queste tre componenti genera un testo ibrido e il sottotitolo dei due libri è il primo elemento di attrito che complica la possibilità di una definizione pacifica di queste due opere. L'indicazione rematica infatti propone di leggere i due testi come delle liriche calate in un preciso contesto storico (l'America contemporanea). Questa prima soglia paratestuale funziona sia come indicazione formale che metaletteraria: l'argomento dell'opera non è soltanto la solitudine (nel primo caso) e la nozione di cittadinanza (nel secondo) negli Stati Uniti di oggi, ma anche la possibilità e la funzione (dunque la forma) della lirica in questo determinato contesto sociale. In prima istanza, mettere in contraddizione attraverso la struttura stessa del testo la nozione di lirica serve a Rankine come modalità per mostrare il rapporto fra l'io e la società, fra

l'atomizzazione e la solitudine dell'individuo e il suo rapporto con la politica e la socialità dei gruppi umani, una socialità difficile, spesso scontro più che incontro. È funzionale a rappresentare non le esperienze e le emozioni di un io lirico in grado di trascendersi per farsi universale veicolo di un discorso condivisibile da tutti, ma un accumulo di soggetti diversi, socialmente situati, storicamente determinati e determinabili, che nella loro irriducibilità formano la società americana. È infatti proprio la postura del soggetto a mettere in crisi la nozione di lirica. In *DLMBL* l'io è spesso ridotto a prodotto di una cultura paranoide e consumista in cui l'identità è la somma dei prodotti che si posseggono:

My flushing toilet, my hot water, my air conditioner, my health insurance, my, my, my – all my my's were American-made. This is how I was alive. Or I wasn't alive. I was a product, or I was like a product, a product of and like Walt Disney's cell animation-stylishly animated, somewhat comic. I used to think of myself as a fearless person.(7)

La ripetizione dell'aggettivo possessivo funge da performativo per l'identità di questo anonimo soggetto reificato, ridotto a prodotto della cultura capitalistica nordamericana, in grado di poter dire io solamente se collocato dentro un desiderio di possesso storicamente determinato e dentro una specifica cultura dell'intrattenimento. Ogni altra forma di identificazione è negata («I used to think of myself as a fearless person»). Se i valori dell'accumulazione consumistica sostituiscono i toni confessionali dell'espressione del sé tipici della lirica, le uniche altre forme di caratterizzazione dell'io sono quelle della paranoia e dell'opposizione binaria fra l'io e gli altri, gli stranieri, i diversi nel clima di paura e rabbia all'indomani dell'11 settembre:

To roll over or not to roll over that IRA? To have a new iMac or not to have it? To eTrade or not to eTrade? Again and again these were Kodak moments, full of individuation; we were all on our way to our personal best. America was seemingly a meritocracy. I, I, I am Tiger Woods. It was the nineties. Now it is the twenty-first century and either you are with us or you are against us. Where is your flag?(8)

La tragicità del monologo shakesperiano è ridotta a farsa da parte di un'anonima voce parlante che oscilla fra la prima persona singolare e plurale e i modi impersonali. L'*erlebnis* del soggetto è annichilita da un mondo esperito attraverso la sua potenzialità di essere fotografabile («Kodak moments»), guardato solamente in superficie e mai in profondità, in cui la realtà assume valore in quanto in grado di essere teletrasmessa («The years went by and people only died on television» si legge nella prosa che apre il libro), commercializzata, pubblicizzata, in una cultura anestetizzante come quella raccontata da Don DeLillo in *Rumore bianco* descrivendo l'esperienza Murray e Jack nella stalla più fotografata d'America. Il soggetto riesce a dire io solamente attraverso un balbettio che ne annulla le potenzialità semantiche relegandolo nell'identificazione narcisistica in uno star system che invade anche la sfera dello sport (secondo la rivista «Forbes» Tiger Woods nel 2012 è stato lo sportivo più pagato al mondo) e che diventa emblema della cultura del logo descritta solamente pochi anni prima da Naomi Klein nell'ormai classico *No logo*. Tiger Woods insomma è qui utilizzato come figura di un sistema di sponsor e marche (Woods è stato il noto volto della Nike dal 1996). Attraverso questa strategia Rankine sottolinea, ancora una volta, la riduzione del soggetto contemporaneo a prodotto. Lo statuto e la funzione dell'io sono anche, esplicitamente, l'oggetto di una modalità metapoetica attraverso la quale Rankine riflette, spesso con modi spiccatamente saggistici, sull'utilizzo della prima persona singolare in poesia e sulle sue implicazioni politiche:

I understand that what she wants is an explanation of the mysterious connections that exist between an author and her text. If I am present in a subject position what responsibility do I have to content, to the truth value, of the words themselves? Is "I" even me or am "I" a gearshift to get from one sentence to the next? Should I say we? Is the voice not various if I take responsibility for it? What does my subject mean to me?(9)

L'io diventa qui soggetto e oggetto del discorso. Rankine si interroga sulla responsabilità dell'autore, sul rapporto fra io empirico e io lirico, sull'identità del proprio io e sulla funzione di una postura lirica, sulla polifonia dell'opera. Dire io, apparentemente, non è una garanzia di verità, non basta come strategia autenticatrice del testo. La postura lirica, infatti, è affiancata da una poetica documentaria (la definizione è di Muriel Rukeyser alla quale Rankine si richiama esplicitamente nelle interviste): il discorso fa spesso riferimento a fatti di cronaca noti, si fa frequente uso di designatori rigidi, ovvero quei nomi che denotano, salvo incongruenze evidenti rispetto all'enciclopedia cui ci riferiamo, gli stessi oggetti in tutti i mondi possibili(10). Sono proprio queste le uniche figure a uscire dall'anonimato grazie a dei nomi propri, costruendo così una equilibrata dialettica fra singolarità veridica e generalizzazione anonima. C'è, insomma, una sorta di etica della realtà che informa queste pagine: un'andatura cronachistica che vuole rendere giustizia ai fatti, ma denunciando, al contempo, che i fatti nudi non parlano, hanno bisogno di essere interpretati: è il caso della prosa dedicata a Lionel Tate, il dodicenne nero che nel 1999 ha ucciso una bambina di sei mentre giocavano al wrestling. Il bambino è stato trattato, in tribunale, come un adulto e condannato alla prigione: «he will be a dead child in an adult prison»(11). Rankine sottolinea, attraverso la prosa narrativa, il razzismo del sistema giudiziario americano («The boy was tried as an adult or he was tried as a dead child»(12)) e la necessità, attraverso una costruzione per litote, della ricerca del senso attraverso non solamente la lettura dei fatti, ma la loro interpretazione:

[...] To know and not to understand is perhaps one definition of being a child. Or responsibility is not connected to sense-making, the courts have decided.

In this moment we are alone with the facts [...](13)

Questa prosa è particolarmente emblematica all'interno della raccolta perché mostra gran parte delle strategie utilizzate da Rankine. Attraverso quella modalità documentaria di cui si è detto, Rankine inserisce un'immagine tratta dalla copertura mediatica del processo e risemantizzata all'interno della raccolta per ubbidire allo spirito di testimonianza e di individuazione veridica che si riflette anche nell'utilizzo di una lunga nota che contestualizza il fatto raccontato e aggiunge dettagli ulteriori. L'utilizzo massiccio delle note (coprono trenta pagine su un totale di centosessantasei) va chiaramente nella direzione antilirica del saggismo e serve a Rankine per dare consistenza veridica alle prose narrative: lo spazio paratestuale infatti garantisce un patto di lettura in cui la verità fattuale assume maggiore preminenza rispetto alla verità artistica(14). Insomma la poetessa fa ricorso, per creare l'accordo con il suo pubblico, a quelli che nel *Trattato dell'argomentazione* di Perelman e Olbrechts-Tyteca(15) vengono definiti oggetti dell'accordo relativi al reale, e nello specifico, alla sottocategoria dei fatti, cioè quegli oggetti sui quali c'è accordo sulle condizioni di verifica e sono validi per un uditorio universale.

Anche la posizione del soggetto è particolarmente emblematica: il testo si apre con una prima persona plurale («We hear on the television that a thirteen-year-old boy is convicted of first-degree murder»(16)) che ben presto viene messa in discussione («I, or we, it hardly matters»(17)) per poi diventare un io alla fine della prosa:

I see the tears have run relatively parallel down his mother's cheeks. What I have is a headache. On the Tylenol bottle someone has made a distinction between adults and children. I, as an adult, am allowed two tablets. As I stare at the label, from somewhere a voice whispers in my ear: Take comfort in our strength.(18)

Sono qui condensate molte delle caratteristiche di *DLMBL*: la somatizzazione di stati d'animo e la corporeizzazione delle idee (qui il dolore della madre si traduce nel mal di testa del soggetto, altrove la tortura e la sodomizzazione di Abner Louima si riflette in uno «sharp pain in my gut»); il parallelismo antifrastico, talvolta ironico (la differenza di dosaggio fra adulti e bambini per i

medicinali rimanda all'assenza di tale differenza per il sistema giudiziario); la tendenza, nell'America contemporanea, alla medicalizzazione di ogni aspetto dell'esistenza con la conseguenza della massiccia diffusione di farmaci; il legame empatico fra il soggetto e l'altro: se l'io è eliminato attraverso una poetica documentaria o annichilito e ridotto a prodotto o completamente svuotato dall'utilizzo di antidepressivi, l'ultima fortezza di resistenza per una postura propriamente lirica è quella del rapporto empatico con l'altro, su cui Rankine riflette sia in versi che in prosa:

Define loneliness?

Yes.

It's what we can't do for each other.

What do we mean to each other?

What does a life mean?

Why are we here if not for each other?(19)

Solamente ricorrendo a una modalità negativa e interrogativa Rankine riesce a porre la questione, l'io viene presentato come esistente solamente all'interno di un rapporto di socialità in grado di superare le impasse della solitudine, ponendosi in un rapporto attivo e di impegno con gli altri, in cui la poesia (e il soggetto) coprono uno spazio di responsabilità sociale:

[...] it happened as something physical, something physically experienced. It is not something an "I" discusses socially. Though Myung Mu Kim did say that the poem is really a responsibility to everyone in a social space. She did say it was okay to cramp, to clog, to fold over at the gut, to have to put hand to flesh, to have to hold the pain, and then to translate it here. [...](20)

Anche qui la relazione empatica che si stabilisce fra l'io e l'altro (in questo caso Amadou Diallo ventitreenne ucciso dalla polizia di New York) è resa in termini corporei, di una fisicità indignata ed empatica. Rankine sposa le idee di Levinas, che cita testualmente da *La transcendance des mots. À propos des Biffures de Michel Leiris*(21), sostenendo che il soggetto che parla (e dunque l'io lirico) è necessariamente situato in relazione all'altro: il primo fatto dell'esistenza, per Levinas, non è l'essere-in-sé, né l'essere-per-sé, ma l'essere-per-l'altro.

La questione del soggetto è problematizzata ulteriormente in *Citizen* in cui le occorrenze della prima persona diminuiscono nettamente e la maggior parte dei testi optano per il pronome *you*. Si assiste, così, a una maggiore apertura nei confronti dell'alterità e Rankine mette il lettore nella posizione di razzista e *contemporaneamente* di vittima di razzismo, chiamandolo così in causa direttamente e sollecitando non soltanto empatia, ma una partecipazione diretta al discorso. La seconda persona, infatti, è utilizzata da Rankine soprattutto per testimoniare una realtà quotidiana rappresentata come lo spazio in cui le dinamiche di potere e di politica hanno luogo e, spesso inconsciamente, organizzano e influenzano i comportamenti umani. Molte delle prose narrative di *C*, nella forma di annotazioni di diario, di *police log*, ricalcando spesso lo stile giornalistico di fatti di cronaca o del racconto intimo orale, mettono in scena quelle che negli anni settanta lo psichiatra Chester M. Pierce definiva microaggressioni. Ovvero quelle forme subdole e di pregiudizio e discriminazione esperite dai gruppi sociali marginalizzati: «one must not look for the gross and obvious. The subtle, cumulative miniassault is the substance of today's racism»(22). Questi episodi vengono inizialmente presentati da Rankine come semplici malintesi, salvo poi essere messi in prospettiva e smascherati come forme di microaggressione a sfondo razzista e, in quanto tale, situati all'interno della storia d'America come elementi strutturali della società statunitense. La stessa Rankine, introducendo la miscellanea di saggi *The Racial Imaginary*, curata insieme a Beth

Loffreda, scrive che «racism often does its ugly work by *not* manifesting itself clearly and indisputably, and by undermining one's own ability to feel certain of exactly what forces are in play. This happens in reading as it does everywhere else. In a sense, it doubles-down the force of race—you feel it, you feel the injury, the racist address, and then you question yourself for feeling it. You wonder if you've made your own prison»(23). Così il banale racconto di una ragazzina nera, a scuola, che lascia copiare la sua compagna bianca si trasforma nella messa in scena della questione dell'invisibilità del corpo nero:

Sister Evelyn never figures out your arrangement perhaps because you never turn around to copy Mary Catherine's answers. Sister Evelyn must think these two girls think a lot alike or she cares less about cheating and more about humiliation or she never actually saw you sitting there.(24)

L'immagine che segue questo paragrafo aiuta a contestualizzare l'evento all'interno di una precisa storia di discriminazione e segregazione razziale: la foto ritrae un cartello stradale in un tipico sobborgo nordamericano, al centro campeggia il nome della via: Jim Crow Road. Il riferimento è evidentemente alle cosiddette leggi Jim Crow (dal nome di una canzone caricaturale sugli afroamericani del 1832), delle leggi locali emanate dai singoli stati USA, fra il 1876 e il 1965, usate per creare e mantenere la segregazione razziale in tutti i servizi pubblici, un modo, insomma per istituzionalizzare quella «colour bar» che ancora oggi divide la società americana. La foto, come molte altre nel corso del testo, è funzionale a creare un collegamento fra l'avvenimento individuale e il sistema di relazioni sociali all'interno del quale il piccolo fatto quotidiano ha luogo, in modo da creare un grande mosaico formato da tante piccole tessere che nell'insieme restituiscono un'immagine dell'America ancora profondamente segnata dal razzismo e incapace di vedere la discriminazione nell'agire e nel parlare quotidiano delle persone. Non a caso questa prima sezione del libro (che si apre con la foto di Jim Crow Road) è conclusa dalla riproduzione di una scultura di Kate Clark, *Little Girl* (2008), che rappresenta un cucciolo di caribù su cui è attaccato il volto di una bambina nera. L'immagine crea un parallelo fra la caccia e la cattura dell'animale e quella della popolazione nera: una caccia storica nella forma della schiavitù, ma che continua, sostiene Rankine, in modi più mascherati, nella società a lei contemporanea. La prosa *In Memory of Trayvon Martin*, di nuovo facendo ricorso a una fotografia, pone un collegamento diretto fra l'uccisione del diciassettenne Trayvon Martin nel 2012 e il linciaggio pubblico, avvenuto nel 1930, di Thomas Shipp e Abram Smith. La stessa scrittura, particolarmente ritmata dal frequente ricorso di rime interne, allitterazioni e consonanze, ritorna agli anni delle piantagioni e della segregazione («plantation, migration, of Jim Crow segregation») e attraverso l'uso insistito della ripetizione suggerisce la perseveranza di pratiche e immaginari razzisti. Sono testi che mettono ben in scena quella che Frantz Fanon (uno dei riferimenti teorici espliciti di Rankine) chiamava «scissiparità»(25), ovvero una forma precisa di retaggio coloniale che porta i neri ad assumere codici comportamentali diversi a seconda che siano in presenza di bianchi o meno. Nei testi di *Citizen* questo aspetto viene reso soprattutto nell'incapacità dei personaggi di rispondere alle microaggressioni che subiscono o di cui sono testimoni:

You and your partner go to see the film *The House We Live In*. You ask a friend to pick up your child from school. On your way home your phone rings. Your neighbor tells you he is standing at his window watching a menacing black guy casing both your homes. The guy is walking back and forth talking to himself and seems disturbed.

You tell your neighbor that your friend, whom he has met, is babysitting. He says, no, it's not him. He's met your friend, and this isn't that nice young man. Anyway, he wants you to know, he's called the police.

Your partner calls your friend and asks him if there's a guy walking back and forth in front of your home. Your friend says that if anyone were outside he would see him because he is standing outside. You hear the sirens through the speakerphone.

Your friend is speaking to your neighbor when you arrive home. The four police cars are gone. Your neighbor has apologized to your friend and is now apologizing to you. Feeling somewhat responsible for the actions of your neighbor, you clumsily tell your friend that the next time he wants to talk on the phone he should just go in the backyard. He looks at you a long minute before saying he can speak on the phone wherever he wants. Yes, of course, you say. Yes, of course.(26)

Questo testo, nella forma comica basilare dell'equivoco risolto dall'agnizione finale, presenta in forma emblematica il problema del pregiudizio razziale che vede, quasi naturalmente, usando ancora le parole di Fanon, il nero come oggetto fobogeno:

A friend tells you he has seen a photograph of you on the Internet and he wants to know why you look so angry. You and the photographer chose the photograph he refers to because you both decided it looked the most relaxed. Do you look angry? You wouldn't have said so. Obviously this unsmiling image of you makes him uncomfortable and he needs you to account for that.

If you were smiling, what would that tell him about your composure in his imagination?(27)

Oppure, in maniera ancora più emblematica:

The new therapist specializes in trauma counselling. You have only ever spoken on the phone. Her house has a side gate that leads to a back entrance she uses for patients. You walk down a path bordered on both sides with deer grass and rosemary to the gate, which turns out to be locked.

At the front door the bell is a small round disc that you press firmly. When the door finally opens, the woman standing there yells, at the top of her lungs, Get away from my house. What are you doing in my yard?

It's as if a wounded Doberman pinscher or a German shepherd has gained the power of speech. And though you back up a few steps, you manage to tell her you have an appointment. You have an appointment? she spits back. Then she pauses. Everything pauses. Oh, she says, followed by, oh, yes, that's right. I am sorry.

I am so sorry, so, so sorry.(28)

Il problema, per Rankine, sembra risiedere in un certo tipo di immaginario che porta naturalmente alla creazione di determinati stereotipi (i neri sono tutti uguali; sono pigri; sono minacciosi; sono criminali; ogni nero assomiglia sempre a un sospetto omicida, ladro, spacciatore; sono vittime da aiutare, etc) che si riflettono in comportamenti che sfociano troppo facilmente nella violenza verbale e in quella fisica:

because white men can't
police their imagination
black men are dying(29)

Nelle pagine di *Citizen* questo tipo di comportamento si riflette nella rappresentazione della complementare scissiparità dei bianchi, attraverso la quale Rankine mostra la naturalezza e la mancanza di vergogna attraverso le quali il razzismo si presenta nelle più disparate occasioni di vita quotidiana:

The real estate woman, who didn't fathom she could have made an appointment to show her house to you, spends much of the walk-through telling your friend, repeatedly, how comfortable she feels around her. Neither you nor your friend bothers to ask who is making her feel uncomfortable.(30)

Oppure:

[...] After a pause he adds that if someone said something, like about someone, and you were with your friends you would probably laugh, but if they said it out in public where black people could hear what was said, you might not, probably would not. Only then do you realize you are among “the others out in public” and not among “friends.”(31)

La maggior parte di questi testi, come si è visto, sono alla seconda persona; è una modalità che Rankine utilizza per mettere il lettore nella posizione di vittima o carnefice, a seconda delle situazioni, per richiamarlo a una presa di posizione che lo veda coinvolto in prima persona; è un modo per sottolineare il fatto che si è, tutti quanti, parte dello stesso sistema mal funzionante, bianchi e neri, come sottolinea l'autrice in un'intervista rilasciata alla «Paris Review»:

One man said he was moved by a reading I gave and wanted to do something to help me. I said I personally had a privileged life, which I do, and that I didn't need his help. What I needed was for him—this was a white gentleman—to understand the urgency of the situation for *him* and to help himself in an America that was so racially divided. It wasn't about him coming from his own position of privilege—of white privilege—to take black people on as a burden, but rather to understand that we are all part of the same broken structures. He said, I can take what you're saying, but you're going to shut down everybody else in this audience. And all of a sudden I was like, What? I thought you wanted to help me! To remove him from the role of “white savior” was to attack him in his own imagination. A white woman, a professor, told me that what I was calling racism was really bias against overweight black women. You might think they were just a defensive man and a crazy professor, but again and again I was coming up against what was being framed as understanding and realizing that it was not that.(32)

La seconda persona serve, però, a Rankine anche a mettere in scena il problema che, seguendo Judith Butler(33), chiama «addressability». Già nell'introduzione a *The Racial Imaginary* Rankine si esprimeva in questi termini: «To be a person of color in a racist culture is to be always addressable, and to be addressable means one is always within stigma's reach»(34), sottolineando come il linguaggio «that feels hurtful»(35) è tale in virtù della sua capacità illocutoria e allocutiva: gli atti linguistici rendono il soggetto a cui sono riferiti ipervisibile, sfruttandone la presenza e le modalità di esistenza. Attraverso il linguaggio, dunque, il corpo nero diventa l'oggetto di una violenza diretta a tutti quei predicati che lo rendono un soggetto nero dotato di una identità specifica, in virtù della quale vive uno stato di discriminazioni determinato e rinforzato da quello stesso linguaggio. Da questo punto di vista, la questione del soggetto, è posta da Rankine anche in rapporto fra il sé individuale e il sé storico (che lei chiama «historical self» e «self self»): se il primo autorizza delle relazioni sociali basate su reciproci interessi e personalità, il secondo complica questo rapporto attraverso un posizionamento sul campo contraddistinto da determinazioni di razza non date semplicemente a priori dal colore della pelle, ma generate dal lungo corso della storia americana e tradottesi in una implicita gerarchia che vede i bianchi al vertice e i neri alla base. Un discorso onesto sul soggetto e sull'identità, secondo Rankine, non può prescindere da considerazioni di questo genere per non cadere nell'equivoco di una società postrazziale che diventa, in questa determinata congiuntura storica, un altro modo per normalizzare e ignorare i problemi politici e sociali legati alla discriminazione. Il che non vuol dire necessariamente creare delle polarità irrisolvibili, ma mostrare come le dinamiche di relazione e considerazione dei gruppi etnici e razziali sia condizionata da un sistema consolidato di comportamenti: nei testi di Rankine, infatti, i personaggi non sono mai esplicitamente identificati dal loro colore della pelle, è piuttosto il racconto di determinate esperienze che permette al lettore di individuare la dinamica razziale messa in scena dai testi. Come a dire che un soggetto e una identità non sono mai completamente distinguibili dal contesto storico e sociale che le ha generate e di cui tutti i partecipanti al consorzio sociale sono responsabili. Rankine riproduce questa dinamica anche attraverso un processo di ambiguità dei referenti pronominali: non è sempre facile individuare con

sicurezza la persona indicata dal pronome: spesso *you* è riferibile contemporaneamente al soggetto responsabile di una microaggressione, al testimone inerte e alla vittima; nella impossibilità di indirizzare chiaramente l'interpretazione, Rankine mostra come il mantenimento dello status quo si fonda sulla permanenza di entrambi questi tre ruoli. Altre volte il soggetto è sdoppiato, diversi pronomi si riferiscono allo stesso io che parla («You ask yourself, how can I help you?») fino agli esiti estremi di confusione e proliferazione di soggetti e pronomi che Rankine utilizza per portare avanti un discorso sulla possibilità di una lirica che, come in Whitman sappia ritrovare e costruire un nuovo senso di comunità, ma che al contrario dell'autore di *Foglie d'erba*, ammetta il non-finito, l'apertura, il riconoscimento delle differenze, senza la pretesa di trascendere l'intera comunità americana nell'io del poeta:

I they he she we you turn
only to discover
the encounter

to be alien to this place.

Wait.(36)

L'opzione per cui opta Rankine non è quella di un io che sappia rendersi sineddoche di una intera società («Don't say I if it means so little»(37)), ma un'apertura polifonica e antilirica in grado di accogliere dentro di sé una pluralità di soggetti («I they he she we you»(38)), ognuno riconosciuto nella propria specificità e irriducibilità (da cui la vocazione testimoniale), di cui si riconosce la sofferenza («you're not sick, not crazy, / not angry, not sad- / it's just this, you're injured.») storicamente determinata.

Questa apertura alla plurivocalità si rispecchia anche nell'organizzazione formale del testo. Testo ibrido, come si è detto, che ammette una moltitudine di forme, dal verso, al poemetto filosofico, alla prosa narrativa, al montaggio di parole e immagini, al saggio, alla testimonianza, all'orazione funebre, al flusso di coscienza. La conformazione del libro di Rankine, di primo acchito, richiama senza dubbio la tradizione della scuola di New York (Rankine si è formata alla Columbia University nel periodo in cui la Language Poetry godeva di maggior successo) e la formulazione della "New Sentence" di Ron Silliman. Partendo da questo terreno di sperimentazioni avanguardistiche, Rankine si muove, però, verso una maggiore comunicabilità e chiarezza: la pratica del collage è sostituita da un più pacifico montaggio, Tana Jean Welch parla di campionatura: «unlike collage, which decontextualizes and removes the reference from the object by forcing a cohesion with other objects, sampling preserves the reference by presenting it as a chunk of information, rather than as a fragmented cutup. Both recontextualize the original reference – but whereas collage consumes the reference, sampling allows the seams, and the points of convergence with other references, to show»(39). La stessa tendenza alla metaletterarietà e al commento metalinguistico serve a Rankine per dare maggior chiarezza al dettato e mostrare la facile costruzione di messaggi e di ideologie veicolate dalle parole, la semplicità con cui atti di violenza sono esagerati, mitigati o nascosti attraverso determinati modi di nominarli («James Craig Anderson is dead. The pickup truck is a figure of speech»(40); «The announcer patronizes the pickup truck, no hoodlums, "just teens," no gang, "just a teen," "with straggly blond hair," "a slight blond man.»»). Anche il citazionismo non è mai fine a se stesso: a ricorrere in questi testi sono principalmente i versi di altri poeti o, più spesso, le parole di importanti intellettuali (Butler, Baldwin, Fanon, Blanchot, Bhabha, Shakespeare, Frederick Douglass, Ralph Ellison) insieme ai discorsi riportati dai media (soprattutto nella sezione VI composta da testi, spesso nella forma di *script for Situation video*, riguardo avvenimenti di razzismo di fama nazionale: l'uragano Katrina, le uccisioni di Trayvon Martin, James Craig Anderson, Mark Duggan, i fatti di Jena Six). Questa tendenza alla campionatura è funzionale alla ricostruzione di un discorso coerente e testimoniale sulla società americana, discorso in grado di mostrare la fabbricazione e il funzionamento

dell'immaginario razziale spesso semplicemente attraverso la rifunzionalizzazione delle stesse parole che lo hanno creato. Solamente attraverso l'uso del montaggio è composto il testo saggistico dedicato allo scontro fra Materazzi e Zidane ai mondiali di calcio del 2006. Rankine usa estratti dai testi Maurice Blanchot, Ralph Ellison, Frantz Fanon, James Baldwin, William Shakespeare, Homi Bhabha e Frederick Douglass per commentare il noto diverbio fra i due calciatori. Gli estratti da questi autori seguono, a seconda dei casi, del fermo-immagine dell'episodio (dal diverbio fino alla famosa "testata"), le dichiarazioni di Zidane, e la trascrizione delle supposte parole di Materazzi emerse dalla lettura del labiale. Il montaggio dell'insulto del calciatore italiano («Big Algerian shit, dirty terrorist, nigger»)(41) con i discorsi degli intellettuali è funzionale a creare un tipo di argomentazione ellittica e pungente in grado di connettere le parole di Materazzi a oltre centocinquant'anni di discorsi sulla discriminazione razziale (i primi testi di Douglass risalgono agli anni quaranta dell'ottocento): attraverso Ellison, Rankine sottolinea le modalità con cui la segregazione razziale può essere perpetrata anche con lo strumento, apparentemente più innocuo, del linguaggio; con Fanon riconduce l'insulto alla storia coloniale di Francia in Algeria; Baldwin porta il discorso sulla rabbia che inevitabilmente viene provata dai neri («And there is no (Black) who has not felt, briefly or for long periods, with anguish sharp or dull, in varying degrees and to varying effect, simple, naked, and unanswerable hatred; who has not wanted to smash any white face he may encounter in a day, to violate, out of motives of the cruelest vengeance [...]»)(42), funzionale a spiegare la reazione di Zidane. Una delle tre dichiarazioni del calciatore francese riportate nel testo si concentra proprio su questo aspetto e crea un collegamento diretto con l'altro inserto, più spiccatamente saggistico, di *Citizen*: «Do you think two minutes from the end of a World Cup final, two minutes from the end of my career, I wanted to do that?»(43). Le parole di Zidane si ricollegano al discorso e alla relazione fra rabbia e offesa che Rankine conduce in diversi testi e, in maniera più esplicita, nel saggio dedicato a Serena Williams, o meglio alla copertura mediatica e alla recezione nell'opinione pubblica del comportamento della tennista all'US Open. Il testo è composto come un vero e proprio saggio, o meglio un articolo di opinione che sarebbe potuto tranquillamente uscire sulla stampa liberale statunitense (non a caso i punti di contatto con un pezzo di Rankine uscito sul «New York Times» dedicato proprio alla Williams sono più d'uno, sia nello stile che nei contenuti)(44): la tendenza alla paragrafazione, l'uso delle immagini, l'inserimento di testimonianze e di virgolettati, il ricorso a una bibliografia secondaria. Tutte le regole non scritte della scrittura saggistica sono rispettate. La prosa inizia facendo riferimento al video di uno youtuber, Hennessy Youngman aka Jayson Musson, in cui si spiega *How to be a successful black artist*, suggerendo di sfruttare e commercializzare «black people's anger» lavorando su «an angry nigger exterior»(45). Rankine procede subito distinguendo due tipi di rabbia: quella mercificata, di superficie, «for spectacle's sake»(46), e un secondo tipo, che chiama «real anger» e che non viene affrontata da Youngman nel video. È quel tipo di rabbia che viene discussa lungo tutto *Citizen* e che scaturisce dalle microaggressioni quotidiane («the anger built up through experience and the quotidian struggles against dehumanization every brown or black person lives simply because of skin color»)(47) e che viene spesso letta come follia. È quello che è accaduto a Serena Williams durante l'US Open del 2009 quando dà in escandescenza a seguito di anni di ingiustizie e discriminazioni subite in quanto donna e nera. Rankine stabilisce subito un parallelo fra la rabbia di Serena Williams e quella del narratario («a rage you recognize») e la sottolineatura del riconoscimento è funzionale a considerare la reazione di Serena non come una sfuriata di una donna isterica (non a caso si usa l'espressione «making a scene»), letta dal pubblico come poco professionale, infantile, pazza («as if responding to the injustice of racism is childish»)(48), ma la diretta conseguenza di un sistema che continua a considerare il corpo nero come un agente patogeno all'interno della società, qualcosa che mette a disagio: non a caso Rankine conclude il suo saggio con la fotografia di Caroline Wozniacki che imita Serena Williams con degli asciugamani nel top e nei pantaloncini, sottolineando che «Wozniacki [...] finally gives the people what they have wanted alla long by embodying Serena's attributes while leaving Serena's "angry nigger exterior" behind»(49). Rankine, ancora una volta, compie lo sforzo di inserire l'avvenimento

all'interno di un più un ampio quadro storico e, ancora una volta, lo fa attraverso il riferimento a opere di varie artisti e intellettuali: con una citazione del 1928 di Zora Neale Hurston, con il riferimento ad un'opera d'arte concettuale di Glenn Ligon del anni '90, con la citazione di un libro di Patricia Williams sulla schiavitù, con un velato riferimento al quadro di Turner *Slave Ship* (1840), la cui riproduzione fotografica chiude il libro. Il quadro di Turner rappresenta il massacro di Zong (1781), durante il quale più di cento schiavi furono buttati in mare e lasciati affogare per motivi assicurativi. Accanto all'immagine completa di *Slave Ship*, Rankine aggiunge un ingrandimento di un dettaglio, mettendo a fuoco l'area del quadro in cui i corpi neri sono divorati dai pesci. L'immagine finale segnala il punto di arrivo di un percorso iniziato con l'immagine di copertina tratta da un'opera di David Hammons, *In the Hood* (1993), nata in risposta al pestaggio di Rodney King da parte della polizia di Los Angeles, un percorso incorniciato da due immagini di estrema violenza e che si sforza di ricreare un quadro (un mosaico) storico e sociale della discriminazione razziale nell'America contemporanea. Proprio questa tendenza al mosaico giustifica l'ibridazione fra generi e media che caratterizza gli ultimi due libri di Rankine; un mosaico, quasi un frattale, che vuole riprodurre e spiegare cosa significhi essere un cittadino americano oggi.

Giuseppe Carrara

Note.

(1) I tentativi di definizione del *lyric essay* sono, infatti, spesso confusi e contraddittori, nel migliore dei casi superficiali, autori diversi usano la stessa etichetta per individuare fenomeni opposti. Si vedano, per esempio, Susannah B. Mintz, *Forms of Self-Disclosure in the Lyrical Essay*, in «a/b: Auto/biography Studies», 25:1, pp. 1-17 2010; Rachel Robertson, Paul Hetherington, *A mosaic patterning: space, time and the lyric essay*, «New Writing», 2017, vol 14, n. 1, pp. 36-46; il numero invernale del 1997 della «Seneca Review» curato da Deborah Tall e John D'Agata che nell'introduzione al volume si limitano a definire il *lyric essay* come «a precarious but exciting place of formal experimentation, artfulness over information, reticence, storylessness, and malleability, ingenuity, immediacy, complexity, and use of poetic language».

(2) B. Lerner, *After Difficulty*, in C. Altieri e N. D. Nace, *The Fate of Difficulty in the Poetry of Our Time*, Northwestern University Press 2018. Disponibile anche su Lithub: <https://lithub.com/beyond-lyric-shame-ben-lerner-on-claudia-rankine-and-maggie-nelson/> ultimo accesso: 06/04/2018

(3) *Ibidem*.

(4) Andrew Epstein, *Attention Equals Life. The pursuit of the everyday in contemporary poetry and culture*, Oxford University Press, New York 2016, p. 277.

(5) Anthony Reed, *Freedom Time. The Poetics and Politics of Black Experimental Writing*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2014.

(6) Angela Hume, *Toward and Antiracist Eco-poetics: Waste and Wasting in the Poetry of Claudia Rankine*, in «Contemporary Literature», Volume 57, n. 1, Spring 2016, p. 105: «But what Rankine's models is not so much a rejection of a given mode of representation (that is, "lyric") for a poetic that is "post" – one that awakens us to the possibility of another possibility – but rather a dwelling *within* a problematic mode in order to expose how the duration of the wasting of life becomes a way of life. By inhabiting an experimental biopoetics – in and through the exhaustion, even failure, of lyric itself – Rankine's poetry illuminates the politics of othering that is constitutive of the present. In its refusal to turn away from its own conditions of impossibility, in its insistence on "meeting the moment literally second by second", Rankine's poetics affirms life despite the ongoingness of its difficulty».

(7) *DLMBL*, p. 92.

(8) *Ivi*, p. 91.

(9) *Ivi*, p. 54.

(10) Cfr. U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1997.

(11) *DLMBL*, p. 67.

(12) *Ibid*.

(13) *Ibid*.

- (14) Lo sottolinea la stessa Rankine in un'intervista: «After I finished working on the text, I felt it was necessary to provide actual facts. I didn't feel committed to the literal truth, but to creating a mosaic that created a larger truth. However, because the events represented had their own facts in real life, I felt some distinction had to be made. I asked a graduate student assistant of mine – John Woods, a fantastic fiction writer – to research the facts on all the events in the book. He wrote descriptions for the notes, and I took what I needed and changed what I had to, but never in an artistic sense – more in the sense of providing the “truth.” Even though sometimes the notes tell their own stories, everything in them is based on fact, whatever that means». http://poems.com/special_features/prose/essay_rankine.php ultimo accesso: 08/04/2018.
- (15) Cfr. C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione*, Einaudi, Torino 1966.
- (16) *DLMBL*, p. 67.
- (17) *Ibid.*
- (18) *Ibid.*
- (19) *Ivi*, p. 62.
- (20) *Ivi*, p. 57.
- (21) Rankine cita testualmente l'edizione inglese contenuta in E. Levinas, *The transcendence of Words*, in Seàn Hand (a cura di), *The Levinas Reader*, Blackweel, Oxford 1989, pp. 144-49.
- (22) C. Pierce, *Psychiatric Problems of the Black Minority*, in S. Arieti (a c. di), *American Handbook of Psychiatry*, Basic Books, New York 1974, p. 516.
- (23) C. Rankine, B. Loffreda, *On whiteness and the racial imaginary*, <https://lithub.com/on-whiteness-and-the-racial-imaginary/> ultimo accesso 09/04/2018.
- (24) *C*, p. 6.
- (25) F. Fanon, *Pelle nera, maschere bianche*, ETS, Pisa 2015, p. 33.
- (26) *C*, p. 15.
- (27) *Ivi*, p. 46.
- (28) *Ivi*, p. 18.
- (29) *Ivi*, p. 135.
- (30) *Ivi*, p. 51.
- (31) *Ivi*, p. 48.
- (32) C. Rankine, *The Art of Poetry No. 102*: <https://www.theparisreview.org/interviews/6905/claudia-rankine-the-art-of-poetry-no-102-claudia-rankine> ultimo accesso 09/04/2018.
- (33) Cfr. J. Butler, *Prekarious Life*, Verso, London 2006.
- (34) C. Rankine, B. Loffreda, *On whiteness and the racial imaginary*, <https://lithub.com/on-whiteness-and-the-racial-imaginary/> ultimo accesso 09/04/2018.
- (35) *C*, p. 49.
- (36) *C*, p. 140.
- (37) *Ivi*, p. 143.
- (38) *Ivi*, p. 146.
- (39) T. J. Welch, *Don't Let Me Be Lonely: The Trans-Corporeal Ethics of Claudia Rankine's Investigative Poetics*, «MELUS», Volume 40, Issue 1, 1 March 2015, p. 125.
- (40) *C*, p. 95.
- (41) *Ivi*, p. 122 e p. 126.
- (42) *Ivi*, p. 124.
- (43) *Ibid.*
- (44) Cfr. C. Rankine, *The Meaning of Serena Williams*, «The New York Times», 30 agosto 2015: <https://www.nytimes.com/2015/08/30/magazine/the-meaning-of-serena-williams.html> (Ultimo accesso 10/04/2018).
- (45) *C*, p. 23.
- (46) *Ibid.*
- (47) *Ibid.*
- (48) *Ivi*, p. 35.
- (49) *Ivi*, p. 36.

FORME IBRIDE E INNESTI NELLE SCRITTURE CONTEMPORANEE

LIRICA E SAGGIO. SU ANTONELLA ANEDDA

1. Le riflessioni di queste pagine si interrogano sulle intersezioni possibili tra la poesia italiana e le forme ibride, tra il genere della lirica e il saggio. La poesia italiana del Novecento si lega di solito a un'impostazione che potremmo definire 'classica' rispetto ad altre letterature. È influenzata soprattutto da una concezione che, dal punto di vista teorico, si fonda su un'idea romantica di letteratura e fa capo all'estetica di Hegel. Il genere lirico ha dominato l'espressione poetica del Novecento italiano (forse sarebbe meglio dire europeo, almeno), ereditando la tradizione che va da Petrarca a Leopardi, ed è stato letto, per la maggior parte dei casi, in virtù della centralità dello statuto del soggetto che manifesta coscienza di se stesso attraverso l'esperienza e la riflessione. Nella poesia italiana l'aggettivo 'lirico' esprime sostanzialmente uno statuto linguistico del soggetto, come diceva la Hamburger, e si trova meno in accordo con teorie per cui la lettura di un testo poetico procede attraverso la valutazione di elementi mimetici, di uno statuto finzionale o romanzesco, come fa Vendler considerando il soggetto di una poesia come una persona assimilata a una posizione finzionale-drammatica(1).

Anche nelle intersezioni con la prosa o con l'elemento finzionale, la poesia italiana mostra nel Novecento un carattere che può dirsi ibrido nelle commistioni formali, piuttosto che nell'incontro strutturale tra generi. Così anche nella scrittura d'avanguardia, che cerca di superare lo statuto lirico del soggetto con una rivoluzione formale mossa da valori ideologici. Allo stesso modo, la scrittura più recente definita 'di ricerca', che deriva dal modello di Gleize, è incentrata sullo sviluppo della prosa poetica che si oppone alla dizione tradizionale in versi e a uno statuto lirico del soggetto. Ma la scrittura 'di ricerca' quanto lavora effettivamente su un incontro ibrido tra generi?

Credo che, per cercare di capire come può funzionare il discorso dell'ibridazione relativamente alla tradizione italiana, occorre porsi una domanda: che cosa si intende davvero con 'saggio', che cosa con 'essay'? Ad esempio, nella prima edizione di *The Beauty of the Husband* di Carson (2001) sopra il titolo leggiamo 'Essay Poetry', una categoria di classificazione che non si trova nel sistema editoriale italiano. Le diciture più frequenti sono quelle di 'Poesia', 'Romanzo', 'Saggio', a cui si possono applicare specificazioni successive in sede critica. Non c'è una classificazione che fa riferimento a uno statuto ibrido di genere. Fra le categorie di 'Poesia', 'Romanzo' e 'Saggio', quest'ultima può essere di tipo espositivo, descrittivo, persuasivo/argomentativo, narrativo, e può essere svolta in forma di monografia (generalmente pertinente ai primi tre tipi) o in forma di autobiografia (generalmente legata al tipo narrativo). Per fare solo due esempi nella tradizione angloamericana, invito a pensare a Emerson che scrive *Nature* (1836), saggio espositivo e argomentativo di carattere monografico, fondamento del romanticismo americano; ma anche a *Tradition and the Individual Talent* (1920) di T. S. Eliot, saggio monografico di tipo espositivo-argomentativo cruciale per la poetica del classicismo moderno. Come possiamo leggere un'opera quale *The Waste Land* (1922)? È una poesia-saggio sulla cultura occidentale moderna nella crisi postbellica? Se facciamo un balzo verso la fine del Novecento e torniamo all'esempio di Carson, notiamo che per la sua opera la forma di poesia-saggio non è un'ipotesi di domanda, ma una presenza consustanziale alla scrittura e alla poetica. Il suo *The Glass Essay* è un saggio autobiografico, mentre *The Anthropology of Water* (1995), *Autobiography of the Red: a Novel in Verse* (1998), così come *The Beauty of the Husband*, sono perfetti esempi di una fusione totale tra poesia e forma saggio. Nella tradizione italiana del Novecento diversi libri mostrano innegabili caratteri saggistici. Fra gli esempi più interessanti c'è *Satura* di Montale (1971) che riflette sulla condizione della società e della cultura italiana successiva al cosiddetto boom economico degli anni Sessanta. Oltre a *Satura*, si possono citare i poemetti in terzine di *Le ceneri di Gramsci* di Pasolini, sulla trasformazione della società italiana nel dopoguerra; ma anche molte poesie di Fortini che sviluppano forme allegorico-saggistiche sulla condizione della politica, del comunismo, del capitalismo. Inoltre, se pensiamo ai modelli della tradizione lirica italiana moderna possiamo notare che anche un libro come i *Canti* di Leopardi (1845) contiene sia testi puramente lirici, sia testi in cui

l'impianto lirico si apre a un incedere argomentativo-saggistico: esempio su tutti *La ginestra* (1836). Per queste opere, così come per *The Waste Land*, credo però che occorra porsi un'ulteriore domanda: la nozione di poesia-saggio può essere loro applicata come una nozione a-priori, ossia pre-determinante per il genere, oppure come un elemento dell'interpretazione, posteriore allo statuto del genere?

A me pare che lo statuto di poesia-saggio come statuto ibrido di genere sia un punto di vista critico che si è consapevolmente definito in tempi recenti, così come lo statuto di romanzo-saggio per la prosa. Nel campo della prosa, tuttavia, i contatti tra prosa romanzesca e prosa saggistica sono più immediati e naturali, proprio per le caratteristiche della forma prosa, mentre nel campo della poesia la tradizione lirica moderna rende i contatti tra poesia e saggio più complessi. Ad ogni modo, a fine Novecento la poesia italiana inizia a porsi il problema di una postura critica per il modello lirico: mette in dubbio la centralità dell'io come paradigma assoluto di rappresentazione, l'espressione effusiva e *naïve* legata alla vulgata del neo-orfismo che si diffonde soprattutto con l'antologia *La parola innamorata* (1978), e il livellamento dei linguaggi postmoderni. La questione cruciale di fine Novecento è come lo statuto lirico possa fornire non solo una conoscenza della vita dell'io. Non si può annientare il fatto che il punto di vista dell'io sia comunque una delle prospettive basilari della letteratura. Anche nelle scritture 'di ricerca', infatti, l'oggettivazione anti-lirica nasce spesso da un camuffamento dell'io, con processi di straniamento o trasfigurazione. Ma il problema delle nuove forme liriche è: l'ispirazione, quella che soprattutto fonda la conoscenza sull'illuminazione epifanica, come può farsi portatrice di una conoscenza che apra i limiti dell'io alla realtà, che ponga sempre la scrittura in confronto con la storia che suggerisca una riflessione ermeneutica?

Dal punto di vista formale, la questione della conoscenza oppone questa nuova lirica tanto alla scrittura irrazionale e alogica del neo-orfismo quanto alle slogature sintattiche e semantiche sperimentismo. È importante il rapporto tra pensiero e stile (tra senso e suono, per riprendere il fondamento della poetica modernista di Montale), a cui si lega quello tra letteratura e comunicazione che, fin dagli anni Ottanta, era stato rilanciato da Porta. La novità è che ciò si verifica attraverso una ibridazione liquida delle forme. A differenza delle scritture sperimentali, come per il Gruppo 63, l'ibridazione nella lirica è regolata sempre da rapporti semantici. Vengono aperti e mescolati i generi, le forme retoriche e metriche, il verso e la prosa. Inoltre, è dato un rilievo particolare al ritmo, che va inteso non come complesso di valori estetici e eufonici, ma come articolazione di un pensiero che collega la pronuncia mentale, e speculativa, agli aspetti sonori del linguaggio: l'illuminazione epifanica estatica a una riflessione saggistica. Modelli dell'incontro tra epifania e saggio si trovano, ad esempio, come abbiamo visto, in Montale e Fortini, che piegano il punto di vista individuale a una indagine speculativa e fanno uso dell'allegoria come strumento di conoscenza.

Il rapporto tra lirica e conoscenza riguarda anche un altro aspetto. Con la crisi delle ideologie e la complessità senza conflitto del postmoderno, l'io non ha più un orizzonte umanistico di valori cui fare riferimento. La conoscenza che può portare dipende dal limite della sua esperienza. Prendere coscienza di questo limite diventa essenziale: ridimensiona un paradigma ingenuo di valori assoluti, ma supera anche l'individualismo che non si pone affatto il problema di valori assoluti e che si esaurisce in una voce confessionale, oppure deflagra in un narcisismo nichilista. La lirica che cerca la conoscenza, che combina l'epifania con il saggio, ha invece ben presente che lirica non vuol dire solo espressività, ma consapevolezza etica di un limite individuale. Questa consapevolezza va oltre il modello ontologico individualista della lirica moderna (di una soggettività integra, ma spesso autoreferenziale), e supera anche la sua riduzione e frammentazione postmoderna. L'io si *inclina*(2): si piega rispetto alla propria centralità egocentrica, definisce un nuovo modello di soggettività che è aperto alla *relazione*, che ripensa la categoria di soggettività contrassegnandola da esposizione, vulnerabilità, dipendenza. Questa soggettività non si rappresenta più in modo individualista oppure esistenzialista. Si colloca, come se fosse un campo osmotico di relazioni, dentro il divenire e le contraddizioni dell'esperienza, dentro l'autentica fenomenologia dell'esperienza, come già suggeriva l'apertura della poesia di Sereni al flusso multiforme e multiprospettico dell'*Erlebnis*,

l'esperienza vissuta. La consapevolezza del limite della propria esperienza fa da barriera contro la riduzione egocentrica e vede l'io in una condizione fluida, un *essere in situazione* prima che essere *situato*(3). La singolarità è aperta alla pluralità. L'io può elaborare la propria poetica attingendo a varie forme, creando aperture ibride, norme più fluide, nella coscienza che proprio nel limite della sua vita, della sua esperienza, c'è la maturazione della riflessione speculativa, di uno sguardo critico sulla realtà, o di una testimonianza.

Siamo di fronte ad una lirica *rifunzionalizzata*. C'è consapevolezza che esiste sì un impulso individuale alla scrittura, ma che lo statuto d'origine a cui facciamo appello deve uscire da se stesso e riconoscere le possibili aperture e combinazioni, che possono riguardare tanto la ricerca sul verso in senso stretto, tanto la commistione tra prosa e verso, tanto la scelta della prosa poetica. Ma qual è il rapporto effettivo tra la lirica rifunzionalizzata e il saggio? In Carson, ad esempio, come abbiamo detto, l'ibridazione è una caratteristica intrinseca. Viene sviluppata almeno su tre livelli: in quanto carattere espositivo (pende in esame un argomento da sostenere), retorico (usa strategie formali funzionali all'argomentazione) e grafico (si apre alla combinazione tra verso e prosa, tra descrizione e interrogazione). Queste caratteristiche sono perseguite consapevolmente all'unisono per realizzare un testo ibrido. Nella poesia italiana abbiamo scritture puramente liriche, come nel caso di De Angelis, scritture in cui l'elemento saggistico si può rintracciare nella dimensione della forma libro, nei nessi-catena tra i vari testi lirici che il libro contiene, e scritture che incastrano nelle immagini e nello stile una dizione lirica e dizione speculativa, come in Benedetti o Buffoni. Un esempio in cui l'ibridazione dei generi, l'osmosi tra lirica e saggio, è consustanziale alla poetica, sia per la forma libro sia per la forma stessa della scrittura, si ha con Anedda.

2. Uno dei libri più significativi della poesia italiana di fine Novecento è *Notti di pace occidentale* di Anedda (1999). *Correva verso un rifugio, si proteggeva la testa...* è il quarto testo della prima sezione, che svolge un confronto tra il mondo occidentale e il mondo orientale segnato da conflitti, nei Balcani e nel Golfo, tema che qualche anno prima affronta anche Fortini in *Composita solvantur* (1994).

Correva verso un rifugio, si proteggeva la testa.

Apparteneva a un'immagine stanca
non diversa da una donna qualsiasi
che la spiaggia sorprende.

Non volevo dire della guerra 5
ma della tregua
meditare sullo spazio e dunque sui dettagli
la mano che saggia il muro, la candela per un attimo accesa
e – fuori – le fulgide foglie.

Ancora un recinto di spine confuse ad altre spine 10
spine di terra che bruciano i talloni.

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

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

Alla tregua come al treno occorre la pianura
 un sogno di orizzonte
 con alberi levati verso il cielo,
 uniche lance, sentinelle sole.(4)

25

Suddivisa in cinque movimenti strofici, la poesia si ispira alla visione televisiva di un'immagine di guerra tratta da un programma sul conflitto nei Balcani. Nei primi versi è riportato il riferimento ad un filmato che immortalava una donna mentre scappa. I media rendono virtuale la realtà fisica del dramma, di cui è reso l'effetto di anonimato («un'immagine stanca», «una donna qualsiasi»). Segue una riflessione sui dettagli dell'immagine, che recupera un nucleo di coscienza storica rispetto alla superficiale riproduzione mediatica. L'attenta scansione della realtà in dettagli e la tensione alla conoscenza in essa radicata portano a un cambiamento innovativo nella lirica di tradizione, che apre e rielabora in modo inedito le forme del canone. *Correva verso un rifugio...* contiene espressioni chiave attraverso cui si può osservare una rifunzionalizzazione della poesia lirica tragica di impianto analogico.

«Meditare sullo spazio e dunque sui dettagli»

La scrittura dell'Anedda riesce a combinare il momento della percezione con quello della meditazione a partire da una scansione accurata dello spazio concreto. La scrittura è un passaggio attraverso lo spazio fisico e lo fa ritmare in un movimento al contempo sensibile ed intellegibile («Visibilia per invisibilia»(5)). La tensione tragica di De Angelis, da un lato, e dall'altro lato le fenditure analogiche del simbolismo (ma presenti anche nella destrutturazione sperimentale della lingua della Rosselli) trovano qui una quadratura riflessiva attenta alla realtà scomposta in dettagli. L'analogismo è fortemente legato alla realtà, non crede a una trascendenza. I dettagli sono estrapolati dalla realtà come materie prime da cui poter muovere una resistenza di fronte al dolore e agli eventi critici della storia. Queste caratteristiche definiscono la scrittura dell'Anedda in base a quella che potremmo chiamare una *poetica dei dettagli*, che ha due poli fondamentali: il primo è uno stato del soggetto la cui effusione lirica è raffreddata, come se l'io vivesse costantemente in una condizione invernale e affinasse una «certezza percettiva» sui dettagli del mondo per rappresentarlo in una «storicità integrale»(6); il secondo è un'attenzione per rapporti precisi tra la lingua e le cose, che proprio nella loro storicità integrale, in una esattezza materica, le fa risaltare.

La condizione invernale

La condizione invernale è uno spazio fisico e mentale. Come per Stevens, «l'animo invernale è ciò che occorre per vedere, sostenere le cose nella loro sfolgorante realtà»(7) e guarda l'immanente nella sua consistenza terrestre, come Jaccottet in *A la lumière d'hiver* (1974)(8). L'inverno è un *locus amoenus* di segno rovesciato: spogliato dell'idillio, traduce un'idea di osservazione sospesa e vigile. *Residenze invernali*, prima raccolta dell'Anedda (1992)(9), definisce l'inverno come postura fondamentale per tutta l'opera successiva. L'atmosfera del libro fonde lo spazio geografico delle isole (l'arcipelago della Maddalena, a cui questa scrittura è profondamente legata) e quello di un ospedale come postazioni di privilegio. Sono un osservatorio che sembra emergere per una serie di camere di vetro («l'ospedale ha lo sfolgorio di una piomboburghese residenza invernale», in *Prima di cena, prima che le lampade...*) e che evoca certa spazialità di *Serie ospedaliera* della Rosselli. Vengono descritti anche come un santuario («la nave salpa e cammina / ed è un quieto santuario», in *Sui ventri appannati dal freddo passavano ombre...*) e un recinto in cui le cose possono «durare», essere salvate come frammenti dal flusso degli eventi («Di lato c'era come un recinto / e lì duravano le cose», in *In nessun luogo c'è bisogno di noi...*). L'individuo viene rappresentato in una condizione da sopravvissuto, dalla quale riesce a osservare la realtà con più acutezza per aver attraversato il dolore («in tutto era pace terrena, incanto di grotta. Ma noi andavamo col passo dei

sopravvissuti», in *Col cuore pieno di freddezza...*), come se stesse guardando il mondo attraverso una distanza, come volgere lo sguardo al continente stando su un'isola.

La condizione invernale corrisponde sempre alla creazione di una distanza: la distanza del freddo di *Residenze invernali*, quella del buio rispetto alla luce di *Notti di pace occidentale* dove compare l'immagine del balcone, in cui ritorna condensato un luogo tipico della lirica moderna (*Le balcon* di Baudelaire, *Il balcone* di Montale), poi ripresa in *Dal balcone del corpo* (2008)(10). Infatti, in modo opposto rispetto alla fisicità viscerale, edonistica o drammatica, con cui il corpo dagli anni Settanta in poi è stato rappresentato, soprattutto nelle scritture femminili, e in modo diverso anche rispetto alle ricerche sperimentali d'avanguardia o della *body poetry*(11), il corpo dell'Anedda è un mezzo di conoscenza ed esprime il valore di un pronome di prima persona oggettivato in una pluralità corale (come Fiori in *Voi*). La catena va dall'io al corpo, dal pronome al coro, dal nome alla lingua, dalla lingua alla conoscenza: l'io raccogliatore di dettagli nel freddo e nel buio di *Residenze invernali* e *Notti di pace occidentale* diventa il coro in *Dal balcone del corpo*, dove parla una soggettività oggettivata a fianco di echi biblici (*Getsemani; All'angelo, dopo la cacciata*), mitologici (*Antigone; Eco, che un tempo fu Orfeo*) e di sostantivi quasi personificati (*Parla lo spavento, Parla l'abbandono, Parla lo spazio, Parla l'attesa*). Sono annullati i rapporti genealogici e sembra che esista una sola lingua corale (come quella del lugudorese, ancestrale e magica: «Eolo survat et Babele s'isparghet», *Limba* – «Eolo soffia e Babele vive», *Lingua*). L'io è messo a lato, la sua condizione è quella di un'anestesia che presuppone un raffreddamento emotivo, ma senza straniamento. L'emozione si riversa nella materia e nel pensiero:

ANESTESIE

[...]

Eppure esiste il modo di sopportare. Basta la notte (le gocce si prendono la sera): l'anima si ispessisce, velocemente si forma la crosta e la mattina si può uscire, attraversare la città in relativa calma, sordità e cecità. Solo lembi di ciò che è brutto fuori di noi: un pezzo di camicia, un colore, una mano, un grumo di fastidio, una folata di odio.

Su tutto l'anestesia del farmaco, la percezione del dolore trasportata all'esterno, vista dal balcone del corpo.

[...]

Come distinguere un bombardamento dai fuochi d'artificio?

(chiese mia nonna che era cieca, sentendo le navi esplodere nel porto.)

Come decifrare le immagini:

è un film o davvero quei corpi si gettano nel vuoto?

Anestesia, dalla sezione *Mondo* di *Dal balcone del corpo*, sembra dare una chiosa saggistica a *Correva verso un rifugio...*, soprattutto per il confronto tra un'immagine reale e una trasmessa dai media (forse sulla scia di una suggestione da *luglio, notte* in *Notti di pace occidentale*: «La vedo, questa donna che per ore ha fissato il televisore acceso e ora grida contro un altro corpo in penombra immobile sulla poltrona senza colore»). Come in un'apparizione kafkiana (il Kafka dei *Taccuini* viene riportato per l'appunto in esergo a *Dal balcone del corpo*: «Solo nel coro può esserci verità»), l'io porta la vita individuale sullo stesso piano di quella delle cose e del linguaggio.

Materia, lingua

Uno degli aspetti più incisivi di questa poesia è un'attenzione speculativa per la realtà. I dettagli sono sempre indizi di conoscenza. La postura riflessiva di Fortini, ad esempio, potrebbe forse anticipare quella dell'Anedda, che però non dà mai una rappresentazione allegorica del mondo con un messaggio umanistico, politico, ideologico(12). Si può dire che l'importanza dei rapporti tra la storia e l'ideologia in Fortini diventa in Anedda quella tra storia e linguaggio.

Come ho accennato prima, gli oggetti risaltano in un rapporto preciso con la lingua. Non c'è residuo del correlativo oggettivo, che unisce la nominazione accurata del mondo fisico con un suo

significato metafisico; ma non c'è nemmeno residuo della poesia inclusiva degli anni Sessanta, di cui parla Montale, che apre la scrittura in modo incondizionato a linguaggi disparati. Non siamo vicini nemmeno alle idee di «Braci» e «Scarto minimo» che sostenevano la necessità di prestare attenzione alla lingua per comunicare in modo autentico, non oscuro, distorto, falsificato, l'esperienza.

La relazione tra materia e linguaggio dell'Anedda è legata soprattutto a modelli esterni alla tradizione italiana: Mandel'stam, Achmatova, Pasternak, Brodskij, Herbert, Jaccottet, Moore, Bishop. Si pensi al modo in cui, in *Tristia*, Mandel'stam indica il significato della parola «commiato», seguendo la poetica acmeista che – come scrive nel saggio contro il simbolismo *La natura della parola* (1922) – sostiene accurate risposdenze tra materia, lingua e storia:

TRISTIA

Io so la scienza dei commiati, appresa
tra lamenti notturni e chiome scolte.

Stan ruminando i buoi, dura l'attesa

[...]

Chi, alla parola «commiato», sa quale
distacco giungerà per noi fra poco,
che cosa presagisce lo strepito dei galli
mentre la fiamma arde sull'acropoli,
e perché all'alba di una vita nuova,
mentre il bue rumina pigro nell'andito,
il gallo, araldo della vita nuova,
sulla cinta muraria sbatte le ali?

[...]

(Osip Mandel'stam, da *Tristia*, 1922, trad. it. di Remo Faccani, vv. 1-3, 9-16)(13)

In Pasternak e nella Achmatova gli oggetti sono «fino alla fine [...] mischiati al linguaggio: terracotta e luce, pesantezza della materia e grazia della conoscenza»(14). Così nell'Anedda gli oggetti esistono sempre in un rapporto esatto con i nomi. Oggetto e nome insieme danno luogo a *campi* semantici, che possono assomigliare alle mappe mentali di cui parla Jaccottet in *La parola Russia*, dove nomi e immagini uniti tra loro ridisegnano uno spazio di conoscenza interiore («Un'immensa distesa a est del cuore, ecco ciò che si era spalancato in me a questa prima lettura, grazie al potere dei nomi, delle immagini»: così Jaccottet parlando del suo rapporto con la cultura e la letteratura russa)(15). Si potrebbe dire che la materialità della poesia dell'Anedda si manifesta attraverso una conoscenza per campi di ricerca a base linguistica attorno all'oggetto, al frammento, al dettaglio.

I campi si estendono come *Leitmotiv* attraverso i libri: sono quello del buio, del freddo, dell'inverno e della luce, del bagliore, del bruciare, centrali anche nelle prose di *La luce delle cose* (2000)(16); quello del mondo vegetale di foglie, sterpi, cespugli, e del mondo animale che appare in figure scattanti e imprevedibili come il coniglio, lo scoiattolo, il cinghiale; quello degli oggetti della casa, le pentole, le scodelle, i cucchiari, le ceste, le anfore; quello del mare e dell'isola lontani dal continente, dalla terra. I campi si allacciano nelle singole poesie e nelle serie che compongono le sezioni delle raccolte, si rispecchiano l'uno nell'altro in una rifrangenza fredda e accecante. Nei sedici testi della prima sezione di *Notti di pace occidentale* recuperano e mineralizzano quasi pietrificandole varie tracce di scritture europee.

Prendiamo il campo della notte, del buio, dell'inverno in rifrangenza con quello della luce, del bagliore, del bruciare. Il vedere «dal buio / come dal più radioso dei balconi» dell'*incipit* di *Notte di pace occidentale* fa venire in mente i notturni della Cvetaeva e di Celan, misti di ombra e bagliore, di accensioni imperative e virate analogiche. Si pensi al contrasto tra il «bianco cuore del nostro mondo» e l'«occhio orientale» che schiude «il mare nero attorno alla bocca e i tulipani d'Olanda nei

capelli» di *La pietra tratta dal mare* di Celan; ma anche all'espressione «da buio a buio» di *Mezza notte* (entrambe le poesie in *Papavero e memoria*, 1952)(17) che sembra tornare nell'*excipit* di *Notti di pace occidentale: Se non fosse che questo...* in morte della Rosselli, «dal buio al buio / per chi resta / per chi ruota».

Le visioni del buio sono legate a una contingenza raggrumata negli oggetti come luoghi minerali d'esperienza («Fai sera come fosse dicembre / sulle case innalzate sul cuneo del trasloco / dai forma al buio / mentre il cibo s'infiama alla parete»; «Questa è la cucina alle sette / questo il polso immerso nel lavabo / e il buio sul balcone che dice / la distanza del giorno») come nei paesaggi di Brodskij. Confrontiamo alcuni frammenti di *Notte di pace occidentale* e di *Ninnananna di Cape Cod*:

Non ci sono che luoghi, quelli di un'isola
da cui scrutare il Continente
– l'oriente – le sue guerre
la polvere che gettano a confondere
il verdetto: noi non siamo salvi
noi non salviamo
se non con un coraggio obliquo
con un gesto
di minima luce.

(II, vv. 10-18)

*

NINNANANNA DI CAPE COD

I

Il confine orientale dell'Impero affonda nella notte.
[...]
Strano pensarci, ma sono sopravvissuto. Succede.
La polvere copre cose quadrate. Vendicandosi d'Euclide
prolunga lo spazio, oltre l'angolo, un'automobile.
Il buio scusa l'assenza di volti, voci e altro,
facendoli passare non tanto per fuggiaschi, quanto per invisibili.
[...]

VI

[...]
Io scrivo da un Impero che distende
tutti i confini fino all'acqua. Sulla pelle
ho sperimentato due oceani e due continenti,
mi sento quasi come il globo: non
c'è più posto dove andare. Solo stelle
più in là. E brillano.
[...]

IX

L'uomo riflette sulla propria vita,
come la notte sulla lampada.
[...] la notte
è ingombrante, questo è vero,

ma non così smisurata da pensare che ricopra
entrambi gli emisferi. E l'asia e l'europa

Queste sono le notti di pace occidentale
nei loro raggi vola l'angustia delle biografie
gli acini scuri dei ritratti, i cartigli dei nomi.

Ci difende di lato un'altra quiete
come un peso marino nella iuta
piegato a lungo, con disperazione.

(III, vv. 8-13)

del cervello, e le altre gocce di terra in mare
[...]

XI

[...]

Come uno specchio il corpo sta nel buio

[...]

quel corpo serve da prepuzio nello spazio

[...]

Il confine orientale dell'Impero affonda nella notte, nella gola.

[...]

(Iosif Brodskij, da *Poesie*, 1972-1985, trad. it. di Giovanni Buttafava, I vv. 1 e 19-24, VI vv. 13-18, IX vv. 1-2 e 5-9, XI vv. 4, 9 e 13)(18)

In *Ninnanana di Cape Cod* il corpo, che sta nel buio e diventa un prepuzio nello spazio, sembra tornare filtrato nel buio da cui si vede come dal più radioso dei balconi della prima poesia di *Notti di pace occidentale*. Il confronto con Brodskij è illuminante per il motivo della vicinanza e lontananza nei pesi speculari dell'occidente e dell'oriente (Brodskij scrive dal suo esilio 'occidentale' negli Stati Uniti; Anedda scrive dall'isola della Maddalena, in un luogo 'occidentale' di distanza rispetto al continente, come gli isolani chiamano l'Italia, e rispetto al Medio Oriente delle guerre nei Balcani e nel Golfo). Interessante anche come, in Brodskij e nell'Anedda, la riflessione tenda a ridimensionare i momenti di illuminazione epifanica. A proposito, a fianco di *Ninnanana di Cape Cod* pensiamo anche a testi come *The Map* (da *North e South*, 1946(19)) o *At the Fishhouses* della Bishop (da *A Cold Spring*, 1955(20)) dove le immagini date dai momenti epifanici sono ridefinite attraverso una pronuncia interiore speculativa. Così vengono richiamate in *Margini d'acqua* della Carson (da *Anthropology of Water*, 1995(21)) e significativamente in un passaggio di *Isolatria* dell'Anedda, costruito sulla sovrapposizione tra i movimenti del corpo nel nuoto e un dire mentale che riprende i versi di *At the Fishhouse*:

C'è un ritmo di risacca, il fluttuare con il suo movimento è reso da un infittirsi di effe che si trattengono nelle dentali. È la nostra sete di conoscenza? È quello sconsiderato desiderio di bere che ci assale davanti all'acqua particolarmente limpida, anche se sappiamo che è salata?

Shaft (una bracciata) *If you tasted it would first taste bitter*: se l'assaggiassi (l'acqua) prima ti sembrerebbe amara.

Shaft (seconda bracciata) *Then briny, than surely burn your tongue*: poi ti brucerebbe certo la lingua.

Shaft e shaft (una bracciata dopo l'altra) *It is like we imagine knowledge to be*: è così che immaginiamo la conoscenza.

Dark, salt, clear, moving, utterly free: scura, salata, limpida, in movimento, completamente libera.

Drawn from the cold hard mouth: estratta dalla dura fredda bocca.

Of the world, derived from the rocky breasts: del mondo, scesa da seni di roccia.

Forever, flowing and drawn, and since: per sempre fluttuante e inesauribile, e finché

(sul dorso, facendo il morto) *our knowledge is historical, flowing and flown*: la nostra conoscenza è storica, scorre ed è trascorsa.

I versi affiorano insieme alla testa e alle braccia con una traduzione approssimativa, di servizio al mare.(22)

Ritagli, ibridazioni

La postura riflessiva di questa poesia che isola dettagli di realtà e li incastra nella rielaborazione del testo, fa uso in modo inedito dei generi letterari. Porta la lirica ad aperture, soprattutto a un incontro

tra la scrittura di poesia e quella del saggio, a cui corrispondono particolari combinazioni stilistiche e grafiche. Queste si trovano spesso nella forma dell'ecfrasi.

In *Correva verso un rifugio...*, come nell'ecfrasi che lega diversi linguaggi artistici, il dettaglio figurativo dell'immagine della donna che corre, ritagliata da un video, si combina con l'indagine ermeneutica su cosa sia «guerra», su cosa sia «tregua», come possano essere lette attraverso il «meditare sullo spazio e dunque sui dettagli». Seguendo questo incastro, lo stile unisce punti contratti e punti distesi: pause riflessive e momenti visionari, come gli enunciati narrativi e descrittivi e quelli epifanici. Ma è importante anche la combinazione di versi di misura lunga e breve, che danno una struttura elastica ai movimenti strofici, e di verso e prosa poetica. Se *Correva verso un rifugio...* è una colata di versi liberi che richiamano lo stile del classicismo modernista, altrove è interessante la contaminazione di prosa e verso che fluiscono l'una nell'altro per un unico ritmo tonale, ma si differenziano nelle funzioni. Nella sezione *Residenze invernali* della raccolta omonima le parti in prosa sono narrative o descrittive e sono separate da quelle propriamente liriche in verso libero. Nella sezione *Notturmi di Notti di pace occidentale*, nel *Catalogo della gioia* e in *Dal balcone del corpo* il verso libero e la prosa sono presenti in un totale incastro ibrido.

Il collante di questa forme ibridate è dato da risposdenze ritmiche, che non hanno nulla a che fare con l'eufonia, ma dipendono da un insieme di rapporti tra pensiero e linguaggio. L'Anedda ne parla come di una «musica diversa»

che non riguarda la musicalità né solo la metrica, ma un pensiero sedimentato [...]. Il ritmo viene da un suono altrimenti inudibile, di fenditura mentale che fa intravedere l'immagine e il suo enigma. [...] Questo movimento permette il manifestarsi della conoscenza, la sua descrizione in uno scorrere di suoni e immagini, di sapori e fughe [...], qualcosa diverso dalla musica, che può accogliere altre cose, passi, respiri, rumori, fischi.(23)

L'Anedda fa riferimento al racconto di Kafka *Giuseppina la cantante ovvero il popolo dei topi*, dove si dà una definizione del significato del canto. Il canto è prima di tutto un gesto che esprime un pensiero rispetto al quale la veste musicale è secondaria. Come osserva anche Fiori nella lettura dello stesso racconto, il canto della topolina Giuseppina può essere fatto anche da un fischio, ciò che conta è il suo valore ermeneutico ed etico(24). In un contributo dell'Anedda sulla poesia di Scarabacchi, *La lingua disadorna*, leggiamo:

Il linguaggio è dettato da uno spessore etico. [...] Il suono non è mai esterno al testo, non ci sono aggettivi e ornamenti inutili, ma un senso esatto del colore, dei rapporti cromatici e sonori. [...] La poesia nasce da un doppio movimento di contrazione distensione che è musicale, ma anche artigianale, pittorico. La mano impasta i toni, lo sguardo, con la mente, li dispone. Il paesaggio coincide con il pensiero e con il destino.(25)

Questa frasi valgono anche per la poetica dell'Anedda, che non a caso ha una formazione nelle arti figurative. Le sue poesie, infatti, possono essere descritte come testi-quadro dove il linguaggio verbale e le immagini, così come i vari generi, sono parte di un unico *pattern*(26). Questi testi-quadro si possono attraversare come una galleria interiore, come viene descritta nel saggio *La vita dei dettagli*. Il libro si apre con una sezione (*Ritagli*) che presenta dettagli di quadri in dialogo ecfrastico con i testi di commento (la combinazione di immagini grafiche e testo viene significativamente ripresa anche in *Salva con nome*, 2012(27)). Segue una serie di riflessioni che svolgono una comparazione tra opere pittoriche e di letteratura: *La ciotola del Pellegrino* di Jaccottet dedicata a Morandi; *Les Phares* di Baudelaire; il Brueghel di *Immagini da Bruegel* di Williams e della *Caduta di Icaro* di Auden; le lezioni sulla pittura di *Lieux et destins de l'image* di Bonnefoy dove «prova a decifrare un enigma che riguarda innanzitutto la scrittura come luce che ritma con il visibile»; poi Ashbery, McKendrick, Graham e Carson che sceglie la via «dello scardinamento dei generi e dell'accumulo di esperienze diverse» e il cui lavoro «può essere letto in parallelo a quello di artisti come la Calle in cui l'autobiografia non domina il mondo, ma si diluisce

nel mondo attraverso la distanza del proprio io»(28). Basti pensare all'autoritratto della Calle *Room with view*, esposto con una didascalia in scrittura che chiosa l'iconografia di un sé esposto come se fosse staccato, portato fuori dal proprio mondo interiore.

L'Anedda e la Carson si distanziano da una scrittura confessionale. Non sorprende che in entrambe ci sia un richiamo a Kafka per il modo in cui rappresenta una soggettività straniata: la citazione sul coro dai *Taccuini*, come abbiamo visto, in esergo a *Dal balcone del corpo* e, nel capitolo IV di *The Beauty of the Husband* (2001), quella da un frammento del 1920, *Der große Schimmer* (che parla di una campionessa di nuoto tornata in patria dopo aver stabilito il record olimpico, ma d'improvviso estranea al suo luogo d'origine, incapace di riconoscere dove si trova e l'importanza della sua vittoria: l'immagine è usata come analogia per descrivere chi fa l'amore come se non l'avesse mai fatto(29)).

mattatoio purpureo dove l'io di Bacco

Si bucò le sue gonfie vene!

JOHN KEATS,

Ottone il Grande: Una tragedia in cinque Atti, 5.5.123-25

VI. PER PULIRTI GLI ZOCCOLI ECCO UN BALLO IN ONORE DELL'UVA CHE ATTRAVERSO I SECOLI È STATA SIMBOLO DI BALDORIA E DI GIOIA PER NON DIRE ANALOGIA DELLA SPOSA COME INDIVISO BOCCIOLO

Odore

che mai scorderò.

Fuori dietro la vigna.

Posto di pietra forse un capannone o una ghiacciaia in disuso.

[...]

Nudi in un posto di pietra era vero, macchie appiccicose, io giacevo sul fieno

e lui leccava.

Lo leccava via.

Corse fuori e prese più feccia nelle sue mani e la spalmò

sulle mie ginocchia collo pancia leccando. Pizzicando. Immergendosi.

La lingua per me è l'odore d'ottobre. Lo ricordo come

il nuotare in un fiume veloce perché continuai a muovermi ed era difficile muoversi quando tutto intorno a me

[...]

succo crudo su di lui.

Su di lui stami

e come disse Kafka alla fine

il mio nuotare mi fu inutile sai io dopo tutto non so nuotare.

[...]

(Anne Carson, *The Beauty of the Husband*, 2001, trad. it. di Patrizio Ceccagnoli)(30)

The Beauty of the Husband è il racconto di un matrimonio fallito. Il libro entra in una linea di risposdenze interessanti: da un lato, *Marriage* della Moore (da *Selected Poems*, 1935(31)), che svolge una lirica modernista e riflette sull'istituto, storico e sociale, del matrimonio; dall'altro lato, *Anniversario II* di *Dal balcone del corpo*, che cala l'atmosfera di *Marriage* in uno spazio raccolto, privato, e combina l'io lirico e un punto di vista saggistico in uno spazio di risposdenze magnetiche (si confrontino i primi versi delle due poesie: di *Anniversario II*, «Ventanni fa ero inquieta / come un uccello catturato / ma il matrimonio si è rivelato / nella sua quiete un vuoto»; di *Marriage*, «Questa istituzione, / o forse è meglio definirla impresa [...] / mi domando che cosa oggi ne pensino / Adamo ed Eva»).

The Beauty of the Husband è articolato in capitoli. In ognuno sono allacciati gli esergo liminali da Keats, una narrazione autobiografica, una rielaborazione straniante della biografia e dei frammenti

letterari citati. La Carson usa il *pastiche* ironico e sovrappone i generi, anche manipolando le norme tipografiche. Nell'Anedda, invece, tra i generi mescolati vi è una fluidità ritmica senza ironia: anche in un testo come *Saggio ottuso*, che si ispira a *Diario ottuso* della Rosselli, che ricorre a una fittissima commistione tra lirica e saggio, molto simile alle combinazioni ad incastro della Carson(32). Guardando alle opere della Carson, l'Anedda è piuttosto vicina allo stile di *Anthropology of Water*, che descrive come un «*entanglement* (viluppo, groviglio, legame, rovello, confusione)»(33). Gli accostamenti ibridi dell'Anedda cercano sempre la sutura. Per questo potremmo tradurre l'*entanglement* di *Anthropology of Water* con una parola chiave di *Salva con nome*, «cucire»(34):

Cuci una foglia vicino alle parola, cuci le parole tra loro, guarda una foglia come viene soffiata lontano.

Il tempo mentre scriviamo vola, noi moriamo a noi stessi mentre intorno ci cresce la vita e la realtà s'addensa, diventa una radice che sale fino a un tronco e ridiventa foglio.

Da sempre mi mancano le parole e io ne ho nostalgia.
Per questo cucio, cucio, cucio.

Entanglement e cucire indicano uno spazio di raccolta e contenimento per le intersezioni ibride. Giustamente McKendrick ha concluso l'introduzione all'antologia inglese delle poesie dell'Anedda, Archipelago (2014), riportando una definizione della parola *ethos* che, nell'etimologia greca, significa uno spazio abituale di raccoglimento, «a habitual gathering place»(35). La scrittura tende ad aprire un posto di raccoglimento, uno spazio etico, in cui l'io lirico è «out of the straitjacket of self-expression or self-creation, accepting the world, not imposing the self on it»(36). In una posizione equidistante da se stesso e dal mondo, riesce a osservarsi e a osservare connettendo i dettagli della propria vita e della realtà. Cuce, tiene insieme e alimenta lo scambio osmotico tra lirica e saggio, parola e immagine.

La «tregua» e il tragico

Le ibridazioni dell'Anedda non danno spazio al *pastiche* e all'ironia perché traducono una forma di tensione tragica alla conoscenza. Somiglianze si hanno con De Angelis. La ricerca tragica di De Angelis diventa in Anedda una ricerca tragica verso una conoscenza che mitiga la tensione del pathos tragico in un'osservazione meditativa. La ricerca di un assoluto, del significato di un destino, o di una prospettiva trascendente, diventa quella di una conoscenza come testimonianza storica e morale, simile alle forme di tragico che troviamo in Kafka, Beckett, nell'ultimo Leopardi(37). Perciò si può dire che la tensione tragica di questa poesia porti una «vertigine del rasoterra»(38), che si manifesta nella particolare condizione della «tregua».

La tregua è un'interruzione paradossale: «tra il peso del prima e il precipitare del poi» è un'idea di «metro che non protegge», come si dice in *Correva verso un rifugio...*, dove si è bloccati in una «pianura» senza vero orizzonte, un trovarsi sospesi come in «sogno di orizzonte». Rappresenta anche la condizione dalla distanza (quella del balcone, dell'anestesia, dell'isola rispetto al continente) da cui si può osservare il mondo per conoscerlo con uno sguardo raffreddato e più acuto.

Fondamentale in questa tensione tragica alla conoscenza il problema della lingua. Per l'Anedda, è proprio la lingua, e il rapporto profondo di identità tra le cose e i loro nomi, che può trarre in salvo ciò che viene risucchiato dalle contraddizioni, dalla violenza, dalla precarietà della storia. Questo è il motivo centrale di *Salva con nome*, ma appare chiaro già in *Notti di pace occidentale* nella poesia manifesto *Se ho scritto è per pensiero...*

Se ho scritto è per pensiero
perché ero in pensiero per la vita

per gli esseri felici
 stretti nell'ombra della sera
 per la sera che crollava di colpo sulle nuche.
 Scrivevo per la pietà del buio
 per ogni creatura che indietreggia
 con la schiena premuta a una ringhiera
 per l'attesa marina – senza grido – infinita.

Scrivi, dico a me stessa
 e scrivo per avanzare più sola nell'enigma
 perché gli occhi mi allarmano
 e mio è il silenzio dei passi, mia la luce deserta
 – da brughiera –
 sulla terra del viale.

Scrivi perché nulla è difeso e la parola *bosco*
 trema più fragile del bosco, senza rami né uccelli
 perché solo il coraggio può scavare
 in alto la pazienza
 fino a togliere peso
 al peso nero del prato.

Si potrebbe leggere tra le righe un influsso da Fortini, dalla sua riflessione etica sulla funzione della scrittura in *Traducendo Brecht*: «Scrivi mi dico, odia / chi con dolcezza guida al niente / [...] La poesia / non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi» (da *Una volta per sempre*, 1963). Ma, come abbiamo visto per il rapporto tra gli oggetti e il linguaggio, rispetto alla tradizione italiana è più influente un modello europeo. Un sostrato di *Se ho scritto è per pensiero...* emerge in una lettura della Szymborska che l'Anedda fa nel saggio *Cosa sono gli anni* e che riprende la poesia *Campo di fame presso Jasło*(39):

[...]

Di Sarajevo conservo una foto: contro un sacco di juta due pugni di riso, un pugno di fagioli, la razione di cibo prevista per un adulto in un assedio. Giustamente: una natura morta per un luogo di morte, il bilancio spettrale dei legumi, il buio di un sacco. Posso contare i fagioli, contare il cibo, immaginare il freddo e il terrore, posso restare in quel bianco, incapace di andare oltre.

Scrivilo, scrivilo con inchiostro qualsiasi
 su un foglio comune: non fu dato loro da mangiare
 tutti sono morti di fame. Tutti. Quanti?
 È un prato esteso. Quanta erba
 è toccata a ciascuno? Scrivi: non saprei.
 La storia li arrotonda a zero.
 [...](40)

Il tragico dell'Anedda traduce una tensione di conoscenza in un mondo frammentato, in cui l'esperienza individuale esercita uno sguardo etico. Ad esso corrisponde quella che si può definire una *stilistica della resistenza*. La Rosselli descriveva bene lo stile di *Residenze invernali* parlando dell'asciuttezza di una scrittura «serrata e severa»(41), una forma di pathos contratto, dato non per esposizione, ma per contrasti. L'impressione è di un «montaggio a scatti», di avvicinamenti e allontanamenti tra primi piani e sfondi, con sovrapposizione tra le inquadrature(42). Basti pensare a come si allacciano quelle di *Correva verso un rifugio...*: il primo piano con il dettaglio della donna che corre ripreso dal video a cui subentra lo sfondo del paesaggio e il meditare sul significato di tregua, a cui segue la focalizzazione su dettagli isolati (la mano, la candela, il muro, le foglie, il recinto, le spine, i talloni).

Nella sintassi questo montaggio è dato da rovesciamenti tra frasi verbali e nominali, frequenti *correctio* «non... ma» («Non volevo dire della guerra / ma della tregua»), incalzanti giustapposizioni tra momenti di descrizione e di riflessione. Nel lessico con una costante opposizione tra parole che rinviano ad un significato astratto e parole che rinviano ad uno concreto. I verbi, ad esempio, sono distinti tra quelli che hanno un valore narrativo legato ad una rappresentazione concreta, soprattutto gli imperfetti («correva»), e quelli con un valore quasi oracolare che apre alla visionarietà, soprattutto al presente («è», «occorre», «chiamo»). Inoltre, la tecnica del montaggio si trova negli incastri di locuzioni sintetiche o ellittiche, dense di figure retoriche che prediligono la contrazione: la metonimia, la sineddoche, l'analogia («pianura»/«sogno d'orizzonte»), «alberi levati verso il cielo»/«uniche lance, sentinelle sole»).

Nella metrica queste combinazioni portano a una partitura dei versi molto elastica: per l'articolazione incalzante tra misure brevi e lunghe, che può suggerire una idea di versetti ibridati(43), con frequenti *enjambement*, oppure usando l'«a capo» come uno spazio ritmico di giustapposizione in cui ha luogo una contrazione analogica, così come De Angelis in *Somiglianze* («questo io chiamo tregua / misura che rende misura lo spavento / metro che non protegge»). Nelle parti in prosa, invece, il ritmo delle contrazioni analogiche avviene con una misura più distesa, tra frasi segnate da punto fermo o virgola, in movimenti di connotazione o denotazione (come nell'incipit di *Né ardenti né freddi...*: «Né ardenti né freddi. Fermi davanti alle vetrine con il grosso cinghiale dagli occhi socchiusi e la carta dei giornali con le foto dei morti. Oggi che qualcuno scherma il cibo con la mano e il respiro ha un solo suono, l'angustia di uno spago che batte sui gerani»).

Questo tipo di sintassi, di retorica, i rapporti tra la versificazione e la prosa riflettono la corrispondenza tra lirica e saggio. Le poesie dell'Anedda, come abbiamo visto prima, assomigliano infatti a testi-quadro nel cui spazio si forma un *pattern* tra le immagini, il pensiero e la lingua. L'idea di spazio è cruciale per l'Anedda e ci fa comprendere meglio la funzione del tragico nella sua poetica e lo stile che lo caratterizza. Come le opere di Rothko, le poesie-quadro dell'Anedda non indicano un tempo, che corrisponde a un senso *drammatico*, che si tratti di una temporalità istantanea, epifanica, o in divenire, narrativa; indicano uno spazio, che corrisponde a un senso *tragico* che porta una sospensione, un distanziamento rispetto al fluire dell'esperienza, da cui poterla osservare per conoscerla con più acutezza. L'Anedda dice che «Rothko lettore (e lettore ebreo, come Kafka) di Dostoevskij sa che l'enigma della morte non è il tempo ma lo spazio, non il *quando*, ma il *qui* e il *laggiù*, ciò che si stende e stride fra la nostra sosta *qui* e il richiamo di quel *laggiù*. La tela è lo spazio che dalla sua chiusura intuisce un altro spazio»(44). Per l'Anedda, come per Rothko, non importa il tempo dell'illuminazione e della legge di un assoluto, di un destino, ma lo spazio della riflessione e della conoscenza tra «il peso del prima e il precipitare poi» della tregua, come quello dell'enigma della morte tra il *qui* e il *laggiù* di Rothko. In questo spazio tragico il visibile ritma con l'invisibile, le immagini con i pensieri, il genere della lirica con quello del saggio, gli oggetti con la lingua, e l'io con il coro, creando un pathos obliquo e materico.

«Sogno d'orizzonte»: il ritmo del catalogo

Il ritmo che tiene insieme parola e immagine, dettagli e riflessione sulla conoscenza, si estende anche alla forma libro. In questa torna soprattutto la struttura del catalogo. Potrebbe essere descritta come il «sogno d'orizzonte» che in chiusa di Corvea verso un rifugio... racchiude un equilibrio tra il particolare dei dettagli e l'universale della ricerca ermeneutica. La forma del catalogo è legata alle pratiche museali e agli studi sull'arte figurativa, ma viene da pensare anche al chassidismo, all'ortodossia di una cultura russo-ebraica(45), che si trova anche in Kafka e nell'idea di spazio di Rothko.

Il catalogo della gioia è un libro interamente concepito sul principio del catalogo. La base è una struttura alfabetica che realizza l'anagramma della parola «isola». Ogni lettera è come un quadro in una galleria che seguiamo in un percorso interiore («Il catalogo elencando sceglie. In questo ci sono

solo alcune lettere, solo alcune gioie. Chiunque, leggendo, può aggiungere o cancellare»(46)). Anche in *Notti di pace occidentale* torna un catalogo, con la struttura mensile della sezione *Notturmi*, in dodici testi, uno per ogni mese dell'anno. Nella prima sezione della *Vita dei dettagli* seguiamo un catalogo iconografico come attraversassimo la sala di un museo. In *Salva* con nome la struttura del catalogo appare nelle tessere iconografiche che riportano i simboli tecnici delle condizioni meteorologiche (nella sezione *Concerto per paura, coro e voci*).

Il catalogo suggerisce una misura anche nello svolgimento in sezioni dei libri. In *Residenze invernali* e *Notti di pace occidentale*, la scansione delle sezioni ha un forte legame con il riferimento alle date che traducono la simbologia del passaggio di un'epoca: la prima sezione di *Residenze invernali* si chiude con indicazione di luogo e data, riprese in chiusa (1991), e così per *Notti di pace occidentale*, riprese specularmente nel finale (1999). In *Dal balcone del corpo* e *Salva* con nome il catalogo numerico o alfabetico è aperto in una partitura corale: sono libri-sinfonia, pensati seguendo la sintassi di un loop che si disintegra e si riavvolge, come in certe composizioni di Basinski (ad esempio, *Water music*).

Il punto di vista del soggetto è presente per accensioni e spegnimenti, avanza e indietreggia. La precisione delle date e dell'alfabeto fluiscono in una apertura genealogica. Questo movimento può essere paragonato a un itinerario in cui chi cammina e lo spazio attraversato diventano una unica sostanza fisica e mentale. Così nelle prose di *Camminare della Vita dei dettagli*, ambientate ad Arles, che fluttuano nella rispondenza di frammenti dell'ambiente, di opere d'arte, delle sensazioni corporee, dei pensieri, delle date e dei luoghi, di illuminazioni epifaniche e di spunti saggistici. L'andamento si avvicina molto a quello di *Tipi di acqua*. Un saggio sul *Cammino di Compostela* della Carson(47) e il *camminare* assomiglia piuttosto a un nuotare, attraverso cui l'autrice riflette sulla natura del linguaggio.

Il linguaggio, fuori dalle griglie ideologiche e normative dei generi, è ripensato in una espressività fluida. L'acqua diventa la sua metonimia. Nella sua fluidità – come nello spazio della tregua e del tragico – si articolano il rapporto tra i generi, il linguaggio verbale e quello iconografico, il punto di vista dell'io e il coro, in un ascolto che attraversa la complessità dell'esperienza. Questi aspetti comportano un rapporto aperto con le forme del canone letterario. Come per Fiori, Buffoni, Benedetti, parte essenziale dello stile diventa il ritmo, per cui i valori estetici sono determinanti non da una norma ma da movimenti del pensiero. Nei testi dell'Anedda, più che i codici letterari diventano importanti i legami interartistici, tra le parole e le immagini, il modo in cui il pensiero ricrea con il ritmo della scrittura il *pattern* di questi legami.

Maria Borio

Note.

(1) La posizione è espressa da teorie come quella della Hamburger in *Die Logik der Dichtung* (1957), per la quale la lirica indica uno statuto espressivo del soggetto che non è un io legato a una *persona* mimetica o finzionale, ma una funzione linguistica. Così sostiene anche Culler in *Theory of the Lyric* (2015). Cfr. Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, E. Klett, 1957; Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge, Harvard University Press, 2015, pp. 105 e sgg.; Helen Vendler, *Poems, Poets, Poetry. An Introduction and Anthology* (I ed. 1996), III ed. McMillan, 2018.

(2) Cfr. Adriana Cavarero, *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Milano, Raffaello Cortina, 2013.

(3) Cfr. Emmanuel Lévinas, *Nomi propri*, trad. it. di F. P. Ciglia, Genova, Marietti, 1984, p. 23.

(4) Principali edizioni in volume: 1999: *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli.

(5) Antonella Anedda, *La vita dei dettagli*, Roma, Donzelli, 2009, p. 159.

(6) Roberto Galaverni, *Dopo la poesia*, Roma, Fazi, 2002, p. 244.

(7) Antonella Anedda, *Nomi distanti*, Roma, Empiria, 1998, p. 54.

(8) La raccolta di Philippe Jaccottet *A la lumière d'hiver* del 1974 viene pubblicata da Gallimard nel 1994 insieme a *Pensées sous les nuages* del 1984. Rinvio al volume in traduzione italiana *Alla luce d'inverno. Pensieri sotto le nuvole*, a cura di Fabio Pusterla, Milano, Marcos y Marcos, 1997.

- (9) Cfr. Antonella Anedda, *Residenze invernali*, Milano, Crocetti, 1992.
- (10) Ead., *Dal balcone del corpo*, Milano, Mondadori, 2008.
- (11) Cfr. Fabio Zinelli, Recensione a *Dal Balcone del corpo*, «Semicerchio», 38, 1, 2008, pp. 93-94.
- (12) Note sul rapporto tra Fortini e Anedda, ad esempio, in Roberto Galaverni, *Dopo la poesia*, cit., p. 249.
- (13) Cfr. Osip Mandel'stam, *Ottanta poesie*, a cura di Remo Faccani, Torino, Einaudi, 2008, p. 71.
- (14) Antonella Anedda, *Nomi distanti*, cit., p. 75.
- (15) Cfr. Philippe Jaccottet, *La parola Russia*, a cura di Antonella Anedda, Roma, Donzelli, 2004, pp. 18-19.
- (16) Cfr. Antonella Anedda, *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte*, Milano, Feltrinelli, 2000.
- (17) Paul Celan, *Poesie*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998, p. 19.
- (18) Iosif Brodskij, *Poesie*, a cura di Giovanni Buttafava, Milano, Adelphi, 1986cit., pp. 79-97.
- (19) Cfr. Elisabeth Bishop, *Miracolo a colazione*, trad. it. di Damiano Abeni, Riccardo Duranti e Ottavio Fatica, con una nota di Ottavio Fatica, Milano, Adelphi, 2005, p. 17.
- (20) Ivi, pp. 121-125.
- (21) Cfr. Anne Carson, *Antropologia dell'acqua. Riflessioni sulla natura liquida del linguaggio*, a cura di Antonella Anedda, Elisa Biagini e Emmanuela Tandello, Roma, Donzelli, 2010, pp. 141-154.
- (22) Antonella Anedda, *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*, Bari, Laterza, 2013, pp. 46-47.
- (23) Antonella Anedda, *Una musica diversa*, in *Ritmologia. Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2002, pp. 325-328.
- (24) Cfr. Umberto Fiori, *Potenza del canto fra i topi. Lettura di Giuseppina la cantante ovvero il popolo dei topi di Kafka*, in Id., *La poesia è un fischio*, cit., pp. 39-54.
- (25) Ead., *La lingua disadorna*, Brescia, L'Obliquo, 2008, p. 15.
- (26) Per i rapporti tra la poesia di Anedda e le arti figurative rimando a Alberto Casadei, *La poesia pittura di Antonella Anedda*, in «Nuovi Argomenti», 54, aprile-giugno 2011, pp. 161-176; Caterina Verbaro, *L'arte dello spazio di Antonella Anedda*, in «Arabeschi», 5, gennaio-giugno, 2015; Riccardo Donati, *Disubbidire all'oblio. Su La vita dei dettagli di Antonella Anedda*, in Id., *La musica muta delle immagini*, Edizioni de' I Quaderni di Arabeschi, 2018, pp. 51-65.
- (27) Cfr. Ead., *Salva con nome*, Milano, Mondadori, 2012.
- (28) Ivi, p. 76.
- (29) L'esegesi del passo è di Patrizio Ceccagnoli, da *La bellezza di Anne Carson*, «Poesia», 325, aprile 2017, p. 5.
- (30) Ivi, pp. 12-13.
- (31) Cfr. Marianne Moore, *Le poesie*, a cura di Lina Angioletti e Gilberto Forti, con due saggi di T. S. Eliot e W. H. Auden, Milano, Adelphi, 1991, pp. 134-149.
- (32) Cfr. Antonella Anedda, *Saggio ottuso (una lettura)*, in «Nuovi Argomenti», 74, 2016, pp. 22-25.
- (33) Antonella Anedda, Elisa Biagini, Emmanuela Tandello, *Diario di bordo*, in Anne Carson, *Antropologia dell'acqua*, cit., p. 156.
- (34) Su riferimenti intertestuali legati al termine «cucire» e all'interpretazione di *Salva con nome* come «libro istallazione» si veda Fabio Zinelli, *Di penna e cucito*, «L'indice dei libri del mese», 29, 11, 2012, p. 21.
- (35) Jamie McKendrick, Introduction in Antonella Anedda, *Archipelago*, translated by Jamie McKendrick, Glasgow, Bloodaxe Books, 2014, p. 14.
- (36) Peter Hainsworth, *Honey on the wounds*, «TLS», January 23, 2015, p. 13.
- (37) Cfr. Antonella Anedda, *Cosa sono gli anni*, cit., pp. 17-18.
- (38) Alessandro Baldacci, *La necessità del tragico*, Massa, Transeuropa, 2014, p. 71.
- (39) Cfr. Wislawa Szymborska, *Discorso all'ufficio degli oggetti smarriti. Poesie 1965-2004*, a cura di Pietro Marchesani, Milano, Adelphi, 2004, pp. 60-61.
- (40) Antonella Anedda, *Cosa sono gli anni*, cit., p. 64.
- (41) Amelia Rosselli, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, Interlinea, Novara, 2004, p. 124.
- (42) Andrea Afribo, *La poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, cit., p. 186.
- (43) Paolo Giovannetti e Gianfranca Lavezzi accostano la versificazione dell'Anedda ai versetti di Whitman, in *La metrica italiana contemporanea*, cit., p. 256.
- (44) Antonella Anedda, *La vita dei dettagli*, cit., p. 115.
- (45) Sono osservazioni di Roberto Galaverni in *Dopo la poesia*, cit., p. 245.
- (46) Antonella Anedda, *Il catalogo della gioia*, cit., p. 11.
- (47) Anne Carson, *Antropologia dell'acqua*, cit., pp. 5-91.

«**PER PURO CASO SON VENUTO A SAPERE**».

I SAGGI DI FABIO PUSTERLA SULLA POESIA E SULLA CONOSCENZA

Uno sguardo d'insieme sui libri pubblicati da Fabio Pusterla in un trentennio di rilevante presenza nel campo poetico di lingua italiana non indica una plateale tendenza verso l'ibridazione dei generi: per descrivere il suo caso, non sembrerebbe necessario proporre o perfezionare formule definitorie più o meno nuove, come quelle elencate per questo numero monografico (*Lyrical essay*, saggio poetico, poesia saggistica, *non fiction creative essay*). Da una parte, infatti, i suoi libri di poesia(1) sono nel complesso saldamente centrati sulla lirica in versi, benché si debba notare una costante tendenza al poemetto frazionato in parti, con un portato narrativo; e benché compaiano con una certa regolarità, come vedremo, alcune prose. E dall'altra parte, i caratteri più chiaramente saggistici sono affidati alla prosa, in testi che sono stati in parte aggregati a costituire alcuni libri, che stanno diventando numerosi e importanti quasi quanto quelli poetici.

La maggior parte di questi libri in prosa si presenta con una chiarezza di distinzioni piuttosto elevata, sia sul piano del genere dichiarato sia su quello degli argomenti toccati: si tratta di «riflessioni» sulla scuola e sull'insegnamento (*Una goccia di splendore*)(2); di «letture», «saggi» – con l'indicazione presente nel sottotitolo ulteriormente ribadita dal nome della collana – e «note» sulla poesia contemporanea (*Il nervo di Arnold*)(3); ancora di «riflessioni» sull'autore più fedelmente tradotto e studiato, Philippe Jaccottet (*Il nido dell'anemone*)(4); e già si annuncia in uscita un nuovo volume che sarà dedicato a «luoghi, maestri e compagni di vita» (*Una luce che non si spegne*), stavolta senza espliciti cartellini di genere.

Rimane tuttavia fuori da questo doppio elenco di libri lirici o saggistici il principale indiziato per una lettura in chiave di ibridazione della produzione saggistica di questo poeta, ossia *Quando Chiasso era in Irlanda*(5), che nel sottotitolo, significativamente, rifugge dalla tentazione di circoscrivere il genere testuale, proponendo delle meno incasellabili «avventure tra libri e realtà». Anche l'architettura complessiva di questo libro appare molto significativa, riservando l'ibridazione in particolare ai testi collocati in apertura e in chiusura: il volume è suddiviso in tre sezioni, indicate soltanto da numeri romani, dove la parte più ampia, sia per numero di testi (sette) sia per numero di pagine (quasi cento) è quella centrale, incorniciata – in rigorosa simmetria – da due sezioni composte dallo stesso numero di testi (tre) e all'incirca dallo stesso numero di pagine (quaranta). La macrostruttura del libro suggerisce dunque la forma della parentesi. Così, d'altra parte, si apriva l'opera poetica di Pusterla: «Nel Mondo Nuovo rimarranno, cadute | principali e alberi sintattici, sparse | certezze e affermazioni, | le parentesi, gli incisi e le interiezioni: | le palafitte del domani.»(6)

I componenti principali di queste palafitte in prosa, scritti che nascono dopo la morte delle certezze e delle affermazioni ma non smettono di ricercare e di proporre, sono proprio i testi che costituiscono le parentesi di *Quando Chiasso era in Irlanda*, quelli dove maggiormente la prosa si confronta, su tutti i piani, con la scrittura poetica, oscillando tra memoria autobiografica, autocommento, dichiarazione di poetica, *personal essay* e poesia in prosa. Non a caso il testo di partenza, *Primo paesaggio*(7), può essere messo in relazione con diverse poesie di Pusterla, a partire da alcune presenti nel primo libro(8), ma in modo particolarmente evidente con questo *Paesaggio* che campeggia in *Le cose senza storia*:

Paesaggio

Qui piove per giorni interi, talvolta per mesi.
I sassi sono neri d'acquate,
i sentieri pesanti.

*

Sul bordo delle rogge:
girini, latte scure. Una valigia
incatramata.

*

Un filo d'olio cola
sulla ghiaia. Sopra, cemento.
Se gratti la terra: detriti,
mattoni scagliati, denti di coniglio.

*

Si possono pensare rumori umani,
passi, palle da tennis. Voci eventuali.
Ogni frantume è ammesso purché inutile.

*

Siccome questo è il vuoto c'è posto per tutto,
e quel poco che c'è, è come se non ci fosse.
Anche i binari sono perfettamente inerti,
le lucertole immobili, i vagoni
dimenticati.

*

E poi il pollaio. Le cose senza storia.
O fuori. Una carriola
che non ha ruote. Un pozzo. Un secchio marcio
privo di fondo. Il nome di uno scemo:
Luigino. Piume dentro la rete, di gallina.
Buchi dentro la rete. Trame rotte.
Quello che non chiamate crudeltà.

*

Io sono questo: niente.
Voglio quello che sono, fortemente.
E le parole: nessuno adesso me le ruberà.(9)

La prosa, che a sua volta inizia con un «vuoto» che paradossalmente crea «posto per tutto» («Erano posti in cui si andava come entrando nel nulla, con desolata dolcezza: quasi entrando in uno specchio vuoto»(10)), unisce ricordo e descrizione, contamina elementi naturali e scarti di origine industriale, suggerisce sentimenti di pericolo e di sconfinata possibilità. Che cosa significa l'urgenza di descrivere un simile luogo? Perché, pur con molte varianti, continua a tornare in tutte le opere di Pusterla qualche forma di descrizione di luoghi di questo genere? E perché questa descrizione ha come componente decisiva l'enumerazione? Pusterla è sicuramente un poeta e un saggista ecfrastico: la riproduzione verbale di esperienze visive è di primaria importanza nella sua scrittura, ma non si tratta quasi mai di descrizioni statiche; e soprattutto non sono quasi mai esposizioni che si sviluppano su un unico piano omogeneo. Pezzi di realtà osservata e loro possibile significato simbolico, sensazioni e sentimenti, riflessioni e memorie, semplici accostamenti paratattici e articolazioni sintattiche più complesse: tutti questi diversi piani convivono e si sommano, in una presentazione simultanea. «Cos'altro c'era? Frammenti di un quadro travolto o di un progetto abbandonato; un senso di vastità e abbandono, l'assenza di ogni valore misurabile; un'idea di libertà così estrema da far quasi paura. Pozzanghere, ciuffi d'erba, fiori viola, rottami.»(11) Soprattutto è eloquente l'insistenza su elementi di connessione, che mettono in collegamento e invitano al viaggio ma al tempo stesso sono degradati oppure impossibili: «piste

sconnesse di terra battuta» e «binari approdati lì non si poteva capire come o perché» (anche nel *Paesaggio* poetico i binari sono «perfettamente inerti»).

Un elemento di massima importanza in questi testi è dunque la continua somma dialettica di realtà reciprocamente contraddittorie, o comunque che spingono in direzioni diverse, ma che, per un momento e in un luogo, sono compresenti. E anche le reazioni emotive e conoscitive del soggetto possiedono le stesse caratteristiche: ciò che si impara, l'esperienza esistenziale è contemporaneamente imprecisa, incerta e fondamentale, fondativa: «Erano posti in cui si andava senza sapere bene, senza conoscere bene», ma allo stesso tempo: «mai nessun altro paesaggio sarebbe stato più vasto, più sconfinato, più assoluto.» La forma dell'enumerazione ha quindi un rilievo particolare perché permette il riconoscimento del caos, del crollo, dell'erosione(12) ma può lasciare emergere anche forme di organizzazione dello sguardo(13). Sono enumerazioni non caotiche ma stratificate, pluriprospectiche, che vanno in diverse direzioni, che accostano realtà diverse e spesso cozzanti tra loro: la forma retorica di una visione del mondo.

Questo insieme di caratteri stilistici e tematici ricorrenti può ricordare alcune riflessioni classiche sulla natura del saggio, il genere che «non tollera che gli venga prescritta la sua sfera di competenza»(14) e dove i vari aspetti del pensiero non sono distinti ma «si intrecciano l'uno con l'altro come in un tappeto.»(15) Il saggio è *ars combinatoria*, e quindi il saggista è «un esperto di combinazioni, un instancabile produttore di configurazioni su un determinato oggetto [...] e non è tanto la palese definizione dell'oggetto stesso l'obiettivo del saggio quanto piuttosto la somma delle circostanze, la somma delle configurazioni, attraverso le quali esso diviene possibile.»(16). Nelle migliori pagine in prosa di Pusterla sono infatti compresenti la liricità e la drammatizzazione delle idee, anche con forme di dialogo con il lettore, come pure l'elemento direttamente culturale, la citazione: tornando al *Primo paesaggio*, quello stesso luogo degradato e solenne, fatto di scorie e di sogni, delimitato dalle strade, dal fiume, dal ponte, e insieme senza confini(17), è anche il luogo dove si proietta l'immaginario della letteratura: «Campagne di Russia in fiamme, uomini solitari e cupi, ragazze travolte, esploratori; Michele Strogoff camminava lacero con gli occhi bendati, condotto dall'esile Nadia; fuggiaschi si gettavano a terra per non essere scorti dalle pattuglie nere, lo studente Raskolnikov avvolto in una cappa delirava, Cesare Pavese accarezzava con le mani una collina.»(18) E ancora: le stoppie «mescolavano la dolcezza e la violenza di certe pagine di Steinbeck, Caldwell, del misterioso e terribile Faulkner»(19). E si può aggiungere infine l'elemento narrativo: la descrizione e la riflessione ad un certo punto lasciano spazio anche ad un piccolo racconto di formazione, incentrato su una banda di ragazzi che individua il nemico in due ragazzi tedeschi trasformati in nazisti, fino al trionfo epifanico di uno di loro, che rotea in aria una catena... Qual è allora il nucleo concettuale, la forza principale che avvia la configurazione? Probabilmente una riflessione, connessa nuovamente con forma e significato di molte poesie di Pusterla, che inizia col pensiero che in antiche ere geologiche quel luogo era il fondo di un mare, «di cui ancora rimanevano impronte fossili in una cava d'argilla poco distante, ammoniti racchiuse nell'argilla» (e si pensa subito alla dimensione di tempi geologici già presenti in *Concessione all'inverno*, ai resti dell'uomo che riemergono dal terriccio di *Bocksten* e così via). Il passaggio è un rimpicciolimento, una perdita di sublime: dal mare alle pozzanghere; ma non è possibile la nostalgia: «Nostalgia di che cosa, poi? Il mondo era già questo reticolo di strade e merci, e fra le strade e le merci potevano sussistere come dei piccoli vuoti, delle pozzanghere, appunto, sui cui bordi sostare per un poco.»(20) Si capisce che memoria, racconto, citazione e descrizione convergono nell'interpretazione di una visione del mondo che è alla base del significato e della forma della sua poesia, dove hanno un ruolo importante, senza dubbio, diversi tipi di oggetti desueti, ma descritti, interpretati e rifunzionalizzati in modo tale da far esplodere il grande albero dell'affascinante operazione classificatoria di Francesco Orlando(21): sono non-funzionali ma paradossalmente hanno una funzione, sono sentiti individualmente ma aspirano ad un senso collettivo, possono essere presentati al tempo stesso con e senza compiacenza. Come ha dichiarato Pusterla in altra occasione: «Ho creduto di poter identificare nei detriti, nelle scorie appunto, ciò che di vitale riusciva a sopravvivere sotto l'arroganza di una realtà che si pretendeva unica e indiscutibile:

qualcosa che non serviva più, e veniva rigettato ai margini continuava a sopravvivere, senza più poter essere esattamente classificato. Poteva essere un rifiuto, certo; ma anche una forma di esistenza (e di resistenza) che ancora non aveva trovato un nome: una speranza insomma.»(22)

Allora non è forse 'ibridazione' il termine che più aiuta ad entrare nell'insieme della scrittura saggistica e poetica di Pusterla, se intendiamo la metafora critica nel suo significato biologico primo: come il risultato di un incrocio di specie affini o di razze diverse della stessa specie. Piuttosto 'incontro', o meglio ancora 'compresenza'.

Coerentemente, l'altro estremo di *Quando Chiasso era in Irlanda*, la chiusura della parentesi, ossia *Sottopassaggi*(23), ipotizza la nascita del «germe iniziale di una visione del mondo» (sempre nei due significati, di sguardo e di interpretazione) nell'attraversamento dei sottopassaggi ferroviari, spazi non puri, stratificati, di incrocio di prospettive e percorsi diversi: la stessa visione del mondo «che credo di ritrovare spesso passando in certi paesaggi urbani o boschivi caratterizzati dalla sovrapposizione di prospettive diverse, dalla stratificazione degli spazi e dei tempi, delle materie e dei linguaggi»(24). Quindi: «Non la perfezione o il sublime, ma il punto di contatto, la mescolanza opaca, l'attrito; il punto in cui qualcosa smette di essere *solo se stesso* e confina con l'altro, senza per questo potersi trasformare o smemorare, prigioniero di sé eppure aperto, umilmente disponibile e quasi sul punto di smarrirsi definitivamente, come la scarpa perduta in mezzo alla strada o la luce nell'attimo che segue o precede il buio.»(25)

Sono questi dunque i testi in prosa che principalmente si devono avvicinare a quelli accolti pienamente come "poesia" nei libri di versi. Si tratta di una tendenza non originaria: le prime due raccolte, *Concessione all'inverno* (1985) e *Bocksten* (1989), ne sono prive. A partire da *Le cose senza storia* (1994), però, l'inserimento diventa piuttosto regolare: benché nessuna di queste prose poetiche sia accolta nell'autoantologia *Le terre emerse* (2009), sono presenti in tutti i volumi principali tranne *Corpo stellare* (2010, che però è l'anno dei *Sinsigalli*, che vedremo tra poco).

La sezione di brevi prose delle *Cose senza storia*, che costituisce la seconda parte della seconda delle quattro sezioni principali, *Al nocciolo dei giorni*, comprende tre testi (*Biglietto di febbraio*, *Giornate ventose* – a sua volta diviso in tre – e *Immagine forse prealpina*), che proseguono il lavoro di presentazione contemporanea di descrizioni naturali e riflessione sulle geometrie e i significati dello sguardo che ne è all'origine. Sono momenti in cui si avverte «nello stesso istante», sia una «commossa e affettuosa partecipazione»(26) alle cose osservate, che sembrano spalancare segreti e possibilità di «una ricchezza modesta e comune», sia l'inutilità o persino la negatività di questa partecipazione. Oppure sono giornate in cui le cose sono viste senza profondità, accrescendo il senso della superficie finché «la vista raggiunge una lucidità assoluta e inutile»(27). La più importante è però la terza prosa, che precisa il fascino di un'immagine naturale che potrebbe essere stereotipa («una pozza di torrente circondata da alberi e massi grigi», con i profili delle montagne, tra i rami, sullo sfondo) nella compresenza di immagine perfettamente definita, unitaria, equilibrata e continuo movimento, mutamento, trasformazione; nella appercezione simultanea del semplice e del complesso:

E così ciò che inizialmente pareva una composizione immobile e simmetrica è in realtà un movimento continuo intorno ad un punto centrale, insieme prodotto e produttore di quello stesso movimento; e la preventivabile monotonia della visione d'assieme è sconvolta e ravvivata dai continui mutamenti e arricchimenti che lo sguardo registra, mutamenti che rendono in un certo senso miracolosa la perfezione della pozza, la sua esistenza unitaria, capace di sopravvivere al moto e alla dispersione.

La stessa complessità è ravvisabile negli altri aspetti sensibili del luogo: il rumore, il colore, l'odore. (28)

In *Pietra sangue* (1999), invece, la sezione di prose (che è meno isolata rispetto al libro precedente, collocata com'è allo stesso livello delle poesie della terza sezione, *Nell'occhio della rana*), pur tornando su paesaggi acquatici, tra barche, laghi e greti, ha una natura diversa, molto più narrativa che descrittiva. Sono brevi e brevissimi racconti (*Piccole storie di lago*; *Il testimone*; *Il saccheggio*)(29), che disegnano, all'insegna della condensazione e dell'intensificazione, un percorso sempre più netto verso l'impersonalità e l'afasia. Si passa infatti da scheletri di vicende sentite,

pubbliche, condivise ma riportate da un io imprecisato, al racconto di una mancata narrazione, fino al punto di vista di oggetti rubati che sanno che perderanno, passando di mano in mano e «sotto l'azione di innumerevoli stracci», ogni «minuscola traccia» della loro origine.

Più ampio lo spazio concesso alla prosa in *Folla sommersa* (2004), dove per la prima volta occupa una sezione a sé, delimitata però da una definizione di genere che la colloca in una regione secondaria e provvisoria: *Appunti della luce e della sabbia*. Seguiti dai poetici *Movimenti sull'acqua*, gli *Appunti* sembrano ancora più preparatori, la prosa appare come un momento iniziale, imperfetto e di servizio, rispetto alla poesia. Anche qui si torna però alla compresenza di descrizione per enumerazione, memoria e riflessione sul significato dei dati naturali e mnemonici: «Perché questa immagine resiste quando tutto ciò che la circondava è stato inghiottito?»(30) La risposta sembra di nuovo riassumibile nelle forme della simultanea appercezione di componenti e significati della realtà che stanno su piani diversi: la «luminosità quasi accecante (tramonto sole incendio rosso fuoco bagliore calore grandezza divenire)»(31) inseparabile da grigiore e stanchezza; l'evocazione simultanea di un prima e un dopo invisibili; l'attesa passiva e inutile durante un ingorgo stradale e il «senso assurdo di grande libertà» provata proprio in quel momento; l'effetto di alcuni tipi di luce e l'effetto di una certa musica; l'ondeggiare della polvere in controluce e il «pulviscolo di consonanti in una scia di vocali»(32); la vegetazione che si mette umilmente al lavoro dopo un incendio («sassifraghe, rovi e canneti»), la memoria della poesia di Sbarbaro (non citato esplicitamente) sul «paese che sciacqua al sole la miseria»(33) e un ingresso ormai inutile tutto decorato di fiori. E così via.

Il percorso è per il momento concluso dalle due prose (*Uertsch* e *Nebbia*) che costituiscono la sezione *Lungo il cammino* di Argéman (2014) e che ritornano con forza alle forme già viste: la descrizione pluriprospectica («Chi lo vede salendo da sud [...]. Solo risalendo a piedi [...] lo si può vedere davvero [...]. Da quella parte [...]»(34)), la domanda diretta che funge da connessione tra la presentazione e l'interpretazione di quanto osservato («Cosa allora colpisce l'immaginazione e lo sguardo, e in che modo lo spettacolo naturale, di per sé privo di senso e alla lunga noioso, può accendere associazioni misteriose, parlare d'altro e di noi?»(35)); e naturalmente l'intensità, il significato del paesaggio dato dalla compresenza di diversità: «Forse il segreto dello Uertsch sta in questo appunto, nel suo contenere molte cose tanto diverse, l'acqua e la pietra, la bellezza e l'orrore. Senza tentare una sintesi. Assumendo nella propria smorfia di montagna il peso immane della contraddizione. Montagna orrenda e insieme accogliente, compassionevole?»(36) Soprattutto la seconda prosa, *Nebbia*, anche perché più rapidamente spezzettata da asterischi separatori, sembra tendere verso la pagina di diario e addirittura – in assenza della fondamentale risorsa dello sguardo – verso la scrittura automatica: «Sto facendo, si capisce, quello che di solito mi vieto di fare: scrivere liberamente, senza un filo logico, lasciando che le parole si chiamino da sole, quasi liberamente e quasi al di fuori del mio controllo. | Gioco pericoloso, forse vano, che proprio la nebbia invita a fare, occultando le cose. Modo di richiamare ciò che è assente, o più probabilmente di illudersi.»(37)

Nel segno della libertà, del gioco e delle associazioni donate dal caso si era già mosso, in precedenza, un libretto pubblicato in collaborazione con l'artista napoletano Carmine Rezzuti, *Sinsigalli (con gronchi, carrubi e mestizzi)*, che parte dalla creazione, tramite il refuso, di nomi di esseri immaginari, che Rezzuti interpreta con immagini in bianco e nero, da cui emergono soprattutto denti, zanne, molte zampe, occhi e ali. Una *Breve Nota dell'Autore* dichiara il programma del volume, *Gli imprevisti, gli errori, i refusi: talvolta sono loro ad aiutarci*: «Uno sta scrivendo un messaggio a qualcuno, a un amico o a un'amica, vuole parlare di un poeta che oggi si legge troppo poco, Leonardo Sinisgalli, ma sbaglia a scrivere il nome, o è lo stesso computer (che prepotente corregge Petrarca in Tetrarca, Boccaccio in Boccaccia) a modificarlo.»(38) Anche quando la partenza è così deliberatamente giocosa emerge la solita domanda di passaggio alla riflessione e si innesca un fecondo rapporto tra scarto, errore, scoria, vuoto e significato inatteso, speranza: «E se davvero sono soltanto uno scherzo combinatorio, un effetto secondario: come mai adesso occupano tanti dei nostri pensieri? Quale vuoto o mancanza hanno saputo illuminare, loro

che vengono dal vuoto, da quel vuoto che forse portiamo dentro di noi?»(39) Le vicende dei refusi-animati sono piccole favole per adulti, che disegnano un mondo leggero, sospeso, fatto di pochi elementi, ma non privo di violenza e di rifrazioni potenzialmente simboliche. L'alato sinsigallo a volte sembra diventare un'incarnazione dell'idea di Pusterla della poesia: «Gli amanti del sinsigallo sanno invece che non esiste definizione, ma un progetto continuo, una metamorfosi a cui ciascuno può collaborare, un piccolo canto comune.»(40) Le sue attività principali, d'altra parte, sono il canto e il volo: «il canto del sinsigallo è lento e sommesso, come la voce di un popolo scomparso.»(41)

Insomma, i testi delle parentesi di *Quando Chiasso era in Irlanda*, le prose contenute nei libri di poesia e *Sinsigalli* sono centrali per un discorso sull'ibridazione tra saggio e poesia nell'opera di Pusterla. In conclusione non si può, tuttavia, evitare un accenno ai saggi più facilmente identificabili come tali, anche quelli che più chiaramente rientrano nella critica letteraria, a metà strada tra la "critica dei maestri" e la "critica spontanea", per riprendere le categorie di Thibaudet(42); dove la memoria autobiografica, il ragionamento sulle possibilità della poesia nel mondo contemporaneo e l'interrogazione sulle origini della propria scrittura tornano a presentarsi.

In un'altra occasione, parlando di *Concessione all'inverno*, ho provato a riassumere il complesso processo di «autocomprensione delle origini» di Pusterla articolandolo «in tre parti sempre più precise: la presa di coscienza di un proprio, peculiare sguardo sul mondo, la ricostruzione della nascita di una vocazione culturale e infine la definizione di una chiamata alla poesia e quindi della propria collocazione nel campo poetico contemporaneo.»(43) L'idea intorno alla quale continua a ruotare Pusterla è che la poesia aiuti «a guardare le cose in modo più attento», che permetta di «ascoltare meglio le voci e i destini delle persone», ma che questo potere della parola poetica dipenda paradossalmente dalla sua condizione di margine e di esilio, dal suo essere «così fuori gioco, così inutile e così invisibile. È proprio per questo che sa vedere e sa ascoltare; e quando parla, lo fa dal basso di un'esperienza quotidiana comune e condivisa.»(44)

È quindi caratteristico del sapere dialogico e aperto di Pusterla che l'espressione stessa scelta per dare il titolo al volume più importante della sua produzione saggistica sulla poesia contemporanea, ossia *Il nervo di Arnold*, provenga da un ambito non poetico ma medico, e non direttamente da una lettura ma da una conversazione: «Recentemente, per puro caso, son venuto a sapere dell'esistenza di un grave disturbo nervoso che affligge talvolta chi ha dovuto subire delicate operazioni neurologiche.»(45) Si può sottolineare anche la provenienza del titolo, ossia dal saggio su Giampiero Neri(46), il più impegnato nella ricerca sulla poesia in prosa tra gli autori affrontati nel libro. Questo "nervo di Arnold" che a volte è necessario «resecare», senza menomazioni, può manifestarsi in seguito come dolore: «in forma di emicranie insopportabili o acuti dolori cervicali, leniti ma non eliminati da appositi medicinali.»(47)

Fin dal titolo emerge quindi come il sapere della poesia sia per Pusterla un sapere aperto a questo dialogo, costituito non solo dai dati di conoscenza propri del settore specifico ma anche da informazioni di altra natura, dai luoghi e dai tempi dei diversi incontri, dalla conversazione diretta o indiretta con le persone che ne sono autori, lettori, interpreti, diffusori. E ancora emerge che la poesia contemporanea è qualcosa che ha a che fare simultaneamente con il dolore e con la memoria; ed è qualcosa di molto forte, al limite di quasi insopportabile, benché, in un certo senso, non ci sia più, sia stata asportata.

Benché si tratti, in parte, di una raccolta di scritti d'occasione, il volume che prende il titolo da questa immagine metaforica dà conto con precisione delle idee e dello stile critico di Pusterla. Anche qui è riconoscibile la forma prediletta della scheggia, del detrito, della scoria (cito un altro esempio della duplicità più volte vista: lo scartato, la conseguenza secondaria è anche il potenziale: «Scorie, appunto. O particelle | ancora senza nome»(48)); e anche qui si ribadisce la necessità di riconoscere i dati di fatto sul ruolo marginale della poesia, insieme con un chiaro rifiuto della nostalgia. Nel complesso si impone l'idea che la poesia e la vita si possono conoscere nello stesso modo: realtà come il vuoto, il nulla, il limite e la sconfitta sono al tempo stesso apertura, utopia, futuro e speranza.

Si può collegare a questo discorso il canone poetico personale che emerge in particolare dalla seconda e dalla terza parte del *Nervo di Arnold*, che forniscono un quaderno di lettura di poesia italiana contemporanea, parallelo al continuo discorso sui margini e sulle periferie, e una riflessione sulla traduzione e sulle letterature straniere, che ruotano in particolare intorno alla figura di Jaccottet, ma prevedono anche escursioni e divagazioni sulle tracce di Musil e Walser, letture di Yves Bonnefoy, Nuno Júdice o Bernard Simeone. Queste due sezioni rappresentano tra l'altro un buon esempio di saggistica come critica "di contatto": «contatto nel senso dell'intensificazione percettiva (il contatto con l'autore e il testo) ma contatto anche nel senso della [...] consapevolezza retorica, da parte del critico, del pubblico cui si rivolge»(49). Nella parte italiana si ritrovano maestri, tendenzialmente indiretti, a partire da Giorgio Orelli(50) e Antonio Porta(51); ma anche Massimo Ferretti, che gli ha «schiuso una zona della letteratura e dell'amicizia» nuova, le Marche(52); e poi compagni di via all'incirca coetanei, come Francesco Scarabocchi(53), Umberto Fiori(54), o Massimo Daviddi(55); e non pochi poeti più giovani, soprattutto nelle *Dodici schegge* (altra parola che potrebbe essere condivisa con la poesia): Flavio Santi, Fabrizio Lombardo, Pierre Lepori, Dome Bulfaro, Vanni Bianconi, Mattia Cavadini, Daniele Garbuglia, Stefano Raimondi. L'insieme che ne emerge non pretende di essere un quadro completo, né di indicare i valori, i temi, le tendenze più importanti della poesia contemporanea, ma costruisce un discorso non incoerente, e più volte intrecciato con la propria opera poetica, grazie soprattutto alla fedeltà ad alcune idee e ad alcuni percorsi che, una volta avviati, non vengono più abbandonati. Dal saggio su Daviddi si possono estrarre alcune affermazioni eloquenti della vicinanza tra il percorso critico di Pusterla e l'autocomprensione della sua poesia e dell'affinità tra saggio critico e prosa poetica: «subito ci si sente sprofondare in un paesaggio umano sconsolante, fatto di resti stagnanti, di oggetti immobili e dimenticati, di brandelli di corpi e di esistenze» e la scrittura di Daviddi sembra sprigionarsi da «un'osservazione assorta, ma per quanto possibile spogliata di ogni intenzione e di ogni volontà, da uno sguardo attento, ma quasi sottratto all'emozione soggettiva; da una voluta passività dell'io lirico, insomma, che si fa da parte sperando così di catturare la voce che sale dalle cose», mentre «la scansione del verso tende all'andamento prosastico, sommestamente ritmato e di ardua definizione metrica»(56).

Nel complesso, quindi, l'opera di Pusterla ci si offre come quella di un saggista-poeta che non propone plateali forme di ibridazione tra i generi ma che costantemente, in prosa e in versi, in saggi e in lirica, da esordiente e da affermato, con costanza e in profondità, ha sempre lavorato sulle forme della compresenza, ha sempre cercato di afferrare ed esprimere contemporaneamente realtà che vanno in direzioni diverse. Con l'idea che la conoscenza e la poesia procedano con lo stesso passo. Un passo zoppo e decisivo insieme.

Davide Dalmas

Note.

(1) Il percorso poetico di Pusterla sarà qui seguito soltanto con riferimento alla serie dei libri maggiori, senza toccare la pur importante questione delle *plaquettes* che hanno accompagnato e sempre più regolarmente anticipato sezioni delle opere più ampie. Si tratta quindi dei sette libri del trentennio 1985-2014: *Concessione all'inverno*, Bellinzona, Casagrande, 1985; *Bocksten*, Milano, Marcos y Marcos, 1989; *Le cose senza storia*, Milano, Marcos y Marcos, 1994; *Pietra sangue*, Milano, Marcos y Marcos, 1999; *Folla sommersa*, Milano, Marcos y Marcos, 2004; *Corpo stellare*, Milano, Marcos y Marcos, 2010; *Argéman*, Milano, Marcos y Marcos, 2014.

(2) Fabio Pusterla, *Una goccia di splendore. Riflessioni sulla scuola nonostante tutto*, Bellinzona, Casagrande, 2008.

(3) Fabio Pusterla, *Il nervo di Arnold e altre letture. Saggi e note sulla poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2007. Il nome della collana è «I saggi di "Testo a fronte"».

- (4) Fabio Pusterla, *Il nido dell'anemone. Riflessioni sulla poesia di Philippe Jaccottet*, Napoli, Edizioni d'If, 2015.
- (5) Fabio Pusterla, *Quando Chiasso era in Irlanda e altre avventure tra libri e realtà*, Bellinzona, Casagrande, 2012.
- (6) *Le parentesi* è la prima poesia del primo libro (*Concessione all'inverno*, cit.); e il suo ruolo incipitario è conservato anche nell'autoantologia *Le terre emerse. Poesie 1985-2008*, Torino, Einaudi, 2009, p. 5. Per l'importanza delle parentesi nella sua poesia, cfr. Sabrina Stroppa, «Ciò che resta». *Commento a 'Le parentesi' di Fabio Pusterla (da 'Concessione all'inverno')*, in «Per leggere. I generi della lettura», XIV, n. 26, 2014, pp. 121-138. Rimando anche al mio *Cominciare nonostante la fine: 'Concessione all'inverno' di Fabio Pusterla (1985)*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, a cura di Sabrina Stroppa, Lecce, Pensa Multimedia, 2016, pp. 77-99.
- (7) Fabio Pusterla, *Primo paesaggio*, in *Raccontare le voci dentro, con 5 racconti di scrittori italiani*, a cura di Nietta Caridei, Napoli, edizioni d'if, 2011; poi in Id., *Quando Chiasso era in Irlanda*, cit., pp. 9-16.
- (8) In particolare le piccole schegge, i rapidi giochi di luce della quarta sezione, *Catarifrangenti*, dove troviamo *Due paesaggi*, che contengono «copertoni» e «resti odorosi d'incerta provenienza», e dove si afferma – tra parentesi! – che «oscuro è il viaggio delle inutili cose».
- (9) Fabio Pusterla, *Paesaggio*, in Id., *Le cose senza storia*, cit., pp. 43-44.
- (10) Fabio Pusterla, *Primo paesaggio*, in Id., *Quando Chiasso era in Irlanda*, cit., p. 9.
- (11) Ivi, p. 10.
- (12) Come nella sua poesia: «le cose non si manifestano in sé stesse ma nemmeno alludono ad altro che a sé stesse; si impongono, chiamano e quasi esigono di venire percepite giusto nel momento in cui cominciano a derealizzarsi.» (Massimo Raffaelli, *Pusterla e le cose*, «Autografo», n. 31, 1995; poi in Id., *Novecento italiano*, cit., 2001, pp. 207-215, a p. 208). E «la forma dell'enumerazione caotica è quella privilegiata nel rappresentare lo sfascio materiale e culturale della società contemporanea, da cui deriva la doppia fisionomia, concreta e astratta, del lessico» (Andrea Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007, p. 114).
- (13) Sempre per la poesia, Testa ha parlato ad esempio di «frequente disposizione ternaria dei dati» (*Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di Enrico Testa, Torino, Einaudi, 2005, p. 396).
- (14) Theodor W. Adorno, *Il saggio come forma (1954-1958)*, traduzione di Alberto Frioli, rivista da Enrico De Angelis, in Id., *Note per la letteratura*, introduzione di Sergio Givone, Torino, Einaudi, 2012, p. 4.
- (15) Ivi, p. 14.
- (16) Max Bense, *Sulla prosa del saggio*, in *Il saggio nella cultura tedesca del Novecento*, a cura di Stefano Benassi e Paolo Pullega, Bologna, Cappelli, 1989, pp. 175-190, alle pp. 186-187.
- (17) Per il discorso di Pusterla sul confine, che meriterebbe un'analisi a sé, rimando anche alla quarta parte di *Il nervo di Arnold*, cit., che raccoglie gli scritti più direttamente dedicati alla riflessione sulla Svizzera e la sua/le sue letterature. Ricordo inoltre che Pusterla ha fondato il Gruppo di Olten, e animato la rivista letteraria «Idra» (1990-1999), che intendeva essere un tramite ideale della cultura italiana verso l'Europa centrale, in particolare grazie al lavoro di traduzione in italiano dal francese e dal tedesco. Il testo principale della sezione, in questo senso, è *L'inferno è non essere gli altri. Scrittura poetica, traduzione e metamorfosi dell'io* (2001), pp. 293-306, che riflette sulla distinzione tra “confine” e “frontiera”, il primo vissuto in modo positivo, la seconda come senso di chiusura. Ma cfr. anche *Il paese dello scrittore* (2004), pp. 343-350: il vero paese dello scrittore non è quello in cui vive, la patria, ma, anche quando parla di dove è nato e cresciuto, è «sempre un paese segreto, lontano nel tempo o nello spazio o nel desiderio o nella speranza» (p. 347). Chiasso, appunto, era in Irlanda. «Io credo di parlare, nelle cose che tento di scrivere, dal cuore di uno *spaesamento*» (p. 349).
- (18) Pusterla, *Primo paesaggio*, cit., p. 11.
- (19) Ivi, p. 14.
- (20) Ivi, p. 15.
- (21) Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993; nuova edizione riveduta e ampliata, a cura di Luciano Pellegrini, prefazione di Piero Boitani, ivi, 2015.
- (22) Fabio Pusterla, *Entretien*, a cura di Massimo Chiaruttini, in *Feux croisés*, n. 2, «Revue du Service de Presse Suisse», 2000, pp. 140-141.
- (23) Fabio Pusterla, *Sottopassaggi*, ivi, pp. 162-174 (inedito al momento dell'uscita del volume).
- (24) Ivi, p. 166.
- (25) Ivi, pp. 167-168.

- (26) Pusterla, *Le cose senza storia*, cit., p. 51.
- (27) Ivi, p. 52.
- (28) Ivi, p. 56.
- (29) Pusterla, *Pietra sangue*, cit., pp. 55-59.
- (30) Pusterla, *Folla sommersa*, cit., p. 115.
- (31) *Ibidem*.
- (32) Ivi, p. 119.
- (33) Ivi, p. 121.
- (34) Pusterla, *Argéman*, cit., p. 141.
- (35) Ivi, pp. 143-144.
- (36) Ivi, p. 144.
- (37) Ivi, p. 147.
- (38) Fabio Pusterla, *Sinsigalli (con gronchi, carrubi e mestizzi)*, disegni di Carmine Rezzuti, Napoli, Edizioni d'if, 2010, p. 9.
- (39) *Ibidem*.
- (40) Ivi, p. 17.
- (41) Ivi, p. 30.
- (42) La prima è l'attività critica praticata dagli scrittori stessi, mentre la seconda è quella che si esercita sul presente, esprime il gusto del giorno e propone indicazioni su cosa val la pena leggere. Cfr. Albert Thibaudet, *La fisiologia della critica*, con una lettera di Luciano Anceschi, a cura di Gianpiero Ghini, Firenze, Alinea, 1988. Per completezza – e per ulteriori confronti e contrapposizioni – si dovrebbero anche affrontare i più rari esemplari della terza categoria di Thibaudet, la “critica professionale”, degli specialisti, che è rivolta alla totalità della letteratura, ai classici e al nuovo che può diventare classico. Pusterla, laureato in Lettere a Pavia in dialettologia italiana con Angelo Stella, ha pubblicato sia da solo sia con la moglie Claudia Patocchi anche lavori linguistici e studi critici più accademici, come ad esempio: *In margine a 'Satura': la suite 'Dopo una fuga'*, «Otto-Novecento», a. V, n. 3, 1981, pp. 59-80; *Cultura e linguaggio della Valle Intelvi*, Senna Comasco, 1983; *Tra popolo e plebe. Carlo Cattaneo e il dialetto milanese*, Bellinzona, Archivio Storico Ticinese, 1984.
- (43) Dalmas, *Cominciare nonostante la fine...*, cit., p. 82.
- (44) Pusterla, *Quando Chiasso era in Irlanda*, cit., pp. 65-66.
- (45) Pusterla, *Il nervo di Arnold*, cit., p. 96. In nota Pusterla aggiunge: «Devo queste informazioni alla cortesia della poetessa e psicoterapeuta francese Béatrice de Jurquet, che ringrazio.» (ivi, p. 97).
- (46) *Il nervo di Arnold e altre considerazioni*, ivi, pp. 89-97.
- (47) Ivi, p. 96.
- (48) Pusterla, *Periferica*, in Id., *Le cose senza storia*, cit., p. 97.
- (49) Andrea Cortellessa, *Libri segreti. Autori-critici nel Novecento italiano*, Firenze, Le Lettere, 2008, p. 33. La categoria di “critica di contatto” è dichiaratamente ripresa da Alfonso Berardinelli, che in *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002 fornisce una personale summa del duraturo interesse per il saggio inteso come «a) il genere della mescolanza e della contaminazione, e b) il genere dell'autocoscienza e dell'impegno» (p. 54).
- (50) *Per una strada meno stretta. Gli strani casi dei libri* (2001), e *La voce della critica* (2005), in Pusterla, *Il nervo di Arnold*, pp. 72-77 e 78-88. Interventi più recenti su Orelli (*Ricordo di Giorgio Orelli: «Lo Straniero»*, a. XVIII, n. 164, febbraio 2014, pp. 82-83; *Prova di lettura: una poesie di 'Sinopie'*, in *Giorgio Orelli. I giorni della vita*, a cura di Pietro De Marchi, Mendrisio, Casa Croci, 2011, pp. 27-32) compariranno anche in *Una luce che non si spegne*, cit.
- (51) *Il taglialegna impazzito. Ricordo di Antonio Porta*, ivi, pp. 53-61.
- (52) *Tra centro e periferia. Le lettere di Massimo Ferretti*, ivi, pp. 41-52.
- (53) *La bella immagine*, ivi, pp. 98-103 e *Il difficile realismo di Francesco Scarabicchi*, ivi, pp. 104-111.
- (54) *Per Umberto Fiori*, ivi, pp. 119-122.
- (55) *Per ciò che è stato tolto. La poesia disadorna di Massimo Daviddi*, ivi, pp. 130-133.
- (56) Ivi, pp. 130-131.

Appendice

Commento a *Sinsigalli* sotto forma di

Poesia parassitaria

Gli imprevisti, gli errori, i refusi:
talvolta sono loro ad aiutarci.

Il punto di partenza è questo, quando
prepotente il computer sbaglia il nome
e fa Tetrarca di Petrarca, Boccaccia
di Boccaccio; o chi scrive incrocia i diti:
e il poeta che oggi troppo poco
si legge è diventato Sinsigalli.

Così comincia il gioco,
e uno può pensare il sinsigallo
(argento su magenta, tante zampe
e zanne e occhi e soprattutto ali)
una creatura
che ha la natura della poesia.

Chi lo ama sa bene che non c'è
definizione ma una metamorfosi
a cui ciascuno può collaborare
come in un piccolo canto comune.

Per fare l'habitat del sinsigallo
son sufficienti
pochi elementi di un mondo sospeso,
leggero ma non privo di violenza
(le catene e le mazze dei carrubi).

LA VITTIMA SUBLIME.**MARI, TUENA E LA «SINDROME DELL'ULTRACORPO»****Il lyric essay come «incontro impossibile»**

La recente discussione sulle ultime mutazioni della narrativa italiana, almeno nelle sue punte migliori, tende a concentrarsi soprattutto sulla rinnovata fortuna delle scritture cosiddette ibride, tra le quali il lyrical (o lyric) essay si può annoverare. Le ricostruzioni più interessanti puntano l'attenzione soprattutto su quei tipi di ibridazione che coinvolgono, spesso tematizzandolo più o meno obliquamente, il rapporto tra realtà e finzione e quello, strettamente correlato, tra scritture finzionali e non finzionali: l'autofiction, in quanto crocevia tra autobiografia e romanzo d'invenzione, funge in questo senso da genere prototipico, ma una particolare attenzione è dedicata in generale a tutti quei testi le cui specificità formali traggono spunto in una certa misura da pratiche del discorso a vocazione referenziale o documentaria (giornalismo, saggistica), senza però rinunciare del tutto alle credenziali della letterarietà(1).

In America il dibattito sulla nuova ventata realista deve molto a un libro di David Shields, *Fame di realtà*(2), che anche in Italia ha riscosso un discreto interesse, contribuendo a corroborare le tesi di chi, a partire dall'uscita di *Gomorra*, intravedeva e insieme auspicava da noi un simile cambiamento di rotta(3). In una recensione uscita su "Allegoria", pur apprezzando il grande interesse delle questioni poste da Shields, Donnarumma lamentava però la fragilità del retroterra teorico dimostrato dall'autore(4). Si è notato forse troppo poco che il genere su cui quel libro insiste di più, tra l'altro iscrivendosi con un certo compiacimento, è proprio quello del saggio poetico, le cui radici nella letteratura americana affondano nel lavoro di autrici ormai classiche come Joan Didion e Susan Sontag, e che tuttavia ha trovato un primo tentativo di legittimazione teorica in un numero monografico della rivista "Seneca Review" nel 1997 e un lancio editoriale nell'antologia curata da John D'Agata nel 2003, in cui comparivano soprattutto scrittori e poeti giovani o giovanissimi (tra cui lo stesso Shields)(5). Questo fatto segna una precisa differenza, credo, tra il dibattito italiano e quello anglosassone sul nuovo realismo, che naturalmente deriverà almeno in parte dalla gravidanza dei singoli generi (lyric essay da una parte, autofiction dall'altra) nelle rispettive tradizioni – né andrà trascurato, da noi, l'influsso sempre molto fecondo della cultura francese, nel cui alveo la nozione di autofiction era nata originariamente.

In effetti, però, lo statuto teorico del lyric essay è piuttosto vago, se è vero che all'epoca della sua prima teorizzazione veniva definito così:

The lyric essay partakes of the poem in its density and shapeliness, its distillation of ideas and musicality of language. It partakes of the essay in its weight, in its overt desire to engage with facts, melding its allegiance to the actual with its passion for imaginative form.(6)

Solo che poi, nel 2015, a quasi vent'anni da quel battesimo, quando D'Agata, introducendo una nuova raccolta di testi esemplificativi, ripercorre le vicende di questo nuovo genere e prova a difenderne la consistenza, sembra avere le idee persino meno chiare. Già dal titolo, *We Might As Well Call It The Lyric Essay*, il contributo indulge all'attenuazione, al possibilismo: sembra quasi chiedere scusa. Per poi chiudersi con una gigantesca petizione di principio:

Despite its clumsy title, then, this is not an anthology about the dangers or virtues of "nonfiction," "creative nonfiction," "flash" this, "long form" that, or any other terms we might throw against the genre in hopes of finding something that might finally stick. This is an anthology about the beautiful gangly

breadth of this unnameable literary form, and how nomenclature, while often limiting, polarizing, inadequate, and always stupid, can also be the thing that opens up our genre to new possibilities and new paths of inquiry, helping us to shape our experiences in the world in ways we have not yet imagined. We might as well call it the lyric essay, therefore, because we need as many terms as there are passions for this form.(7)

Che, più che un'affermazione di carattere teorico, sembra una smobilitazione insieme compiaciuta e diffidente verso ogni domanda di rigore.

Volendo riassumere, comunque, si può dire che, oltre al riferimento a fatti realmente accaduti, due parole d'ordine ritornano regolarmente in tutti i tentativi di formulazione: frammentismo e musicalità. E tuttavia anche su quest'ultima ha posto legittimi dubbi Joanna Eleftheriou, sostenendo che i libri di Joan Didion, pur non essendone particolarmente provvisti, rientrano sistematicamente in tutte le canonizzazioni. Quest'ultima studiosa pare oscillare curiosamente tra una definizione a dir poco lasca e una più ristretta delle peculiarità del genere. Da una parte, così, il frammentismo finisce per assumere un ruolo tanto decisivo nella definizione del genere che non ci si perita di inglobarvi retrospettivamente persino gli aforismi di Eraclito, in uno sforzo di legittimazione metastorica che solleva non pochi dubbi:

Once the essay-that-works-like-a-poem was given a name, it became possible to read all sorts of texts through that lens. Scholars of nonfiction can now move forward investigating that form's origins in the histories of the lyric, the fragment, and the prose poem, and refine our understanding of how genres function in a dialectic relationship to the writing that takes its name.(8)

E quindi fanno brodo anche Plutarco e i proverbi sumeri: qualunque testo in senso largo saggistico, se non addirittura gnomico, purché possenga una patente di letterarietà, ha diritto al timbro del lyric essay.

Mi sembra che la progressiva astrazione assimili queste imprese teoriche a un surf anacronistico che sarebbe vacuo se non fosse pericoloso, perché, nell'estendere l'ombrello *ad libitum*, di fatto rimuove la vera domanda storiografica, che è: come mai proprio e soltanto in questa precisa epoca storica si assiste, specie nell'alveo della letteratura cosiddetta "alta", a un crescente proliferare di scritture non finzionali? E, d'altro canto, finisce per suscitare una nuova: come mai proprio adesso si è sentita la necessità di racchiudere queste scritture sotto una nuova dicitura che contempla l'incontro tra due universi apparentemente lontani, quello della saggistica e quello della poesia?

D'altra parte, quando prova realmente a restringere il campo, Eleftheriou ci fornisce un suggerimento molto utile, facendoci notare una costante contenutistica che attraversa un gran numero di lyric essay degli ultimi decenni: quasi sempre sono testi che si occupano di raccontare un trauma. Citando il lavoro di Kuisma Korhonen, Eleftheriou ipotizza che l'architettura tipicamente frammentaria di questi libri derivi da una caratteristica tipica del saggio come forma del ragionamento filosofico, ossia il suo impennarsi attorno a un «impossible encounter»: il mancato incontro con la verità, per il filosofo; nel caso dello scrittore, l'incontro col proprio trauma e l'impossibilità di raccontarlo(9).

In un agile contributo pubblicato in Italia da Mimesis, Slavoj Žižek sostiene che la tendenza di molta arte contemporanea a fregiarsi di un'estetica degli scarti sia leggibile come un tentativo di recuperare la possibilità del sublime(10).

Perciò il motivo per cui gli escrementi sono elevati al rango di opera d'arte, utilizzati per colmare il vuoto della Cosa, non è semplicemente quello di mostrare come "*anything goes* – qualsiasi cosa va bene", come l'oggetto sia, in definitiva, indifferente, dal momento che qualsiasi oggetto può essere elevato ad occupare il Luogo della Cosa: questo ricorrere agli escrementi testimonia, piuttosto, l'ultimo disperato stratagemma di [sic] assicurare che il Luogo Sacro c'è ancora.(11)

E rintraccia le origini di questo fenomeno nella rottura operata dal modernismo, in virtù della quale «ciò che fa di un oggetto un'opera d'arte non sono semplicemente le sue caratteristiche materiali, ma il luogo che occupa, il Luogo (sacro) del Vuoto della Cosa»(12).

La mia ipotesi è che un discorso analogo si possa fare per la letteratura, quando alla parola «scarto» si sostituisca quella di vittima. È ben noto che in Italia lo studioso che maggiormente ha insistito su questa categoria è Daniele Giglioli, che ha coniato la definizione di «paradigma vittimario» per circoscrivere tutti quegli atteggiamenti che assumono l'essere vittime a valore assoluto e incontestabile, fornendo garanzie di inattaccabilità tanto sul piano morale quanto su quello intellettuale(13). Non intendo qui usare la parola «vittima» in questo senso polemico. Non credo, però, che si sia riflettuto abbastanza su quanto la scelta di un personaggio-vittima possa condizionare le architetture formali di un testo letterario.

«Subentrare e sostituire»: Tuena e Mari

Per cominciare a comprendere il lyric essay, quindi, ad avere una preminenza euristica è forse il contenuto; o, se si vuole, l'atteggiamento filosofico di fondo, che è in sostanza di matrice scettica (ed è del resto sulla crisi del pensiero sistematico che si edifica la fortuna del saggio tout court)(14). Per approfondire mi sforzerò di confrontare due testi, per molti versi simili tra loro, per altri assai distanti: si tratta delle *Variazioni Reinach* di Filippo Tuena e di *Rosso Floyd* di Michele Mari(15). La prima differenza, che è quella che qui ci interessa, è che il primo è un saggio poetico e l'altro, che pure avrebbe molte delle caratteristiche tipiche del genere, è invece un romanzo polifonico. Ma entriamo nel dettaglio.

La prima, basilare affinità è la seguente: entrambi i testi sono costruiti secondo una struttura a variazione. Secondo me, in entrambi i casi questa scelta architettonica serve a coordinare formalmente il metodo euristico/argomentativo del saggio e la componente lirica, che in una struttura meno frammentaria avrebbe invece meno risalto e spazio. Entrambi esibiscono questa natura composita fin dal paratesto: quelle di Tuena si chiamano appunto *variazioni*, mentre il sottotitolo del libro di Mari recita «Romanzo in 30 confessioni, 53 testimonianze, 27 lamentazioni di cui 11 oltremondane, 6 interrogazioni, 3 esortazioni, 15 referti, una rivelazione e una contemplazione».

In entrambi i casi la struttura contrappuntistica viene usata per dare ordine a una serie molto estesa di testimonianze, che nel caso di Mari però sono pronunciate più che altro davanti a un tribunale immaginario (composto dal pubblico dei fan dei Pink Floyd); sicché, mentre nel suo caso il modello di partenza è offerto dal referto giudiziario, nel caso di Tuena bisogna pensare soprattutto a un riferimento alla musica(16). I libri parlano della dissoluzione in un destino tragico, e per certi versi misterioso, diciamo così da ricostruire, della parabola biografica di un musicista (Léon Reinach) e della sua famiglia, nel primo caso, di un musicista (Syd Barrett) e del suo gruppo, nell'altro. Sia Léon che Syd sono due vittime, ma non sono mossi dalla Storia come automi o burattini. Entrambi i musicisti avrebbero potuto, così suggeriscono gli autori, decidere di salvarsi (il primo dalla deportazione ad Auschwitz, il secondo dagli effetti dell'abuso di droghe) ma per un motivo insondabile non l'hanno fatto. Questa scelta sgomenta profondamente entrambi i narratori (nel secondo caso spesso anche gli altri personaggi che appartengono alla band o le gravitano attorno), i quali si interrogano in modi molto diversi sul tema dell'eredità.

Ogni cosa che gli hanno lasciato i suoi morti gli sembra immeritata, ogni cosa che gli hanno lasciato sembra che gridi *mi vuoi veramente quanto loro mi volevano, mi meriti veramente?* per questo gridano le cose che ha conservato, perché le amava più di altre, per questo gridano quelle che ha abbandonato, venduto, ceduto, perché non gli piacevano ed è come se piangessero gli oggetti amati e quelli accantonati,

sunt lacrimae rerum.

Vorrebbe essere diverso ma si accorge che col tempo finisce per assomigliare a suo padre, gli stessi gesti, le stesse manie; invecchiando perde la sua identità, vede crescere suo figlio e si accorge che anno dopo anno anche lui finirà per assomigliargli: proprio gli stessi gesti, le stesse manie. [...]

Sente il peso dell'eredità che ha ricevuto, sente il peso dell'eredità che lascerà perché questo è un libro sul peso dell'eredità, sul molto che lasciamo, sul niente che lasciamo, sul molto che riceviamo, sul niente che riceviamo. (VR 59);

Sono io, David Gilmour detto Dave, in altre parole la chitarra dei Pink Floyd. Oltre che la voce e l'autore della musica di più di metà delle loro canzoni. Di me avrete sentito raccontare tante cose: quanto fossi bello; quanto fossi bravo e quanto lo sia tuttora; quanto io e Roger avessimo lo stesso rapporto ambivalente di Paul McCartney e John Lennon; chi sia stato il chitarrista più grande tra Clapton, Page, Knopfler e me; scempiaggini, insomma. A me interessa invece parlarvi dell'imbarazzo, di un certo tipo di imbarazzo che rasenta l'osceno. Intanto c'è qualcosa di genealogico che incombe e che pesa, qualcosa che non saprei definire se non come una coazione a subentrare. A subentrare e sostituire. La sindrome dell'ultracorpo, potremmo dire. (RF 16).

Da questi due primi estratti si riconosce facilmente il motivo fondamentale per cui RF non può essere un saggio poetico: perché le testimonianze prendono voce in un avvicendamento dialogico, secondo un procedimento mimetico tipico del romanzo polifonico – e, in origine, della satira menippea(17). Il racconto non si regge insomma sulla voce riepilogante tipica del modo saggistico; e anche le incursioni autobiografiche sono, quindi, di fatto assenti («Ma chi è che sovrintende a questo dibattito?», RF 213). Una nota preliminare avverte piuttosto del carattere tutt'altro che realistico dell'intera operazione («la precisione onomastica, cronologica e topografica dei riferimenti è strettamente funzionale alla finzione, proprio come si dà nei sogni» RF 2). Se Mari lavora moltiplicando la prima persona fino alla dispersione, Tuena scrive un libro autobiografico in terza persona: a tal punto assimila le storie che racconta alla propria esperienza, da concepirle come un esperimento di uscita dal sé, di diserzione. Istituisce continuamente analogie (e anche contatti fisici; o epistolari) tra la sua biografia, le sue vicende familiari, i suoi sforzi di ricerca e la storia dei Reinach e quella dei loro eredi. Ed è proprio raccontando i propri traumi attraverso i destini di un altro che ne svela in definitiva il carattere feticistico, che ne reifica formalmente l'inaccessibilità misteriosa – resa plastica anche dall'inclusione di un corredo iconografico, à la Sebald, che sembra più che altro una collezione di fantasmi (o «frammenti di comete»; vedi sotto)(18).

In entrambi i casi c'è il tema della musica mai pubblicata e del 'quel che sarebbe successo se'; specie in VR poi la composizione musicale perduta funziona come correlativo della distanza del passato che ci arriva sempre in forma di eco impastata di immaginazione.

Re minore è la tonalità del vuoto, dell'assenza, della morte; [...] il re minore conduce sempre al silenzio finale.

La musica di Léon, musica assente, mai registrata, irrecuperabile, musica manoscritta, probabilmente mai stampata, musica forse eseguita e certamente perduta; (VR 75-76)

In entrambi i libri le storie sembrano insomma venire da (e simboleggiare) mondi più umani e più nobili, irrimediabilmente perduti in seguito a una catastrofe: il collezionismo e l'antiquariato, il quieto, aristocratico benessere (forse anche un po' kitsch) di una ricca famiglia ebraica della Parigi della *Belle époque*, nel caso di VR; nel caso di RF la grazia prodigiosamente infantile, e prepotentemente creativa, del giovane Syd Barrett. In entrambi i testi la componente lirica si esplica così in toni potentemente elegiaci: il libro di Mari è scandito da occasionali tirate liriche, per esempio sulla luna, che spesso riprendono i testi delle canzoni. Anzi, è il finale stesso a rideterminare il racconto in questi termini, insieme visionari e malinconici, riproponendo un brano

che si ripete per tutto il libro con piccole varianti, ricamato a partire dal nome della band:

Il mostro rosa si torce verso il mostro fluido azzannandogli il collo. Il mostro fluido, com'è solito fare in queste occasioni, affonda tutte le unghie nella schiena del congiunto, lacerandogli le carni in profondità. E un sangue chiaro scorre copioso lungo il loro unico corpo fremente, un sangue rosa che sceso a terra fluisce, e fluisce. (RF 272)

In Tuena c'è una precisa ricerca nel senso dello sregolamento della sintassi e della punteggiatura, a mio avviso per scopi soprattutto lirici – l'autore lavora molto in questo senso per connotare emotivamente la voce del narratore.

I suoi personaggi poco alla volta prendono forma, acquistano una voce, memorie volontà e lui assiste all'accadere di queste immagini, le annota silenzioso seduto alla scrivania del suo studio o appoggiato allo stipite della finestra in una notte estiva di luna piena ma è nell'infinito spazio interno al quale si sente appartenere che le immagini appaiono inaspettate come stelle cadenti, mute come sassi che precipitano nel vuoto; le guarda con il volto rivolto verso l'alto come un bambino ammirato; provengono da un tempo lontano: frammenti di comete. (VR 118)

In entrambi i casi l'alternarsi delle voci non serve a ratificare la relatività del vero storico, ma al contrario funziona da volano per l'approssimazione agonistica a un vero sempre più preciso, ma non per questo meno ambiguo e inquietante, perché al centro ha un buco: in VR lo scrittore non può incontrare fino in fondo il suo passato, proprio come i Reinach non incontreranno mai davvero il loro futuro – ogni eredità scompare nello stesso momento in cui la si riceve, anzi coincide con questa stessa sparizione; in RF l'unico a non prendere mai la parola è proprio Syd Barrett, colui di cui tutti parlano. La costruzione simil-musicale è insomma immagine strutturale del rapporto ossessivo che il personaggio-scrittore (nel caso di Tuena) e i personaggi-narratori (nel caso di Mari) intrattengono con la storia raccontata: le testimonianze si ripresentano continuamente a ruota come altrettanti incubi – e infatti entrambi i libri sono pieni di resoconti di sogni.

Ha un sogno ricorrente.

Suo padre poche settimane dopo la morte ritorna in vita e lo fa nel modo più naturale, come accade a coloro che sono stati sepolti prematuramente: battendo i pugni contro il coperchio della bara e lo fa tanto che il becchino del cimitero se ne accorge e subito corre a chiamarlo:

“Suo padre vuole uscire”, grida affannato. “Vuol far sapere che non è morto”.

“Com'è possibile?”, chiede lo scrittore.

“Capita, a volte”, risponde il becchino. (VR 14)

Ho fatto ancora quel sogno tremendo. Sto suonando la batteria, arriva un incappucciato avvolto in un grande mantello nero. Con le mani sostiene una grossa tanica di metallo. Senza dire una parola si avvicina ai miei tamburi, svitando un tappo che non avevo mai notato prima. Poi solleva la tanica e ci versa dentro un liquido rosso che ha tutta l'aria di essere sangue, lo versa finché il tamburo è pieno e gorgogliante. (RF 246)

In entrambi i libri poi vengono messe all'opera delle strategie linguistiche particolari, distanzianti e ironiche nel caso di Mari, che usa un italiano insieme colloquiale e arcaizzante; mentre per Tuena la punteggiatura fluida (quando non del tutto assente) e l'uso sporadico del francese sembrano piuttosto sforzi di avvicinamento e immedesimazione(19). Gli esiti sono dunque diversi: affabulatori e insieme malinconici in Mari; più drammatici e disorientanti in Tuena. È anche attraverso il code-switching che Tuena si interroga, poi, sul suo diritto a scrivere la storia che sta raccontando; oppure le difficoltà con la lingua altrui funzionano da correlativo della propria stessa impotenza psicologica

e conoscitiva («Avrebbe voluto conoscere meglio il francese e avrebbe voluto conoscersi meglio», VR 73).

Il declino del tipico

Ma che cos'è questa vertigine dell'eredità, questa «coazione a subentrare» con cui fanno i conti i personaggi di entrambi i libri? Che cosa rende la conoscenza di una lingua straniera come il francese immediatamente paragonabile alla coscienza di sé? L'ipotesi che qui conduco è che si tratti proprio della sua alterità: per usare i termini lacaniani, quanto più è *altro* il francese dell'eredità (impossibile-reale) che cerchiamo di decifrare, tanto più l'italiano viene retrocesso a lingua del fantasma, a codice veicolare dell'ordine simbolico – si assume, insomma, il carico di un'impotenza costitutiva. È questo l'«impossible encounter» di cui parlava Eleftheriou, accostandolo giustamente al sublime:

The formal features of the lyric essay that make it suited to experiences of large and small scale violation and atrocity also permit it to convey encounters with the sublime, or reckoning with cosmic magnificence, during which language tends to fail.(20)

L'eredità, che fa qui tutt'uno con la memoria e la Storia, non sarebbe altro che il lacaniano *objet petit a*, l'oggetto sublime che muove le fila di un desiderio di incarnazione: «un oggetto elevato alla dignità della Cosa (impossibile-reale)»(21); o, in altre parole, un feticcio. Chi la riceve in dono incorre nella «sindrome degli ultracorpi»: possiede una vita che ha tutta l'aria di appartenere a qualcun altro; è vampiro e insieme vittima del vampiro. E l'eredità mancata di cui si discute, naturalmente, coincide innanzitutto con la storia da raccontare. L'immedesimazione è impossibile, essendo per definizione irraccontabile il trauma che colpisce i protagonisti-vittime (Mari-Gilmour usa la parola «osceno»)(22). La conseguenza è che, laddove ci sarebbe materiale per un romanzo storico o biografico, vengono fuori un diario scoppiato e una favola corale: ad essere impraticabile, nel racconto della vittima, è tra l'altro lo sforzo di tipizzazione che sarebbe necessario a una tale impresa. Ed è naturale quindi che quello dell'elegia sia il timbro dominante, trattandosi del genere per eccellenza dello struggimento per una distanza incolmabile. Proprio nel declino del tipico si incontrano la poesia moderna e il saggio: al lavoro di Schlegel e Novalis nell'Ottocento, e dunque alle origini del Romanticismo, si deve a mio avviso soprattutto l'inizio di quel moto di confluenza che stiamo studiando; e che ha trovato una nobilitazione novecentesca nell'insistenza di Benjamin e Adorno sulle virtù del frammento(23).

Roberto Gerace

Note.

(1) Penso soprattutto a R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2014 e a G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2018.

(2) D. Shields, *Fame di realtà. Un manifesto*, Fazi, Roma 2010.

(3) Penso per esempio a Romano Luperini (che, recensendo il libro, lo indicò come il sintomo del fatto che si stesse aprendo una nuova fase della nostra storia letteraria, «una fase in cui la tangibilità della realtà non è più eludibile»; oggi l'articolo è leggibile all'indirizzo <http://www.aetnanet.org/modules.php?name=News&file=print&sid=9762>) e al gruppo di studiosi che gravita attorno alla rivista *Allegoria*.

(4) R. Donnarumma, rec. a D. Shields, *Fame di realtà. Un manifesto*, «Allegoria», 62, 2010, p. 184.

- (5) *Feature: The Lyric Essay*, "Seneca Review", XXVII, 2, 1997; J. D'Agata, a cura di, *The Next American Essay*, Graywolf, Minneapolis 2003. Cfr. B. Marcus, *L'artista del genere*, all'indirizzo <http://www.edizioniblackcoffee.it/lartista-del-genere/> (titolo originale *The Genre Artist*, uscito su «The Believer» nel luglio 2003).
- (6) J. D'Agata, D. Tall, *The Lyric Essay*, "Seneca Review", XXVII, 2, 1997, p. 7.
- (7) J. D'Agata, introduzione a Id., a cura di, *We Might As Well Call It The Lyric Essay*, Hobart & William Smith College Press, Geneva 2015, pp. 9-10.
- (8) J. Eleftheriou, *Is Ever Genre New? Theorizing the Lyric Essay in its Historical Context*, "Assay: A Journal of Nonfiction Studies", IV, 1, 2017, all'indirizzo <https://www.assayjournal.com/joanna-eleftheriou-is-genre-ever-new-theorizing-the-lyric-essay-in-its-historical-context.html>.
- (9) *Ibidem*. Cfr. K. Korhonen, *Textual friendship: the essay as impossible encounter, from Plato and Montaigne to Levinas and Derrida*, Humanity Books, Amherst 2006.
- (10) S. Žižek, *Il trash sublime*, Mimesis, Milano 2013.
- (11) Ivi, pp. 36-37.
- (12) Ivi, pp. 37-38.
- (13) D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata 2011; Id., *Critica della vittima*, Nottetempo, Roma 2014.
- (14) L. Di Viesto, *Oltre il frammento. Contributi per una prospettiva saggistica a partire da Lukács, Benjamin e Adorno*, "Noema", VIII, 1, 2017, pp. 38-39.
- (15) F. Tuena, *Le variazioni Reinach*, Rizzoli, Milano 2005 e Id., *Le variazioni Reinach*, Nutrimenti, Roma 2015 (d'ora in poi VR); M. Mari, *Rosso Floyd*, Einaudi, Torino 2010 (d'ora in poi RF).
- (16) Cfr. F. Tuena, *Memoriali sul caso Schumann*, Il Saggiatore, Milano 2015, per molti versi assimilabile a questo, e che dedica molto spazio alle celebri *Variazioni del fantasma*.
- (17) M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 1968.
- (18) Qualcosa di simile si potrebbe dire di altri testi di Mari, tra cui per esempio l'ultimo: cfr. M. Mari, *Leggenda privata*, Einaudi, Torino 2017. E in effetti alcuni temi (i fantasmi, il difficile rapporto con l'eredità lasciata dai padri) sono comuni a entrambi gli autori.
- (19) Anche se nel passaggio dall'edizione del 2005 a quella del 2015 i cambiamenti più massicci hanno riguardato proprio il restauro di una punteggiatura un po' più regolata.
- (20) J. Eleftheriou, *art. cit.*
- (21) J. Lacan, *L'etica della psicanalisi*, citato in S. Žižek, *L'oggetto sublime dell'ideologia*, Ponte alle Grazie, Milano 2014, p. 243; testo, quest'ultimo, cui rinvio per un approfondimento sul sublime.
- (22) Cfr. *supra*.
- (23) Cfr. L. Di Viesto, *Oltre il frammento. Contributi per una prospettiva saggistica a partire da Lukács, Benjamin e Adorno*, *art. cit.*; W. Benjamin, *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco*, Einaudi, Torino 1982; Th. Adorno, *Il saggio come forma* in Id., *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino 2012 (ed. or. 1958).

IL VERTICE LACERATO. SU MATERIALI DI UN'IDENTITÀ DI MARIO BENEDETTI

The critic, the interpreter, the translator, wants to speak for the dead, to subject himself to a truth he instructs the dead to teach us. One gives oneself over, displaces oneself through some critical methodology, in order to represent the other, to speak the other's voice. No one really believes this for an instant.

(Paul Mann, *Masocriticism*)

Je pense comme une fille enlève sa robe.
(Georges Bataille, *L'expérience intérieure*)

1. I due poli

Fatta eccezione per *Questo inizio di noi*, incluso da Garzanti in *Tutte le poesie* (2017), le pubblicazioni in volume di Mario Benedetti sono comprese nei dieci anni che vanno dall'uscita di *Umana gloria* (2004) a *Tersa morte* (2013). A suggerire la polarità delle raccolte sono i titoli stessi: le due anastrofi di sostantivo e aggettivo femminili segnano gli estremi di un itinerario lungo il quale, pur conservando intatti i nuclei tematici originari, l'autore esce dalla cornice mitica delle liriche d'esordio (in gran parte recuperate e inserite in *Umana gloria*) per giungere, con *Tersa morte*, a un'espressione più asciutta della propria finitudine. Due stazioni intermedie, anch'esse speculari tra loro, segnano le tappe della liberazione dell'io dal «cerchio senza uscita dell'individualità illusoria» tracciato da Michelstaedter nella *Persuasione e la rettorica*(1). Dapprima, la sua consistenza viene messa alla prova dalla forza annichilente della forma. In *Pitture nere su carta* (2008), libro dall'impianto fortemente architettonico, i residui di soggettività storica e biografica sono sottoposti a un'operazione non diversa da quella che lo Zanzotto di *Dietro il paesaggio* infliggeva ai propri, sclerotizzandoli nel «gesso detritico del canone»(2). Centro vacante di una struttura tenuta insieme da spinte contraddittorie, l'io spera di sottrarsi e, al tempo stesso, di subire il processo di museificazione inflitto al vissuto personale. Tommaso di Dio ha giustamente sottolineato il paradosso in cui Benedetti finisce per trovarsi:

Come può sussistere una struttura poematica se il soggetto continuamente si affida all'incerto esterno, ai suoi filtri, e per conoscere dunque sfugge sempre a se stesso? Quale architettura può sopportare il moto violentemente centrifugo, deflagrante che comporta tale *esperienza interiore*?(3)

Ridotta a «soffio addensato a un'ombra di cera»(4), la sagoma che alita sulle teche nel museo di *Pitture nere* è scampata all'imbalsamazione. Perché i resti di individualità illusoria siano definitivamente espulsi dalla poesia, è tuttavia necessario che l'io compia il gesto inverso rispetto al ripiegamento nella forma e ritrovi, all'«esterno dell'esterno»(5), il luogo nel quale consistere.

Nell'arco di questi dieci anni è mondadoriano solo il Benedetti poeta. Se *Umana gloria*, *Pitture nere su carta* e *Tersa morte* vengono pubblicati nella collana dello «Specchio», il saggio ibrido *Materiali di un'identità* (2010) esce per Transeuropa: particolarmente attenta «ai contesti ex/centrici», la casa editrice toscana si interessa a «quei settori tradizionalmente considerati «deboli» dal punto di vista del mercato librario»(6). E in effetti, ripercorrendo il catalogo a ritroso sino alla lettera B, compare Georges Bataille, uno degli autori meno classificabili del Novecento. Insieme a Michelstaedter il riferimento più longevo e importante per Benedetti, la presenza di Bataille agisce nei *Materiali* su tre livelli: quello dei contenuti, in quanto fonte principale delle nozioni filosofiche di cui si parla nel libro (erotismo, sovranità, comunicazione); quello pseudo-

narrativo, in qualità di antagonista dei sosia (Apollinaire, Salvia, Rilke, Celan) chiamati a rappresentare l'autore; e infine sul piano delle forme, che comprende ed esaurisce i precedenti.

2. Il vertice lacerato: i *Materiali di un'identità*

Nel presentarsi come *specimen* di frammenti provvisori (traduzioni incompiute, pagine di diario, note critiche, sogni erotici, un'intervista) disposti in modo apparentemente casuale, *Materiali di un'identità* sembra invitare a una lettura più disinvolta e, se non del tutto indifferente, di certo meno attenta agli aspetti strutturali di quanto non pretenda una raccolta di poesia. Che lo si voglia o meno considerare un'istantanea sul laboratorio di *Tersa morte*, il libro restituisce l'impressione del quaderno di lavoro: una serie di pezzi sono qui momentaneamente radunati in attesa di essere rielaborati o espunti. Dal magma di «cose fuori pagina, che si vivono e basta»(7), emerge la voce di un'identità che lotta contro il disgregarsi del testo imponendogli la forza illocutoria e il rigore degli esercizi spirituali. Per esercitare la concentrazione, Bataille si costringeva a fissare lo sguardo sulla fotografia di un supplizio cinese(8); allo stesso modo, Benedetti tenta di aderire alla scrittura intimando a se stesso di non distrarsi e di «non eludere | la pura inconcepibile assenza»(9). Benché insicure («So da chi iniziare e come. Ma fino a un certo punto»(10); «Scrittura. Comunico. Mi sono distolto dall'inizio del saggio?»(11)), queste notificazioni di presenza esercitano un'azione disciplinante simile a quella svolta dal verso in poesia, con la differenza che mentre la poesia conserva una certa omogeneità estetica, e di conseguenza una certa *rettorica*, la natura eterogenea del saggio lo rende più adatto a mettere in crisi l'autoreferenzialità costitutiva della scrittura. È utile ricordare che per Benedetti non si tratta di raccogliere i materiali della *propria* identità, ma di *una* identità. L'«inammissibile interscambiabilità» avvertita con dolore dal giovane Michelstaedter(12) continua a essere la sola condizione in cui il soggetto possa riconoscersi. Se consente di dare continuità provvisoria a un corpo altrimenti confuso con gli altri («Tutti quelli che sopraggiungevano [...] | portavano i pezzi (gli arti) di me stesso»(13)), la scrittura separa l'io dall'esperienza riducendo quest'ultima a una sostanza estranea e inerte. Perché ciò non avvenga è necessario che il testo riproduca gli scarti, le battute d'arresto e le divagazioni del pensiero: «l'apparente allentamento del rigore», recita il sesto precetto del *Méthode de méditation* di Bataille, «può esprimere un rigore più grande»(14).

Nella sua prefazione ai *Materiali*, Antonella Anedda vedeva nel libro «la tragedia di un corpo dal quale ci sporgiamo come sul mondo»(15). L'idea del testo come *Balcone del corpo* è, prima che di Anedda, dello Zanzotto critico, per il quale l'immagine rinvia al senso di vertigine provato di fronte a un'entità al tempo stesso propria e aliena:

anche se lo si vuole considerare un detrito, un relitto, una secrezione o escrezione, il testo va comunque per conto proprio ed entra in maldefinitibili orbite.(16)

Zanzottiani sono anche i toni della conversazione con Claudia Crocco risalente a maggio 2009 e inclusa nel libro. Benedetti vi esprime lo stesso sentimento di precarietà di fronte al trascorrere del tempo storico evocato dal poeta solighese in *Questo progresso scorsoio*, pubblicato da Garzanti lo stesso anno. Ma soprattutto, Zanzotto è il tramite per la lettura in italiano di Bataille, di cui ha tradotto *La littérature et le Mal* e *Sur Nietzsche*, scegliendo per quest'ultimo il titolo *Il culmine e il possibile*. Da qui Benedetti fa probabilmente derivare *La lacerazione del vertice*, cioè il nucleo principale del suo saggio.

Se è vero che, rispetto a quella dedicata a Bataille, le altre sezioni figurano tutt'al più come appendici paratestuali, è altrettanto vero che l'opera va guardata nel suo «insieme-non insieme» e considerata come un «montaggio tra silenzio e silenzio, e scrittura diversa». Con dichiarata intenzione cinematografica («Faccio un film della mia vita, lo so. Macchina in soggettiva, portatile, che

trema»(17)), Benedetti assembla nella *Lacerazione del vertice* le date e i luoghi di *Umana gloria* (le foto della «Tangenziale est che ti porta al mare»(18); «un viso a Saragozza, estate, dieci anni fa»(19)) e le reliquie di *Pitture nere su carta* (la trascrizione integrale di *MIT Press, Cambridge (Mass.)*(20); il riferimento alle *mujeres* della *Quinta del sordo*(21)). Si ritrovano così, tenuti insieme dalla musica dei Rammstein in sottofondo, tutti gli «anni che non dovrebbero più, ore che non dovrebbero | prendermi i giorni le settimane, i mesi. Il tempo | portato addosso»(22) della lirica d'apertura di *Tersa morte*. E come la bambina di *maggio 2010* farà con la sedia del padre, anche Benedetti «gioca con quelli che diventeranno i suoi ricordi»(23), rivelando paure, desideri e perversioni con la schiettezza del narratore nelle *Memorie del sottosuolo*. Dall'*autobiographie honteuse*(24) di Dostoevskij, mutuata però da Bataille (che in *Le bleu du ciel* si riferisce indirettamente al romanzo(25)), Benedetti sembra prendere in prestito il carattere pulsionale delle confessioni («Penso a me, violentato, da un uomo [...]. Mi vergogno»(26); «Sto con una donna distante da me nello spazio ma non nel tempo che mi ama. Io no»(27);) e la libertà con cui vengono ibridati tra loro ricordo autobiografico, riflessione saggistica e racconto di finzione. Due caratteristiche che si ritrovano, spesso esasperate, nella prosa dello scrittore francese. Ad attirare Benedetti non è tanto l'oscenità delle tematiche scelte da Bataille, quanto lo sforzo da lui compiuto per registrare errori, tautologie e incongruenze del pensiero disponendoli entro uno schema che viene distrutto nel momento stesso della sua fondazione. Il paradosso di una scrittura al tempo stesso sistematica e aprogettuale spiega la coazione a oscillare tra forme e stili differenti, al cui confronto gli esperimenti coevi del surrealismo appaiono gratuiti:

La preoccupazione di tecniche nuove, che compensino la sazietà delle forme conosciute, pare dominare qualsiasi riflessione. Ma non riesco a spiegarmi - se vogliamo proprio sapere cosa un romanzo possa essere - perché non si individui subito e non si sottolinei quella che dovrebbe costituire la base per una vera ricerca [...]. Ne sono convinto: solo la prova asfissiante, impossibile dona all'autore il mezzo di spingere lontano la sua visione, di andare incontro all'attesa del lettore stanco dei limiti angusti imposti dalle convenzioni. Come si può perdere tempo sui libri alla cui creazione l'autore non sia stato manifestamente costretto?(28)

3. La comunicazione impossibile

Molto più della *sovranità* o dell'*erotismo*, a giocare un ruolo centrale nell'economia dei *Materiali* è il concetto di *comunicazione*. Si tratta di una delle prime «parole-coperchio»(29) di cui Bataille, sin dai tempi del Collège de Sociologie, si serve per cristallizzare le sue riflessioni prima di procedere a dissolverle. A differenza di altre più conosciute (e abusate) nozioni, il filosofo non dedica un'opera allo sviluppo esclusivo di questa teoria; e nemmeno si preoccupa di darle una definizione precisa. Al contrario, è proprio la genericità del termine a interessarlo. Contrariamente al senso comune, per comunicazione egli intende quel fenomeno che si instaura quando le mediazioni tra soggetto e realtà di cui il linguaggio è garante entrano in crisi. Il dolore, il sesso e il riso, invece di contribuire alla produzione di senso, partecipano del suo annientamento confermando «la legge per la quale gli esseri umani non sono mai uniti se non dalle loro ferite o fratture»(30). Sorella maggiore di tutte le altre forme di *dépense*, la comunicazione è identificata dal primo Bataille con la poesia: sovvertendo le funzioni logiche e pratiche del linguaggio, la parola poetica lascia emergere i vuoti di significato di cui la scrittura non è altro che il supporto visibile. Benché le riconosca un tale potere comunicativo, Bataille è consapevole che la poesia ha, nei confronti del medium linguistico, un debito inestinguibile:

Sulla poesia, dirò ora che essa è, credo, il sacrificio di cui sono vittima le parole. Le parole, noi le usiamo, ne facciamo gli strumenti di azioni utili [...], e non possiamo evitare i rapporti efficaci che le parole introducono tra gli uomini e le cose. Ma è a questi rapporti che noi ci aggrappiamo nel delirio.(31)

A partire dal saggio su Nietzsche, si propone dunque di cercare la comunicazione in fenomeni di natura radicalmente antiletteraria. Per tradurre in linguaggio l'esperienza di scissione dell'io, Bataille ricorre a una letteratura della trasgressione che va molto al di là del gusto rimbaudiano per l'*épatement de la bourgeoisie* e che, in ogni caso, viene da lui sottomessa a una «disciplina contraria a ogni apologia verbosa dell'eroticismo»(32). Come Michelstaedter, per il quale l'avvento della Persuasione doveva essere preceduto dal trionfo delle astrazioni scientifiche (cioè da un momento in cui «le parole si riferiranno a relazioni per tutti allo stesso modo determinate; i *topoi* saranno fermi»), anche Bataille sa che per procedere alla «dissoluzione del reale discorsivo»(33) deve collocarsi ai margini tra filosofia e *fiction*, dove l'azione omologante delle categorie che tengono insieme il discorso è più debole. Così, in gran parte dei suoi lavori, pagine di respiro teorico piuttosto omogenee si alternano a note diaristico-narrative infittite di richiami a un'ipotetica disposizione gerarchica, di fatto assente, del libro nel suo insieme.

Un procedimento analogo interessa i *Materiali*. Giunto al termine di un paragrafo che si è proposto di «scrivere con tipologia saggistica», Benedetti si rende conto di essere «dovuto uscire, per parlarne» e ammette di essere «senza giustificazioni»; gli sforzi compiuti per avvicinarsi al testo non hanno prodotto che «perplexità. Un capitolo di perplexità»(34). Uno spostamento, anche se minimo, è tuttavia avvenuto e merita di essere notificato: «Cambio stile, forma, genere. Livelli. Ma procedo»(35). Come procedere però, se «la distanza tra questo stare composto alla scrivania e l'essere avvolto dal contenuto degli ultimi paragrafi»(36) non può essere colmata dalla scrittura? L'unica soluzione consiste nel divaricare, sino a sdoppiarli, l'io e il corpo testuale. Due sono i percorsi intrapresi nei *Materiali* a questo scopo: il racconto erotico e il saggio. La loro giustapposizione permette a identità differenti di manifestarsi e confondersi tra loro, innescando quel «distacco sistematico dall'io che ha appena preso la parola» che secondo Foucault prelude alla «demolizione della soggettività filosofica»(37) operata da Bataille.

4. Il racconto erotico

L'esplorazione della prima strada inizia con una telefonata. Chi dice io parla a un Tu femminile anonimo («vestita normalmente...scarpe gommate, pantaloni comodi, maglia larga»), a cui rivolge le proprie fantasie sessuali («Ti benderei. Così non sai chi sono») alternando prima («Parliamo. Spogliati. Vuoi?») e terza persona («Il viso non sarà toccato. Può continuare?») e lasciando che un altro uomo si metta dietro la donna per toccarla mentre lui descrive dall'esterno la scena. Così costruita, la narrazione accentua il senso di inappartenenza avvertito già in *Umana gloria* («Ho freddo, ma come se non fossi io»(38)) e ricondotto qui alla reazione di un io che, incapace di accettare di «non essere tutto», sceglie di fare «come se non ci fosse». Tentativo destinato a rimanere nel regime letterario del *come se* fin quando il soggetto non accetta che una parte della sua individualità si perda nella fusione con l'altro:

in un primo momento, due esseri comunicano attraverso le loro lacerazioni nascoste. Non vi è comunicazione più profonda della perdita di due esseri in una convulsione che li annega. Ma comunicano solo perdendo una parte di sé.(39)

E l'io dei *Materiali* non è ancora pronto a dissiparsi. La sensazione di interscambiabilità suscitata dal racconto erotico è posticcia; necessita inoltre di un surplus di eccitazione: una *dépense* che Benedetti considera, al pari dell'Assoluto di Michelstadter, come una «scappatoia-narcotico». Ciò che vuole è piuttosto rimanere in uno stato di iper-veglia angosciosa, sperando di accogliere l'altro senza dover sacrificare la propria integrità. Nell'*Expérience intérieure* Bataille suggerisce di «diventare donna per liberarsi di quanto vi è di femminile nella poesia»(40), cioè del suo carattere ottuso e autoreferenziale. In questa direzione sembrano andare i due capitoli speculari *Ti ricordi?* e *Mi ricordi?*, collocati al centro dei *Materiali* e introdotti dalla stessa epigrafe di Beckett («Istanti. Gli istanti, di lei, i miei istanti»). Vi si trovano riunite alcune vecchie prose scartate dai volumi

precedenti: protagonisti sono, rispettivamente, un io femminile (forse la Marina di *Umana gloria*(41)) e uno maschile (il Marco di *Tersa morte*(42)). Due figure vagamente biografiche che percorrono gli stessi tragitti, si cercano nelle stesse piazze, si interrogano a distanza sul significato di un'esistenza divisa in due, «esposta, in estensione, diffranta»(43) e guardata da fuori nel suo svolgimento. Con *Tersa Morte*, e in particolare con le sezioni *Roberto non cerca funghi*, *Il sosia guarda e Idiot boy*, Benedetti svilupperà le premesse qui annunciate; ma è soltanto con le poesie di *Madre* che questo lirismo per interposta persona giungerà ai suoi risultati più compiuti(44). A un io stremato dal dolore, cui sinora ha reagito ripiegandosi su se stesso e inficiando ogni sorta di comunicazione, la morte si offre come l'unico momento proprio (nell'accezione heideggeriana del termine(45)) del quale gli sia dato fare esperienza. La volontà di «testimoniare i morti | vivere come lo fossimo, | morire come lo siamo», di cui *Tersa morte* registra la disfatta, coincide con l'illusione di potersi appropriare di questo momento. Dopo aver cercato di eternarlo nell'epica di *Umana gloria* e nei reliquiari di *Pitture nere su carta*, il Benedetti dei *Materiali* accetta di portarsi «verso il morire costantemente, subendolo, interrogandolo»(46) con una disinvoltura che è resa possibile solo dall'allentamento dei vincoli formali. Privata della forma, ultimo vettore di unione sociale, l'opera viene così a trovarsi nella stessa condizione del soggetto: poiché debbono la loro consistenza alle mediazioni imposte dalla cultura, entrambi si trovano esposti alla caducità. Il congedo dalla «continuità commossa»(47) promessa dall'arte è, secondo Adorno, il carattere tipico di ogni *stile tardo*:

Sfiorata dalla morte, la mano del maestro restituisce la loro libertà alla massa di materiali ai quali sinora ha dato forma [...]; investito del potere della dissociazione, le separa brutalmente nel tempo, allo scopo forse di assicurare loro la conservazione eterna. Nella storia dell'arte le opere tardive sono le catastrofi.(48)

Mantenersi nella consapevolezza che «la sconfitta più grande è il non essere tutto»(49) equivale per Benedetti a resistere nella catastrofe. Alla «compresenza di pezzi slegati» che compongono l'identità guarderà allora come a un cielo coperto di nuvole, ma senza dar loro una forma. A permetterglielo, la «forza, il tempo, non comuni. Attraverso la scrittura»(50).

5. Il saggio

Come ogni prova di sovranità, anche la scrittura chiede al soggetto un tributo in termini di consistenza individuale. In una conferenza del 1969 dedicata alla questione dell'autorialità, Foucault rifletteva sulle conseguenze che il passaggio a una concezione moderna di autore ha avuto sul rapporto tra morte e scrittura: «attraverso tutte le gincane poste tra sé e ciò che scrive, il soggetto scrivente disperde tutte le tracce della sua individualità personale» con la conseguenza di trovarsi «costretto a vestire i panni del morto nel gioco della scrittura»(51). Una delle strategie messe in atto da Benedetti consiste proprio nel ricorrere al saggio come equivalente testuale dell'uscita da sé provocata dalla *petite mort* erotica. L'immedesimazione in personaggi reali come Beppe Salvia e Paul Celan («Lo sguardo di Beppe Salvia sulla strada da una finestra a Roma, lo sguardo di Paul Celan sull'acqua della Senna a Parigi»(52)) o di finzione, come Emma Bovary e Anna Karenina («Il primo spasmo atroce dopo il veleno: “perdonami...tu non hai colpa” [...] la dissimmetria sulla carrozza, a piedi, nell'ultimo stare di Anna»(53)), introdotta nell'opera lirica già con *Sopra una poesia di Esenin*(54), risponde nei *Materiali* a una funzione precisa: tutte le morti presenti nel libro integrano l'esperienza dell'io con ciò che inevitabilmente le manca per essere completa. Inoltre, aggiunte ai brani diaristici e alle poesie giovanili, le pagine saggistiche controbilanciano la frammentazione del racconto autobiografico assicurando la «piccola progettualità discorsiva»(55) che è tipica del genere. A differenza delle narrazioni erotiche impersonali e dispersive del primo capitolo, nei paragrafi su Salvia e Rilke

l'eccedenza, l'oltremisura in cui l'individuo si sente e percepisce se stesso come effimero, passeggero, caduco, è correlata a un'esigenza di misura. (56)

Sosia di un'identità troppo debole per assumere su di sé qualsiasi progetto, Salvia e Rilke aiutano Benedetti a compiere un movimento opposto rispetto a quello difeso da Michelstaedter e Bataille. Se i filosofi orientano comunque i propri sforzi verso un fine (la conquista della persuasione per Michelstaedter, quella dell'estasi per Bataille) ricadendo perciò nell'*impasse* al quale pretendono di sottrarsi, la via seguita dai poeti «non è l'eccedere...ma l'implodere»(57) dell'io e della sua intenzionalità. In Salvia, questa volatilizzazione coincide con il manifestarsi di una sensibilità puerile che si dichiara impotente davanti all'«annoso problema del significare»(58). Riconosciuta come il modulo espressivo peculiare della raccolta *Cuore*, la «drammatica incertezza del nominare»(59) verrà fatta propria da Benedetti mediante l'adozione di un registro piano e ripetitivo («Uscire di sera rende la sera più bella | [...] Vedere nuda la vita quando c'eri con le tue cose»(60); «Chi vive dice nella vita tante cose | che restano nella vita che muore»(61)) che diviene, con *Tersa Morte*, ancor più scialbo e rarefatto. All'inerzia del dettato si accompagna un più solenne abbassamento al livello delle cose che è di ascendenza rilkeana. Letto attraverso Blanchot, Rilke suggerisce a Benedetti come dissolvere l'individuale nello spazio trasparente «sciolto da ogni determinazione - non certo puntiforme, egoico, - e sovraperonale»(62) dell'interiorità:

Si può dire che spesso quando pensa alla parola *assenza*, lui [Rilke] pensi a ciò che è per lui la presenza delle cose, l'essere-cosa: umile, silenzioso, grave, obbediente [...]. Bisogna dunque partire non più dalle cose per rendere possibile l'approssimazione alla morte vera, ma dalla profondità della morte per volgermi verso l'intimità delle cose, per “vederle” veramente con lo sguardo disinteressato che ha chi non si tiene a se stesso, chi non può dire “Io”, chi non è nessuno, la morte impersonale. (63)

La coscienza della finitudine umana comporta «un instancabile lavoro per situare nella lingua ogni forza del pensiero» e renderla capace di comunicare anche l'assenza delle cose. Una volta integrato il silenzio nella parola, anche l'alterità si lascia comprendere e il morire, divenuto ormai dicibile, può evaporare. Quando si immagina colto dalla stessa sofferenza di Rilke negli ultimi giorni della malattia, Benedetti si dispone ad accogliere nel testo «l'estremo del possibile» con una lucidità che è preclusa a chi la vive dalla perdita della ragione discorsiva. Nonostante gli consenta di immaginarlo, questo esercizio mentale non può sostituirsi all'evento in sé, rivelando anzi l'assurdità di una simile ripetizione.

L'investimento in pura perdita di Bataille aveva spinto Sartre a etichettare le sue opere con il nome di «*essai-martyr*»(64); da parte sua, Benedetti sceglie di esplorare il cammino aperto dall'*Expérience intérieure* mutuandone lo stile e i contenuti. Decide cioè di adottare, nei confronti di Bataille, lo stesso atteggiamento assunto da quest'ultimo verso Nietzsche, alla base del quale vi è l'illusione di potere «essere-Nietzsche-con-Nietzsche»(65) sino ad appropriarsi della sua vita. Proprio perché rivelatore dell'unicità di ogni esistenza, il fallimento dell'impresa è risarcito dall'apertura a una forma autentica di comunicazione:

una vita non è che una maglia. Io voglio che altri continuino l'esperienza che prima di me altri hanno cominciato, si consacrino come me, come altri prima di me, alla mia stessa prova: andare fino in fondo al possibile. La mia vita, in compagnia di Nietzsche, è una comunità, il mio libro è questa comunità. (66)

L'impossibilità di sostituire la propria esperienza con quella degli altri poeti smentisce la percezione di interscambiabilità che all'inizio dei *Materiali* era all'origine di ogni angoscia e che Benedetti, lungo tutto l'arco del libro, insiste per preservare. Più che attraverso le scelte espressive (su tutte la paratassi scandita da una punteggiatura fortemente emotiva) o la violenza delle immagini (la sfera

del macabro, dominante sul piano semantico e metaforico) è praticando un saggismo privo di ogni distanza critica che Benedetti può mantenersi in questo stato angoscioso senza privare la scrittura del minimo di intenzionalità necessaria alla comunicazione. Identificandosi in altri poeti, il soggetto può aprirsi a quella «vaga idea di comunità»(67) alla quale Zanzotto, altrettanto sdoppiato tra corpo fisico e testuale, riusciva ad accedere nei suoi saggi.

6. Bataille e Benedetti: *par-delà e par-deçà la poésie*

È difficile valutare quanto Benedetti sia riuscito a «essere-Bataille-con-Bataille». Al di là della postura trasgressiva e di alcune scelte formali, riconducibili soprattutto all'ibridazione tra discorso filosofico-argomentativo, *fiction* e autobiografia, le posizioni teoriche di quest'ultimo vengono sostanzialmente rifiutate. Anche la Stimmung è diversa: mentre in Bataille la ricerca dell'intensità è preceduta da uno slancio euforico e liberatorio, Benedetti conserva di fronte agli stessi momenti un atteggiamento melancolico che gli impedisce di vivere pienamente l'esperienza. Entrambi compiono però un passo *par-delà la poésie*(68). Bataille, che fino agli anni quaranta la riteneva il sentiero privilegiato della *comunicazione*, ridimensionandola progressivamente a vantaggio dell'erotismo, presto considerato lo strumento principale per cortocircuitare l'egemonia dell'utile propria della modernità; Benedetti prendendo le distanze e rientrandovi poi con la consapevolezza delle aporie che il discorso poetico porta con sé. I *Materiali* si chiudono infatti con due pagine di versi ispirati a Bataille (*Azzurro*), quasi Benedetti volesse suggerire che la poesia rimane l'unico orizzonte entro il quale circoscrivere, seppure precariamente, l'esistenza. Gli esiti raggiunti con *Tersa morte* sembrano indicare che la dignità del gesto poetico consiste proprio nello stare «in bilico» tra i poli del senso e del non-senso, senza pretendere di «chiudere niente» e anzi procedendo ad allargare la distanza tra i due.

Fuori dalla progettualità della scrittura, anche Bataille farà esperienza di una parola sospesa tra i vuoti di significato; e precisamente durante una conversazione con Madeleine Chapsal avvenuta un anno prima della sua morte. È il 1961: Bataille è affetto da arteriosclerosi cerebrale, ha difficoltà a completare le proprie frasi ed è costretto a interrompersi di continuo per cercare di ricordare le domande dell'intervistatrice. Alla richiesta di spiegare le conseguenze della morte di Dio, risponde che

in fondo è più o meno la stessa cosa che accade quando prendiamo coscienza per la prima volta di quello che implica la morte; cioè del fatto che tutto ciò che siamo, tutto ciò che siamo, è fragile e perituro e che siamo di conseguenza destinati a vedere tutto quello su cui fondiamo tutti i calcoli della nostra esistenza dissolversi in una specie di nebbia inconsistente...*la mia frase, è finita? forse se non è finita, non esprime poi così male quello che volevo dire [...]*(69).

Preoccupato di non aver compreso il senso della domanda, chiede alla donna di ripeterla. Riprende dunque a parlare, ma presto si ferma:

un momento, ho paura di ingarbugliarmi. Sì, mi sono proprio ingarbugliato, perché ho dimenticato qualcosa... una maglia, *sono come le vecchie signore che fanno la calza e alle quali si allenta una maglia*. Mi accade spesso, sa... il mio cervello funziona ancora, ma ci sono delle maglie che si allentano, e credo che sia dovuto al suo stato, per esempio quando ho un attacco, è una grossa maglia ad allentarsi.(70)

Dopo qualche istante di confusione, il filosofo ritrova il filo del discorso e si dichiara convintamente materialista, a condizione che questo materialismo non sopprima ciò che resta di «quelle emozioni che non sono del tutto diverse dalla follia e che, in ogni caso, non sono del tutto diverse dall'amore»(71). La conversazione si conclude. Il nastro dell'intervista (inserito da André S. Labarthe nel documentario *Bataille à perte de vue*) ha registrato un strappo che non può essere

ricucito dalla sua trascrizione: è in questo strappo che l'intera opera di Bataille si inserisce. Di più, è questo strappo che essa è riuscita ad allargare.

Matilde Manara

Note.

(1) C. Michelstaedter, *La persuasione e la retorica*, Adelphi, Milano 1995, p. 39. Carlo Michelstaedter (1887-1910) poeta e filosofo goriziano, inserisce questa figura nel primo capitolo della sua tesi *La persuasione e la retorica* disponendo intorno alla circonferenza le parole greche «μένει τι - μένει μέ τι - πάρεστι ἐλπις - ἄρκω» [«Qualcosa è – qualcosa è per me – mi è possibile la speranza – sono sufficiente»] e aggiungendo: «Questo è il cerchio senza uscita dell'individualità illusoria, che afferma una persona, un fine, una ragione: la persuasione inadeguata, in ciò che è adeguata solo al mondo ch'essa si finge. A ognuno il suo mondo è *il mondo*». L'influenza del pensiero di Michelstaedter, sulla cui opera Benedetti si è laureato, è stata sottolineata in diverse occasioni dalla critica. Lo stesso Benedetti vi si riferisce del resto esplicitamente in *Materiali di un'identità*.

(2) A. Zanzotto, *Petrarca tra il palazzo e la cameretta* in *Fantasie di avvicinamento*, Mondadori, Milano 1991, p. 137. Proprio Zanzotto, in un intervento del 1981 dedicato a Ungaretti, riconduceva i tentativi poetici della modernità a due linee: una astratta e devota alla metafisica della forma; una corporale, magmatica e in continua autorigenrazione. Incarnate rispettivamente da Mallarmé e Artaud, queste linee convergono nel tentativo di «suscitare, o decriptare, vuoti di senso, incertezze, antinomie, inquietudini, incontrare (e superare) limiti» del linguaggio poetico. (A. Zanzotto, *Poesia e televisione*, in *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G.M. Villalta, Mondadori, Milano, 1999, p. 1326).

(3) T. di Dio, *Dal mito al museo. Struttura e significato in Pitture nere su carta di Mario Benedetti*, in "L'Ulisse", 15 (La forma del poema: <http://www.lietocolle.com/2014/02/lulisse-numero-15-la-forma-del-poema/>), Lietocolle, Faloppio, p. 86.

(4) M. Benedetti, *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal Bianco, A. Riccardi, G.M. Villalta, Garzanti, Milano, p. 236, v. 3.

(5) *Ibidem*, p. 237, v. 3.

(6) Progetto editoriale Transeuropa: http://www.transeuropaedizioni.it/progetto_editoriale.php.

(7) M. Benedetti, *Tutte le poesie*, cit. p. 327, v. 4.

(8) Si tratta di una serie di *clichés* raffiguranti una scena di tortura tradizionale cinese che Bataille avrebbe ricevuto dal suo psicanalista Adrien Borel nel 1925 e che egli inserisce nella propria opera narrativa (*Les larmes d'Eros*) e saggistica (*L'expérience intérieure*). Considerato da Bataille come uno dei suoi primi esercizi spirituali, la meditazione sul *supplicié chinois* serve all'autore per sperimentare la possibilità che l'angoscia e l'orrore si trasformino in piacere ed estasi. Cfr. G. Bataille, *L'expérience intérieure*, in *Œuvres complètes. V. La somme athéologique I*, Gallimard, Paris 1973, cit. p. 275: «Mi perseguita l'immagine del torturatore cinese, impegnato a tagliare la gamba della vittima all'altezza del ginocchio: la vittima legata al palo, gli occhi rivoltati, la testa all'indietro, la smorfia delle labbra che lascia intravedere i denti. La lama entra nella carne del ginocchio: chi può sopportare che un orrore tanto grande esprima fedelmente "ciò che è", la sua natura messa a nudo?».

(9) M. Benedetti, *Tutte le poesie*, cit. p. 299, vv. 9-10.

(10) M. Benedetti, *Materiali di un'identità*, Transeuropa, Massa 2010, cit. p. 11.

(11) *Ibidem*, cit. p. 34.

(12) C. Michelstaedter, [A *Senia*], in *Poesie*, a cura di S. Campailla, Adelphi, Milano 1987, cit. p. 94, VI, vv. 4-10: «Ti sono questo corpo e questi suoni, | ti sono un nome, ti son un dei tanti, ! come un altro sarebbe ! che per nome e per vista conoscessi. Io non sono per te "io", la mia vita | io, questa mia volontà più forte, | il mio sogno, il mio mondo il mio destino. ». La poesia è ripresa da Benedetti in apertura ai *Materiali* (*Op. cit.* pp. 12-13).

(13) M. Benedetti, *Materiali di un'identità*, cit. p. 11.

(14) G. Bataille, *Méthode de méditation*, in *Œuvres complètes. La Somme athéologique, I*, cit. p. 196. Una volta postulato, questa massima viene rovesciata nel suo contrario: «Questo principio deve essere nuovamente rovesciato. Il rigore apparente affermato qua e là non è che l'effetto di un profondo allentamento, di un abbandono dell'essenziale che è di certo la SOVRANITÀ DELL'ESSERE».

- (15) M. Benedetti, *Materiali di un'identità*, cit. p. 5. *Dal balcone del corpo* è il titolo di una raccolta di versi pubblicata da Anedda nel 2007.
- (16) A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit. p.1249.
- (17) M. Benedetti, *Materiali di un'identità*, cit. p.39.
- (18) *Ibidem*, cit. p. 18.
- (19) *Ibidem*, cit. p. 39.
- (20) *Ibidem*, cit. p. 33.
- (21) *Ibidem*, cit. p. 34.
- (22) M. Benedetti, *Tutte le poesie*, cit. p. 243, vv. 1-3.
- (23) *Idem*, v. 5.
- (24) In *Fiction et diction* Gérard Genette definisce *autobiographies honteuses* le opere autobiografiche che si fondano su un patto di verità con il lettore palesemente fraudolento e che vanno dunque collocati a metà tra finzione e autobiografia. Cfr. G. Genette, *Fiction et diction*, Seuil, Parigi 1991, pp. 85-87, 86n.
- (25) In *L'indifférence des ruines. Variations sur l'écriture du Bleu du ciel*, Parenthèses, Parigi 1985, Francis Marmande ha individuato nelle *Memorie* l'intertesto principale dell'*Azzurro del cielo*. Cfr. G. Bataille, *L'azzurro del cielo*, Einaudi, Torino 1981, cit. p. 7. «In una bettola di quartiere a Londra, in un luogo eteroclitico dei più sordidi, nel *sottosuolo*, Dirty era ubriaca» e poco più avanti «La scena che precedette quest'orgia ripugnante... fu degna di Dostoevskij».
- (26) M. Benedetti, *Materiali di un'identità*, p. 11.
- (27) *Ibidem*, p. 18.
- (28) G. Bataille, *L'azzurro del cielo*, cit. p. 6.
- (29) M. Benedetti, *Materiali di un'identità*, cit. p. 16.
- (30) G. Bataille, "Le Collège de Sociologie" in *Œuvres complètes. vol II*. p. 369.
- (31) G. Bataille, *L'expérience intérieure*, in *Œuvres complètes. V La Somme athéologique, II*, cit p. 156.
- (32) G. Bataille, *L'érotisme*, in *Œuvres complètes, X*, cit. p. 258.
- (33) G. Bataille, *Méthode de méditation*, in *Œuvres complètes, V, La Somme athéologique, I*, cit. p.231.
- (34) M. Benedetti, *Materiali di un'identità*, cit. p. 29.
- (35) *Ibidem*, cit. p. 32.
- (36) *Ibidem*, cit. p. 39.
- (37) M. Foucault, *Préface à la transgression*, in "Critique", XIX, 15, agosto-settembre 1963, cit. p. 757.
- (38) M. Benedetti, *Che cos'è la solitudine*, in *Tutte le poesie*, p. 71, v. 4.
- (39) G. Bataille, "Le collège de Sociologie", in O.C. vol. II, op. cit. p. 369.
- (40) G. Bataille, *L'expérience intérieure*, cit. p. 141.
- (41) M. Benedetti, *2. Mimava l'erba l'andare...*, in *Tutte le poesie*, p.91.
- (42) *Ibidem*, p. 291.
- (43) M. Benedetti, *Materiali di un'identità*, p. 31.
- (44) M. Benedetti, *Tutte le poesie*, cit. p. 254, vv. 8-9: «Io sono morta di lunedì, | tu sei arrivato a guardarmi, ero una cosa vestita»; p. 255, v. 11 «Volevo diventare una maestrina» e p. 257, vv. 12-13: «Ma io nella mia vita non ho scritto nessuna poesia, | io nella mia vita non ho letto nessuna poesia».
- (45) "Proprio" traduce il tedesco *Eigentlich*: in *Essere e tempo* Heidegger distingue due modalità attraverso le quali l'uomo può comprendersi: a partire dal mondo e a partire da se stesso. Se la prima strada lo condurrà verso un'esistenza inautentica (*Uneigentlich*, non-propria), anonima o deietta, scegliendo di vivere a partire da se stesso e accettando dunque la propria nullità, egli può coesistere con gli altri nel mondo e inserire la sua esistenza nel destino della comunità alla quale appartiene. Cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1976, pp. 450-460.
- (46) M. Benedetti, *Materiali di un'identità*, p.37.
- (47) M. Benedetti, *Il mio nome ha sbagliato a credere nella continuità...*, in *Tutte le poesie*, cit. p. 248.
- (48) T.W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, a cura di R. Tiedemann, Torino, Einaudi 2001, pp. 174-175. l'espressione *stile tardo* è ripresa da E.W. Said nel suo libro *On late Style. Music and Literatur against de Grain*. Pantheon Books, New York 2006, pp. 10-12.
- (49) M. Benedetti, *Materiali di un'identità*, p. 37.
- (50) *Idem*.
- (51) M. Foucault, *Qu'est-ce un auteur?* in *Dits et écrits, 1954-1988, vol. I*, a cura di D. Defert e F. Ewald, Parigi, Gallimard 1994, p. 814.
- (52) M. Benedetti, *Materiali di un'identità*, cit. p. 38.
- (53) *Idem*.

- (54) M. Benedetti, *Sopra una poesia di Esenin*, in *Tutte le poesie*, p. 100. In questa poesia di *Umana gloria*, l'io di Benedetti e quello del poeta russo (morto suicida, come Michelstaedter, Celan, Salvia e le eroine dei romanzi citati nei *Materiali*) si sovrappongono tra loro: se la voce (v.1 «La mia voce è ferma dove il canto andava») è di Esenin, lo sguardo (v.5: «e io guardo quello che ho letto») è dell'autore.
- (55) M. Benedetti, *Materiali di un'identità*, cit. p. 14.
- (56) *Ibidem*, cit. p. 26.
- (57) *Ibidem*, cit. p. 21.
- (58) *Ibidem*, cit. p. 22.
- (59) *Idem*.
- (60) M. Benedetti, *Vedere nuda la vita...*, cit. p. 277, vv. 3-4.
- (61) *Ibidem*, *Adesso i cani sono pecore e macchie...*, cit. p. 306, vv. 3-4. Il bacino lessicale, limitato e prosastico, di *Cuore* (e in particolare delle sezioni *Cieli celesti* e *Primavera*) è in buona parte condiviso da Benedetti nelle sezioni *Primavera*, *inverno* e *Nell'ora dell'azzurro cupo*. Per quanto riguarda il titolo della raccolta, le occorrenze di *tersa* e *morte* si registrano almeno in due componimenti di Salvia: *Snebbiare le parole...*; e *Poesia delle elemosine*. B. Salvia, *Cuore*, Rotundo, Roma 1988, pp. 107 e 117. Salvia è anche autore di *Elemosine eleusine*, un prosimetro dalle caratteristiche affini ai *Materiali*. Cfr. B. Salvia, *Elemosine eleusine*, in *I begli occhi del ladro. Beppe Salvia*, a cura di P. Di Palmo, Il ponte del sale, Rovigo 2004. cit. p. 120: «L'io è la ragione, il vertice. Ma che non approda al vero. Un libro malinconico e a volte infero. Di invettive e candore. Poi viene il vuoto. alla fine del libro è un disegno [...]. Sono solo. Ascolto i bei vecchi dischi dei Beatles, il bianco e il sergente, e mi dispero perché nessuno mi regala una nuova stilografica e se mai il cofanetto nuovo e sgargiante con tutti i Beatles. leggo *Adolphe* e *l'Azzurro del cielo*».
- (62) M. Benedetti, *Materiali di un'identità*, cit. p. 25.
- (63) M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1967, cit. pp. 129-131.
- (64) J.P. Sartre, *Un nouveau mystique*, in *Situations I*, Gallimard, Parigi 1947, pp. 143-88.
- (65) L. Abel, *Georges Bataille and the repetition of Nietzsche* in L. A. Boldt-Irons, a cura di, *On Bataille. Critical Essays*, State University of New York Press, Albany, 1995, p. 51.
- (66) G. Bataille, *Sur Nietzsche*, in *Œuvres complètes, vol VI, La Somme athéologique II*, op. cit. p. 31.
- (67) S. Dal Bianco, *La critica dei poeti*, in "Nuovi Argomenti", IV serie, n. 3, Aprile-Giugno 1995, pp. 129-132, cit. p. 130.
- (68) *Par delà la poésie* è il titolo inizialmente pensato da Bataille per quella che sarà infine chiamata *La somme athéologique*, cioè l'insieme di *L'expérience intérieure*, *Méthode de méditation*, *Post-scriptum 1953*, *Le Coupable*, *L'Alleluiah* e *Sur Nietzsche*. Un altro testo, *L'impossible* (1962) era uscito nel 1947 con il titolo significativo *La haine de la poésie*.
- (69) G. Bataille, intervista a Madeleine Chapsal inclusa in *Bataille à perte de vue*, documentario di André S. Labarthe, 1997: <https://www.youtube.com/watch?v=sIaRxE9fZL8>.
- (70) *Idem*.
- (71) *Idem*.

Bibliografia

BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes*, vol. I- XII, Gallimard, Parigi 1970-1988.

— *L'azzurro del cielo*, Einaudi, Torino 1981.

BENEDETTI, Mario, *Tutte le poesie*, a cura di A. Riccardi, S. Dal Bianco e G.M. Villalta, Garzanti, Milano 2017, (ed. di riferimento per questo contributo).

Altre opere citate

ABEL, Lionel, *Georges Bataille and the repetition of Nietzsche* in L. A. Boldt-Irons, a cura di, *On Bataille. Critical Essays*, State University of New York Press, Albany, 1995.

ANEDDA, Antonella, *Dal balcone del corpo*, Mondadori, Milano 2007.

ADORNO, Theodor W., *Beethoven. Filosofia della musica*, a cura di R. Tiedemann, Torino, Einaudi 2001.

BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1967.

DAL BIANCO, Stefano, *La critica dei poeti*, in “Nuovi Argomenti”, IV serie, n. 3, Aprile-Giugno 1995.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits. 1954-1988, vol. I*, a cura di D. Defert e F. Ewald, Parigi, Gallimard 1994.

—
GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Seuil, Parigi 1991.

HEIDEGGER, Martin, *Essere e Tempo*, Longanesi, Milano 1976.

DI DIO, Tommaso, *Dal mito al museo. Struttura e significato in Pitture nere su carta di Mario Benedetti*, in “L’Ulisse”, 15 (La forma del poema: <http://www.lietocolle.com/2014/02/lulisse-numero-15-la-forma-del-poema/>), Lietocolle, Faloppio, pp. 82-92.

LABARTHE, André S., *Bataille à perte de vue*, documentario, 1997: <https://www.youtube.com/watch?v=sIaRXE9fZL8>.

MARMANDE, Francis, *L’indifférence des ruines. Variations sur l’écriture du Bleu du ciel*, Parenthèses, Parigi 1985.

MICHELSTAEDTER, Carlo, *La persuasione e la retorica*, Adelphi, Milano 1995.

— *Poesie*, a cura di S. Campailla, Adelphi, Milano 1987.

SAID, Edward W., *On late Style. Music and Literatur against de Grain*. Pantheon Books, New York 2006.

SALVIA, Beppe, *Cuore*, Rotundo, Roma 1988.

— *I begli occhi del ladro*, . Beppe Salvia, a cura di P. Di Palmo, Il ponte del sale, Rovigo 2004.

SARTRE, Jean-Paul, *Situations I*, Gallimard, Parigi 1947.

ZANZOTTO, Andrea, *Fantasie di avvicinamento*, Mondadori, Milano 1991.

— *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G.M. Villalta, Mondadori, Milano 1999.

AL DI LÀ DEL GENERE.**LA DI-VERSIFICAZIONE DELLA SCRITTURA IN FRANCO BUFFONI**

Bastano l'uomo e la parola, risposi
 Franco Buffoni, *La linea del cielo*

Parte Prima. Quasi a introduzione

In un libro oramai storico di Tzvetan Todorov, geniale critico e teorico scomparso l'anno scorso, dal titolo *Poetica della prosa. Le leggi del racconto*(1), il lettore si imbatte in una citazione (guarda caso indiretta) di Henry James: «That magnificent and masterly indirectness»(2), questa stupefacente e magistrale modalità indiretta. Se Henry James sembra volersi riferire alla visione soggettiva dei personaggi e alla incapacità dell'onniscienza, questa frase così scarna, tratta dalle lettere, suona come una domanda sulla capacità di ciò che 'indirettamente' rivela e direziona il testo letterario.

Intanto il titolo todoroviano, *Poetica della prosa*, è di facile lettura: l'intento, allora, era quello di ribadire la sistematicità della prosa, il suo rispondere a regole narratologiche precise ed individuabili, come era d'uso in una determinata stagione critica. Ma, prescindendo dalle ragioni storiche e definitorie di certa nominalistica teorica, il gioco lemmatico fra poetica e prosa, induce a quella di 'prosa poetica' – le cui definizioni possono declinarsi oggi in poesia saggistica, *lyrical essay*, saggio poetico o non, *fiction creative essay* – che non può non evocare, nella sua complessa stringatezza, la saggistica e la narrativa di uno dei poeti più importanti della nostra contemporaneità, quella di Franco Buffoni. Le ragioni mi appaiono alquanto ovvie: da un lato il suo rapporto con il genere letterario inteso come la sua capacità di modulare il dettato e di gestire il materiale finzionale oltre le possibilità rappresentazionali date dalle categorie del canone; dall'altro quello con il *gender* come categoria soggettiva e politica che si incarna nelle figurazioni letterarie e ne forza i significati e i significanti; in ultimo, quasi a geroglifico, la sua indefessa volontà euristica che diventa sovente finalità testuale indiretta.

In questo contesto, le questioni definitorie interessano meno delle ragioni materiali che danno forma al dettato, quelle appunto di una scrittura che rompe le gabbie definitorie o le usa criticamente mostrandosi ibrida e de-genere (*über* i generi letterari). Franco Buffoni sembra infatti rispondere ad una volontà di fratturare il *limes* dei dualismi novecenteschi (vita/letteratura, prosa/poesia, memoria/saggio) e di quelli delle identità soggettive e di genere (omo/eterosessuale; maschile/femminile).

Come spesso accade, vale la pena cominciare dalla fine, *à rebours*, come Proust, che, non a caso, forzò i generi rappresentati e quello del romanzo(3).

Dunque, per sondare l'opera 'impoetica' di Franco Buffoni, il suo meccanismo di funzionamento sottrattivo alla rigidità delle regole (letterarie e sociali), comincio dal fondo, da qualche settimana fa, quando cioè mi è giunta l'ultima fatica scritta in prosa, una biografia indiretta o – se vogliamo – una autobiografia dialogica.

Parte seconda. Di-versificare e sapere.

Per i suoi settanta anni, Franco Buffoni regala ai lettori e alle lettrici, sollecitato dalle interpellazioni di Marco Corsi, un'opera degna di una analisi specifica, *Come un politico che si apre*(4), dove il poeta ripercorre il rapporto fra *bios* e *graphein* e dove illumina il secondo Novecento e sé stesso nella intercapedine degli incontri, nelle pieghe delle carte e della storia.

Ma se la forma dialogica è la modalità narrante del libro, appare chiaro come si instauri, sin dal titolo, un ulteriore tipo di dialogismo: la filiazione, anzi la geminazione, fra i materiali letterari. La

narrazione prende infatti il *titulus* dalla versificazione, da una poesia presente ne *Il profilo del rosa*(5) dall'*incipit* omonimo. Dunque il racconto che emerge sembra quasi glossa alla poesia: di più, un *comentum* vero e proprio, visto che, come recitano i versi stessi della poesia, «dentro c'è la storia»(6).

Appare dunque chiaro il *continuum* fra versificazione e narrazione, *continuum* che si sostiene mantenendosi attraverso quello 'stile' che è poi, per dirla ancora con Proust, una visione della realtà. Dunque, in questo polittico quasi socratico, Buffoni pone in atto una tensione di auto-indagine che è, al tempo stesso, il racconto biografico di un'epoca e di una vocazione intellettuale per 'pannelli': la vita di un poeta, traduttore, *talent scout*, accademico e gay nell'Italia dal Dopoguerra alla contemporaneità. E mentre Marco Corsi, brillantemente, sollecita, fra altre riflessioni, il 'paratesto' della prestigiosa carriera di Buffoni, si legge: «Il mio amico Guido Mazzoni mi ha detto: "Quando scrivi i tuoi docu-fiction, scrivi per la contemporaneità e con intento illuministico, scrivi per cambiare il mondo [...]. Quando scrivi poesia scrivi invece per i posteri"»(7).

Tralasciando l'analisi del termine *docu-fiction*, di cui comprendo l'uso descrittivo, è vero (e Guido Mazzoni lo coglie da par suo) che la 'poetica della prosa' di Buffoni sia spesso orientata al sommovimento del pensiero e delle coscienze, ad una volontà illuministica di razionalizzazione e specificazione, ad un impeto 'militante'. Questa scrittura ha dunque, come intento, una ricaduta diretta nella realtà, un tratto 'cronachistico' volto a modificare le condizioni strutturali del pensiero e delle sue ricadute sociali: dalle questioni di genere, alla cultura omosessuale, dai rapporti delle forze nel nostro paese, alla politica intesa come 'servizio'. Di contro, la poesia, nel suo ieratico apparire, non si brucia a contatto con il Tempo, eppure ne contratta il dicibile inserendosi essa stessa nell'attimo trascurato del quotidiano, poeticizzando quel 'politico' testimoniale che in Buffoni è sempre presente.

Di conseguenza, finanche questa doverosa e inevitabile dittologia di genere, per pronunciare le mere istanze rappresentative, non è che una parte prospiciente del significante, le condizioni 'materiali' del suo stesso apparire: la forma insomma del suo confezionarsi all'interno delle categorie concettuali della 'dizione' e delle declinazioni dello stile. La *pura superficie*, per usare un sintagma di un libro straordinariamente bello dello stesso Guido Mazzoni(8).

Ciò detto, per tornare alla questione principale, il gradiente definitorio non stringe la complessità prosaica di Buffoni, bensì ne rivela la «distorsione applicata ai materiali, alle forme e alle strutture della sensibilità e del pensiero»(9), per dirla con Lyotard.

Buffoni sfida dunque le regole interne dei generi, li piega alla funzione del dicibile e della tenuta estetica, così come destruttura la fissità del genere soggettivo e categoriale, rivelandone le contraddizioni storiche, le biografie taciute, producendo nuovi spazi di esistenza al *gender* e al genere letterario *in re*. Ma per farlo l'autore deve piegare in forme di-verse la modalità della dizione, del 'dire'. Deve cioè di-versificare l'asse retorico del linguaggio, piegare il contenuto intellettuale alla forma dell'intento, modulare i modelli letterari, renderli permeabili allo 'stile sapienziale', all'estetica come *medium* e al dis-velamento che Buffoni instancabilmente esercita.

In tal senso, scritture come quella di *Zamel*(10), *Reperto 74*(11), *La casa di via Palestro*(12), *Laico Alfabeto in salsa gay piccante*(13) o del *Il servo di Byron*(14) non rispondono a quei metodici aggiustamenti nominalistici cari al critico (misurare il gradiente della saggistica, la presenza del tratto pamphlettistico, calibrare il peso del materiale biografico all'interno della trattazione romanzesca), quanto all'intento carsico di produrre un *continuum* fra i generi letterari per renderli fluidi alle esigenze di chi scrive e al 'messaggio' di cui è portatore. In Buffoni, infatti, come in una ideale scala Kinsey della definizione letteraria, non si assiste al dualismo definitorio o alle sue sub-definizioni, ma ad una *contaminatio* utile alla denuncia, alla rappresentazione, allo stile e, infine, all'intervento diretto sulla e nella realtà storica. I binomi prosa/poesia, storia/letteratura, biografia/finzione, saggio/saggio lirico, euristicamente forti nel novecento, vengono così decostruiti in virtù delle possibilità applicative ai contesti della contemporaneità, a una loro 'tenuta' rispetto alle esigenze di chi scrive e alla sua volontà di dizione.

Buffoni, nell'attimo stesso della contaminazione, della di-versificazione, mostra e rivela la strettoia definitoria dalla quale sfugge, l'insufficienza epistemologica della nominalistica, la volontà di narrare il reale che 'forza' la forma del genere. La 'complessificazione' dei generi, in Buffoni, risponde a questo: alla sottrazione dall'eterodizione, dalla norma-lizzazione, dal pre-visto.

Ad una prima analisi, la poesia, la struttura fissa che, in virtù del suo farsi simbolo, corrode le barriere dell'istantaneità, rimane stenicamente tale nella sua presenza materiale: non si assiste infatti a nessuna interpolazione di passaggi prosastici e il verso maiuscolo è come l'auto-nomarsi della versificazione, con la prosodia che rintocca nel palato. Il messaggio non si "brucia" direttamente nella cronaca: è certamente diretto ai contemporanei e ai posteri e nulla ha a che vedere con la *talk poetry* di cui parlava Jameson(15).

Ma all'interno di questo di-versificare, i materiali scrittori passano da un testo all'altro, metamorfosano la biografia in storia di un'epoca e la storia di un'epoca in ragioni biografiche e i versi stessi, così fissi nella loro forma prosodica, si fanno *anche* figura di racconto, cammei, lacerti narrativi; e, alla stessa stregua, i racconti geminano dai versi, ne diventano glossa, specificazione, arieggiano il dettato stretto dei perfetti endecasillabi.

La di-versificazione diviene allora modularità dell'esistere nella scrittura e con la scrittura, nella sua capacità di essere strumento efficace e adattato alle esigenze comunicative. Buffoni è un intellettuale anti-ideologico, pragmatico, lucidissimo. Il suo sguardo non si tira indietro da questioni quali leggi elettorali, *referendum*, educazione dei più giovani (a dimostrarlo tutta la sua attività di docente e maestro di diverse generazioni) e mentre diversifica i materiali, de-versifica o versifica la scrittura, a seconda dei contesti stilistici, emotivi, conativi.

Quello che a lui interessa è, del resto, provare a servire la verità, ad alfabetizzare la realtà e, infine, accendere lo sguardo critico del lettore/lettrice.

Per questo è forse necessario scendere nell'agone della scrittura, nei prelievi del dettato e analizzarne le ricadute interne.

Passo terzo: sondaggi.

Servire la verità: *Il servo di Byron*

Il servo di Byron è un testo denso, fecondo di erudizione letteraria e al tempo stesso capace di una locuzione diretta, che rivela alla volontà di indagine quelle strutture ibride di cui si parlava all'inizio di queste righe, in grado cioè di rispondere alle molteplici funzioni 'materiali' della letteratura.

Buffoni ci presenta infatti un testo de-genere, sottratto a qualsiasi teleologia precedentemente fissata dal genere letterario tradizionale, fatto di pagine cucite con il filo rosso della critica letteraria e attivate dalla epistemologia *queer* (la dissidenza epistemica che Buffoni da anni porta avanti con indomito coraggio e rigore). Il risultato è una (meta)finzione sostenuta da una abilità narrativa al servizio del disvelamento: la storia poetica e umana di Byron (e della letteratura europea) depurata dalla censura sessista.

Infatti, oltre al superamento della fissità del genere letterario, *Il servo di Byron* mobilita e sovverte l'orizzonte di attesa, producendo una sorta di *textual displacement* in virtù del recupero archeologico di una icona poetica alla sua reale dimensione soggettiva ed erotica, convintamente opacata e censurata dalla critica *mainstream*.

Il rilievo somatico della omosessualità di Byron non avviene dunque grazie all'inserimento episodico di qualche avventura nel racconto, bensì si converte nella matrice stessa della narrazione. In tal senso, la funzione retorica affidata alla voce di Fletcher (il servo, appunto) ha davvero la portata di una contro-narrazione. Fletcher infatti assume i connotati (interni) del lettore modello da un lato (colui che conosce l'ipotesto), mentre dall'altro mantiene la funzione testimoniale per eccellenza, le cui parole producono, nel rovescio dell'operazione portata avanti da Buffoni, una vera e propria cronistoria volta a ricontrattare i contorni iconologici scaturiti dalle operazioni di controllo della tradizione eterosessista.

Se infatti Buffoni è abilissimo nel trattare la classica lezione manzoniana della *invenio* ponendo a testo le parti cassate dalla storia, deve essere sottolineata con forza l'implicazione più evidente di questa pragmatica testuale: l'intento di portare ad emergenza (e alla emergenza euristica) quella *part perdue* della cultura ancora in attesa di dizione.

Questa operazione, la cui strategia politico/testuale era già stata evidenziata da Buffoni in *Laico alfabeto in salsa gay piccante* o in *Zamel*, costituisce un altro punto di sottrazione dalla metafisica del discorso ufficiale e dalle fissità dei generi letterari.

Buffoni riesce in tal modo a de-formare non solo gli assunti con cui si è letto Byron e il byronismo, siano essi relativi alla storia della ricezione, che alla denuncia delle torture, delle violenze e degli abusi sofferti dai soggetti *lgbt*, ma anche il genere letterario stesso, piegando le sue funzioni testuali all'intento illuministico.

Mentre fra le pieghe del racconto emerge infatti una vera e propria colonna infame delle persecuzioni, Buffoni svela e denuncia la *common opinion* del tempo di Byron e del nostro: manzonianamente si parla al secolo XIX per parlare al XXI. Infatti, è proprio svelando la prassi censoria e auto-censoria di Byron che l'autore smaschera le strategie di contenimento operate dal poeta, per andare poi ad attualizzarne il recupero storico e, oserei dire, 'simbolico'. Questa *graphia* soggiacente dietro l'apparenza del testo rivela dunque la forma autentica del *bios*, dove la topologia del *closet* perde tutta la sua forza mummificatrice, la sua volontà 'medusizzante', mostrando così il tratto fantasmatico non di Byron, bensì del discorso secondo, cioè della critica stessa a cui è rivolta l'operazione dello scrittore/poeta.

La narrazione de-genere restituisce allora un Byron finalmente sottratto alla violenza che la sessualità *straight* ha a lungo imposto, mostrando come, nel rovescio dei testi, si trovi ciò che il canone testuale ha escluso: quelle potenzialità del dicibile rimaste latenti. Ma è forse nel *titulus* che si incarna una altra declinazione sub-versiva di questo racconto. Se è infatti evidente come Fletcher, con la sua totale devozione, la sua disponibilità sessuale e la complicità emotiva, ricordi altri personaggi della *gay novel*, la scelta del servo non può non richiamare la tradizione provenzale, quella *fin'amor* che è alla base della letteratura amorosa europea. Curiosamente è proprio lì, nell'avvento della letteratura cavalleresca, che Louis-Georges Tin rintraccia l'invenzione della cultura eterosessuale(16), cioè quella matrice di dominio culturale che ha mascherato Byron e decine e decine di altri autori.

Ed è declinando questa modellizzazione che Buffoni, regalandoci un Byron inatteso, appronta un affresco straordinario, gestito sulla punta della voce di Fletcher, vittima d'amore, scudiero e testimone ritrovato della letteratura, e, in qualche modo, di una forma di verità sottratta alla fissità del genere letterario, alla sua strettoia definitoria, così come a quella del *gender*, in quanto libera soggettività.

In tal senso, l'operazione forza le strutture categoriali per produrre anche una contro-'educastrazione' (si pensi a Mieli amico di Buffoni), un intento educativo che forza le strutture e mescola i materiali letterari, come in *Laico alfabeto in salsa gay piccante*, per alfabetizzare, educare e comprendere.

Alfabetizzare ed educare

Se è noto come l'alfa-beto sia, da sempre, simbolo stesso della possibilità di descrivere il 'creato', di proporre cioè una narrazione razionale e relazionale, ecco che Franco Buffoni costituisce per lemmi, in questa brillante e coltissima grammatologia della conoscenza, una nuova alfabetizzazione, una diversa 'genealogia della morale'. Lo studioso e il poeta indossano le fulgide vesti del logoteta (per dirla con Barthes) intento a ricreare un ordine 'altro' del discorso repressivo scaturito dalle culture abramitiche e dai loro protocolli di alterizzazione: si forma così, sotto gli occhi del lettore, un alfabeto laico volto a una «deformazione dei processi di conoscenza che la credenza produce» (dalla voce *Ateo*(17)). Lettera dopo lettera, Buffoni separa concettualmente l'uso del termine *Natura/nature* da quello di *nurture/nutrimento* ambientale, secondo un'efficace

polarizzazione filosofica usata nel mondo anglosassone. La volontà illuministica di Buffoni svela l'inganno con cui il retaggio abramitico rigetta il giuspositivismo e il relativismo giuridico in favore dell'obsoleto giusnaturalismo (lettera D, *Diritto naturale*). Ma Buffoni va oltre il dato lugubramente cronachistico rintracciando come sia il monoteismo stesso, con la sua coda di polarizzazioni (*Vero vs Falso*) e di dicotomie infinite (*Inferno/Paradiso, Dannazione/Salvezza*) a reificare le pseudo-conoscenze. L'operazione non solo evidenzia la costruzione sociale del *gender/genere*, ma l'utilizzo di materiali allotri, racconti, lacerti, brani prosastici, evidenziando il sottrarsi alla 'speciazione' letteraria così come alla 'genderizzazione' sociale. Sono proprio i protocolli descrittivi dunque a piegarsi alle necessità scritte, mentre l'autore offre una riscrittura della morale e una sua attivazione dialogica all'interno della coscienza illuministica, ricostruendo anche il versante letterario della cultura omosessuale e disegnando così 'inserti' storici del movimento *gay* e *lgbt* messi 'a testo'. Né passa inosservato il *côté* autobiografico che Buffoni vi inserisce, una biografia indiretta in virtù della quale l'io autoriale produce e descrive la propria esperienza umana legandola alla produzione di 'sapere', nel quale si ri-fraziona e si rende 'leggibile'.

Perspicua, a questo proposito, la voce G, *Gender theory*, dove Buffoni alza forse uno dei suoi 'lai' (*Laico alfabeto*, come 'Laibeto', raccolta di alti lai) più robusti: «Ma ci rendiamo conto che – quando l'università italiana si deciderà ad aprire ai *Gender studies* – dovremo riscrivere interi capitoli di storia della letteratura: da Pascoli a Palazzeschi a Montale, da Rebora a Gadda a Pavese...?»(18). Da intellettuale lucidissimo quale è, Buffoni sa bene infatti che non solo la conoscenza, ma la coscienza stessa passa per i testi e si forma attraverso i testi, si tesse nelle narrazioni, nei mondi possibili, nelle simbologie del racconto. La volontà filosofica di questo libro risiede insomma nella produzione, *in re*, di nuove pratiche del dicibile, di smontaggio dei dispositivi di marginalizzazione e, al tempo stesso, di una chiara professione di coraggio che usa i generi letterari e non ne viene mummificato. In tal senso, la di-versificazione dei materiali risponde ad un chiaro intento di alfabetizzazione: accendere lo sguardo non solo sui materiali perduti della letteratura, sugli innesti fra genere, ma anche, ad un secondo livello retorico, sulla realtà di cui la scrittura si nutre.

Buffoni e *Il racconto dello sguardo acceso*.

«Vi penso coi vostri sguardi accesi e i muscoli e i cervelli beffardamente funzionanti»(19). Così l'autore ricorda quel Cessna 172 guidato dal diciannovenne Rust, che atterrò sulla piazza Rossa nel 1987 e così descrive la tempra dei tre ragazzi che replicarono le teste di Modì spacciate per autentiche da sommi critici. Il secondo dei *textes choisis* che apre il primo racconto del libro *Il racconto dello sguardo acceso*, contiene dunque la chiave di volta per comprendere la funzione teleologica di questo scrigno testuale. Il prodotto-libro che Buffoni 'cuce' (per usare una metafora alla Maria Lai) è del resto una sfida definitoria. Buffoni infatti crea un *Conte des Contes*, un racconto di racconti i cui materiali cognitivi ed emotivi sono tratti dalle diverse profondità del reale: ora l'epifanico evento cronachistico, ora il *repêchage* letterario, ora la biografia personale mai disgiunta dall'atto evocativo-interrogativo: tutti materiali che contaminano senza soluzione di continuità quel dittico che nel Novecento era paradigma disgiuntivo/opposito, quel 'vita e letteratura' che assunse finanche una certa connotazione ideologizzante sottraendosi alla fissità dell'utilizzo.

«Il Mausoleo di Augusto nella forma e nelle dimensioni può ricordare il Pantheon, ma è molto più antico. In una poesia l'ho persino descritto come il cratere di un'ideale metro cosmica: next stop piazza Augusto Imperatore. E come attorno al Pantheon, anche attorno al Mausoleo di Augusto appare un profondo fossato, corrispondente all'antico piano di battuta. Ma il fossato attorno al mausoleo è più alto e stretto, non illuminato»(20).

«Una sera le auto dei vigili e dei carabinieri giunsero insieme a sirene spiegate, rompendo l'incanto; gli zii arrestati, e a Nabil, che proprio in quel momento stava sopraggiungendo, una sola cosa restava da fare: girare al largo. Ma forse sarei passato e allora si nascose. E quando finalmente

arrivai, udii un grido flebile “sono qui...sono qui”, proveniente dal basso: due carboni accesi nel buio i suoi occhi dal cuore di Augusto»(21).

Ecco dunque Nabil Alì istoriato nella Roma augustea mentre attraversa i secoli nelle sue vesti di migrante ed è osservato da tutti gli dei di quel Pantheon costruito da Agrippa e voluto, nella forma che conosciamo, dall'imperatore Adriano, amante indefesso di un giovane bitino a cui avrà insegnato il latino con la stessa pazienza con la quale Buffoni ripassava generosamente il condizionale di Nabil.

In questo brano sono stratificati i diversi giacimenti scrittori di Buffoni, quel livello di ‘conduzione di membrana’ fra la parola e la cosa (per ricordare Foucault) che sancisce la capacità di accordare magistralmente gli strumenti stessi della costruzione letteraria oltre le capacità definitorie. Ma resta da concettualizzare un'altra operazione insita nel lavoro di Buffoni e cioè il dato di superamento non solo del Novecento ma di certa tradizione intellettuale italiana: Buffoni è un anti-ideologico per eccellenza, nutrito dal pragmatismo anglosassone e dall'illuminismo lombardo. Per queste ragioni, nell'atto stesso della sua produzione testuale, il livello di *contaminatio* fra soggettività, realtà e funzione estetica è e resta del tutto anti metafisico. Del resto, nel poeta-Buffoni, nel creatore di letture di realtà, sembra vi sia l'intento (l'unico proprio dei grandi scrittori) di rompere le barriere fra confini e di utilizzare la cronaca a fini epistemologici in virtù del suo stesso gradiente estetico, con una ferma volontà non solo di mischiare ciò che per Manzoni, per altre ragioni, restò separato (*Historia versus Inventio*) ma vieppiù con l'intento di offrire al lettore/pubblico un esercizio scrittoria sgombro delle vestigia logore e ‘organiche’ di tante figure del secolo scorso. Infatti *Il racconto dello sguardo acceso*, come quel Giano bifronte dio delle porte, chiude e apre le cortine dell'interrogazione: in tal senso l'operazione materiale di Buffoni dichiara di sottendere un intento già di per sé conativo/educativo proprio nella capacità stessa del poeta di attualizzare l'atto creativo come corpo di discussione socio-politica e simbolica.

Per queste ragioni il bassorilievo della scrittura svela e tocca il ‘ventre molle’ del nostro paese: dall'omofobia interiorizzata tipicamente italiana di personaggi noti all'irredento caso Pasolini, dalla *dissertatio* sugli eterni scioperi del Bel Paese al caso Cucchi, fino ad arrivare alle riflessioni sulla Brexit e la Volkswagen(22). Insomma Buffoni interroga attraverso il suo stesso ‘sguardo acceso’, sguardo acceso che valica la tematica, i confini, le letterature e i paesi, e da comparatista fa quel che deve: compara e ‘traduce’ i *senhal* in segnali, senza cessare di testimoniare la violenza sociale e la cecità intellettuale oltre qualsiasi fissità.

La sua intenzione è infatti il coniugare il poetico e prosastico con un impegno civile inesausto e incombusto, perennemente ‘acceso’; e mentre il termine gemina continue metafore relative alla ‘luce’(23) l'obiettivo resta quello di vanificare i timori delle credenze e di sollecitare il tessuto della storia, della invenzione e della narrazione stessa. Come ‘creatore di pensiero’ Buffoni utilizza l'intero pentagramma dei generi degenerandoli, regalando in questo e altri testi panorami inesausti, figure memorabili, scorci di vite e il senso profondo di un intellettuale che guarda senza paura e ‘ad occhi aperti’, come direbbe Yourcenar.

Dunque Buffoni, nel de-generare i generi, crea anche una visione prospettica del materiale scrittoria, delle pieghe della vita e dell'arte. Infatti, in uno dei brani presenti nella raccolta, Björn e Luchino(24), illumina la storia di colui, Björn, che interpretò Tazio nella versione cinematografica del capolavoro di Mann, *Der Tod in Venedig*. In queste righe si racconta il racconto del film, l'omofobia dell'attore e la sua parabola opaca. Ma è nella volontaria messa alla prova della ‘finzione’ e nel suo stesso svelamento, mentre rievoca in tralice lo splendido racconto di Mann dove lo psicologo rappresenta la letteratura stessa, che Buffoni crea una appendice utile alla storicizzazione di un *masterpiece* che Bassani utilizzò come serbatoio ipotestuale nel suo *Gli occhiali d'oro*(25). Nel racconto si fa dunque storia della letteratura e al tempo stesso tessitura intertestuale, svelando le ragioni soggiacenti alla operazione: la dissacrazione delle credenze.

È proprio in questa volontà ferma di ‘svelamento’ della realtà *sub specie* letteratura che sta l'operazione di Franco Buffoni: qui è il *secretum* del suo indefesso ‘sguardo acceso’, di quella

volontà di declinare i materiali ai fini di una dicibilità che sia accensione delle coscienze e al tempo stesso rivelazione di una forma, tutta umana, di verità. Sui generi, sul genere, sulla storia.

A mo' di conclusione: diversificare e degenerare

In *Avrei fatto la fine di Turing*(26), si legge: «Perché era un piccolo borghese / il mio padre amoroso / non si sarebbe sporcato le mani. / Controllando l'impeto iniziale / volto allo strangolamento / del figlio degenerato, / ai funzionari appositi / avrebbe delegato / la difesa del suo onore»(27). Quel testo poetico è dunque la resa in versi di una auto-biografia e di un lessico familiare, ma – ancora una volta – il soggetto di-versifica e versifica le proprie capacità rappresentative. La de-generazione assume qui i connotati stretti dell'inversione classica e al tempo la denuncia finanche terminologica di un termine che tanto ha segnato le vite di tanti. Ma al tempo stesso, metaforicamente, Buffoni de-genera il genere, per farsi servire nelle sue capacità di rappresentazione e di dizione, di racconto e di versi, di storia e di biografia, perché in lui non è mai scissa l'esperienzialità e la dicibilità: l'ontologia stessa dell'esserci che si fa 'dire': «Di Katherine Mansfield da ragazzo amavo leggere le settanta poesie. Poesie della logopea. Tra queste *There Was a Child Once* mi impressiona ancora per la capacità mansfieldiana di trasfondere in poesia la propria biografia»(28).

Eleonora Pinzuti

Note.

- (1) T. Todorov, *Poetica della prosa. Le leggi del racconto*, Edizioni Theoria, Roma-Napoli 1989.
- (2) *Ibidem*, p. 103.
- (3) Per questo si veda, *si licet*, E. Pinzuti, *Queering Proust. Rhetorical incoherencies, performance and gender in-version in "In Search of the Lost time"*, in S. Antosa, a cura di, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2012, pp. 139-159.
- (4) F. Buffoni, *Come un politico che si apre*, Marcos y Marcos, Milano 2018.
- (5) F. Buffoni, *Il profilo del rosa*, Mondadori, Milano 2000, ora in F. Buffoni, *Poesie 1975-2012*, Mondadori, Milano 2012, p. 89.
- (6) *Ibidem*, v. 2.
- (7) F. Buffoni, *Come un politico che si apre*, cit., p. 37.
- (8) Si veda G. Mazzoni, *La pura superficie*, Donzelli Editore, Roma, 2017.
- (9) J.-F. Lyotard e J.-L. Thébaud, *Just Gaming*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1985, p. 16.
- (10) F. Buffoni, *Zamel*, Marcos y Marcos, Milano 2009.
- (11) F. Buffoni, *Reperto 74 e altri racconti*, Editrice Zona, Arezzo 2008.
- (12) F. Buffoni, *La casa di via Palestro*, Marcos y Marcos, Milano 2014.
- (13) F. Buffoni, *Laico alfabeto in salsa gay piccante*, Transeuropa, Massa 2010.
- (14) F. Buffoni, *Il servo di Byron*, Fazi Editore, Roma 2012.
- (15) F. Jameson, *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano 1989, p. 26.
- (16) L.G. Tin, *L'invenzione della cultura eterosessuale*, :due punti edizioni, Palermo 2010.
- (17) F. Buffoni, *Laico alfabeto in salsa gay piccante*, cit., p. 9.
- (18) *Ibidem*, p. 33.
- (19) F. Buffoni, *Il racconto dello sguardo acceso*, Marcos y Marcos, Milano 2016, p. 12.
- (20) *Ibidem*, p. 21.
- (21) *Ibidem*.
- (22) *Ibidem*, p. 141.
- (23) Si ricordi anche F. Buffoni, *Più luce Padre*, Luca Sossella Editore, Bologna 2006.
- (24) F. Buffoni, *Il racconto dello sguardo acceso*, cit., p. 26.
- (25) Per questo si veda E. Pinzuti, *Dietro le lenti di Fadigati. Il 'romanzo omosessuale' fra Bassani e Mann*, in S. Costa, a cura di, *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, ETS, Pisa 2010, pp. 703-713.
- (26) F. Buffoni, *Avrei fatto la fine di Turing*, Donzelli, Roma, 2015.

- (27) *Ibidem*, p. 17.
(28) *Ibidem*, p. 123.

IL VOLTO E LA VOCE. CONTATTI TRA LA SAGGISTICA DI UMBERTO FIORI E LA FILOSOFIA EMMANUEL LÉVINAS

Nel corso di queste pagine tenterò di mostrare i legami intertestuali e le convergenze filosofiche che permettono di accostare alcuni scritti di Umberto Fiori con l'opera di Emmanuel Lévinas. Tracce del pensiero di Lévinas sono infatti presenti in numerosi scritti nei quali Fiori discute il rapporto tra etica e poesia e riflette sull'incontro/scontro con l'alterità. Dato che proprio la relazione io-altro costituisce una questione centrale per Fiori, il confronto con il filosofo francese risulta essere un'ottima chiave d'accesso alla sua poetica.

1. Epifania del volto

Del sistema di pensiero di Lévinas mi interessano soprattutto le riflessioni che si concentrano attorno al tema dell'«epifania del volto», ma per poterlo introdurre sarà necessario presentare una serie di questioni riguardanti la costituzione e le modalità di esperienza del soggetto. Secondo Lévinas il soggetto nasce come spinta egoistica al godimento «che rompe la tranquilla eternità della sua esistenza seminale o uterina per rinchiudersi in una persona»(1). Il soggetto è dunque, per prima cosa, un essere separato e individuato dai suoi bisogni. Il soggetto non può però trovare soddisfazione restando isolato in sé stesso, ma necessita di oggetti esterni sui quali dirigere la propria intenzionalità ed esercitare il proprio godimento: «l'essenza del bisogno è costituita dalla distanza che si frappone tra l'uomo e il mondo dal quale esso dipende»(2). Tuttavia il reale non si presta automaticamente all'intenzionalità del soggetto, ma deve essere addomesticato. Seguendo la fenomenologia di Husserl, Lévinas ritiene che questa operazione di addomesticamento avviene per mezzo della rappresentazione, la quale riduce la realtà esteriore, di per sé sottratta al dominio dell'io, ad oggetto sul quale poter esercitare il proprio dominio. Dato che «l'essere esterno si presenta come opera del pensiero che lo riceve»(3) si può dire che, di fatto, la rappresentazione prepara il terreno per ogni successiva attività intenzionale, anche quelle legate alla conoscenza e alla comprensione. Il soggetto finisce così per intrattenere con l'esteriorità una relazione di tipo soggetto-oggetto, ovvero una relazione di possesso che priva la realtà esterna della sua alterità e inafferrabilità. Per questa ragione nella «relazione intenzionale della rappresentazione [...] il Medesimo è in relazione con l'Altro, ma in modo tale che l'Altro non vi determini il Medesimo, che sia sempre il Medesimo a determinare l'Altro»(4) (con Medesimo si può intendere il risultato dell'attività di identificazione del soggetto nell'intento di appropriarsi della realtà esterna). L'opera di appropriazione dell'altro da parte dell'io compone una totalità, ovvero uno spazio in cui il soggetto possa sempre identificarsi, una «casa»(5) nella quale poter esercitare il proprio godimento senza il disturbo che proviene dall'altro. Questa condizione comporta però un rischio: «nell'identità del Medesimo a cui lo stesso pensiero aspira come a un riposo, bisognerebbe temere un ebetismo, una fossilizzazione o una pigrizia»(6), sarebbe a dire un automatismo della percezione che non conosce stupefazione.

La totalità all'interno della quale l'io si identifica viene interrotta dall'epifania del volto dell'altro, che irrompe nel mondo del soggetto restando però completamente esterno al suo orizzonte. «L'io non ha scelto e determinato gli Altri, l'io s'imbatte negli Altri»(7): l'intenzionalità oggettivante non può dirigersi verso il volto dell'altro, e per questo il Medesimo non può costringerlo nella totalità che è la sua casa. L'alterità del volto dell'altro è radicale e inaggirabile poiché non dipende in nessun modo dall'io che la percepisce, ma è completamente autofondata («kath'auto»(8)). «La presenza d'Altri equivale a questa messa in questione del mio indisturbato possesso del mondo»(9). La relazione tra io e altro non è mai fusionale, ma può esistere solamente se i due termini resteranno separati e «il *potere* dell'io non supererà la distanza indicata dall'alterità dell'Altro»(10). Nel caso contrario, infatti, l'altro sarebbe riassorbito nel Medesimo e cesserebbe di essere altro. Proprio

perché tra io e altro resta una distanza invalicabile, la relazione è possibile solo tramite il discorso: «La relazione del Medesimo e dell'Altro [...] si dispiega originariamente come discorso nel quale il Medesimo, raccolto nella sua ipseità di "io" – di ente particolare unico ed autoctono – esce da sé»(11). Non si tratta più di una relazione soggetto-oggetto, bensì una relazione soggetto-soggetto, e assume la forma di «un faccia a faccia»(12) nel quale le due parti, pur restando separate, grazie al linguaggio possono comunque stabilire un rapporto. «Il volto parla. La manifestazione del volto è già discorso»(13). Il volto è pura auto-espressione, è un significante (nel senso che manda segni) senza significato, ogni sua parola non rimanda a nient'altro che a sé stesso e alla verità della sua presenza.

In questo senso è lecito dire che il volto, frantumando il sistema, si sottrae a qualunque possibilità di concettualizzazione. Ciò significa che la relazione con l'altro non può mai essere una relazione conoscitiva. L'altro infatti è un essere intransitivo e non richiede un'operazione attiva mirata ad attribuirgli un senso, ma costringe il soggetto a una condizione di passività, nella quale si può solo ascoltare il discorso che l'altro ci rivolge e assistere alla sua manifestazione. La conoscenza infatti è concepibile solo all'interno di una relazione soggetto-oggetto, e quindi a patto di restare nella totalità, ma «la relazione con il volto non è conoscenza di un oggetto»(14). «La concettualizzazione è la generalizzazione principale e il condizionamento dell'oggettività. Oggettività che coincide con l'abolizione della proprietà inalienabile – ciò che presuppone l'epifania dell'Altro»(15). Del volto dell'altro non ci si appropria come si fa con una nozione o con un sapere, l'altro mantiene irrimediabilmente il suo carattere di trascendenza, nel senso che è definitivamente esterno all'io. In questo senso, l'epifania del volto non assume le caratteristiche dello svelamento, perché non apre a nessuna dimensione di senso ulteriore. Piuttosto sarà il caso di definirla una rivelazione, volendo intendere così un'esperienza autoreferenziale, nel corso della quale chi esprime coincide con ciò che viene espresso, il messaggero è anche il messaggio.

Lévinas specifica più volte il fatto che, nel farsi presente, il volto si manifesta in una condizione di povertà e di nudità estreme. «La trascendenza del volto è, ad un tempo, la sua assenza dal mondo in cui entra, lo sradicamento da un essere, la sua condizione di straniero, di privo di tutto, di proletario. L'estraneità che è libertà è anche l'estraneità-miseria»(16). Ciò vuol dire che, per essere nudo, l'altro si mostra privo di qualunque ornamento, si espone all'io senza risparmiare nulla di sé, desideroso di stabilire «un rapporto che è al di là della retorica»(17). Allo stesso tempo l'urgenza dell'interrogazione a cui l'altro mi sottopone mi rende automaticamente – e infinitamente – responsabile nei suoi confronti: alla rivelazione segue il desiderio di «esistere per altri»(18), mettendo così in questione la spinta al godimento che originariamente aveva mosso l'io verso il mondo esterno. In questo senso la responsabilità diventa «il nome severo dell'amore»(19).

Nel portare avanti il suo discorso Lévinas ha il suo idolo polemico nella tradizione filosofica dell'occidente, che è una tradizione fondata sull'ontologia, e che da sempre propugna l'idea di una verità impersonale, scorporata, unica, nella quale «gli enti si riconducono al Neutro dell'idea, dell'essere, del concetto»(20). Nell'ottica occidentale infatti la conoscenza si colloca su un piano estraneo alla soggettività, a cui l'io deve innalzarsi per prendere parte alla recita di un monologo obiettivo, che non necessita di altri interlocutori. L'ontologia altro non è che una egologia nella quale il soggetto, misconoscendo il limite che gli verrebbe imposto dall'altro, finisce per assegnare un carattere anonimo, e per questo oggettivo, al proprio discorso. In questo modo il sapere assume una forma monologica, e mira a istituire una totalità impersonale a cui l'altro non può accedere, se non a patto di venire addomesticato e determinato dal Medesimo, ovvero se non dopo essere stato privato della sua alterità. Infatti «per noi europei – spiega Lévinas nel corso di un'intervista – [...] in ogni momento l'essenziale è avvicinarsi all'unità, l'essenziale è la fusione»(21).

Tuttavia, dato che qualunque discorso non può che appartenere a delle coscienze individuate, di fatto quello del sapere oggettivo non è che un mito occidentale che si traduce in delle «filosofie della violenza»(22), con aspirazioni alla «potenza, al dominio imperialista, alla tirannia»(23). Contro una simile impostazione Lévinas avanza una proposta basata sull'etica come filosofia prima, nella quale «il volto, in opposizione all'ontologia contemporanea, introduce una nozione di verità che

non è lo svelamento di un Neutro impersonale»(24). Per Lévinas non è giustificabile il fatto che l'io proietti il suo mondo interiore su un piano impersonale, ma è necessario ricalibrare il nostro modo di pensare nella prospettiva dell'«esistere multiplo»(25) e del pluralismo. La verità è individuata, incorporata e non più spersonalizzata: è la verità del volto che si fa presente e si esprime. Inoltre, dato che il volto non è concettualizzabile, né riconducibile all'interno della totalità, la verità di cui parla Lévinas non ha a che fare con la conoscenza, bensì con la verità della presenza dell'altro:

il senso di tutto il nostro progetto consiste nel contestare l'instirpabile convinzione della filosofia secondo cui la conoscenza oggettiva è l'ultima relazione della trascendenza, secondo cui Altri – anche se fosse diverso dalle cose – deve essere oggettivamente conosciuto, anche se la sua libertà dovesse deludere questa nostalgia della conoscenza. Il senso di tutto il nostro progetto consiste nell'affermare non che altri sfugge per sempre al sapere, ma che non ha alcun senso parlare qui di conoscenza o di ignoranza.(26)

L'esperienza che descrive Lévinas dunque non rientra nell'ontologia, né nella gnoseologia, ma pertiene in primo luogo alla dimensione etica (che a sua volta conduce all'idea di infinito e quindi alla metafisica, ma su questi due aspetti, che non vengono recuperati da Fiori, è il caso di soprassedere). L'etica è il luogo della verità, perché è qui che avviene la rivelazione fondamentale: che l'altro esiste al di fuori di me, senza essere in nessun modo condizionato da me. L'intenzione da cui è mosso Lévinas è dunque quella di avviarsi verso un pluralismo che non tenda a fondersi in unità, ma che graviti attorno ad un «noi», e cioè a un'aggregazione di io che pur restando individuati si relazionano tra loro, si fronteggiano nel faccia a faccia e creano una comunità nella quale non sussista la logica della totalità, ma l'alterità abbia spazio per esprimersi.

2. Il canto e la voce

A questo punto metterò in luce i punti di contatto tra la visione etica di Lévinas e quelli che sono i nodi centrali del pensiero di Fiori, così come è possibile leggerli all'interno delle sue raccolte di saggi: *Scrivere con la voce* (2003) e *La poesia è un fischio* (2007). Per Fiori «le parole suonano false, le frasi sembrano assemblaggi di termini, di vocaboli»(27) fino a che il poeta, ponendosi in una condizione di «essenziale povertà»(28), non accetti di perdere «tutte le bravure»(29). Solo a questo punto è possibile per il poeta accedere alla dimensione della parola che non «dice la verità», ma «che è vera»(30) perché pronunciata veramente, perché «ha voce»(31) ed è priva di qualsiasi retorica. Sia in Fiori che in Lévinas, dunque, l'assenza di retorica e la condizione di miseria sono due caratteristiche fondamentali di chi si esprime senza riserve («Al di là della retorica la parola scopre la nudità del viso»(32)). Ma si vedano anche affermazioni come la seguente: «Il canto è l'opposto della conversazione: pretende tutto il silenzio. Deve prendere forma, deve nascere e crescere senza interruzioni»(33). L'affinità con Lévinas mi sembra piuttosto forte, in particolare nei momenti in cui riconosce la passività del soggetto di fronte all'epifania del volto che parla.

Per Fiori quando qualcuno pronuncia parole vere a piena voce significa che sta iniziando a cantare. Il canto è inatteso e tanto potente che non solo gli altri, ma persino chi canta assiste alla manifestazione della propria voce, come se non venisse da lui: «Capita a volte [...] che uno, mentre interviene, si senta uscire di bocca un suono che è proprio il suo. [...] È come se un cavallo si sentisse nitrire, o una capra belare. [...] Si sente nudo come in un sogno, e confuso; ha quasi paura»(34). Così anche in Lévinas «l'essere che parla garantisce la propria manifestazione e si aiuta, assiste alla propria manifestazione»(35).

In altri interventi Fiori contrappone il canto (definito anche «poesia di voce»(36)) alla poesia moderna che, al contrario, tende alla «neutralizzazione della voce»(37), ovvero «verso l'ideale di una parola poetica disincarnata, purificata da qualsiasi traccia della presenza dell'autore»(38). Prevedibilmente il culmine di questo processo è rappresentato da Mallarmé e dalla linea dei poeti puri, i quali aspirano alla «scomparsa elocutoria del poeta»(39) allo scopo di eliminare ogni traccia d'uso linguistico e di trapiantare la parola poetica su un terreno di impersonale oggettività. Al

contrario, «un canto si produce quando si sta in sua presenza, quando la presenza che il cantare esibisce viene affrontata e ammirata nella infondatezza del suo esporsi. [...] Il canto non è nulla di straordinario. È il verso di tutti, una semplice manifestazione di esistenza»(40). Dunque il canto, essendo inseparabile da una certa voce, porta sempre con sé l'impronta di una presenza umana, è incarnato e personalizzato.

Contro la «disumanizzazione dell'arte»(41) perseguita dalle poetiche simboliste ed ermetiche, Fiori propone dunque un programma di «riumanizzazione»(42) della poesia, il cui primo obiettivo è quello di porre al centro della scrittura la persona dell'autore e il suo gesto elocutorio. Per Fiori, così come per Lévinas (che in questa intervista viene esplicitamente chiamato in causa), è dunque indispensabile compiere il passaggio da una impersonalità a una possibile umanità, che però non è una totalità, perché se lo fosse, l'altro sarebbe inserito dialetticamente... sarebbe *precompreso* nella soggettività. Il punto di riferimento qui è Lévinas, *Totalità e infinito*: il volto dell'altro non è qualcosa che io ho di fronte e posso pregiudicare in base alla totalità che ho presente nell'ambito della ragione... è qualche cosa che mi sfugge infinitamente, e che però, proprio per questo sfuggirmi, mi si rivolge e mi mette al mio posto, mi mette lì(43).

È bene specificare che quanto detto riguardo la voce non ha niente a che fare con «la *foné*, la viva voce che può venire ad animare la pagina scritta»(44): la presenza dell'uomo all'interno del testo si risolve piuttosto nel «riconoscimento di un'origine che è anche riconoscimento di un limite, di un destino»(45). Fiori infatti interpreta la ricerca simbolista di una lingua impersonale come volontà di evadere dai confini dell'umano, e quindi di costruire un linguaggio che, sottraendosi alla dimensione storica, divenga tangente al piano ontologico. Ma la parola dell'essere è una parola a cui non si può ribattere. Contro questa impostazione Fiori valorizza l'intonazione individuale del poeta, che è preziosa perché cerca di stabilire un dialogo da uomo a uomo, non si nasconde dietro una finta impersonalità, non maschera i suoi limiti.

Inoltre la voce, appartenendo radicalmente all'uomo, porta con sé anche il segno della wittgensteiniana «forma di vita»(46) nel quale il poeta si è formato, assumendo «proprio *questa* voce»(47) e non un'altra. È questa la ragione per cui, dal punto di vista di Fiori, la parola poetica non è espressione esclusiva dei sentimenti del poeta, ma anche della comunità di cui è membro. Proprio come avviene alla cantante Giuseppina(48) il canto appartiene contemporaneamente – e misteriosamente – al poeta e al gruppo sociale di cui fa parte: la parola vera è tanto profondamente personale quanto necessariamente comunitaria.

Dato che la poesia reca con sé una presenza umana, la voce del poeta è qualcosa a cui si sta di fronte, proprio come avviene con il volto dell'altro: «Chi dice “questo è un canto” si trova finalmente *di fronte* a un discorso, disposto ad ascoltarlo. [...] Solo come canto la poesia prende senso e vale davvero la pena di essere incontrata»(49). Per Fiori dunque bisognerebbe stare di fronte a un testo poetico allo stesso modo di come si sta di fronte a un essere umano che ci parla a piena voce, o a un volto che esprime sé stesso nel discorso. Il poeta – o meglio: la sua voce che resta impressa nel libro – è il volto dell'altro che parla al suo lettore e chiede ascolto.

Proprio qui risiede il valore etico della poesia: «solo cominciando a raccontare quel canto col quale tutti noi abbiamo o possiamo avere a che fare mi è parso possibile provare a dire etica e poesia insieme. Canto è, in una parola, etica e poesia»(50). Dato che per Fiori la relazione testo-lettore dovrebbe essere omologa a quella io-altro, la poesia diventa un mezzo per educare l'uomo a un'etica democratica, fondata sul discorso. Il canto rappresenta un luogo privilegiato dove imparare «a stare al mondo»(51) con gli altri uomini, sapendo anche accettare la condizione di separatezza che contraddistingue la soggettività, e quindi rispettando la distanza ineliminabile che si frappone a ogni rapporto umano:

Vedi? Parlare ci separa. Eppure
nemmeno nella stretta di mano
più calda, occhi negli occhi,
nemmeno abbracciati,

persi nel bacio più profondo
saremo mai vicini come siamo
nelle parole.(52)

3. Etica esistenziale

A questo punto vorrei fare qualche considerazione sul modo in cui Fiori dialoga col suo modello, cercando di trarne qualche informazione di carattere più generale. Innanzitutto è evidente che Fiori non desidera aderire totalmente alla filosofia di Lévinas, né recuperarla in blocco, ma si limita ad accoglierne singoli spunti. In effetti Fiori è interessato soprattutto agli aspetti esistenziali dell'etica levinassiana, e pertanto segue volentieri il francese nel descrivere il rapporto con l'altro come evento, come incontro privato tra due individualità che entrano in relazione attraverso la parola. Tuttavia Fiori trascura significativamente non solo i risvolti metafisici e teologici dell'etica – che pure sono centrali nell'opera di Lévinas –, ma anche le riflessioni sulla natura della società, della giustizia, della politica. Una selezione del materiale così orientata è senz'altro un elemento interessante, in quanto rafforza l'idea che «quando la comunicazione etica si manifesta nella poesia contemporanea è affrontata soprattutto da una prospettiva esistenziale»(53), con al centro il soggetto e le sue micro-interazioni. Le tesi poetologiche di Fiori si radicano dunque in quella che Sennett definisce «società intimista»:

La convinzione diffusa oggi è che l'intimità tra persone sia un bene morale, mentre l'aspirazione principale è lo sviluppo della personalità individuale attraverso esperienze d'intimità e cordialità. Il mito dominante è che i mali della nostra società siano il frutto dell'impersonalità, dell'alienazione e della freddezza. Questi tre elementi che caratterizzano il tempo in cui viviamo formano nel loro insieme un'ideologia intimista: i rapporti sociali – di qualunque tipo – sono reali, credibili e autentici quanto più si avvicinano alle intime problematiche psicologiche di ciascun individuo. Questa ideologia trasforma le categorie politiche in categorie psicologiche. L'ideologia intimista definisce lo spirito umanitario di una società senza dèi: la cordialità è il nostro dio.(54)

Nel caso di Fiori l'attenzione esclusiva per un'etica del privato, e quindi il relativo silenzio su questioni politico-sociali, colpisce in modo particolare, se solo si pensa alla sua attività di musicista negli *Stormy Six*, storici esponenti italiani del rock d'opposizione. Basti pensare che attorno al 1975 – dunque una decina d'anni prima di *Case* – Fiori, Fabbri e Leddi componevano testi come quelli di *Stalingrado*: «Fame e macerie sotto i mortai / come l'acciaio resiste la città / strade di Stalingrado di sangue siete lastricate / ride una donna di granito su mille barricate. // Sulla sua strada gelata la croce uncinata lo sa / d'ora in poi troverà Stalingrado in ogni città»(55). Ora: per quanto certamente questo cambio di rotta rientri nel più generale clima della «glaciazione degli anni '80»(56), della cultura del riflusso e della svalutazione delle ideologie politiche, il punto non è che Fiori abbia rinunciato a qualunque intenzione politica, anche perché nell'ottica dell'autore il senso della sua operazione resta comunque quello di compiere «un passaggio dalla sfera estetica alla sfera etica, o anche politica»(57). Il punto, piuttosto, è che per Fiori la poesia – al contrario della musica rock – non è un luogo dove avanzare certe rivendicazioni in maniera troppo diretta. Alla musica e alla poesia Fiori riconosce implicitamente due funzioni sociali molto diverse, e per questo – ma certo è complice anche lo scarto cronologico – seleziona temi, linguaggi e retoriche differenti a seconda del campo in cui si trova ad operare. La letteratura infatti ha il dovere di problematizzare, di «valutare l'ampiezza del nulla che accompagna l'azione positiva»(58), e pertanto non le è concesso di proporre esplicitamente un discorso alternativo a quello ufficiale, pena lo scadere nel paternalismo o nel pedagogismo. Questa condizione statutaria della letteratura fa sì che, anche per autori come Fiori che rivendicano ancora una funzione politica per la loro arte, questa funzione non possa che essere «molto indiretta, non intenzionale, casuale»(59).

Inoltre, affermando che la voce dell'individuo ha di per sé valore poetico, Fiori si inserisce perfettamente in un clima culturale nel quale, dopo le lotte politiche degli anni sessanta e settanta,

erano dati per assodati il diritto alla presa di parola e all'auto-espressione dell'individuo. Allo stesso tempo però Fiori non vuole recuperare quelle forme di narcisismo poetico che avevano attraversato tutta la lirica moderna, e che, dopo un periodo di reazione anti-ermetica nel secondo dopoguerra, avevano riconquistato un posto centrale nelle poetiche neo-orfiche degli anni settanta. Per questa ragione da un lato insiste sul valore etico della poesia, mentre dall'altro lato adotta un atteggiamento tipico delle poetiche civili che potremmo definire «pathos sostitutivo», e che ben si riscontra in affermazioni come la seguente: «Chi è, allora, che cos'è, un poeta? Poeta è chi prova a parlare, prova cos'è parlare, chi fa fino in fondo esperienza e fornisce esempi di quel parlare che *riguarda ciascuno e tutti* e che qui ho chiamato canto»(60) (corsivo mio). Nonostante l'ormai conclamata perdita del mandato sociale, Fiori ritiene di poter ancora giustificare il ruolo del poeta considerandolo un individuo rappresentativo del gruppo sociale, e quindi in grado di parlare a nome di tutti gli altri.

In ogni caso l'insistenza che Fiori pone sui temi della presenza e della voce è anche una spia del bisogno provato dagli scrittori – ma non solo dagli scrittori – di autenticare le proprie parole. L'avvenuta democratizzazione della cultura complica enormemente la corsa all'autodeterminazione degli individui, per cui diventa sempre più urgente la produzione di nuovi segni distintivi. Facendo leva sulla singolarità irriproducibile dell'individuo, la voce e la presenza rispondono perfettamente a questa necessità, in quanto si presume che conferiscano un'identità inconfondibile all'interno del flusso indistinto di discorsi provenienti dalla mediasfera. Le formulazioni poetologiche di Fiori presuppongono dunque un'opposizione personale/impersonale, dove il personale occupa il polo positivo, diventando sinonimo di autenticità e immediatezza. Pronunciare un enunciato «personale» vuol dire dotarlo di una firma che assicura il dettato contro la falsificazione e la virtualizzazione del mondo: si genera così un «effetto di reale» che legittima le parole del poeta. Al contrario tutto ciò che è impersonale (sarebbe a dire tutti quegli elementi socio-culturali che trascendono l'individuo, come le ideologie o i codici di comportamento) finisce per essere considerato negativo, inautentico, mediato, e spesso scivola nell'irreale.

In questo modo Fiori recupera e riadatta uno degli argomenti classici delle teorie estetiche sulla poesia, ovvero la marcatezza della lingua poetica rispetto a quella di uso quotidiano. Tuttavia, se nelle poetiche classiciste la diversità della poesia veniva ricondotta a fattori lessicali, retorici e metrici – dunque in ultima analisi a fattori linguistici –, nella formulazione di Fiori lo scarto pare collocarsi su un piano extra-linguistico. La «poesia di voce» o il «canto» non presentano elementi stilistici caratterizzanti, ma si distinguono comunque dalla comunicazione normale perché, interrompendo lo stato di alienazione, esprimono pienamente l'individualità dell'enunciatore. Insomma, l'opposizione che Fiori ha in mente non è tra prosa e poesia – intesa quantitativamente come «Prosa + a + b + c»(61) –, bensì un'altra, che vorrebbe essere sostanziale e non formale, e che si può spiegare così: comunicazione funzionale e neutra di uso quotidiano da un lato, espressione autentica di un soggetto individuato durante uno stato di grazia dall'altro. La funzione distintiva svolta dalla tecnica e dalle regole compositive tradizionali viene ora assegnata a fattori personali e impalpabili, fondati sul valore indiscutibile che la società intimista assegna all'individuo e alla sua presunta unicità.

In ogni caso, c'è qualcos'altro che rende estremamente significativa la testimonianza di Fiori. Canto, voce, presenza: i fattori che identificano e danno valore alla parola poetica non appartengono affatto al campo letterario, ma vengono dalla canzone. Rock star e cantautori hanno un ruolo sociale ben riconosciuto, per cui è a partire da loro che Fiori tenta di riconfigurare l'immagine del poeta e di condurla oltre la «disumanizzata» arte del Novecento:

Se l'assenza del corpo del poeta è stata cruciale, fondante, per tutto un filone della poesia occidentale, la sua presenza costituisce, nell'ambito della popular song, la garanzia in qualche modo rassicurante che ambiguità e scissioni, atti linguistici, parlanti, insomma tutti i tasselli del puzzle, possono essere ricondotti alla fine a una sola fonte, a un solo essere umano. In questo senso, quando vengono eseguiti, i testi rock e pop tendono ad assumere di fronte ai loro ascoltatori la natura di un giuramento, di una pubblica testimonianza.(62)

Il bisogno di autenticazione viene soddisfatto dalla presenza dell'autore, cosicché ogni enunciazione finisce per diventare anche una testimonianza: l'autore si assume la responsabilità delle proprie parole e assicura che il suo discorso è stato pronunciato veramente da un uomo, che rimanda a una presenza reale. Come afferma Lévinas infatti «il fatto essenziale dell'espressione consiste nel portare testimonianza di sé garantendo questa testimonianza. Questa attestazione di sé è possibile solo come volto, cioè come parola».(63)

4. Una poetica epifanica?

Alla luce del discorso appena svolto, vorrei adesso proporre alcune riflessioni sull'opera poetica di Fiori. Generalmente i testi di Fiori si aprono su un soggetto alienato, la cui percezione del mondo e degli altri uomini appare automatizzata. Segue poi un «momento B», che smentisce la situazione iniziale presentando «il momento del classico *miracolo*, dell'*epifania* dell'eccezionale che si cela nell'ordinario»(64). Quel che avviene dunque è una sorta di «disubriacatura» che consente una relazione più immediata e autentica tra il soggetto e gli altri soggetti o la realtà circostante. Questo secondo momento in alcuni casi passa attraverso un'esperienza etica con altri uomini, che in Fiori assume volentieri la forma di un dialogo, del saluto, dell'incontro quotidiano (*Canto*(65): «Innanzitutto / bisogna salutare le persone, / guardarle in faccia, e se salutano / non risparmiare il fiato / e rispondere bene al saluto / ogni volta»). In questo caso «la relazione etica all'altro» costituisce «l'evento in cui questa rivoluzione permanente della disubriacatura è vita concreta»(66). In altri momenti però la disubriacatura non avviene all'interno del rapporto interpersonale, ma scatta in seguito a quella che potremmo definire una agnizione del reale, sarebbe a dire l'istaurarsi di una relazione non-alienata con la realtà circostante (*Balcone*(67): «Lo guardi, questo deposito, / e ti prende una calma: / diventi come sordo, sordo profondo. / Nemmeno più battere il cuore senti»).

È piuttosto chiaro che simili scelte compositive possano portare a parlare, per Fiori, di una poetica epifanica, in particolare per l'inevitabile imprinting narrativo che l'epifania conferisce al testo. Tuttavia, per quanto le affinità siano forti, mi sembra necessario trovare formule alternative che rilevino le differenze cruciali esistenti tra l'epifania comunemente intesa e la disubriacatura-agnizione del reale riscontrate in Fiori. L'epifania infatti era sempre stata portatrice di significati resistenti all'inautenticità del quotidiano, che nella maggior parte dei casi affiorano in seguito a «un episodio improvviso in cui l'io rievoca una verità, un'immagine, un ricordo che, in modo traumatico e istantaneo, riemergono e si rivelano»(68). Inoltre spesso l'evento epifanico si presenta sotto forma di segno, o segnale, che rimanda ad un altro-da-sé assente perché passato, o perché non terreno. Insomma, l'epifania ha a che fare con l'attribuzione di senso, sottintendendo che il senso è qualcosa che l'uomo non ha mai di fronte, ma è sempre sottratto. Solo del segnale si può fare esperienza diretta.

Quel che si ritrova nei testi di Fiori è molto diverso dal quadro appena delineato. Proprio come nell'epifania del volto, l'altro – inteso da Fiori non solo come l'altro uomo – è puro significante, e per questo le «facciate di case» non rimandano ad alcun significato riposto: le cose appaiono nella loro singolarità, ma «non c'è niente da annunciare» (*Apparizione*: «Alte sopra la tangenziale, chiare, / due case con in mezzo un capannone. / È questa l'apparizione, / ma non c'è niente da annunciare»(69)). Le apparizioni delle poesie di Fiori funzionano all'opposto del segno: costituiscono delle manifestazioni puramente superficiali che non evocano nessuna profondità invisibile.

In questo senso si può sottoscrivere l'affermazione di Critchley, secondo il quale «quel che eccede i limiti della mia conoscenza richiede il mio *riconoscimento*»(70). Per l'agnizione del reale, così come per l'epifania del volto, è scorretto parlare di conoscenza; quel che avviene è piuttosto il riconoscimento di una presenza estranea che ci pone un limite, ma che va rispettata in quanto presenza. In questo senso l'agnizione del reale permette di far esperienza della «molteplicità

essenziale del reale»(71), e dunque ha un grande potenziale etico: ponendo il soggetto di fronte a qualcosa che esiste di per sé (kath'auto), lo prepara a stare di fronte agli altri uomini senza violarne l'alterità irriducibile. Lo spessore etico del riconoscimento è particolarmente evidenti in testi come *Muro*(72):

In certe ore
sopra un distributore di benzina
un muro nudo si illumina
e sta contro l'azzurro
come una luna.

A un certo punto uno
abita qui davvero,
e guarda in faccia queste case, e impara
a stare al mondo,
impara a parlare al muro.

Impara la lingua,
ascolta la gente in giro.
Incomincia a vedere questo posto,
a sentire
nel chiaro dei discorsi
la luce di questo muro.

Una conferma interessante a quanto detto sin qui si può ricavare dall'impiego ricco e fortemente marcato delle similitudini in Fiori. Innanzitutto, riprendendo alcune osservazioni avanzate da Fiori riguardo lo stile dantesco, si può dire che anche nelle sue poesie le similitudini «spiegano» una cosa «richiamando altri aspetti del mondo, appellandosi all'esperienza del lettore, all'esperienza umana generale, nelle sue forme più varie. La fiducia in una comunità del vedere, dell'esperire, che li muove, è profonda, potente»(73). Dal punto di vista di Fiori dunque la similitudine apre alla dimensione etica, non solo perché si appella a delle esperienze che accomunano tutti gli uomini, ma anche perché segnala lo sforzo del poeta di stabilire col lettore una comunicazione efficace, senza fraintendimenti.

Allo stesso tempo, la similitudine rappresenta la tensione della lingua che, davanti alla singolarità irriducibile del volto o della cosa, non riesce a trovare nomi che tengano. L'impossibilità di concettualizzare l'alterità mette in crisi il processo di verbalizzazione, ma dove non arrivano le parole subentra la capacità del poeta di accostare immagini. Un simile procedimento ha la funzione di rivelare il mondo senza svelarlo totalmente, ma anche senza arrivare all'oscurità linguistica – è per questo d'altronde che Fiori sceglie la similitudine e non la metafora.

Per arricchire il quadro si può ancora osservare che Fiori gestisce le sue immagini in maniera tale che «tra la scena che “serve” e quella “servita” [...] non ci sia disparità gerarchica». L'autore appare «"interessato" a entrambi i termini del paragone. Interessato [...] non tanto sul piano estetico, quanto – innanzitutto – su quello della realtà»(74). In questa maniera Fiori conferma il suo profondo rispetto (che è anche fonte della sua poesia) per l'unicità della presenza, la sua fedeltà alle cose: «È dall'amore che nasce la poesia. E l'amore nasce dalla *presenza* di una cosa»(75).

Agnizioni del reale, riconoscimenti, epifanie del volto, uso marcato delle similitudini sono tutti elementi che portano a una conclusione forse ovvia, ma che vale la pena di esplicitare: il baricentro della poesia di Fiori è tutto esterno al soggetto lirico. La spinta etica alla comunicazione richiede che si parli di una realtà familiare al lettore, e dunque non trasfigurata in nessun senso dal soggetto. In questo modo Fiori finisce per assumere una postura estroflessa e socievole, innescando così un processo di svalutazione dell'interiorità. Infatti la vita interiore, essendo inaccessibile all'esperienza altrui, per forza di cose non può costituire un terreno di comune intesa tra il poeta e il suo lettore. Una posizione del genere implica dunque l'abbandono di un certo sistema di valori

modernista – e umanista –, in accordo col quale l'interiorità, la profondità, l'invisibile occupavano il polo positivo, di contro alla negatività della vita esteriore, della superficie, dell'apparenza. L'interiorità è infatti lo spazio della «totalità» da cui l'altro è esiliato, e per questo non è mai plurale. Al contrario Fiori, scegliendo di seguire la logica della pluralità, rinuncia al dramma intimo e si concentra sui legami del soggetto col mondo esterno.

Matteo Tasca

Note.

- (1) E. Lévinas, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, trad. it. A. Dell'Asta, Jaca Book, Milano 1990, pp. 149-150.
- (2) *Ibidem*, p. 116.
- (3) *Ibidem*, p. 125.
- (4) *Ibidem*, p. 125.
- (5) *Ibidem*, p. 159.
- (6) E. Lévinas, *Tra noi. Saggi sul pensare-all'altro*, trad. it. E. Baccarini, Jaca Book, Milano 1998, p. 15.
- (7) S. Petrosino, *La fenomenologia dell'unico. Le tesi di Lévinas*, in E. Lévinas, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, p. LX.
- (8) E. Lévinas *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, p. 48.
- (9) *Ibidem*, p. 74.
- (10) *Ibidem*, p. 36.
- (11) *Ibidem*, p. 37.
- (12) *Ivi*.
- (13) *Ibidem*, p. 64.
- (14) *Ibidem*, p. 73.
- (15) *Ibidem*, p. 74.
- (16) *Ibidem*, p. 73.
- (17) *Ivi*.
- (18) *Ibidem*, p. 251.
- (19) E. Lévinas, *Tra noi. Saggi sul pensare-all'altro*, p. 209.
- (20) E. Lévinas *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, p. 87.
- (21) E. Lévinas, *Tra noi. Saggi sul pensare-all'altro*, p. 147.
- (22) J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, trad. it. G. Pozzi, Einaudi, Torino 1990, p. 116.
- (23) E. Lévinas *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, p. 44.
- (24) S. Petrosino, *op. cit.*, p. LXXIV.
- (25) E. Lévinas *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, p. 225.
- (26) *Ibidem*, p. 89.
- (27) U. Fiori, *La poesia è un fischio. Saggi 1986-2006*, Marcos y Marcos, Milano 2007, p. 22.
- (28) *Ibidem*, p. 18.
- (29) *Ibidem*, p. 38.
- (30) *Ibidem*, p. 22.
- (31) *Ibidem*, p. 18.
- (32) J. Derrida, *op. cit.*, p. 134.
- (33) U. Fiori, *La poesia è un fischio*, p. 30.
- (34) *Ivi*.
- (35) E. Lévinas *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, p. 97.
- (36) U. Fiori, *La poesia è un fischio*, p. 18.
- (37) U. Fiori, *Scrivere con la voce. Canzone, Rock e Poesia*, Edizioni Unicopli, Milano 2003, p. 33.
- (38) *Ibidem*, p. 32.
- (39) S. Mallarmé, *Crisi di verso*, in *Opere*, a cura di F. Piselli, Lerici, Milano 1963, p. 256.
- (40) U. Fiori, *La poesia è un fischio*, p. 50-1.
- (41) J. Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte*, PGreco, Milano 2016, p. 17.
- (42) U. Fiori, *Scrivere con la voce*, p. 78.

- (43) *Conversazione con Umberto Fiori*, intervista a cura di S. Burratti, S. Dal Bianco, A. Perrone, 2014. Consultabile all'indirizzo <https://formavera.com/2014/10/29/conversazione-con-umberto-fiori-prima-parte/>.
- (44) U. Fiori, *La poesia è un fischio*, p. 24.
- (45) *Ibidem*, p. 103.
- (46) *Ibidem*, p. 40.
- (47) *Ibidem*, p. 103.
- (48) *Ibidem*, pp. 39-54.
- (49) *Ibidem*, p. 37.
- (50) *Ibidem*, p. 34.
- (51) U. Fiori, *Poesie. 1986-2014*, Mondadori, Milano 2014, p. 67.
- (52) *Ibidem*, p. 42.
- (53) M. Borio, *Raccontare la guerra: la comunicazione etica nella poesia italiana contemporanea* (Fortini, Anedda, Buffoni, Gezzi, Testa), in «Già troppe volte esuli». *Letteratura di frontiera e di esilio. Atti del convegno* (Perugia, 6-7 novembre 2013), 2 voll., a cura di N. di Nunzio, F. Ragni, C. Bacoccoli, CTL, Collana dell'Università di Studi di Perugia, Perugia 2014. L'articolo è consultabile anche all'indirizzo [file:///C:/Users/myself/Desktop/Articolo%20Fiori/Raccontare%20la%20guerra%20la%20comunicazione%20etica%20nella%20poesia%20italiana%20contemporanea%20\(Fortini,%20Anedda,%20Buffoni,%20Gezzi,%20Testa\).html](file:///C:/Users/myself/Desktop/Articolo%20Fiori/Raccontare%20la%20guerra%20la%20comunicazione%20etica%20nella%20poesia%20italiana%20contemporanea%20(Fortini,%20Anedda,%20Buffoni,%20Gezzi,%20Testa).html).
- (54) R. Sennett, *Il declino dell'uomo pubblico*, trad. it. F. Gusmeroli, Mondadori, Milano 2006, p. 319.
- (55) Il testo si può consultare su <https://www.antiwarsongs.org/canzone.php?lang=it&id=750>.
- (56) G. De Luna, *Le ragioni di un decennio. 1969-1979. Militanza, violenza, sconfitta, memoria*, Feltrinelli, Milano 2009, p. 129.
- (57) S. Burratti, S. Dal Bianco, A. Perrone, *op. cit.*
- (58) F. Fortini, *Verifica dei poteri*, Einaudi, Torini 1989, p. 143.
- (59) I. Calvino, *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano 1995, p. 355.
- (60) U. Fiori, *La poesia è un fischio*, p. 37.
- (61) R. Barthes, *Il grado zero della scrittura. Seguito da Nuovi saggi critici*, trad. it. G. Bartolucci, R. Guidieri, F. Maria Ricci, R. Loy Provera, L. Prato Caruso, Einaudi, Torino 1982, p. 31.
- (62) U. Fiori, *Scrivere con la voce*, p. 78.
- (63) E. Lévinas *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, p. 207.
- (64) A. Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, Carocci, Roma 2007, p. 28.
- (65) U. Fiori, *Poesie*, p. 61.
- (66) E. Lévinas, *Tra noi. Saggi sul pensare-all'altro*, p. 15.
- (67) U. Fiori, *Poesie*, p. 50.
- (68) G. Mazzoni, *Forma e solitudine*, Marcos y Marcos, Milano 2002, p. 167.
- (69) U. Fiori, *Poesie*, p. 58.
- (70) S. Critchley, *Responsabilità illimitata. Etica dell'impegno, politica della resistenza*, Meltemi, Roma 2008, p. 79.
- (71) S. Petrosino, *op. cit.*, p. LXIII.
- (72) U. Fiori, *Poesie*, p. 67.
- (73) U. Fiori, *La poesia è un fischio*, p. 178.
- (74) *Ibidem*, p. 178-9.
- (75) *Ibidem*, p. 79.

POESIA COME ESERCIZIO DEL SOSPETTO.**GENERE, ENUNCIAZIONE, POTERE, SOGGETTO IN MICHELE ZAFFARANO**

I

In questo contributo, che vorrei partecipare alla riflessione sulla contaminazione delle forme letterarie, proverò a delineare il caso di una poesia che mi pare *innestare* nel proprio corpo materiali e modi che possiamo chiamare saggistici; quello che non farò è individuare un' *ibridazione* della forma poesia e della forma saggio: una 'poesia-saggio'.

Questa precisazione marca la distinzione fra mettere in questione le caratteristiche e le strategie testuali eterogenee di un'opera appartenente a qualche genere e mettere in questione il suo stesso statuto generico: cosa non di poca importanza se anche di recente chi ha lavorato sull'ibridazione, dal versante del romanzo, si è trovato a contraddirsi ogni volta che quell'idea è scivolata in maniera implicita e impercepita nell'idea dell'innesto di alcuni modi propri di una forma su una forma diversa(1).

La differenza è fondamentale e semplice: ragionando in termini di individui(2), l'ibridazione è un processo generativo e simmetrico, che dà vita a un nuovo e diverso individuo, irriducibile agli individui genitori e non leggibile (se non con eccessiva approssimazione) alla luce di nozioni che pertengano a uno di loro; l'innesto, invece, è un processo non generativo che consiste nella congiunzione, asimmetrica, di un *soggetto* e di un *oggetto* (la terminologia è agronomica, per indulgere ancora all'obsoleto paradigma biologico(3)). Facendola ancora più semplice e tornando sul terreno letterario: il prodotto di qualche ibridazione fra romanzo e saggio ci muoverebbe a constatare, almeno dubitosamente e senza l'ironia magrittiana, "questo non è un romanzo", mentre l'innesto di tratti saggistici sulla forma del romanzo produce qualcosa di totalmente interno al genere soggetto e ci consente di affermare con tranquillità "questo è un romanzo".

Se intendiamo il processo di ibridazione facendo in aggiunta ricorso alla nozione freudiana di *formazione di compromesso*(4), dobbiamo ricordare che questa impedisce il chiaro riconoscimento degli elementi che pervengono appunto a compromesso. E si badi: elementi *oppositivi*, mentre assai parziale è l'opposizione fra romanzo e saggio, i quali anzi condividono, con i natali moderni, una genetica codificazione debole, estesa a tutto il sistema dei generi nel corso della modernità (insomma dopo la loro nascita), in virtù del fenomeno indicato da Bachtin come "criticismo di genere"(5): un complessivo indebolimento della codificazione delle forme dovuto a innesti (che creano diverse varietà senza comprometterne gli statuti) più che a ibridazioni, le quali viceversa vengono rese ineffettuali.

Il solo punto di opposizione o inconciliabilità generica su cui poter far leva a scopo di ibridazione ha a che fare con il rapporto fra soggetto dell'enunciazione e soggetto dell'enunciato, convenzionalmente distinti nel romanzo e coincidenti nel saggio; lavorare a un'intersezione di tali aspetti riuscirebbe tuttavia in un assorbimento, causato dall'asimmetria ponderale (quindi gravitazionale, quindi posizionale) dei due generi nel campo letterario: il genere più pesante (gravitazionalmente più centrale), in questo caso il romanzo, attrae quello che lo è meno, il saggio, assorbendolo appunto (neutralizzandone le stipule) in caso di urto(6).

Tale asimmetria, non che riequilibrata, verrebbe pragmaticamente rovesciata da un indice paratestuale(7), da un'etichettatura generica che privilegiasse (entro un limite di plausibilità oltre il quale si darebbe luogo a un'ironia) la forma più leggera: qualora invece tentasse di pareggiarne il peso, come con la dicitura 'romanzo-saggio', tornerebbe a valere il rapporto ponderale. Insomma, la composizione nominale 'romanzo-saggio' risulta praticamente inutilizzabile, da non preferire a un'asimmetrica soluzione attributiva, anche in quanto ontologicamente e storiograficamente meno impegnativa: sulla base di uno schema generico pur rudimentale e incompleto(8) come il seguente, che del discorso letterario moderno distingue forme e modi (dall'istituzionalizzazione dei quali le

forme derivano), si darebbe rilevanza al modo che si mostrasse dominante quando diverso dal modo derivativo (la cui specificazione sarebbe ridondante): romanzo lirico, romanzo saggistico, eccetera.

<i>forma</i>	<i>modo</i>
racconto / romanzo	narrativo (delativo, testimoniale)
poesia / poema	lirico (riflessivo, confessionale)
dramma	drammatico (conversativo, conviviale)
saggio	saggistico (argomentativo, speculativo)
aforisma	didascalico
...	definitorio
	descrittivo
	gnomico
	...

Se nella costituzione dei generi la forma segue il modo istituzionalizzandolo, nella fruizione nonché nella produzione di un'opera ad avere priorità è la forma, che, per orientare in un patto preteso stabile intenzioni e progettazioni dell'autore oltre che richieste e aspettative del lettore, è perlopiù univocamente individuabile (mentre non lo è necessariamente la dimensione modale, che può comporsi in maniera variegata senza una dominanza palese). Un patto o convenzione che ha una consistenza essenzialmente enunciativa.

La tradizione latamente strutturalista (da Benveniste a Lacan, a Barthes e Foucault, a Genette) ci serve l'assunto secondo cui – diciamolo con Greimas – il soggetto dell'enunciazione non è in nessun caso sovrapponibile al soggetto dell'enunciato⁽⁹⁾ (se vogliamo esplicitare le dinamiche e le direzioni in gioco: soggetto *produttore* dell'enunciazione, o *soggetto-produttore*, e soggetto *prodotto* dell'enunciato, o *soggetto-prodotto*): contando eventualmente su fattori ricostruttivi di natura paratestuale ed extratestuale, il soggetto-prodotto non potrà più che avvicinarsi asintoticamente al soggetto-produttore. Il punto è che tale scarto asintotico *deve* essere posto fra parentesi nei linguaggi extra-letterari, e *può* essere posto fra parentesi nei linguaggi letterari; a decidere, in questo ambito, è lo statuto generico dell'opera, il patto che configura.

Racconto e romanzo sono indisponibili a una simile messa fra parentesi, in virtù di una matrice finzionale – garantita e presupposta anche all'opera che abbia inteso rinunciarvi – legata alla strutturale gamma di possibilità vocali e focali. La sintesi è quella della narratologia classica, che differenzia senza eccezione autore e narratore, il quale tutt'al più figura come sua proiezione metafisica. Il saggio, dal canto suo, pretende che lo scarto sia trascurato per un principio di responsabilità diretta: le parole che vi leggiamo appartengono senza mediazioni all'autore (ove non gli appartengano questi è tenuto almeno a lasciarlo intendere), e ogni forma di invenzione si declina in chiave retorica, allegorica, preservando lo statuto empirico della intera cornice enunciativa⁽¹⁰⁾.

Quanto alla poesia: come viene raccomandato, bisogna distinguere almeno tre accezioni dell'etichetta, che indica tanto la forma letteraria (entro uno schema come quello proposto), tanto la qualità estetica (poetico vs prosaico), tanto il tipo grafico (poesia vs prosa). La storica vita delle forme ha determinato rispetto a questo punto una situazione particolare, poiché quando nella modernità, nel quadro del "criticismo dei generi", il verso viene progressivamente e tendenzialmente (con eccezioni anche notevoli) liquidato dalle scritture narrative e drammatiche, e quando qualche tentativo si fa anche nell'ambito della poesia, l'esito non è lo stesso. Il silenzioso romanzo esaurisce l'esigenza della narrativa poemica, il dramma prende a confinare il verso nell'ambito del *mélo*, il *poème en prose* prova la "poesia senza il verso"⁽¹¹⁾ (anticipato da qualche pratica traduttoria)⁽¹²⁾. Ma appunto l'esito non è lo stesso: la poesia dimostra sì di poter operare una simile liquidazione, ma di fatto trova nel verso libero un compromesso di conservazione; probabilmente perché non manca di agire sulla prima la seconda accezione del termine, e l'idea che

alla differenzialità estetica debba corrispondere di preferenza una differenzialità formale (ciò che tra l'altro garantisce la possibilità di giocare sulla frizione – che rimane poetica – con il prosaico).

Ne viene che nella contemporaneità il verso sia fattore pressoché sufficiente (continuando a essere non necessario) a contrassegnare un testo come poesia, e comunque la dimensione formale sopravanza la dimensione enunciativa (deve dire questo Käte Hamburger quando scrive: “la poesia sembra coincidere senza scarti con la sua forma linguistica”(13)): la poesia è anzitutto *poesia come forma* (se posso parafrasare Adorno(14)), e appare così libera di percorrere tutte le distanze possibili fra soggetto-produttore e soggetto-prodotto, compresa quella minima che possa essere ritenuta trascurabile: tentazione non infrequente, e non sempre del tutto ingiustificata (ma spesso illegittima), per l'autore, per il lettore, e per il critico, nell'ambito della poesia lirica.

La risultante duttilità enunciativa della poesia fornisce peraltro giustificazione storica all'espressione ‘poesia lirica’, che a differenza di ‘romanzo narrativo’ e ‘dramma dialogico’ viene utilizzata senza suonare ridondante; è avvertita all'opposto come teoricamente indebita la sineddoche che dice ‘poesia’ intendendo ‘poesia lirica’, viceversa giustificata storicamente con la predominanza del modo lirico nell'epoca della crescente individualizzazione dell'esistenza.

Dicevo *pressoché sufficiente* perché in qualche caso il verso può tornare (e in effetti è tornato, torna) a essere impiegato nelle forme drammatica e narrative senza per questo dar luogo a poesia; ma da un lato si tratta di forme fondamentali che subordinano a sé il tipo grafico, e dall'altro lato si tratta appunto di un ritorno, di qualcosa di pre-codificato. Per il resto, tutto ciò che non è codificato beneficia del verso come di una manzoniana “base magica”, che immediatamente (entro un certo contesto istituzionale) trasforma *pressoché tutto* in poesia (ne parlava Fortini sessant'anni fa, in termini sempre artistici(15)).

In effetti rientra in questo *tutto* anche la scrittura saggistica. D'altra parte il saggio, non solo nel significato che ha per Montaigne o Adorno (per i quali è essenziale una dimensione *empirica*(16)) ma anche nel significato che ha per l'accademia, o perfino per la biblioteconomia e la merceologia editoriale (dove è detto ‘saggistica’ l'intero spazio circostante la terna poesia, dramma, romanzo), prevede stabilmente di essere costruito intorno alla voce nonché al punto di vista di un soggetto-prodotto che si differenzia trascurabilmente dal soggetto-produttore; ha perciò un terreno sul quale incontrare la forma poesia, arrendendosi ancora più agevolmente di quanto non faccia nei confronti del romanzo. Paradigmatici i “saggi in versi” proposti al principio degli anni Sessanta del Novecento dal “menabò” (Volponi, Leonetti, Pasolini), che si risolvono in poesia; così come fa il saggio poetico, o lirico, episodicamente frequentato in ambito teologico fra Sette e Ottocento (mentre il *lyric essay*, molto *à la page* nella letteratura anglofona degli ultimi decenni, non può altro che – tentare di – ritornare alle origini moderne del saggio(17): dato altrimenti ma altrettanto paradigmatico).

In un contributo recente e urgente, Paolo Giovannetti ha richiamato l'attenzione sul fatto che, “rifacendosi a Hegel, Hamburger veda nella poesia l'ambito estetico in cui l'arte lascia trasparire la propria *dissoluzione* nella direzione della prosa di pensiero e scientifica”, presentando l'esempio di un autore come Francis Ponge, le cui prose (che consistono nella “descrizione materiale delle cose e dei fenomeni trattati, indicati di volta in volta dal titolo: *Pioggia, L'arancia, La candela, La sigaretta, Il fuoco*”(18)) “rendono palpabile lo sconfinamento della poesia verso la parola ‘storica’, cioè non più artistica”(19). Non credo che Ponge faccia davvero questo (rimando a quanto dirò più sotto), ma Hamburger (convinta che “il soggetto di un enunciato, in un enunciato di realtà, sia sovrapponibile a colui che lo enuncia”(20)), focalizza un'effettiva possibilità: ‘il soggetto di enunciato lirico *può essere ritenuto* logicamente indiscernibile dal poeta, così come il soggetto di enunciato di un certo saggio [...] *può essere ritenuto coincidente* con il rispettivo redattore’(21).

Mi sembra difficile, a questo punto, parlare di ibridazione fra saggio e poesia: bisognerà come detto limitarsi a individuare innesti, a meno di non andare a indagare territori alieni, extraletterari e anche extraverbali (per esempio, nell'ambito di quei “nuovi oggetti” che sono i fototesti(22)). Presento allo scopo, come anticipato, il caso di una poesia che con una dimensione saggistica lavora negli ultimi anni, essendo peraltro il suo autore, Michele Zaffarano, colui che nell'ambito della ‘scrittura di

ricerca' forse meno e anzi per nulla si concede qualche parola secondaria (né critica, né teorica; né commentaria, per così dire). Ne presento quattro opere: *Cinque testi tra cui gli alberi (più uno). Poesie civili* (2013), *Paragrafi sull'armonia* (2014), *Todestrieb* (2015) e *L'Opium du peuple* (2018), proponendo una lettura che vada al di là dell'esemplificazione di quanto detto sopra.

II

1. Nell'ambito del progetto editoriale "Benway Series", concepito con Mariangela Guatteri, Marco Giovenale e Giulio Marzaioli, compare nel 2013 *Cinque testi tra cui gli alberi (più uno). Poesie civili*. Quel "più uno" di rodariana memoria (ma c'è da giurare anche su una suggestione da Lacan: il padre designato come elemento aggiuntivo della triade edipica, che introduce il simbolico e la normazione)(23) indica la premessa ai cinque testi, che, in versi e con parentetica intestazione gaddiana (*La cognizione del dolore*, riferimento a un'opera che di edipico ha molto), riprende e lavora un articolo del Gramsci dell'"Ordine Nuovo" sull'importanza dei consigli di fabbrica in termini di coscienza di classe(24). La sovrapposizione tra *coscienza* e *cognizione*, tra *classe* e *dolore*, definisce la natura civile dell'opera (ma vedremo che in Zaffarano l'ambito di riflessione su coscienza e cognizione è più vasto), e fornisce una chiave alla lettura allegorica che le poesie, a seguire, impongono o almeno suggeriscono. Per il resto, dalla soglia viene un'ulteriore indicazione: *gli alberi* – e poi *la primavera, il libro, i fiori, le case* (gli altri quattro testi), e con essi il reale –, mancando nel titolo di virgolette, sono compresi nella classe appunto dei testi, esistono testualmente o linguisticamente. Ciò che obbliga a una riflessione.

Se qualcosa vuole essere testo, e non limitarsi a essere rappresentato da un testo, deve darsi entro una definizione, piuttosto che, per esempio, come insegna Ponge, e poi *l'école du regard*, e poi Perec, entro una descrizione. Deve cioè possedere una qualche idealità, essere un idealtipo (o almeno uno stereotipo) invece che individuo conoscibile empiricamente, seppure, magari, in un mondo finzionale. Perché descrivere un oggetto o una situazione (strategia usualmente considerata oggettivante, e desoggettivante), scrivere 'c'è un albero', e poi 'questo albero è fatto così e così', è atto fondato su una percezione sempre soggettiva, sull'immagine (visiva, acustica e comunque sensoriale) che scaturisce dalla relazione fra un soggetto percipiente (multiplo, nel caso) e un oggetto/evento (una porzione oggettuale ed eventuale di mondo) percepito. Di questa immagine si dà transcodificazione ekphrastica (che va dal non-verbale al verbale: per una «mimesi illusoria»)(25), che accentua la natura produttiva del tutto, il ruolo già forte di un soggetto che tenta di ridurre, semplificare e dominare il reale, di renderne significativa la *propria* esperienza, la *propria* visione. Qualunque cosa sia il reale, l'immagine che ce ne facciamo lo allontana di un grado, e di due gradi la descrizione di quell'immagine. È il vecchio Platone, che non dobbiamo smettere di superare ma che non smette di tornare utile.

Scrivere 'c'è un albero' richiede peraltro che vi sia accordo su che cosa un albero sia, e descriverlo richiede che vi sia accordo sulle parole e anzitutto sui nomi utilizzati allo scopo («legno», «radici», «tronco»): e dunque a monte (anche se non necessariamente prima: anzi, perlopiù dopo) della rilevazione di un albero, e della sua descrizione, si rendono necessarie una nominazione e una definizione dell'oggetto e di ogni parte o forma di cui lo diciamo composto; in un discorso totalmente a-deittico che non ha pretese di dominio e di assoggettamento dal momento che riguarda non tanto il rapporto tra soggetto e oggetto quanto l'accordo – convenzionale, linguistico, simbolico – tra i soggetti, che quindi possono essere considerati, in base a quell'accordo, appartenenti a una classe. Entro questa si daranno alcune sottoclassi, a cominciare da quella che distingue coloro che nelle definizioni hanno qualche ruolo attivo dai rimanenti, i quali a loro volta si dividono in chi ne ha cognizione e chi poco o tanto le ignora e dunque le subisce: siamo nei pressi delle classi sociali. A essere in gioco sono rapporti di potere, che evidentemente sono tali anche in quanto determinano la costituzione 'storica' della realtà in cui i soggetti stessi si muovono; ciò appare se si applica la lente lacaniana (che declinerà il discorso in senso mortifero, in *Todestrieb*):

Il potere di nominare gli oggetti struttura la percezione stessa. [...] Se fossero soltanto in rapporto narcisistico con il soggetto, gli oggetti sarebbero sempre percepiti in modo istantaneo. [...] Il nome è il tempo dell'oggetto. La nominazione costituisce un patto, per cui due soggetti nello stesso tempo si accordano nel riconoscere lo stesso oggetto. [...] se i soggetti non si intendessero su questo riconoscimento non ci sarebbe alcun mondo, neppure percettivo, sostenibile per più di un istante. (26)

Cinque testi si compone in effetti di nomi e delle relative definizioni, elementari, superficiali, come possono essercene in qualche vocabolario o enciclopedia per l'infanzia: ecco perché ho pensato a Rodari, insieme a Lacan. Ed è talmente distante da descrizioni e rappresentazioni (una forma ideale può essere esemplificata, mai rappresentata) che quando si tratta di raffigurare gli oggetti per mezzo di foto o di disegno (*Cinque testi* è un libro illustrato), al di sopra della didascalia che pure recita di volta in volta "Gli alberi", "Le case", eccetera, la cornice rimane vuota: come accade nella carta dell'oceano di *The Hunting of the Snark* e nel riuso che ne fa *Espèces d'espaces*; o come accade in *One and Three Frames* di Kosuth, che, secondo il metodo dell'intera serie *One and Three*, accosta, platonicamente, l'oggetto materiale alla sua rappresentazione fotografica e alla sua ideale definizione – a proposito – da vocabolario.

Vediamo in ogni caso il testo di *Gli alberi* (pp. 17-19):

L'albero è una pianta
fatta per la maggior parte
di legno,
le sue radici
si trovano sottoterra
sono attaccate
al tronco,
il tronco è attaccato
ai rami principali
ai rami più piccoli
alle foglie.
Il tronco
è ricoperto
dalla corteccia,
le radici
sono ricoperte
dalla corteccia,
le foglie invece
sono attaccate ai rami
per mezzo di steli.
Quando ci sono
molti alberi
che sono raggruppati
allora parliamo di *boschi*
allora parliamo di
foreste.
Esiste una parola
specificata
per definire un gruppo
di pochi alberi
raggruppati,
questa parola
che definisce un gruppo
di pochi alberi
raggruppati

è la parola *boschetto*.
 Gli alberi
 sono piante
 perenni
 perché vivono
 più di due anni.
 Gli anni degli alberi
 li possiamo contare
 dai cerchi concentrici
 del tronco.
 Se il tronco
 viene tagliato
 alla base
 l'albero
 diventa un ceppo,
 se gli alberi
 producono frutta
 possono essere raggruppati
 in frutteti.

Non vi troviamo definizioni *en artiste*, che tentino di rinegoziare, originalmente, soggettivamente, i termini entro cui esprimiamo (cioè strutturiamo) il mondo. Che è quanto fa Ponge scrivendo che gli alberi «lâchent leurs paroles [...] ils ne disent que “les arbres”» (vediamo qui peraltro accennata, se non all'opera, la distinzione tra gli alberi e “gli alberi” sfruttata da Zaffarano), scrivendo che si lamentano di emettere «toujours la même feuille», «encore une feuille! – La même! Encore une autre! La même!»(27); ovvero inscenando uno sgomento provocato dall'assottigliamento delle qualità che dovrebbero garantire la singolarità degli individui, che dovrebbero distinguerli dal loro idealtipo e non inchiodarli alla loro definizione. Il tutto, antropizzando gli alberi, il reale, assoggettandoli. Ricordo che a Jacqueline Risset, curatrice dell'edizione italiana di *Le Parti pris*, quei testi evocano «i dettati delle scuole [...] appartenenti al genere descrizione del mondo esterno»(28): ma appunto, si tratta di descrivere, e laddove Ponge tenta invece di *definire*, scopre e si arrende a difficoltà che per i *Cinque testi* sono fondamentali(29).

Le definizioni di Zaffarano sono elementari, dicevo, approssimative, ridondanti nel contenuto informativo decisamente scarso, e dunque scarsamente servibili (si legga *Una specie di dichiarazione di poetica in versi*(30), in cui proprio Platone – almeno quello di Diogene Laerzio – si trova penosamente alle prese con approssimazioni alle proprietà essenziali di qualcosa): è come se si dicesse, faticamente, niente più che: «ci intendiamo? parliamo la stessa lingua»? E mentre si compie questa operazione faticosa si somministra al lettore, per via allegorica, un discorso politico: un'allegoria pronta da decifrare perché opportunamente preparata dalla premessa e poi dispiegata con la climax *foresta-boschetto-frutteto* che nel primo testo ripercorre la via dal naturale al culturale, anzi all'economico. L'opera ha a che fare con lo sfruttamento, l'assoggettamento, da parte dell'uomo, della natura e del proprio simile. Non si tratta però di un'allegoria decifrabile in maniera lineare, poiché non è chiaro se sia il botanico a stare per l'economico, o se invece valga un'allegoria autofagica, in cui l'economico comprenda tutto il resto, di fatto annullando il valore figurale. Chiara però, se qui davvero il soggetto è la classe degli uomini, è l'autofagia irrefrenabile dell'*homo oeconomicus*, agli scopi schematici del quale bastano conoscenze assai grezze.

D'altronde *cognizione del dolore e coscienza di classe* si giocano come processi di conoscenza autoriflessa (al di là del sé, il corpo familiare e il corpo sociale), come se si volesse, dietro una strategia testuale desoggettivante, riammettere il soggetto nel discorso e anzi farne il vero oggetto. Viene da pensare di nuovo a Lacan, alla cornice dello specchio che si riempie con il bambino nello *stade du miroir*, quando questi prende coscienza di sé, e gradualmente, attraverso il “più uno” paterno, attraverso il simbolico, il linguaggio, prende coscienza dell'altro e infine del mondo. Non si tratta di riabilitare l'io (a suo tempo vittima annunciata delle avanguardie) restituendogli la

parola, bensì di riconoscerlo quale produttore di definizioni e riduzioni ideali che non impediscono al mondo di rivelarsi disarmonico, e anzi lo costruiscono, preterintenzionalmente, come tale.

2. Il successivo *Paragrafi sull'armonia* (IkonaLiber, 2014) riflette intorno alla questione in maniera del tutto conseguente. Se l'armonia è un concetto che riferisce della concordanza, della proporzione, della felice relazione tra elementi diversi, i *Paragrafi* si occupano di – o vengono occupati da – un certo numero di relazioni, forse non felici ma trattate con una gaiezza, didascalica, tipica dell'autore: tra prosa e poesia, tra parole e cose, tra parole. Zaffarano interviene sulla relazione tra le parole per fare di una prosa saggistica (*Il Capitale* di Marx) un'opera – in versi, e del tutto poetica (non un 'saggio in versi') – che rifletta sulla relazione tra lingua e realtà materiale, tra lingua e società, sulla lingua o il linguaggio «come lavoro e come mercato» (il rimando è a Ferruccio Rossi-Landi(31)), mostrando tali relazioni sotto una luce propriamente marxista.

Il nucleo originario di questi testi si intitolava in effetti *Prose marxiane*, e il peritesto non manca di renderlo noto (intertestualmente antitetico alle *Poesie marxiste* di Pasolini, a ribadire se ce ne fosse bisogno una distanza siderale, che è tale anche rispetto all'innesto del saggismo in poesia(32)). Il titolo definitivo lascia cadere l'aperto riferimento a Marx ma conserva l'annuncio, solo a prima vista riducibile a ironia, della forma prosastica, convocando (insieme a Mallarmé, con la sua *Prose pour des Esseintes*) due tradizioni di scrittura paragrafica: quella in senso lato saggistica (da Nietzsche a Gramsci a Wittgenstein, da Guy Debord a Sol LeWitt, per limitarsi alla contemporaneità), e quella in senso lato poetica (da Gertrude Stein ad Amelia Rosselli a Ron Silliman e K. Silem Mohammad) che sostituisce l'unità versale, la strofa e la lassa con il paragrafo, proprio, portando alle estreme conseguenze la linea whitmaniana del verso-frase, orientata all'abbattimento del confine fra prosa e poesia, alla contaminazione dei tipi grafici della prosa e del verso (che non significa di per sé contaminazione né dissoluzione dei generi, ancora di là da venire, con buona pace di Blanchot).

Nell'ambito della 'ricerca', figure come Marco Giovenale, Gherardo Bortolotti o Alessandro Broggi adoperano da anni in questo senso frase e paragrafo, anche se la dimensione speculativa, teorica, di riflessione poetica, rimane perlopiù presupposta e implicita. Al contrario, *Paragrafi sull'armonia* da un lato mette effettivamente in pagina un discorso teorico e nomina l'unità del paragrafo esplicitamente, dall'altro di fatto, con disinvoltura, offre versi (come già facevano i *Cinque testi*), che con le loro brave anadiplosi, le loro brave anafore, in qualche caso rime, figure etimologiche, si esibiscono come tali. Versi d'altra parte costruiti (e anche questo lo facevano già i *Cinque testi*) con una struttura logico-argomentativa evidente grazie ad alcuni punti di articolazione del discorso – per quanto frammentato, precedente a strappi – che si danno tramite versi-parola o versi-locuzione («oppure», «per esempio»); o che magari propongono una dittologia che poi non manca di essere sottoposta a qualcosa che assomiglia a scomposizione ed analisi.

Ad analisi è più in generale sottoposta la lettera del *Capitale*, scomposta nei suoi elementi, per proporre una nuova sintesi in cui il verso – con i dispositivi di significazione analogica che gli sono propri – sia metodo di speculazione ulteriore, retta per esempio sulla sostituzione del termine "merci" con il termine "parole" (che spesso compare – producendo notevole assonanza – in prossimità del termine "valore") e su altre sostituzioni di questo tenore (che arrivano lacaniane, attraverso la nozione di *plus de jouir*, nonché gramsciane se si ricorda la connessione fra "produttività di merci e di libri" e "produttività della lingua"(33)). Si veda qui (p. 14):

il valore di una parola è espresso
utilizza il valore di un'altra parola

In pratica, si chiama in causa il valore d'uso di un manufatto e il valore di scambio di una merce, istituendo un parallelo assai facile ma non per questo meno efficace: si finisce a ragionare di valore d'uso della parola strumentale, informativa, e valore di scambio di ciascuna comunicazione non strumentale e della parola letteraria in particolare, assimilata appunto alla merce, compresa nel suo carattere misterioso, mistico, feticistico. Il parallelo è efficace nella misura in cui si rivela

inapplicabile: valore d'uso e valore di scambio, e dunque manufatto e merce, dovrebbero corrispondere a una memoria della propria produzione che si conserva nel primo caso e viene perduta nel secondo. Tale corrispondenza però salta: il linguaggio in nessun caso ricorda il lavoro che l'ha creato; può certo farsi strumento di autoindagine, interrogare metalinguisticamente la propria origine, vuoi in un discorso scientifico, vuoi in un discorso letterario: può persino procurarsene una, costituendosi – qui lo fanno gli stessi *Paragrafi* – come ipertesto che renda palese il proprio ipotesto. Ma lo sforzo non iscriverà nel linguaggio – e questa è la migliore delle ipotesi – che l'ultimo tratto di una filiera lungo la quale non siamo in grado di risalire oltre un certo segno.

Di più: l'opera ha esito in oggetti circolanti in regime di valore di scambio, le opere relazionandosi l'una con l'altra esclusivamente come geroglifici sociali(34), cioè perdendo il contatto con la realtà da cui si producono. Ciò che da una parte chiama in causa il fenomeno della partenogenesi, che funziona (come la propagazione degli armonici) secondo un principio fundamentalmente inerziale, ripetitivo, conservativo e conservatore; da un'altra parte la mercificazione (la *geroglificizzazione*, diciamo) del soggetto salariato, costretto a vedere ridotto – per via ideale, simbolica – il proprio lavoro valorizzabile nell'uso in forza lavoro valorizzata nello scambio, con relativo scioglimento feticistico del legame fra produttore e prodotto (feticcio tanto è l'oggetto cui viene sottratta la memoria del lavoro che l'ha prodotto, e lo chiamiamo *merce*, tanto è il lavoro cui viene sottratta la permanenza nell'oggetto che produce, e lo chiamiamo *forza lavoro*); infine il processo di perdita (di riduzione) che nella teoria di Lacan il soggetto (*je*) subisce nel momento in cui – con identificazioni ideali – l'immaginario e il simbolico danno forma all'io (*moi*).

3. Si capisce che a procedere oltre fra le opere di Zaffarano si incontri *Todestrieb* (sottotitolo: *Istruzioni sopra l'uso di certi morti*; uscito nell'aprile 2015 tra i ChapBooks di Arcipelago). L'autore prende alla terminologia freudiana il lemma che sta a indicare la pulsione conservatrice e inerziale per eccellenza (di una conservazione paradossale, chiaramente): la pulsione di morte.

Si tratta di un Freud passato per Lacan, come ormai è detto e come testimonia l'epigrafe tolta dal *Seminario VII* («qualcosa non può essere sublimato»(35)) insieme alla broccia dalla copertina a specchio. La specularità viene ripresa all'interno del libro dalle fotografie di Silvia Tripodi (anche *Todestrieb* è opera illustrata), che occupano, rovesciandosi appunto specularmente, *recto* e *verso* di alcune pagine, dando dunque luogo a una bidimensionalità che sembra estrarre l'oggetto dall'immagine, plasticamente, o che per converso incorpora nella pagina la plasticità del mondo. L'eco kosuthiana (insieme alla platonica) è evidentemente ancora attiva.

Ma cominciamo dalla lingua di questo lavoro, che predilige le ripetizioni (ben oltre le tipiche strutture ripetitive della poesia) e non assorbe le ridondanze, come denunciano le molte fioriture etimologiche («le espressioni sono modellate sui modelli», *Arcaismi*, p. 16), e che più in particolare manifesta qualche resistenza a praticare la sintesi: si vedano i casi di mancata sintesi sintattica («il loro rapporto è il rapporto di fiducia», *Dare prendere*, p. 10) o di mancata sintesi fonosintattica delle preposizioni articolate («i segni de il potere», «di fronte a il mondo», *Politica*, p. 23; «si tratta de il nome e il titolo dell'uomo potente», *La figura dell'uomo che scrive*, I, p. 9).

Il contenuto speculativo di tali caratteristiche è piuttosto articolato. Si viene rimandati anzitutto a Lacan, di nuovo, e in particolare a due passi, fra loro interconnessi. Il primo passo verte appunto sulle ridondanze del linguaggio – «più l'ufficio del linguaggio si neutralizza approssimandosi all'informazione, più gli si imputano delle *ridondanze*»(36) – come allo scopo di sottolineare, per via di infrazione, il principio di economia che regola universalmente il linguaggio umano, contribuendo a obliterarne le distinzioni, fra uso e scambio, che i *Paragrafi* avevano sottoposto a verifica. Il secondo riguarda il legame fra ripetizione e pulsione di morte: Lacan svincola quest'ultima dal freudiano legame biologico per lasciarla avvinta a quello, come sempre essenzialmente linguistico, della ripetizione, con o senza coazione («la pulsione di morte esprime essenzialmente il limite della funzione storica del soggetto. [...] Esso rappresenta il passato nella sua forma reale, [...] il passato che si manifesta rovesciato nella ripetizione»(37)).

Inoltre il dettato poetico assume insieme movenze quasi infantili (rese palmari altrove, altrimenti, in espressioni come «lo picchia con le armi», *Colpire i nemici*, p. 22) capaci di richiamare i *Cinque testi* (ciò che contribuisce a fare del discorso di Zaffarano un discorso organico) e movenze quasi meccanizzate, non più che umanoidi: in ogni caso appartenenti a un soggetto-prodotto la cui distanza dal soggetto-produttore è esibita come non trascurabile.

Simili tratti celano ancora la questione delle consistenze ontologiche: «il potere», «il mondo», «il nome e il titolo» rimandano a referenti assoluti, e lo fanno rigidamente, senza concedersi l'adattamento al cotesto, senza sacrificare alla sintesi corrente l'assolutezza, appunto, dell'articolo determinativo: scopo complessivo pare essere, se vogliamo utilizzare le categorie di un celebre articolo di W.V. Quine, quello di indicare in tutti i casi un *termine singolare astratto*, rifuggendo la contingenza dei termini concreti, degli individui, isolati o raggruppati in classi che siano (38). Così si deroga alle buone abitudini (che sogliono agire come norme) dello stile, con le sue soluzioni pronominali, sinonimiche o semplicemente ellittiche e omissive, delle quali evidentemente si decide di non pagare lo scotto: un pur lieve slittamento o frastagliamento semantico e concettuale, o la compromissione dell'integrità della denominazione, a evitare la moltiplicazione di quei sottintesi che, all'insegna dell'affabilità e della fluidità, contribuiscono al sostrato ideologico di una lingua e dei suoi utilizzi.

Resta il fatto che qui l'idea, quella de «l'uomo che scrive», viene calata in una rappresentazione, messa in figura: «la figura dell'uomo che scrive». È ora il caso di riportare per intero il testo in questione (p. 9):

La figura dell'uomo che scrive
 è seduta sul pavimento
 a gambe incrociate.
 La figura dell'uomo che scrive a gambe incrociate
 tiene in mano la penna
 tiene sulla coscia la tavolozza
 la ciotola rotonda per l'inchiostro nero
 la ciotola rotonda per l'inchiostro rosso.
 La figura dell'uomo che scrive
 sta seduta sul pavimento
 a gambe incrociate
 a volte rappresenta l'atto della lettura
 a volte rappresenta l'atto della scrittura.
 La figura dell'uomo che scrive
 sta seduta sul pavimento
 ha il seno tutto flaccido
 piegato in pieghe orizzontali
 non dimostra l'età precisa.
 Scrive seduta sul pavimento
 a gambe incrociate
 scrive il nome e il titolo
 si tratta de il nome e il titolo dell'uomo potente.

La pratica definitoria dei *Cinque testi*, anche in accordo a quanto detto prima, scivola verso un'esemplificazione, verso la presentazione di un simulacro descrivibile. Non manca un residuo di ambiguità, se la rappresentazione («la figura») cede al rappresentato («l'uomo che scrive») i propri connotati («a gambe incrociate») attingendo ad esso la temporalità, la storicità («la figura dell'uomo che scrive / [...] / a volte rappresenta l'atto della lettura / a volte rappresenta l'atto della scrittura»), giusta la dimensione bi-tridimensionale della foto di Tripodi: con ciò che il tempo, la storia, significano nei discorsi visti.

Il simulacro trascina verso la contingenza ciò di cui scrive «l'uomo che scrive», ossia «l'uomo potente» (e non sorprende che la questione per Zaffarano sia pur sempre quella politica del rapporto

tra soggetti), del quale viene detto che «è l'entità assolutamente umana / è completamente dentro il mondo» (*Doppia natura*, p. 39), accostando ambiguamente potenza e atto, ricordando che è nel *poter agire* che innanzitutto il potere agisce. Lo stesso strano fenomeno che sostituisce il modo verbale infinito, e qualche volta anche il congiuntivo, con l'indicativo (in luogo di «permettono all'uomo potente / di impersonare»*, in *Politica* si legge «permettono all'uomo potente / di impersona», p. 23) procede in questo senso, delineando un soggetto astratto, più che come capace di agire, come agente.

Siamo ricondotti, anche da qui, a Lacan – per il quale un potere è «tanto più assoluto nel suo esercizio [...] quanto più esso è ridotto alle parole che lo significano»(39) – e alle identificazioni ideali: produttivamente responsabili dapprima della formazione dell'io, del *moi idéal*, attraverso i rispecchiamenti del bambino nell'immagine propria o nell'immagine altrui, e poi della formazione dell'individuo sociale, cioè politico, attraverso l'erezione della figura normativa del padre, incarnazione simbolica e linguistica della legge, del potere, e insieme *idéal du moi*, che, ecco, agisce con la sua sola presenza, che agita la minaccia del ripristino dell'originaria frammentazione corporea appena superata nel registro immaginario con l'io (vale sempre la distinzione fra *moi* – l'io – e *je* – il soggetto: e non sarà casuale in *La vita, la teoria e le buche*(40), l'importanza che Zaffarano conferisce a queste ultime, a richiamo della *béance*, della lacuna, lacerazione, perdita causata dalla formazione del *moi*).

La ribellione al potere e alla legge, alla sua parola, allora, implica l'accettazione del rischio di ritornare *corps morcelé* (attraverso il *text morcelé* che è *Todestrieb*) di retrocedere alla condizione precedente la formazione del «manichino eteroclitico»(41) dell'io, che ha «la struttura ambigua dello spettacolo» e che ha a che fare con il «dispotismo», la «seduzione», la «parata»(42). Ritornare al soggetto, discendere alla madre (rimettendosi alle spalle il padre), che non è se non l'obiettivo della pulsione di morte.

4. Al termine della penetrazione nel corpo di quest'opera, che ha concretato, articolato e in parte divertito il discorso di partenza, considero brevemente un'opera di prossima pubblicazione in Francia: *L'Opium du peuple*, con immediata e scoperta ripresentazione di uno dei numi tutelari della poesia di Zaffarano.

Riporto i versi che costituiscono l'incipit dell'opera, strofa prima della sezione dal titolo, vagamente nietzscheano, «Les faits sont stupides»:

L'objectif est écrémer.

L'objectif est aussi explorer.

En écrémant et en explorant je cherche à détecter les concepts nouveaux.

Les concepts nouveaux que je cherche sont par exemple les concepts nouveaux des situations.

Les concepts nouveaux que je cherche sont les concepts nouveaux que les situations contiennent.

Je ne suis pas forcément contraint de vivre les situations dans leur totalité.

Je connais les concepts nouveaux des situations que je suis en train de vivre.

En écrémant et en explorant je connais les concepts nouveaux des situations.

Je connais les concepts nouveaux lors des moments de passage.

Je connais les concepts nouveaux lors des moments de rupture.

Je comprends l'intérêt d'écrémer et d'explorer.

Je me livre à l'expérience d'écrémer et d'explorer.

J'observe les débuts et les contextes des situations.

J'observe en entier les premiers mouvements.

J'observe immédiatement après les mouvements successifs.

J'observe ce qui ce passe dans les intervalles.

J'observe les débuts des autres mouvements.

Je me cache alors aux situations.

Je note les idées.

Je retiens les idées à l'issue des moments provisoires.

J'observe maintenant les situations du premier au dernier moment.

Je me cache les issues des situations.
 Je note les idées retenues à l'issue des passages complets.
 Je compare les résultats obtenus à partir des observations.

Mentre si affida ad alcune delle strategie già incontrate, il testo espone o piuttosto sovraespone grammaticalmente, e mediante una sintassi elementare che si ripete in un parallelismo meccanico e meccanizzante (anche qui), un soggetto d'esperienza gnoseologica: soggetto osservatore (che in opere quali quelle dell'*école du regard* si pretende nascosto) e dunque soggetto della conoscenza, della comprensione, del confronto, e anche del nascondimento ("je me cache"), che appare alla stregua di destinatario di istruzioni operative ricevute, eseguite, interiorizzate e ripetute: di soggetto-prodotto esibito nella sua propria condizione di oggetto.

In ogni caso, una simile sovraesposizione quasi impone di tornare sul sistema dei due titoli, leggendo il secondo come effettivamente nietzscheano, e riconoscendo dunque l'istituzione di una speciale legatura – al solito: facile ma non per questo meno significativa – fra la religione così come è definita da Marx (nella *Critica della filosofia hegeliana del diritto pubblico*) e la grammatica che Nietzsche (nella *Gaia scienza*) chiama "metafisica popolare"(43) e intende più generalmente quale struttura della metafisica; la grammatica che impone di vedere "dappertutto uomini che agiscono e azioni", che spinge a credere "all'io", all'io come essere, all'io come sostanza, e proietta la fede nell'io come sostanza in tutte le cose". La conclusione è celeberrima: "temo che non ci sbarazzeremo di Dio perché crediamo ancora alla grammatica"(44).

È ciò che di fatto consuona con l'altrettanto noto "i fatti non esistono, esistono solo interpretazioni" (481)(45), appartenente al paragrafo inaugurale di una sezione del libro terzo dei *Frammenti postumi*, intitolata alla "Credenza nell'io. Il soggetto". Allineerei qualche proposizione immediatamente successiva:

Noi mettiamo una parola lì dove comincia la nostra ignoranza [...]: ad esempio, la parola 'io', la parola 'fare' [...] – queste sono forse le linee dell'orizzonte della nostra conoscenza, ma non sono 'verità'. (482)

Dire che, se si pensa, deve esserci qualcosa 'che pensi' è semplicemente una formula della nostra abitudine grammaticale, che assegna a un'azione un autore. In breve, qui si enuncia già un postulato logico-metafisico [...]. (484)

[...] forse è [...] lecito supporre una molteplicità di soggetti, il cui gioco d'insieme e la cui lotta stanno alla base del nostro pensiero e in generale della nostra coscienza [...]: il soggetto come molteplicità. (490)

Ogni pensare, giudicare, percepire, in quanto è un *paragonare*, ha come premessa un 'considerare uguale', e ancor prima un *rendere* uguale. Questo livellare è lo stesso che, per l'ameba, assimilare la materia di cui si appropria. (501)

è essenziale non ingannarsi sul ruolo della 'coscienza': è la nostra *relazione con il 'mondo esterno' che l'ha sviluppata*. (524)

La 'cosa in sé' è un controsenso. Se immagino di abolire tutte le relazioni, le 'proprietà', le 'attività' di una cosa, la cosa *non* rimane [...]. (558)

Mi pare non occorra commentare questi enunciati, per la loro evidentissima organicità con il discorso complessivo della poesia di Zaffarano. Una organicità che si fa ancora più stretta all'altezza di un passaggio in cui Nietzsche estende la necessità gnoseologica, dall'individuazione del soggetto e delle cose alla loro categorizzazione:

la *credenza* che qualche cosa sia così o così (l'essenza del *giudizio*) è la conseguenza di una volontà che le cose *debbano* essere uguali quanto più è possibile. (511)

La logica è legata a questa condizione: *supporre che si diano casi identici*. Effettivamente per pensare e argomentare logicamente *bisogna* innanzitutto fingere che *questa* condizione sia adempiuta. Ossia: la volontà di *verità logica* può realizzarsi soltanto dopo che sia intrapresa una sistematica *falsificazione* di tutto ciò che avviene. (512)

La forza inventiva che ha escogitato le categorie lavorava al servizio del bisogno, ossia del bisogno di sicurezza, di essere rapidamente compresi sulla base di segni e di suoni, di abbreviazioni: per ‘sostanza’, ‘soggetto’, ‘oggetto’, ‘essere’, ‘divenire’ non si tratta di verità metafisiche. Furono i potenti che resero leggi i nomi delle cose; e, fra i potenti, i maggiori artisti dell’astrazione furono quelli che crearono le categorie. (513)

Non ‘conoscere’, ma schematizzare, imporre al caos tanta regolarità e tante forme, quanto basta per soddisfare il nostro bisogno pratico. [...] le cose diventano per noi calcolabili e maneggiabili soltanto quando le vediamo grossolanamente eguagliate fra loro [...]. (515)

Si capisce come sia prossima la questione dei generi, che infatti i *Frammenti* affrontano di lì a breve:

I concetti di ‘individuo’ e di ‘genere’ sono ugualmente falsi, semplici parvenze. [...] Non si deve intendere questa *costrizione* a formare concetti, generi, forme, scopi, leggi (*‘un mondo di casi identici’*) come se con ciò noi fossimo in grado di fissare il *mondo vero*, ma come una costrizione ad allestirci un mondo in cui sia resa possibile *la nostra esistenza* – creiamo un mondo che ci risulta calcolabile, semplificato, intelligibile ecc.

[...] Siamo stati noi a creare ‘la cosa’, la ‘cosa identica’, il soggetto, il predicato, l’azione, l’oggetto, la sostanza, la forma, dopo esserci per lunghissimo tempo esercitati a *rendere* uguali, a *rendere* grossolane e semplici le cose. (521)

Questo non è quanto possa rivelarsi risolutivo rispetto al problema posto all’inizio del presente contributo, ma se non altro fa della poesia di Zaffarano un’opera che quel problema lo ‘contiene’. Per via indiretta, ovviamente: indirettissima.

Diretta è però la responsabilità di ciò che questa poesia enuncia sul mondo: sull’economia, sul potere, sull’enunciazione stessa; sul linguaggio e sul soggetto, sull’esperienza e sulla poesia. Il discorso che se ne può comporre – con tutte le mediazioni necessarie (e con tutti gli inevitabili rischi di deriva) – è un discorso di *Michele Zaffarano* (svolto in maniera tanto più interessante in quanto egli si mostra il più distante possibile dall’io dei singoli enunciati).

Funziona da modello il citato Kosuth, sia con le sue installazioni che con le pagine di *L’arte dopo la filosofia*, dove si parla di opere d’arte appunto come di proposizioni, enunciati, asserzioni, di definizioni: ogni opera, mentre eventualmente enuncia qualche proposizione sul mondo, enuncia essenzialmente la propria definizione di arte(46). Si tratta di una capacità metastorica dell’arte, che però diviene effettuale (cioè non tautologica) nel momento in cui dell’arte si possono avanzare definizioni nuove, ovvero nella modernità, quando il principio di autorità viene mutilato e non è più volano dell’inerzia generica. Rideclinando l’*essenza* di cui parlava Blanchot appunto in una più convenzionale e istituzionale *definizione* (viene in mente A.C. Danto(47)), potremmo con lui dire – senza concedergli che questo implichi la dissoluzione dei generi – che, nella modernità, “ciò che [l’arte] vuole affermare [...], ciò che cerca, ciò che tenta di compiere, è l’essenza dell’arte”(48).

E volendo concedere poco, in generale, agli idealismi di varia provenienza (compresi quelli di Kosuth e Danto) e variamente ansiosi di scorgere all’orizzonte il superamento dell’arte nella filosofia, di vedere realizzate le pretese di Platone, dovremmo forse ricorrere a un correttivo gramsciano: “Quando si dice che Platone vagheggiava una ‘repubblica di filosofi’ bisogna intendere ‘storicamente’ il termine di filosofi che oggi dovrebbe tradursi con ‘intellettuali’ [...]. L’avversione di Platone per gli ‘artisti’ è da intendersi [...] come avversione alle attività spirituali

‘individualistiche’ che tendono al ‘particolare’ [...]”(49). Risulterebbe così chiaro il senso complessivo del lavoro di Zaffarano, la qualità concettuale, intellettuale, politica, saggistica, della sua poesia.

Antonio Loreto

Note.

- (1) Mi riferisco a S. Ercolino, *Il romanzo-saggio. 1884-1947* [2014], Bompiani, Milano 2017, suggerendo di vedere in particolare le pp. 69-72 (con lo schema di p. 70) e le pp. 78, 90, 95.
- (2) “I generi letterari possono essere intesi come individui”: ivi, p. 69. Tralascio l’attributo *composti*, che completa (in corsivo) la frase citata, poiché costituisce il nodo problematico in discussione.
- (3) Cfr. J.-M. Schaeffer, *Che cos’è un genere letterario* [1989], Pratiche, Parma 1992, pp. 43 ss.
- (4) È lo stesso Ercolino a ricorrervi (*Il romanzo-saggio*, cit., p. 83).
- (5) M. Bachtin, “Epos e romanzo”, in Id., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1997², p. 447. Con maggior cautela di quanta ne usi Bachtin – che non contempla la forma del saggio – ridurrei il “criticismo di genere” a “romanzizzazione” (ivi, p. 448).
- (6) Se per chiarire i rapporti fra le opere appartenenti a uno stesso genere funziona ottimamente il modello topografico e urbanistico proposto da Guido Mazzoni (*Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna 2005), che suggerisce di assimilare un genere letterario a una città, in cui gli edifici sono legati “dalla vicinanza spaziale, da una storia comune, da alcune affinità architettoniche e da un nome proprio” (p. 32) e in cui individuiamo centro e periferia (p. 34) – e del resto è nota, verosimilmente anche a Mazzoni, la perfetta utilità della semantica prototipica elaborata da Eleanor Rosch a partire dagli anni Settanta rispetto a problemi omogeni a quello in discussione (si veda per esempio E. Rosch, “Cognitive representations of semantic categories”, *Journal of Experimental Psychology: General*, 1975, 104.3, pp. 192-233) –, un modello gravitazionale potrebbe essere indicato a proposito dei rapporti che i generi intrattengono fra loro. Quanto meno il genere romanzo fa da “involucro” (come suggerisce Emanuele Zinato a proposito di *Il cavaliere e la morte* di Sciascia: E. Zinato, *Fra narrativa e saggismo: un patto tra le generazioni*, in H. Serkowska (a cura di), *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, a cura di H. Serkowska, Transeuropa, Massa 2011).
- (7) J.-M. Schaeffer, *Che cos’è un genere letterario*, cit., p. 95.
- (8) Come si vedrà, lo schema tralascia, insieme alle forme che percepiamo come extra-letterarie, molti aspetti costitutivi di un’opera: l’intenzione satirica o parodica, il contenuto storico o fantastico, il carattere terrifico o sentimentale, eccetera; ma è quanto va oltre i suoi scopi contingenti.
- (9) Si consultino le voci relative in A.J. Greimas, J. Courtés, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio* [1977], a cura di P. Fabbri, Bruno Mondadori, Milano 2007. In modo affatto diverso, lo si potrebbe dire anche con Blanchot: “scrivere, vuol dire rompere il legame che unisce la parola a me stesso”, senza omettere l’avvertimento: “il ‘grande scrittore’ resta in qualche modo presente: ciò che parla non è più lui, ma non è neanche il puro scorrere della parola di nessuno” (M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, [1955], Einaudi, Torino 1975, pp. 12-13), a esemplificare quelle formulazioni di grande effetto che hanno contribuito a fare della barthesiana “morte dell’autore”, appunto, più un mito (come lo chiama con qualche ragione C. Benedetti, *L’ombra lunga dell’autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano 1999) che un principio teoreticamente fondato.
- (10) Su questo si veda A. Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 75-77.
- (11) L’espressione fa da titolo a un paragrafo di T. Todorov, *I generi del discorso* [1978], La Nuova Italia, Firenze 2002, p. 126 sgg.
- (12) Paolo Giovannetti, “La poesia senza verso”, in Id. - Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2010, p. 301 sgg.
- (13) K. Hamburger, *La logica della letteratura* [1957], Pendragon, Bologna 2015, p. 237.
- (14) T.W. Adorno, “Il saggio come forma” (1954-1958), in Id., *Note per la letteratura* [1974], Einaudi, Torino 2012, pp. 3-26.
- (15) F. Fortini, “Su alcuni paradossi della metrica moderna” [1958], in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzi, Mondadori, Milano 2003, p. 815.

(16) Sia nel senso in cui parliamo di *autore empirico* (“car c’est moi que je peins” e “je suis moi-même la matière de mon livre” si legge – con ortografia attualizzata – nell’inaugurale appello al lettore degli *Essais* di Montaigne) sia nel senso (empiristico? pragmatistico? di sicuro anticartesiano) di un corpo a corpo con l’intricato reale, al di qua della volontà di “riportare a modelli di maggiore semplicità gli aspetti difficili e complessi di una realtà antagonista e polverizzata [...]”: “il saggio distrugge [...] l’illusione che il mondo sia semplice, [...] un’illusione atta a difendere il mero esistente” (T.W. Adorno, “Il saggio come forma”, cit., p. 16).

(17) A testimoniare il generale e strumentale interesse per la forma saggistica con declinazione lirica si possono citare lavori di ampia diffusione come D. Shields, *Fame di realtà. Un manifesto* [2010], Fazi, Roma 2010, e la trilogia di J. D’Agata, *A New History of the Essay*, Graywolf Press, Minneapolis 2003-2016.

(18) K. Hamburger, *La logica della letteratura*, cit., p. 260.

(19) P. Giovannetti, *Dopo il ‘testo poetico’. I molti vuoti della teoria*, “il verri”, n. 61, 2016, p. 23.

(20) K. Hamburger, *La logica della letteratura*, cit., p. 272.

(21) *Ibidem*. Ho potuto accogliere lo stralcio previa opportuna modifica, segnalata in corsivo; il testo originale recita: “il soggetto di enunciato lirico è identico, cioè logicamente indiscernibile dal poeta, così come il soggetto di enunciato di un certo saggio [...] coincide con il rispettivo redattore”.

(22) M. Cometa, “Fototesti. Per una tipologia dell’iconotesto letterario”, in *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, a cura di V. Del Marcio e I. Pezzini, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2015, p. 64 (una versione rivista del saggio di Cometa, con il titolo “Forme e retoriche del fototesto letterario”, è in *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di M. Cometa e R. Coglitore, Quodlibet, Macerata 2016, la cui lettura è raccomandata insieme a quella di G.L. Picconi, *La fotografia di un libro. Appunti sul fototesto poetico*, “L’Ulisse”, n. 19, 2016, pp. 68-86).

(23) È il Gianni Rodari di *Venti storie più una*, Editori Riuniti, Roma 1969. Vale la pena di ricordare la quattordicesima storia, *Il dottore degli specchi*, che mette in scena la moltiplicazione ingovernabile del protagonista in tanti *io* usciti appunto dagli specchi: una sorta di restituzione comica e di rovesciamento del *corps morcelé* del bambino che, secondo Jacques Lacan, lo specchio (o in generale il rispecchiamento) riduce a unità nell’*idéal du moi* (si vedano, di Lacan: *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell’io* [1949], in Id., *Scritti* [1966], a cura di G.B. Contri, vol. I, Einaudi, Torino 2002², e, per la funzione del padre, *Il seminario. Libro IV: la relazione oggettuale, 1956-1957* [1994], testo stabilito da Jacques-Alain Miller, edizione italiana a cura di Antonio Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2007, pp. 75 ss.). Mostrerò più oltre come questi aspetti siano centrali nell’opera di Zaffarano.

(24) A. Gramsci, *Il consiglio di fabbrica*, «Ordine Nuovo», anno II, n. 4, 5 giugno 1920.

(25) G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto* [1972], Einaudi, Torino 1986, p. 212.

(26) J. Lacan, *Il seminario. Libro II. L’io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi 1954-1955* [1978], testo stabilito da J.-A. Miller, edizione italiana a cura di G.B. Contri, Einaudi, Torino 1991, pp. 217-218.

(27) Cito da F. Ponge, *Le parti pris des choses*, précédé de *Douze petits écrits* et suivi de *Proèmes*, Gallimard, Paris 1998, p. 48.

(28) F. Ponge, *Il partito preso delle cose*, introduzione e traduzione di J. Risset, Einaudi, Torino 1979, p. V.

(29) Basti citare l’incipit di *Le galet*: «Le galet n’est pas une chose facile à bien définir. Si l’on se contente d’une simple description l’on peut dire d’abord que c’est une forme ou un état de la pierre entre le rocher et le caillou. Mais ce propos déjà implique de la pierre une notion qui doit être justifiée. Qu’on ne me reproche pas en cette matière de remonter plus loin même que le déluge» (Francis Ponge, *Le parti pris des choses*, cit., p. 92).

(30) Il testo è in corso di pubblicazione in *Those Who from Afar Look Like Flies: An Anthology of Italian Poetry from Pasolini to the Present*, a cura di L. Ballerini e B. Cavatorta, University of Toronto Press. Lo riporto qui nella sua versione italiana: “Un giorno Platone / definisce l’uomo / un animale bipede senza piume. / Il giorno in cui Platone / ha definito l’uomo / un animale bipede senza piume / il pubblico era d’accordo. / Il giorno dopo quello in cui Platone / ha definito l’uomo / un animale bipede senza piume / il cinico Diogene / va alla scuola di Platone / dove Platone aveva definito l’uomo / un animale bipede senza piume / e gli porta un pollo spiumato / e dice a Platone: / eccotelo il tuo uomo. / Il giorno dopo quello in cui Diogene / gli ha portato il pollo spiumato / Platone ha fatto un’aggiunta / alla sua definizione dell’uomo / come animale bipede senza piume / dicendo che l’uomo è / un animale bipede senza piume / però con le unghie piatte e larghe.”

(31) F. Rossi-Landi, *Il linguaggio come lavoro e come mercato. Una teoria della produzione e della alienazione linguistiche* [1968], Bompiani, Milano 1992³.

- (32) Alludo ai testi di Volponi, Leonetti e appunto Pasolini cui ho accennato sopra.
- (33) “Ciò che Marx denuncia nel plusvalore è la spoliazione del godimento. E tuttavia il plusvalore è come la commemorazione del più-di-godere, l’equivalente del più-di-godere” (J. Lacan, *Il seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi 1969-1970* [1991], testo stabilito da J.-A. Miller, edizione italiana a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2001, p. 96). Di Gramsci cito *La lingua unica e l’esperanto* [1918], in Id. *Scritti giovanili: 1914-1918*, Einaudi, Torino 1958, p. 176, opportunamente richiamato da F. Lo Piparo, *Lingua intellettuali egemonia in Gramsci*, Laterza, Roma-Bari 1979, pp. 43-44.
- (34) È espressione marxiana: «il valore [di scambio] trasforma ogni prodotto del lavoro in un geroglifico sociale. [...] la determinazione degli oggetti d’uso come valori è un [...] prodotto sociale non meno del linguaggio» (K. Marx, *Il capitale. Libro I* [1867], a cura di A. Macchioro e B. Maffi, Utet, Torino 2009², p. 152). Per quanto di seguito, si veda a p. 151: “l’eguaglianza di lavori *toto coelo diversi* può consistere soltanto in un’astrazione dalla loro *effettiva ineguaglianza*, nella loro riduzione al carattere a tutti comune di dispendio di forza lavoro umana”.
- (35) J. Lacan, *Il seminario. Libro VII. L’etica della psicoanalisi 1959-1960* [1986], testo stabilito da J.-A. Miller, edizione italiana a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2008², p. 108.
- (36) J. Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio* [1953], in Id., *Scritti*, cit., p. 276.
- (37) Ivi, p. 312 (traduzione modificata).
- (38) W.V. Quine, *Identità, ostensione, ipostasi* [1950], in Id., *Da un punto di vista logico*, Cortina, Milano 2004, p. 87.
- (39) J. Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio*, cit., p. 276.
- (40) Michele Zaffarano, *La vita, la teoria e le buche (2003-2013)*, Oèdipus, Salerno 2015.
- (41) J. Lacan, *I complessi familiari nella formazione dell’individuo* [1938], in Id., *Altri scritti* [2001], testi riuniti da J.-A. Miller, edizione italiana a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2013, p. 52.
- (42) Ivi, p. 35.
- (43) F. Nietzsche, *La gaia scienza* [1882], in Id., *La gaia scienza e Idilli di Messina*, Adelphi, Milano 1977², p. 273. (E sullo sfondo si intravede il Gramsci del Quaderno 29, in cui Lo Piparo individua il motivo dell’isomorfismo fra articolazione del potere linguistico e articolazione del potere politico: *Lingua intellettuali egemonia in Gramsci*, cit., pp. 245-246.)
- (44) F. Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli, ovvero, Come si filosofa col martello* [1888], nota introduttiva di M. Montinari, versione di F. Masini, Adelphi, Milano 1997, pp. 72-73.
- (45) Cito qui come altrove seguendo la traduzione e la numerazione dei frammenti proposte da Id., *La volontà di potenza. Saggio di una trasvalutazione di tutti i valori*, frammenti postumi ordinati da P. Gast e E. Forster-Nietzsche, a cura di M. Ferraris e P. Kobau, Bompiani, Milano 2000.
- (46) J. Kosuth, “L’arte dopo la filosofia” (1969), in Id., *L’arte dopo la filosofia. Il significato dell’arte concettuale*, Costa&Nolan, Genova 2000, pp. 19-46.
- (47) A.C. Danto, *La destituzione filosofica dell’arte* [1986], Tema Celeste, Siracusa 1992; Id., *Dopo la fine dell’arte. L’arte contemporanea e il confine della storia* [1997], Bruno Mondadori, Milano 2008.
- (48) M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., p. 191. Todorov riferisce il pensiero Blanchot in termini più vicini a Kosuth: “ogni opera [è] un interrogativo sull’essere stesso della letteratura” (T. Todorov, *I generi del discorso*, cit., p. 44).
- (49) A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, Q. 8 (vol. II), edizione critica dell’Istituto Gramsci, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1975, pp. 953-954.

**DI «STRUTTURE FRASALI IN CUI SCARICHI LE SPINTE DELLE TUE RAGIONI»
PER UN'ANALISI RETORICO-STILISTICA DI “SENZA PARAGONE”**

Lo stile è una sorta di epifenomeno di un'operazione più ampia di istituzione di senso (o di destituzione di senso). Un'operazione che ha un fondamento essenzialmente etico-politico, ancor prima che estetico, e che è sempre un'azione su e per una realtà. (Gherardo Bortolotti)

[...] he sensed the connections being made around him, all the objects and shaped silhouettes and levels of knowledge—not knowledge exactly but insidious intent. But not that either—some deeper meaning that existed solely to keep him from knowing what it was. (D. DeLillo, *Underworld*)

1. Quasi una *mise en abyme*

La qualità stilistica delle ventisette prose che Gherardo Bortolotti affida al macrotesto intitolato *Senza paragone* (transeuropa / nuova poetica, 2013; da ora *Sp*) motiva un'analisi retorico-stilistica dell'operazione, proposta all'interno del panorama della scrittura di ricerca riconducibile alla cosiddetta “prosa in prosa”(1).

Prima di entrare nel vivo dell'analisi (§§ 2-4), sarà bene ricordare che, negli ultimi anni, la qualità delle prose di Bortolotti è stata più volte ribadita da studiosi attenti a mappare le soluzioni linguistiche della poesia e della prosa contemporanee(2): sempre più spesso in equilibrio instabile fra sequenze descrittive, narrative, argomentative.

Nel caso di Bortolotti, va richiamata la plurivocità dei movimenti testuali che sono racchiusi nei suoi testi, che alternano parti descrittive, narrative e argomentative(3); al contempo, anche in ragione di questa compresenza, vanno posti in rilievo l'alto tasso di consapevolezza autoriale nelle strategie di costruzione del macro-testo e la riflessività degli usi linguistici, sia per quanto attiene al lessico, sia per quanto riguarda l'organizzazione sintattico-testuale: in particolare, in *Sp*, come l'analisi intende mostrare, l'organizzazione sintattico-testuale in cui si traduce l'architettura logico-semantiche delle prose pare essere un elemento decisivo per cogliere alcuni effetti che la raccolta intende suggerire o provocare nel lettore.

Per perimetrare *Sp* converrà partire da due cellule testuali delle ventisette prose (*sp* 13.03 e *sp* 14.02), poste in posizione centrale del macro-testo: se non una *mise en abyme*, quantomeno un grimaldello per entrare nello spazio di *Sp*. Oppure – con diversa metafora – si può dire che *sp* 13.03 e *sp* 14.02 funzionino da elementi «radianti»(4); o siano quella traccia luminosa lasciata lungo una pista che permette di percorrerla interamente e cogliere, nel riverbero, il movimento che essa, con la sua forma, intende suggerire. Concentriamoci, allora, su *sp* 13.03 e *sp* 14.02:

03. Come tutto quello che manca perché si possa chiudere, per sempre, *la vicenda arbitraria della tua vita, il reale come termine di paragone di qualcosa di cui ti hanno detto, di cui pare sia vero*, aggiungendo alle vicende dei tuoi mattini in ufficio, alle soste nei bagni illuminati dal sole *tra pensieri grandi e impersonali, fatti di una materia diafana, di voci, di frasi ripetute in cui qualcosa di urgente, e impreciso, ancora una volta cerca di farsi ubbidire* (*sp* 13.03 [miei i corsivi])

02. somiglianti alle discussioni inefficaci che condividi con gli altri, *alle strutture frasali in cui scarichi le spinte delle tue ragioni, mentre collabori alla tessitura, tra i mobili, di transizioni di senso*

che una volta zittiti, una volta che l'altro se ne va, sbattendo la porta, rimangono a mezz'aria, nel vuoto che vi separava, come nervature fossili di istanti precedenti (sp 14.02 [miei i corsivi])

A chi abbia letto *Sp* per mettere a fuoco il nesso che, in queste prose, viene istituito fra costanti stilistiche e scelte lessicali – da un lato, e transazioni di senso e ragioni del farsi della lingua – dall'altro, *sp* 13.03 e *sp* 14.02 appaiono (cioè si manifestano) come efficaci e decisive autodefinizioni dell'operazione di scrittura: così efficaci e meditate, da scoraggiare quasi l'interprete che voglia descrivere le caratteristiche formali di *Sp*.

E – tuttavia – non è forse superfluo un tentativo di avvicinamento stilistico a *Sp*. Perché *Sp* è un spazio testuale complesso e denso: per il quale la densità va intesa non solo come compattezza della struttura macro-testuale e come concentrazione dei significati che sono racchiusi in ogni singola cellula prosastica, ma – anche – come presenza di aree di opacità del senso, cioè di resistenza del testo all'interpretazione (quantomeno, all'interpretazione univoca)(5).

A meglio precisare questo doppio valore della densità, si può osservare che *Sp* offre al suo lettore luoghi che si presentano come densissime prove d'interpretazione di quegli stati-di-cose ed eventi di cui è fatta la trama del reale; ma, al contempo, costringe anche il lettore a muoversi tra spazi opachi: in relazione alle singole prose, il lettore s'imbatte in punti ciechi nei quali la materia verbale oppone una sorda resistenza al rapporto con le "cose"; quanto al macro-testo, il lettore è chiamato a risalire lungo un'architettura che lascia in penombra – se non al buio – la *ratio* che spiega la disposizione delle prose all'interno della struttura macro-testuale.

Questa coesistenza di grumi di luce ed aree di densità/oscurità richiede nel lettore uno sguardo "bifocale": cioè, capace di cogliere il gioco fra luminosità e densità spostandosi e girando intorno a allo spazio testuale che *Sp* circoscrive. Modificare la distanza da cui si legge *Sp* è, infatti, il modo in cui il lettore può – allo stesso tempo – percepire i singoli, numerosissimi, dettagli in cui le prose si ramificano, e afferrare quella potente visione che è offerta al suo sguardo, purché – beninteso – sia capace di abbracciare il macro-testo nel suo insieme. Modificare la distanza è, in sostanza, il modo in cui il lettore può attraversare le zone d'ombra del macro-testo e delle prose, e seguire le accelerazioni sintattiche che lo conducono verso quei luoghi testuali che funzionano, nelle singole prose, come tagli di luce nella densità opaca del flusso dei giorni.

Dopo questo primo, parziale, avvicinamento al macro-testo di Bortolotti, nelle pagine che seguono si proverà a dare conto di tre specifiche caratteristiche della compagine retorico-stilistica di *Sp*, così da verificare i modi in cui viene declinato il nesso fra macro-testo, organizzazione sintattico-testuale delle singole cellule prosastiche e dimensioni descrittiva e argomentativa.

In prima battuta, si analizzerà la struttura del macro-testo e l'ordinamento delle singole prose, mettendo a fuoco la dinamica fra spazi opachi e spazi dotati di luce, fra ripetizione e variazione delle strutture (§ 2). In secondo luogo, si analizzerà il nesso fra il titolo e una delle più esibite e significative caratteristiche formali delle cellule testuali di *Sp*, cioè l'attacco mediante un paragone privo del primo elemento; relativamente a quest'ultimo punto, si cercherà di mostrare che in questa struttura paiono risiedere due significativi effetti che *Sp* intende produrre sul lettore: far emergere una dimensione argomentativa e alludere al carattere enigmatico della stessa struttura formale del paragone privo del primo elemento (§ 3). Infine, dal macro-testo e dalla struttura del mancato paragone, si passerà all'analisi di alcune prose; in particolar modo, si metteranno a fuoco due aspetti: da un lato, alcune costanti stilistiche dotate di particolare significatività per la loro frequenza e per la loro disposizione in precise zone testuali; dall'altro, il valore che assumono nelle prose le scelte lessicali legate ai campi semantici della luce/buio e della minaccia (§ 4).

Nel complesso, da questa descrizione retorico-stilistica si proverà a far discendere una lettura complessiva di *Sp*. Epigraficamente, si potrebbe quasi affermare che, di descrizione in descrizione, *Sp* argomenti per via stilistica un'assenza.

2. Dal macro-testo alle prose: un primo sguardo d'insieme

Per individuare costanti strutturali e cifra stilistica di *Sp* converrà descrivere le caratteristiche delle prose e l'architettura del macro-testo: nel quale si danno chiare rispondenze e simmetrie, ma anche dettagli opachi.

Sp è composto da 27 unità, che chiamiamo prose; ciascuna di esse è provvista di una titolazione che si ripete pressoché identica dalla prima all'ultima: *senza paragone* + numero arabo progressivo (da 1 a 27)(6). Ciascuna delle prose è ulteriormente articolata in centoquindici sotto-unità testuali, anch'esse dotate di numerazione progressiva (01., 02., 03. ecc.): potremo chiamare queste sotto-unità anche cellule testuali (in analogia al ruolo che le cellule hanno nella costituzione di un tessuto biologico o nella trama ritmica di una composizione).

Per maggiore intelligenza del lettore, a titolo esemplificativo si offrono qui due prose, *sp* 1 e *sp* 22, tra loro lontane nella macrostruttura di *Sp*; grazie ad esse è possibile rendere più perspicue le osservazioni che via via si faranno sul complesso gioco di rapporti che in *Sp* lega contenuti e forma:

Senza paragone 1

01. come un bicchiere sul piano del tavolo bianco, e l'acqua versata ai suoi piedi, per lo più lungo la circonferenza, a parte qualche goccia, isolata, come l'effetto d'insieme di una trovata geniale, quella della tensione superficiale, quella dell'attrazione tra le particole del liquido che sentono il fascino preconsciouso della forma e l'orrore, il misero sgomento della perdita di un piano, per il futuro, per ciò che è in corso che non ti appartiene
02. simili ad un piccolo parcheggio fuori mano, dietro l'edificio delle scuole, al primo imbrunire dell'autunno, mentre gli adolescenti passano in scooter e, nelle case, gli adulti si esimono dal dire, attingendo ai saperi del telegiornale
03. come frasi dette per errore, che escono dallo spazio dell'incerto e cristallizzano le possibilità immediate, tra gli sguardi di chi parla, tra i mobili, le pareti con i quadri, i particolari d'interni frequentati dalle abitudini d'acquisto, dai frangenti successivi

senza paragone 22

01. come le ore di lavoro, l'interstizio lunghissimo, laminare in cui ti inoltri tra masse di giorni perduti, di giorni a venire, di quel che resta di scenari probabili che ti vedevano felice, scartati a seguito di un particolare secondario, di una ricaduta marginale di eventi a più larga scala, della crisi finanziaria, della governance del territorio, in cui sei implicato insieme a migliaia di altre persone secondo sistemi complessi di causalità, approssimazione, eterogenesi dei fini, e che ti hanno raggiunto, e spinto nell'angolo in cui sei, ossessionato da ciò che capita, dalla macchina del presente, dalla sua estensione chilometrica, tridimensionale, apocalittica
02. come il fatalismo all'uscita dall'ufficio, le vaste prospettive di quei primi minuti
03. come il sole, le ombre precise che disegna sulle facciate degli stabili, delle villette, la limpidezza peculiare degli orizzonti suburbani che attendono l'arrivo di astronavi aliene, lunghe e vaste come cumulonembi, le cui forme segneranno il termine di ogni ordine, di ogni parsimonia nei desideri, nella consumazione dei propri giorni, in cui si avvicendano casi successivi, casi ragionevoli, che ti conducono in angoli della casa dove scopri alcune briciole, una macchia, le tracce di una tua vita passata, fantomatica in cui

Con l'aiuto di questi due esempi, proviamo a isolare quelle caratteristiche formali che non solo accomunano le sotto-unità, ma permettono anche di riconoscere, all'interno della macro-struttura di *Sp*, la funzione strutturante, a più livelli d'analisi, di un principio di variazione nella ripetizione. Partiamo dagli elementi formali riconoscibili nelle singole prose per poi muoverci a descrivere il macro-testo.

Come mostrano *sp* 1 e *sp* 22, le sotto-unità presentano tutte una prima parola con iniziale minuscola e mancano tutte del punto in posizione finale; in secondo luogo, si aprono tutte con un elemento che imposta un paragone, positivo o negativo: un operatore riconducibile alle due opposte serie dell'identico («come»; «simile a» ecc.) e del diverso («diverso da»; «differente da» ecc.), al quale è sempre sottratto il primo termine di paragone, positivo o negativo che esso sia.

Due elementi paiono significativi. Da un lato, sono ricche e varie le due serie di elementi lessicali ai quali è affidato il compito d'introdurre il paragone privo del primo elemento: si tratta, complessivamente, di venti diversi operatori di paragone, che modulano differenze minime (come quella fra «come» e «non proprio come») e che, inoltre, inseriscono nel testo un principio di variazione attraverso l'alternanza, ad esempio, fra «diverso da», «differente da», «dissimile da»(7). Dall'altro, questi operatori di paragone sono adoperati con diversa frequenza: alcuni occorrono molto spesso, mentre altri, invece, appaiono in pochi luoghi; basterà qui confrontare le quaranta occorrenze di «come» con le due sole occorrenze di «non diverso da» e «pari a».

Tuttavia – ed ecco uno dei casi di densità opaca di *Sp* – né la variazione lessicale degli operatori di paragone, né la loro diversa distribuzione quantitativa si lasciano ricondurre ad un principio: in sostanza, l'elemento lessicale più raro non sembra lì ad aprire una sequenza cui possiamo attribuire particolare significato; allo stesso modo, anche il susseguirsi di «come», «analogo a», «diverso da» ecc. si presenta come una scelta opaca per il lettore: al quale non è dato coglierne una *ratio*.

Nel complesso, questi primi dati – relativi allo stile della punteggiatura e allo stilema d'apertura che ritorna diverso, ma identico – già consentono di tentare qualche prima approssimazione a più generali ipotesi su *Sp*: sul piano della loro costruzione e forma, le singole cellule testuali delle prose isolano e tagliano degli istanti, arbitrariamente colti all'interno della centrifuga e formicolante dispersione di tutti quei potenziali elementi che si offrono all'appercezione e alla descrizione.

Ma prima di poter stringere in un'interpretazione il senso complessivo di *Sp*, veniamo a enunciare altre due caratteristiche delle sotto-unità di cui si compongono le prose. Come terzo elemento andrà aggiunto che, in via preliminare, le singole cellule prosastiche possono essere considerate delle “descrizioni” di alcuni stati-di-esistenza: o meglio, come descrizioni costruite a partire da un “corpo-mente” precipitato in un “qui ed ora” ad un tempo generico e preciso. A confermare questo radicamento delle descrizioni in un «corpo-mente vivente», va messo in evidenza – e veniamo così al quarto elemento – che le descrizioni vengono fatte quasi sempre utilizzando la seconda persona singolare: un *tu* nel quale sembra annidarsi l'istanza che produce il testo, ma anche il lettore(8).

Ma quali sono i caratteri di questo flusso di percezioni e di pensieri del *tu*? Innanzitutto, si tratta di un flusso tagliato in altri egualmente possibili; in aggiunta, si tratta di un flusso che pare essere provocato da improvvise e inaspettate accensioni dello sguardo e delle sinapsi del *tu*. Se, come si diceva, il taglio nel flusso degli stati-di-cose appare come un gesto arbitrario – e addirittura, nella sua forma linguistica, come qualcosa che rivendica quasi il suo carattere di arbitarietà – questo accade perché le scelte lessicali e l'organizzazione retorica-stilistica di *Sp* intendono suggerire al lettore che quel taglio discende da un gesto inscritto nelle percezioni e nei movimenti, nei sensi e nello sguardo dell'istanza che enuncia il testo.

Dopo questi primi percorsi sul nesso che in *Sp* è istituito fra percezioni del *tu* ed effetti sul lettore, non è superfluo ritornare a guardare il macro-testo, precisando altre caratteristiche formali dell'ordinamento. A questo riguardo, va sottolineato che, nella macro-struttura di *Sp*, sembrano ubbidire al duplice principio di variazione nella ripetizione tanto la disposizione delle ventisette prose nel macro-testo, quanto l'ordinamento delle sotto-unità all'interno di ciascuna prosa.

Sebbene – come si è visto – le sotto-unità siano accomunate da elementi formali, esse non si lasciano facilmente organizzare per argomenti e temi: ad una prima impressione – che può anche essere formulata e intesa come pista di lavoro per l'analisi – queste cellule testuali che compongono le prose potrebbero anche essere disposte in un diverso ordine; e così, egualmente, anche le ventisette prose. Insomma, a dispetto della doppia numerazione progressiva (delle prose nel macro-testo *Sp* e delle singole sotto-unità in ciascuna prosa), ad una prima lettura, il macro-testo rifugge

dal fornire facili appigli che indichino una progressione di tipo narrativo o un movimento di quanto viene descritto e argomentato verso uno sviluppo e un esito conclusivo.

A questo proposito, va anche osservato che la variazione di queste sotto-unità all'interno delle prose è soggetta a un *range* di stabile oscillazione, sia per quanto riguarda il loro numero sia la loro ampiezza: le ventisette unità di *Sp* sono, infatti, costituite da un minimo di tre sotto-unità ad un massimo di sei(9); anche la lunghezza delle singoli sotto-unità è varia, ma i valori intermedi tra il minimo e il massimo sono quelli più frequenti: poche sotto-unità sono di un solo rigo o due (cioè di circa 8-20 parole), così come poche sono quelle costituite da un centinaio di parole (è il caso dell'ultima sotto-unità dell'ultima prosa, *sp* 27.05)(10); mediamente, siamo dinanzi a sotto-unità di 60-80 parole.

Quindi, in questa pur attenta e calibratissima organizzazione del macrotesto, non appare semplice ricercare un criterio che motivi i fenomeni di variazione descritti. In particolare, la difficoltà nell'individuare un principio chiaro e univocamente intelligibile che motivi l'oscillazione nel numero delle sotto-unità e le ragioni del loro essere riunite in una singola prosa si presta ad essere letta in due modi(11): da un lato, è uno di quegli effetti di opacità che sono parte voluta e significativa dell'operazione costruita da Bortolotti(12); dall'altro, questa difficoltà consente di apparentare le sotto-unità alle forme di scrittura e ai testi che sono composti da singole cellule di lunghezza variabile, implementabili in teoria in modo illimitato, raggruppabili secondo un criterio spazio-temporale: tante sotto-unità per ogni pagina; tante sotto-unità al giorno. Pare, insomma, che Bortolotti offra un dispositivo fatto di variazione nella ripetizione analogo alle procedure che caratterizzano oggi i post di un blog o di un profilo di un'identità social, e prima una scrittura di registrazione come il diario o una cronaca.

In ogni caso, il riferimento alla variazione nella ripetizione è utile perché permette di guardare più da vicino le caratteristiche formali delle prose e, in parte, di correggere, per via linguistica e stilistica, alcune delle prime ipotesi. Ma, prima di procedere ad un'analisi complessiva, è bene soffermarsi sul significato del titolo e sul valore da assegnare al dispositivo con cui si aprono le singole sotto-unità.

3. Argomentare un'assenza. Il rumore del veicolo, il silenzio del tenore

Per cogliere la dimensione argomentativa latente in *Sp*, sarà utile soffermarsi su due aspetti tra loro interrelati, il titolo e la struttura del paragone con cui si aprono le sotto-unità di cui si compongono le prose.

Quanto al titolo, va fatto emergere che *Senza paragone* potrebbe avere una doppia lettura, letterale e idiomatica. Se ci rifacciamo alla lettura letterale, "senza paragone" indica una procedura testuale: cioè, l'assenza di una struttura atta a creare una comparazione tra due entità attraverso degli operatori di paragone (*così, come, simile a, ecc.*). Nel secondo caso, invece, essere "senza paragone" indica il grado superlativo, incomparabile perché molto positivo, di un termine che rappresenta un oggetto, una qualità, un concetto ecc. L'assenza di un possibile comparante esalta i tratti semantici del comparato e li porta a un grado superiore della comparazione.

Le prose di Bortolotti sconfessano entrambe le letture: non siamo di fronte né a una descrizione meramente letterale della procedura, né a un'assenza superlativa. Manca, infatti, nelle prose ciò che in retorica si definisce il "tenore" (*tenor* nella terminologia anglossasone), mentre, invece, si dispiega di fronte ai nostri occhi, un'impressionante accumulazione di veicoli (*vehicle*)(13): quindi, un titolo descrittivo della procedura testuale sarebbe dovuto essere "senza paragonato" (se con paragonato indichiamo il *tenor*, cioè il primo membro di un paragone).

Il titolo, dunque, sembrerebbe suggerire un'ambiguità ironica, sebbene sin dalla lettura della prima prosa la postura dell'istanza enunciativa non sia affatto quella di una maschera ironica; anche quando potrebbe essere frutto di tecniche ironiche, se non addirittura comiche (come, ad esempio, la descrizione dell'infinitamente piccolo che diventa abnorme), la serie di descrizioni che si affastellano nei veicoli non alludono mai a un'intelligenza del contrario. Per comprendere, dunque,

parte dell'operazione indicata dal titolo dobbiamo fare un ulteriore passo, e specificare che cosa si intenda per paragone e quali possano essere le sue funzioni.

Se consultiamo i manuali di retorica(14), notiamo che il paragone si suddivide in due tipologie (che presentano entrambe una fenomenologia vasta e varia): la comparazione e la similitudine. La differenza tra le due consiste nella possibilità della comparazione d'invertire i suoi componenti (diremmo quindi che tenore e veicolo sono fungibili); nella similitudine, invece, il tenore non è mai sostituibile con il veicolo; o, se lo è, la sfumatura semantica della struttura cambia profondamente. Inoltre, secondo una prospettiva recente, che sgancerebbe la metafora dalla classica interpretazione di *similitudo brevior*, grazie all'esplicazione dell'operatore di paragone, l'enunciato della similitudine può essere letto come un enunciato letterale e non di senso figurato: non ci sarebbe, insomma, conflitto e interazione tra i campi semantici (come avviene nella metafora), ma una somiglianza fondata esclusivamente sulle caratteristiche specifiche del *tertium comparationis*(15).

Sia la similitudine sia la comparazione possono essere strumenti dell'argomentazione. Infatti, come hanno sostenuto Perlman e Olbrechts-Tyteca, «l'argomentazione non potrebbe procedere di molto senza ricorrere a paragoni, nei quali diversi oggetti siano posti a confronto per essere valutati l'uno in rapporto all'altro», in virtù della loro caratteristica di presentarsi come argomenti quasi-logici, cioè all'apparenza costituiti da «enunciati fondati sull'idea di misura, anche se manca ogni criterio per compierla veramente»(16).

Ritornando ora al libro di Bortolotti, possiamo chiederci perché e come interpretare l'assenza di uno dei due termini di paragone. Prendiamo come esempio *sp* 5:

01. diverso dai giorni della settimana, dalla loro successione che cancella il futuro, la profondità degli oggetti, gli interstizi temporali in cui riesci a salvare piccoli patrimoni in percezioni, ricordi di gite in bicicletta, frammenti riguardanti la vita, l'impiego delle ore serali, lungo le quali ti trovi, spesso, a sondare il silenzio, le prime propaggini del sonno, le cui regioni vorresti esplorare più a fondo, e visitarne i centri lontani, i monumenti, le steppe brulle e minerali con cui confina, oltre

02. diverso dal putiferio del traffico, dall'ipocrisia dei comportamenti, dalla coscienza della dissipazione, dalle morti che punteggiano, come pozzi gravitazionali, i paraggi immediati dello spazio-tempo in cui ti trovi a passare, mentre segui con lo sguardo la deformazione del reale, la curva ripida in cui il decesso sprofonda, come un grave, nel fluido delle cose che sono, che mantengono strutture d'ordine nelle correnti sfibranti del tempo che passa, dell'entropia, della costante insensatezza delle prove continue, dei successi, dei piani ben riusciti

[...]

04. come gli indizi in cui ti imbatti al mattino, di una vita precedente, di sere lontane alcune ore, dalle quali ti separa la notte, il sonno ed un processo di dissipazione della materia in calore, del senso delle cose in nulla, che ti permette di ricavare qualcosa, di avere avuto ragione, a volte

Iniziamo ora la nostra analisi prendendo in considerazione la prima ipotesi delineata, e cioè che i paragoni di Bortolotti siano delle similitudini. Nella percezione di elementi di somiglianza o differenza si anniderebbe una chiave, che sta al lettore evincere attraverso l'elaborazione dei tratti semantici dei numerosi veicoli giustapposti grazie all'esplicazione dell'operatore di paragone (in queste prose, «diverso da» e «come»). È interessante notare come la procedura paragonante possa duplicarsi nella sotto-unità 02, dove al veicolo iniziale introdotto dalla dissomiglianza si giustappone un secondo veicolo fondato sulla somiglianza («*diverso* [...] dalle morti che punteggiano, *come* pozzi gravitazionali, i paraggi immediati dello spazio-tempo in cui ti trovi a passare»), mentre una terza somiglianza, priva di rapporti con i paragoni di primo e secondo grado, viene stabilita con un ulteriore elemento descrittivo («la curva ripida in cui il decesso sprofonda, come un grave»).

Secondo questa interpretazione, attraverso delle similitudini mancanti del tenore (un tenore non sostituibile), l'autore suggerirebbe al lettore il processo stesso di definizione di un concetto, unicamente grazie all'estrazione (o all'esclusione, nel caso di dissomiglianza) dei tratti semantici salienti dei micro-eventi, delle descrizioni, delle micro-argomentazioni degli innumerevoli veicoli.

L'operazione, ovviamente, risulta impossibile.

Se prendiamo come campione il brano che abbiamo scelto (*sp.* 5), notiamo che riesce arduo selezionare univocamente i tratti salienti del *tertium comparationis* per risalire al tenore assente. Possiamo, al più, descrivere pratiche e dare giudizi di valore sui contenuti del veicolo: ad esempio, relativamente all'ultima sotto-unità del brano riportato, dove la netta opposizione con i paragrafi precedenti (evidente sin dai differenti operatori *diverso* e *come*) restituisce l'ipotesi di un'opposizione tra il recupero di un'integrità di vita e la realtà che circonda un abitante del XXI secolo.

In *sp.* 5.01, infatti, sembra delinarsi una fenomenologia precisa della percezione del tempo quotidiano («diverso dai giorni della settimana»), la cui inarrestabile progressione cancella qualsiasi prospettiva futura; se continuiamo nella lettura dei veicoli, vediamo che le immagini di un tempo alternativo a quello della successione dei giorni sono legate a spazi di un «tempo libero» («gite in bicicletta», «ore serali», «il sonno», «i centri lontani», «i monumenti», «le steppe brulle»). Siamo, cioè, di fronte alla scissione tra tempo del lavoro e tempo libero, suddivisione della società industriale e capitalista moderna, in cui il lavoro viene sottratto all'integrità spazio-temporale dell'individuo.

In *sp.* 5.02, invece, è il degradato contesto urbano e le sue relazioni cittadine («putiferio del traffico», «dall'ipocrisia dei comportamenti», «dalla coscienza della dissipazione, dalle morti che punteggiano, come pozzi gravitazionali, i paraggi immediati dello spazio-tempo») che istituiscono la relazione di dissomiglianza, costringendo il soggetto a muoversi in una realtà deformata, in cui è riconoscibile solo il «fluido delle cose che sono».

A sua volta, la sotto-unità *sp.* 5.04, l'unica ad istituire una relazione di somiglianza, sembra aprirsi con la focalizzazione su un tempo epifanico: grazie ai minimi «indizi», questo tempo dovrebbe svelare un'integrità, o quantomeno una ragione («che ti permette di ricavare qualcosa, di aver avuto ragione, a volte») che possa liberare il soggetto dalle gabbie dell'alternanza temporale del lavoratore moderno. Non è un caso che «gli indizi» si distribuiscano al mattino, nelle ore successive al sonno e, presumibilmente, in quelle precedenti il lavoro.

Se dunque consideriamo i testi di Bortolotti come prove quasi-logiche, fondate sull'argomento di paragone e finalizzate alla definizione di un concetto assente, deduciamo che ci troviamo di fronte a delle argomentazioni paradossali, che sembrano mimare più un processo dimostrativo *in fieri* che fornire delle reali prove misurabili del primo termine di paragone. Il dispositivo che Bortolotti crea diventa di per sé un'immagine delle nostre possibili pratiche di costruzione di un senso; il tentativo, attraverso la struttura del paragone, di argomentare un'assenza (quella del *topic* del discorso, del tenore dunque) si risolve nell'illustrazione delle nostre pratiche quotidiane a cui soggiace però «una *ratio* che è già ideologica».

Come *Tecniche di basso livello*, anche *Sp.*, «che a un primo superficiale sguardo potrebbe sembrare mera registrazione di una condizione di fissità e di irrevocabilità dell'identico nel pensiero, nell'esistenza e nella prassi politica, se letto con attenta partecipazione, oggi è capace più di altri di mostrare la spessa grana del tessuto ideologico dominante, e di additare il compito politico a una generazione»(17). A differenza delle *Tecniche*, però, ciò non avviene attraverso la scomposizione narrativa e il ritratto degli eventi infra-ordinari delle vite contemporanee e delle forze che le sovrastano, ma si concretizza nella mimesi e nella denuncia dei nostri meccanismi di senso interrotti, dei nostri processi di soggettivazione disarticolati, grazie all'omissione del primo termine di paragone che sorregge l'intero dispositivo testuale(18).

Tuttavia, vi è una seconda possibile interpretazione delle difettose procedure paragonanti. Abbiamo visto, infatti, che un paragone può non essere una similitudine, ma una comparazione. Per maggiore intelligenza, ricordiamo qui la differenza. Se sosteniamo che «Marco è come Luca», i due termini di comparazione sono interscambiabili; rovesciandoli il significato dell'enunciato non viene modificato: questa è una comparazione. In una similitudine, invece, se proviamo a sostituire tenore e veicolo («Il guerriero è come un leone» / «Il leone è come un guerriero») il significato cambia sensibilmente, e gli enunciati hanno una diversa funzione: tenore e veicolo non sono

interscambiabili.

Ora, se è vero che le prose di *Sp* sembrano fondate su un rapporto paragonante tipologicamente legato alla similitudine, in assenza di tenore non possiamo stabilire con esattezza se si tratti di una similitudine o di una comparazione. Facciamo un esempio. Se l'enunciato di apertura della sotto-unità *sp* 5.02 fosse associato a un enunciato del tipo «il silenzio della campagna», ci troveremmo di fronte a una comparazione negativa: «il silenzio della campagna è diverso dal putiferio del traffico». Naturalmente, la complessità del testo di Bortolotti e le numerose strategie di accumulazione di veicoli non permettono banalizzazioni di questo genere; tuttavia, l'esempio è utile per poter mostrare il grado di indeterminatezza tra comparazione e similitudine in assenza di tenore. A questo punto, possiamo chiederci come interpretare *Sp* nel caso in cui riconosciamo nei suoi testi una lunga serie di comparazioni. Ci troveremmo di fronte ad un'infinita possibilità di commutazione di comparanti e comparati: il cui fine non sarebbe più l'evidenziazione di tratti semantici salienti (affinché il lettore costruisca un'immagine o un concetto che divenga via via più definibile), ma la descrizione enigmatica di uno stato-di-cose. Quel vuoto del tenore, allora, sarebbe incolmabile non già perché difficilmente estraibile *dal* veicolo, ma perché già sempre colmo *del* veicolo, essendo con esso sostituibile: il silenzio del tenore si rovescia nel rumore del veicolo, e viceversa.

Il dispositivo testuale diverrebbe a questo punto, da un lato, molto più sbilanciato verso quella che Zublena definiva la «registrazione di una condizione di fissità e di irrevocabilità» (e ci spingeremmo a dire della condizione enigmatica delle singole vite individuali); dall'altro, sarebbe, però, anche un potenziamento dei suoi effetti di denuncia. In sostanza, ci troveremmo quasi di fronte a un'immagine kafkiana, che tuttavia non agisce grazie a una narrazione allegorica, ma rende allegoriche le sue procedure testuali.

4. Scelte lessicali e costanti stilistiche

4.1. Descrivere la densità e instabilità sintattico-testuale di *Sp*

In apertura del contributo abbiamo ipotizzato che *Sp* possa essere rappresentato come uno spazio denso e complesso per il lettore: dopo l'affondo interpretativo del § 3, ora motiveremo meglio quella prima intuizione critica, isolando alcune costanti stilistiche e scelte lessicali attraverso le quali mostrare la peculiare organizzazione sintattico-testuale delle prose e, in particolar modo, la tensione fra sequenze descrittive e cellule argomentative.

Va, a questo punto, precisato un dato. Se, come si affermava in apertura, al lettore che voglia leggere *Sp*, sono necessari uno sguardo bifocale e movimenti di avvicinamento/allontanamento dalle prose, questo accade proprio per la loro peculiare compagine retorico-stilistica. Infatti, dall'orditura delle singole cellule testuali – dal loro stile – il lettore di *Sp* è sollecitato (e quasi provocato) ad inseguire il flusso di percezioni e di prove del senso, a percorrere la trama lacerata di immagini e pensieri, a perdersi nel reticolo d'impulsi e d'informazioni caratteristico dei «sistemi complessi» del meccanismo finanziario transnazionale (*sp* 21.01), così come di quei «sistemi meno rigorosi» (*sp* 16.02) in cui consiste la «vicenda arbitraria» (*sp* 13.03) della vita. Anzi, «della tua vita» come recita *sp* 13.03, e poi *sp* 16.04: cioè, quella dell'istanza enunciativa del testo, ma anche quella del lettore (della «tua vita» – sembra dire a sé stessa l'istanza enunciativa – come quella di tutti).

Risillabando mentalmente le parole di *Sp*, il lettore è, quindi, chiamato a percepire, all'interno degli andamenti sintattici delle prose, la vertiginosa nervatura degli istanti di cui si compone tutto ciò che ha posto nella trama temporale del mondo, a sentire affiorare la rincorsa dei pensieri verso possibili interpretazioni e significati, già tutti infranti, sfibrati, e riflessi; insomma, a cogliere la tensione dell'istanza enunciativa verso «qualcosa di urgente, e impreciso» che «ancora una volta», per successive approssimazioni e per irredimibili scacchi, cerca un varco nel campo del dicibile (*sp* 13.03).

Possiamo allora dire che la cifra stilistica di *Sp* risiede in questa tensione: cioè, nelle accelerazioni linguistiche che accompagnano il progressivo aggallare di «marosi profondi» e «invisibili» (*sp* 6.02) su e lungo quella superficie percorsa – nervosamente, imperfettamente, ma instancabilmente – dallo «sguardo di chi vede» (*sp* 6.02), o meglio dal «sensorio umano», secondo un'efficace definizione di Alfano(19). In sostanza, in *Sp* l'istanza enunciativa sismograficamente registra il progressivo affiorare di una ridda di detriti e frammenti, di dettagli enigmatici e particolari secondari; essa si spinge (e spinge il lettore) a inseguirli e stararli, così da fissarli in descrizioni ad un tempo densissime e sintatticamente instabili:

01. identici alle cose che credi di aver visto con la coda dell'occhio, forme lunghe, cupe, che si rifugiano dietro l'angolo della credenza, oltre le piante all'ingresso, nel corridoio da cui ti arrivano i suoni furiosi della lavatrice che centrifuga la biancheria, *i jeans che fra qualche giorno* (*sp* 16.01 [mio il corsivo])

04. come pieghe del lenzuolo, come particolari d'abbigliamento, dei visi di altri passeggeri, in autobus, di colleghi che hai richiesto di un parere, mentre la sera di dicembre entra in città e si dirige, con pena, verso il tuo appartamento, verso i resti di momenti *la cui trama, con pochi spunti, con pochi sbagli* (*sp* 20.04 [mio il corsivo])

02. come un'escrescenza di carne, una specie di organo esterno tubolare, metafisico, specializzato, appoggiato al pavimento calando da un fianco, oltre l'orlo del maglione, *e sempre pulsante, filtrando il tempo in entrata, il futuro che si disfa in istanti precisi, in secondi, in vicende di una minuzia progressiva, estenuante mentre l'inefficienza dei processi fisiologici, le parole di troppo in conversazioni che non ti interessano rallentano le ore, accennando a un'imperfezione d'impianto le cui conseguenze* (*sp* 25.02 [mio il corsivo])

Possiamo, quindi, affermare quanto segue: è questo radicamento in un corpo – in un corpo già «ibridato» e «commisto» con gli stati-di-cose che descrive – a spiegare alcuni effetti di *Sp* sul lettore(20), che altro non sono se non il corrispettivo formale dei modi di percezione del *tu*. Infatti, dei detriti, dei frammenti e dei fenomeni di rifrazione nei quali si disperde e moltiplica il testo, vengono restituiti, anche e innanzitutto *sub specie* retorico-stilistica, tre effetti che dal *tu*, dal “corpo-psiche” dell'istanza enunciativa, sbalzano prepotentemente sul lettore: la consistenza opaca e inerte delle cose, il formicolio brulicante delle possibili accensioni che pure il «reale» provoca, e la vertigine. La vertigine delle molteplici, molteplici ma inafferrabili, connessioni.

Non è superfluo, a questo punto, mettere a fuoco più da vicino le ragioni della densità e instabilità sintattico-testuale di *Sp*. In primo luogo, va rilevato che le prose procedono attraverso l'alternarsi di ripetizione e variazione, simmetria e asimmetria. Da una parte, l'andamento sintattico-testuale offre al lettore descrizioni che tendono alla continua precisazione di dettagli; dall'altra, esso progressivamente determina una nervosa complicazione delle stesse linee descrittive. In un certo senso, è come se al lettore dovesse essere sempre ricordata e ribadita la vertigine del possibile e i limiti della stessa operazione che si tenta: per quanti dettagli si possano isolare, ve ne saranno altri che andranno persi.

Si prenda, a titolo esemplificativo, un passo di *sp* 3.02, che riporto adottando una rappresentazione grafica che può dare conto della struttura a incastro della descrizione:

i milioni di lunghissimi fili che hai lasciato alle spalle, inceppati negli spigoli, nei giorni che hai visto, alcuni intrecciati malamente

come funi sfibrate, come cavi, corde

di casi, di scelte, di errori voluti per privarti di un'altra cosa, che ora non sai (*sp* 3.02)

In questo passo la descrizione procede alternando movimenti simmetrici e asimmetrici: tutte le serie sono caratterizzate da tre addendi, ma tutte presentano un elemento che introduce un principio di

variazione nell'identico. Più nel dettaglio, le qualità dei «milioni di lunghissimi fili» sono individuate attraverso tre elementi fra loro non perfettamente omologhi («che hai lasciato alle spalle»; «inceppati negli spigoli, nei giorni che hai visto» e, con ulteriore variazione, «alcuni intrecciati malamente»); a questa prima serie seguono tre paragoni: qui l'assenza del terzo «come» ribadisce l'effetto di variazione e asimmetria («come»...«come»...0); segue poi la serie dei tre specificatori, anch'essa caratterizzata da un effetto di variazione: che, stavolta, riguarda l'ultimo membro della sequenza, più ampio e complesso dei primi due, ramificantesi in una finale nella quale l'oggetto indiretto retto da *privarsi* è un sintagma complesso e pesante («di casi, di scelte, di errori voluti per privarti di un'altra cosa, che ora non sai»).

A ben vedere, ai limiti della descrizione e alla volontà di restituire nella sintassi lo scacco percettivo e conoscitivo del “corpo-mente” del *tu*, può essere ricondotta un'altra costante stilistica di *Sp*, già emersa negli esempi *sp* 16.01, 20.04, 25.02. Faccio riferimento alla tendenza a lasciare in sospeso le sotto-unità, ponendo, nella parte finale, strutture incomplete. Fra queste, ad esempio, quella costituita da un sintagma nominale seguito da un pronome che apre una frase relativa cui manca il verbo (vd. *sp* 2.02: «silenzi improvvisi che»); o l'attacco di una subordinata alla quale manca il verbo di modo finito (vd. *sp* 4.02: la subordinata introdotta da «senza che» non ha un verbo di modo finito). Si noti che, in alcuni casi, proprio poiché è senza verbo la frase con cui dovrebbe chiudersi la sotto-unità, a restare in sospeso è il sintagma nominale con possibile funzione di Soggetto; un Soggetto al quale viene negato o sottratto il suo Predicato, così da lasciarlo, sul piano informativo, come elemento irrelato e isolato, incapace di svilupparsi in una predicazione:

02. come questioni di poco conto, sollevate nel corso di sere d'estate, durante le quali il futuro si sfibra in vaghe memorie di intenzioni, di frasi distratte, di sospetti mai chiariti, la cui dispersione punteggia le vicende di altri giorni, che comprendono viaggi in bicicletta verso l'ufficio, l'attese alla cassa, *silenzi improvvisi che*, al termine di pomeriggi casalinghi, senza che nessuno, mai, ne raggiunga la fine (*sp* 2.02)

02. non come le cose che dici, le ragioni che affermi di avere, mentre siedi in pizzeria, o nel posto accanto al guidatore, in autostrada, e ti distrai lasciando che il pensiero si dissipi, lungo le direttrici del moto, sull'asfalto, nella porzione locale di tempo che attraversi implicato, all'altezza del viadotto, in una vicenda intima e universale di dispersione di energia, ordine e calore, *senza che nessuna delle cose che ricordi, anche belle, anche di pomeriggi estivi con il vento, in parte destinate a rimanere nello stato delle cose* (*sp* 4.02)

03. come l'ultima cosa che fai prima del sonno, prima di accertare che la giornata è finita, *che l'ennesima vicenda della tua estinzione, della tua complicità con il caso, con l'eterogenesi de fini* (*sp* 24.03)

Dinanzi all'insieme di queste occorrenze, si può ipotizzare che l'applicazione sistematica di principi di differenziazione e distinzione sfoci nella complicazione e dispersione delle linee periodali, che possono anche essere lasciate in sospeso. Questa mi pare un'ipotesi di lettura senz'altro ragionevole; tuttavia, questa costante stilistica sollecita un *surplus* di riflessione.

Abbiamo detto, in apertura, che il macrotesto di *Sp* non restituisce un criterio univoco e facilmente intellegibile per interpretare l'ordinamento delle prose. Però, l'impressione di variazione nell'identico che si registra guardando i temi e il rapporto che con essi istituisce l'istanza enunciativa viene, in parte, contraddetta proprio dai procedimenti stilistici: che, in certa qual misura si infittiscono via via che si procede nella lettura di *Sp*. In particolar modo, in *Sp* si registra un aumento delle frasi lasciate in sospeso, man mano che si avanza nel macro-testo. Certo, questo dato non va enfatizzato; ma mi pare che esso confermi il valore che le procedure e i procedimenti stilistici hanno in *Sp*: a tal punto, da poter suggerire quella progressione (o un accenno di progressione) che, invece, i contenuti negano. Ma progressione o evoluzione verso che cosa, in definitiva? A questa domanda è più difficile rispondere.

Potremmo dire che, nel susseguirsi delle descrizioni, si riconoscono nuclei argomentativi: la moltiplicazione delle linee e traiettorie lungo le quali gli oggetti si offrono alla descrizione del “corpo-mente” diviene un principio d’interpretazione ad un tempo possibile e mancato. Più in generale, si può osservare che, con l’insistito occorrere di strutture simmetriche e asimmetriche – ma sempre calibrate – di sintagmi, frasi, sequenze testuali, le prose realizzano tre effetti: hanno una forza connotativa, provano a suggerire dei movimenti argomentativi, e indicano delle cellule di possibili significati; certo, si tratta di significati che non possono che darsi come parziali e sfibrati, e che sono immessi in spazi di luce e ombra: cioè, al contempo, capaci di restituire qualcosa al sistema percettivo del *tu*, ma anche di sottrarsi e negare quella restituzione, riconsegnando sé stessi e il *tu* al buio e alla opacità.

4.2. Tagliare il buio: scelte lessicali e campi semantici

A conferma che *Sp* possa essere letto come uno spazio testuale attraversato da movimenti che tagliano il buio, ed altri che ad esso si consegnano, e – ancora e prioritariamente – come spazio percorso da un inesauribile fluire di percezioni, valga anche l’esplicita e insistita isotopia semantica con cui ritornano, nelle singole prose, le descrizioni fatte in margine agli effetti di luce. Si tratta di sequenze descrittive che si arricchiscono di orientamenti argomentativi sul possibile valore di quegli sbalzi e di quei picchi che la luce fa emergere dal fondo incolore delle superfici.

Quando, come in *sp* 7.03, le descrizioni degli effetti di luce si affidano al giro sgranato e sospeso della sintassi («guardare attraverso le cose trasparenti, mentre il riflesso, la rifrazione, come fenomeni di verità locale»), il tentativo fallito di dare forma ad un nucleo argomentativo si manifesta proprio nella sospesa irrisolutezza della struttura sintattica; come se la superficie testuale patisse questa lacerazione fra descrizioni e possibili movimenti argomentativi, così da limitarsi ad «accennare» – ma non asserire pienamente – che, nell’indistinzione dei fondali opachi del reale, il riflesso e la rifrazione della luce potrebbero essere «fenomeni di verità locale»:

01. *analogo ai raggi del sole, che attraversano la finestra, nell’angolo non coperto dalla tenda lungo le cui pieghe, parallele, corrono le ombre e i lucori di una regione della casa senza storia, senza affanno, mentre prosegui, come un uomo che ha uno scopo, la tua carriera di vivente, di contemporaneo, la cui trama si disperde nei raccordi mancanti tra le scene di interni, di esterni in parcheggi suburbani, di campi lunghi inconsapevoli nelle telecamere della sicurezza del centro commerciale in cui, di spalle, ti perdi tra i tuoi simili al di là del reparto surgelati, accedendo a una vita oltre la vita, nelle terre fuori campo di ciò che non è certificato, registrato, archiviato* (*sp* 6.01 [mio il corsivo])

03. *simile alle occasioni che sprechi in primavera, per conto della persona che sarai, prevedendo altre mattine di sole e cielo terso, in cui guardare attraverso le cose trasparenti, mentre il riflesso, la rifrazione, come fenomeni di verità locale* (*sp* 7.03 [mio il corsivo])

02. *non proprio come l’ombra, le sue forme liquide, instabili, i confini insolubili che disegna sul pavimento, le mensole, la parete del bagno verso cui ti volti, verso cui accenni, con gli occhi chiusi, per l’acqua ed il sapone, cercando di raggiungere l’asciugamani, spostando il vuoto* (*sp* 8.02 [mio il corsivo])

I passi qui riportati mi sembra chiariscano ulteriormente le ragioni profonde dell’instabilità sintattica che siamo venuti descrivendo in § 4.1. Le prose sono instabili perché sono tutte potentemente iscritte nel corpo e nel grumo delle pulsioni del corpo: cioè, perché sono tutte «incarnate nell’instabilità del flusso percettivo» di un corpo che è «scolpito, modellato, graffiato da un infinito insieme di elementi, in quel brodo generale, in quel plasma totale di cui non è che un [...] ganglio»(21).

In questo inseguimento di quell’«equivoco secondario che è la realtà» (*sp* 8.01) s’inscrive l’operazione retorico-stilistica che *Sp* tenta: se gli elementi e gli stati-di-cose sembrano disporsi

«secondo ordini di una complessità inestinguibile» (*sp* 6.02), è necessario trasformare questo flusso di cose e di stati-di-cose in una «politica del sensibile», cioè in «una politica della percezione e dell'interpretazione del reale»(22).

Ma se è vero che questo inseguimento del flusso già risiede tutto nei giri della sintassi e nelle vertiginose serie di nomi e aggettivi che costellano le prose, possiamo anche provare a fare un ulteriore movimento all'interno del testo, rovesciando l'immagine dell'inseguimento nel suo opposto: quella della fuga. Per scavare ulteriormente nei possibili significati che *Sp* consegna alle scelte lessicali e alla complessa organizzazione sintattico-testuale, affidiamoci a ciò che può emergere dalla lettura di *sp* 11.03 e *sp* 14.04:

03. diverso dall'acqua, dal suo scorrere dal rubinetto, mentre risciacqui i piatti e le cromature del lavello, obliterando come una certificazione penosamente vera i particolari della tua cucina, ti trasmettono il senso di un'insidia, la sordida percezione di una disfatta umida, marginale, ridotta alle ore serali lontane dal fine-settimana in cui, complice il silenzio che a volte l'appartamento ti concede, riesci a sentire le ondate remote di un'idea di valore, di integrità che hai avuto un tempo (*sp* 11.03)

04. come la fisiologia sottile, membranacea, della paura che ti infesta mentre pensi agli anni che ti aspettano, ai destini quasi irreali di momenti senza rilievo, di silenzi pomeridiani, di degenze senza guarigione, alle occasioni per perdere, per essere occupazione del dolore, per vedere soffrire gli altri, ai distinti fallimenti di quelli cui ora rivolgi la parola, ponendo le basi per le relazioni che corromperai nel tempo, destinate a disfarsi, a confondersi come cenni, in lontananza, sotto la pioggia (*sp* 14.04)

Non pare fuorviante mettere in evidenza che, in queste due cellule testuali, si susseguono parole che ruotano intorno a campi semantici fra loro affini: quelli della malattia e della perdita, dell'inautenticità e dell'irrelevanza, della dispersione e del disfacimento, e – in ultima istanza – della catastrofe, e della minaccia che essa porta ai viventi.

Allargando il campo di osservazione all'intera scena, si può far emergere che *sp* 11.03 si presenta al lettore come una sotto-unità che si sviluppa a partire da uno spazio – qual è appunto quello di una cucina – ordinario e saturo di elementi che si offrono ai sensi. Adottando uno sguardo più ravvicinato, si può evidenziare, in *sp* 11.03, l'occorrenza dell'avverbio «penosamente»: esso connota il peculiare carattere della verità che la cromatura del lavello e i dettagli del mobilio consegnano a chi rigoverna una cucina risciacquando piatti. Si noterà ancora che, in questa cellula testuale, acquista particolare densità – percettiva e cognitiva – l'immagine della «disfatta», definita «umida e «marginale», così da legare il senso di sconfitta alla percezione dell'odore dell'umidità: si direbbe quasi, installandolo nella percezione sensoriale che dal corpo arriva al cervello.

Seppur montate con una tecnica diversa, non meno significative sono le serie in cui vengono scomposti e diffratti i pensieri in *sp* 14.04. Qui i dettagli e le associazioni d'immagini si moltiplicano e ramificano, e l'atto di pensare porta a galla elementi che si susseguono in un'enumerazione quasi caotica: la «paura che ti infesta»; i «destini quasi irreali di momenti senza rilievo»; le «degenze senza guarigione»; le occasioni «per essere occupazione del dolore, per vedere soffrire gli altri»; i «distinti fallimenti di quelli cui ora rivolgi la parola» e, ancora e infine, «le relazioni che corromperai nel tempo, destinate a disfarsi, a confondersi come cenni». Se non si sbaglia a ritenere utili tracce queste occorrenze di “parole-angoscia”, connotate e marcate nell'insieme della trama lessicale delle prose, è possibile dare corpo a un'ulteriore, e ultima, riflessione critica.

Riprendiamo l'indicazione metodologica iniziale sulla distanza e i movimenti di avvicinamento e fuga. Possiamo ora, forse, comprendere perché essi appartengono, prima che al lettore, all'istanza che enuncia. Dinanzi alla complessità irriducibile del «fluido spesso del giorno» (*sp* 3.03), l'istanza che costruisce il macro-testo e che tesse la trama linguistica (sintattico-testuale e lessicale) delle prose, lei per prima, adotta il procedimento, stilistico e prospettico, di variare la distanza da ciò che descrive, così da poter trasformare la carica di minaccia che quella complessità irriducibile porta con sé: trasformarla non – certo – in qualcosa che possa davvero perdere il suo potere di minaccia;

ma, semmai, in qualcosa che può essere distanziato e scomposto: e quindi diluito, detto e afferrato (e afferrato perché detto) nel suo essere-minaccia.

Insomma, in questo “far fronte” alla condizione di essere gettati nel mondo, ma di essere «impari al mondo, alla sua cava, luminosa catastrofe» – come lapidariamente recita la brevissima cellula testuale in cui si condensa *sp* 23.05 – è “la minaccia della complessità” in cui il “corpo-psiche” è gettato a richiedere – almeno così sembra suggerire *Sp* – di essere circoscritta e analizzata con i due diversi movimenti che abbiamo isolato: da un lato, estesi e centrifughi, e diramantisi in molteplici direzioni; dall’altro, centripeti e implosivi. Di qui, la fuga, la distanza, la diluizione e la scomposizione molecolare e analitica del flusso percettivo; ma, anche, l’inseguimento, il corpo-a-corpo, il taglio di luce che trafigge e inchioda.

Chiara De Caprio - Bernardo De Luca

Note.

(*) Nell’ambito di una condivisa progettazione del testo, dei suoi obiettivi e delle interpretazioni che sono proposte, pertengono a Chiara De Caprio i §§ 1, 2 e 4, a Bernardo De Luca il § 3.

(1) Per l’area della cosiddetta “prosa in prosa” vd. P. Giovannetti, *Il ritmo dell’ossimoro. Note sulla poesia in prosa*, in «Allegoria», 10/28 (1998), pp. 19-40; P. Zublena, *Esiste (ancora) la poesia in prosa?*, in «L’Ulisse», 13 (2010), pp. 43-47; C. Crocco, *Le poesie italiane di questi anni*, in «L’Ulisse», 17 (2014), pp. 13-50, alle pp. 30-37; G. Alfano, *Materiali per una discussione sull’esito dell’ex.it* e G.L. Picconi, *Una fratellanza senza Edipo*, in *Ex.it. Materiali fuori contesto. Albinea 2014*, Colorno (Parma), Tiellesi, 2016, pp. 17-25 e 75-85; P. Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Roma, Carocci, 2017, cap. II e IV.

(2) Preziose prospettive d’analisi dei testi di Bortolotti sono offerte, in prospettiva narratologica, da Antonio Loreto e, anche in chiave linguistica, da Paolo Zublena. Si vedano, su *Tecniche di basso livello*, ma con osservazioni utili anche per *Sp*, A. Loreto, *Note livide, tracce tecniche, nearly bgmole*, in «Il Verri», 56/46 (2011), pp. 67-75; P. Zublena, *Politiche del sentirsi in vita. “Tecniche di basso livello” di Gherardo Bortolotti*, in «Il Verri», 56/46 (2011), pp. 76-81; Si leggano anche P. Giovannetti, *Introduzione* e A. Loreto, *Note di Lettura*, in *Prosa in prosa*, Le Lettere, Firenze 2009.

(3) In questa sede, utilizzo i termini e le nozioni di «descrizione», «narrazione» ed «argomentazione» nell’accezione propria della linguistica testuale di matrice funzionale-cognitiva (per cui vd. B. Mortara Garavelli, *Textsorten/Tipologia di testi*, in *Lexikon der Romanistischen Linguistik (LRL)*, a c. di G. Holtus - M. Metzeltin - C. Schmitt, 8 voll., Tübingen, Niemeyer, 1988-2005, vol. IV [1988], pp. 157-168; L. Lala, *Testo, tipi di*, in *Enciclopedia dell’italiano*, cur. R. Simone, con la collaborazione di G. Berruto - P. D’Achille, 2 voll., Roma, Istituto dell’Enciclopedia italiana, 2010-2011, vol. II [2011], pp. 1490-1496; M. Palermo, *Linguistica testuale dell’italiano*, Bologna, il Mulino, 2013, pp. 235-258; A. Ferrari, *Linguistica del testo. Principi, fenomeni, strutture*, Roma, Carocci, 2014, pp. 257-307; per i singoli tipi che qui interessano, rimando anche a J.-M. Adam - A. Petitjean, *Le texte descriptif*, Paris, Éditions Nathan, 1989 e alle seguenti voci dell’*Enciclopedia dell’italiano*: L. Cignetti, *Testi argomentativi*, pp. 1468-1471; De Cesare, *Testi espositivi*, pp. 1474-1478; L. Roggia, *Testi descrittivi*, pp. 1471-1474; L. Roggia, *Testi narrativi*, pp. 1472-1482). Adotto, inoltre, la prospettiva secondo cui, all’interno di un medesimo testo, possono riconoscersi sequenze di diverso tipo, come quelle descrittive, espositivo-informative, narrative, argomentative (vd. almeno M. Dardano, *Testi misti*, in B. Moretti - D. Petrini - S. Bianconi, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 147-148). Quindi, per sequenze descrittive dovranno intendersi le sequenze incentrate sull’“individuazione delle caratteristiche di un’entità, percepita nella sue peculiarità e nella sua dimensione spaziale, al fine di procedere alla costruzione di un corrispondente linguistico di una porzione di mondo considerata da un punto di vista atemporale e statico” (riprendo qui Roggia, *Testi descrittivi*, cit.); per sequenze narrative quelle imperniate sul “racconto di un evento o di una sequenza di eventi, collocati all’interno di uno sviluppo temporale ed implicanti un’evoluzione da uno stato-di-cose A ad uno stato-di-cose B”; per sequenze argomentative quelle volte alla “dimostrazione di una tesi o di un’opinione attraverso la calibrata scelta, disposizione e formulazione di argomenti e prove” (riecheggio qui Cignetti, *Testi argomentativi*, cit.). Segnalo, infine, che con la nozione di «movimento testuale», si designa «una sequenza di enunciati globalmente unitaria e provvista di un’organizzazione gerarchica interna»; i movimenti testuali vengono

«distinti ed etichettati in funzione della natura semantica del loro sviluppo interno»: si possono, così, riconoscere movimenti costruiti per esemplificazione, descrizione, narrazione ecc. (Ferrari, *Linguistica del testo*, cit., p. 95).

(4) Ricordo che, nella formulazione proposta da Enrico Testa, in analogia con la nozione di “corpo radiante” propria della fisica, all’interno di un macro-testo, si può definire «radiante» quel testo da «cui si liberano energie e impulsi destinati ad essere assorbiti, riflessi e poi ulteriormente diffusi da un altro sistema» (E. Testa, *Con gli occhi di Annina. La morte della distinzione*, in Giorgio Caproni. *Lingua, stile, figure*, a c. di D. Colussi - P. Zublena, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 45-47, a p. 55).

(5) Uso qui la nozione di opacità rimeditando le analisi di Paolo Zublena sul valore che la categoria dell’opaco assume in alcuni scritti di Roland Barthes e di Italo Calvino. Si vedano per i due casi rispettivamente, P. Zublena, *Qualcosa di opaco. Barthes, il lutto e la scrittura*, «Il Verri» 59/59, (2015), pp. 36-56; P. Zublena, *L’ultimo Calvino tra precisione e disastro*, in Id. *L’inquietante simmetria della lingua. Il linguaggio tecnico-scientifico nella narrativa italiana del Novecento*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2002, pp. 93-118. Per il valore che do qui ad opacità/opaco, valgano queste considerazioni che Zublena fa a partire dal testo *Dall’opaco* (1971) di Calvino: «l’aprico, il visibile è non un’illusione percettiva, ma il dispiegamento di una possibilità dell’invisibile-opaco entrato in contatto con un soggetto in un tempo e in un luogo dato: l’aprico si costruisce sull’opaco» (Zublena, *L’ultimo Calvino*, cit., p. 98). L’opacità va, quindi, connessa alla tensione che esiste fra due condizioni: da un lato, l’irriducibilità delle cose alla loro esatta descrizione; dall’altro, la pulsione a dire con esattezza, pur nella coscienza dello scacco che attende il soggetto. Riecheggio qui formulazioni dello stesso Calvino e di Mengaldo che, nel saggio di Zublena, sono accostate tra loro, e acutamente utilizzate come tasselli per riflettere sulla visione dello scrittore ligure secondo cui l’opacità/densità è il rovescio dell’«aprico»: cioè, potremmo dire, è “pre-condizione” per la luce. In particolare, per l’ulteriore convergere della coppia ‘opaco/aprico’ verso le dicotomie del ‘pieno’/‘vuoto’ e dell’ ‘esplosione’/‘implosione’, valga almeno questo passo di Calvino-Palomar: «non è escluso che cominci a imporsi ora al nostro inconscio l’immagine dell’implosione, come crollo dall’interno, collasso centripeto, ma anche concentrazione massima delle proprie facoltà, contrazione come assorbimento di forza, focalizzazione e immedesimazione, e compattezza interiore: un’immagine che può essere anch’essa di catastrofe ma pure di nuova nascita o di permanenza» (I. Calvino, *I buchi neri* [1975], in «Riga», 9 (1995), pp. 48-51, a p. 51). E ancora, con spostamento alla questione della ‘dicibilità’/‘non-dicibilità’, si veda l’osservazione di Mengaldo sull’idea calviniana secondo cui «la lingua non può dire tutto, ma forse riesce a dire qualcosa, a patto che la si circuisca e quasi la si corteggi con assidua pazienza, disposti allo scacco» (P.V. Mengaldo, *Aspetti della lingua di Calvino*, in Id., *La tradizione del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 227-291, a p. 282).

(6) La rubrica della prima prosa ha la *s* maiuscola (quindi *Senza paragone* 1) a differenza delle altre 26 (che sono nella forma *senza paragone*).

(7) Do qui conto degli operatori di paragone, elencando le due serie in ordine di maggiore frequenza; tra parentesi, per ogni operatore di paragone, è indicato il numero di occorrenze nelle diverse sotto-unità: *come* (40 occ.); *simile a* (17 occ.); *analogo a* (4 occ.); *affine a* (3 occ.); *identico a* (1 occ.); *non diverso da* (2 occ.); *pari a* (2 occ.); *paragonabile a* (1 occ.); *somigliante a* (1 occ.); e per la seconda serie: *diverso da* (31 occ.); *differente da* (4 occ.); *dissimile da* (1 occ.); *distinto da* (1 occ.); *impari a* (1 occ.); *opposto a* (1 occ.); *non come* (1 occ.); *non più di* (1 occ.); *non proprio come* (1 occ.).

(8) Richiamo e riprendo qui le preziose categorie di Alfano, *Materiali*, cit., p. 24 che discendono da un’attenta lettura di *Vissuto poetico e corpo* di Zanzotto (l’immagine del «corpo-psiche vivente» che qui riuso è di Zanzotto ed è fatta reagire da Alfano con le questioni del problema percettivo e del radicamento biologico nella e della poesia).

(9) Secondo questa proporzione: dieci prose sono composte da quattro sotto-unità; sette prose sono composte da tre sotto-unità; sei prose da cinque sotto-unità e, infine, quattro prose da sei sotto-unità.

(10) Come esempi di sequenze brevi si vedano, in ordine di prima apparizione, *sp* 10.01 «come il silenzio del dopocena, gli echi che rimanda l’impianto idraulico» e *sp* 15.02 «simili ai pareri alle opinioni condivise, ma sbagliate».

(11) Per un’ipotesi sulla compresenza delle sotto-unità in *sp* 5 vd. § 3.

(12) Giusta l’osservazione di Scaffai secondo cui «l’esattezza matematica della composizione è spesso conseguenza di un’ipotesi gnoseologica che le caratteristiche strutturali del macrotesto rendono più facilmente esprimibile e percepibile. Si tratta, nei progetti più elaborati, di ipotesi che coinvolgono la struttura stessa della realtà in relazione, ad esempio, al tempo e alla storia» (N. Scaffai, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier Università, 2005, p. 163).

(13) Utilizzo dunque la terminologia anglosassone, ormai ampiamente acclimatata anche negli studi retorici italiani, in seguito all'opera pionieristica di I.A. Richards, *La filosofia della retorica* [1937], Milano, Feltrinelli, 1967.

(14) H. Lausberg, *Elementi di retorica* [1949], Bologna, il Mulino, 2002, pp. 222-25; B. Mortara Garavalli, *Manuale di retorica* [1988], Milano, Bompiani, 2005, pp. 249-51. Ma si veda anche P. M. Bertinetto, *Come vi pare. Le ambiguità di 'come' e i rapporti tra paragone e metafora*, in *Retorica e scienze del linguaggio*. Atti del Congresso internazionale di Studi di Pisa, 31 maggio-2 giugno 1976, a c. di F. Albano Leoni -M. R. Pigliasco, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 131-170.

(15) M. Prandi - E. Raschini, *La similitudine tra le forme di attenuazione dell'interazione concettuale*, in «Synergies Italie», numéro special *Euphémisme et stratégies d'atténuation du dire*, a c. di R. Duretta - P. Paissa, 2009, pp. 21-30.

(16) Sugli argomenti di paragone vd. C. Perelman - L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica* [1958], 2 voll., Torino, Einaudi, 1976, vol. II, pp. 255-69 (la citazione è alle pp. 255-56).

(17) Zublena, *Politiche del sentirsi in vita*, cit., p. 81.

(18) In questa direzione, l'interpretazione concorderebbe, per questo aspetto, con quanto affermato da Antonio Loreto: « In *Senza paragone* le similitudini e le proposizioni modali, positivamente o negativamente stabilite, difettano del primo termine (almeno al livello primo del periodo): ciò fa sì che a emergere sia l'enciclopedia del soggetto paragonatore o modalizzatore, espressione insieme di una realtà fatta di cose di "poco conto", di movimenti e sguardi periferici, perimetrali, in cui il microeroe si muove come cosa tra le cose [...]; e di un pensiero critico ampiamente demistificante: lo stesso visto in *Tecniche di basso livello*, capace dell' "esplicita esposizione dei rapporti di forza materiali che stanno dietro il loro immaginario mascheramento ideologico"», in A. Loreto, *Una totalità in miniatura. La micro-epica di Bortolotti*, in *L'epica dopo il moderno (1945-2015)*, a c. di F. de Cristofaro, Pisa, Pacini Editore, 2017, pp. 115-133, a p. 129.

(19) Riporto qui il passo che mi pare calzante e decisivo per leggere *Sp*: «Mi pare riconoscibile [nella produzione dell'area della poesia sperimentale, *nda*] una forte presenza di questioni e problemi inerenti il corpo e il complessivo sistema del sensorio umano, sempre però intesi come corpo-proprio, come soggettività incarnata nell'instabilità del flusso percettivo» (Alfano, *Materiali*, cit. p. 20).

(20) Alfano, *Materiali*, cit., p. 24.

(21) Alfano, *Materiali*, cit., p. 23.

(22) Riprendo qui quanto Zublena ha osservato per le prose che Bortolotti ha composto (cioè raccolto) in *Tecniche di basso livello*: «non si pensi di trovare in questa raccolta di brevi prose numerate in modo non progressivo – impaginate a coppie binarie – un'antropologia o una fenomenologia dell'infra-ordinario, e nemmeno un'ontologia del quotidiano: semmai una politica del sensibile. [...] A essere rappresentata è appunto una politica della percezione e dell'interpretazione del reale» (Zublena, *Politiche del sentirsi in vita* cit., p. 76).

LA PURA SUPERFICIE E LA TRASLAZIONE

I – Persone

Ho scritto un testo che non tende a nulla. Vuole solo esserci, come tutti.

Ho scritto un testo che rimane in superficie.(1)

Non lontano dall'incipit del romanzo *Troppi paradisi* di Walter Siti, preso a ispirazione diretta(2), il libro di poesia *La pura superficie* di Guido Mazzoni si apre constatando che le proprie parole non mirano ad andare in profondità, ma vogliono solo «esserci» e riflettere un'inesauribile superficie delle cose, contrapposta a un'inattigibile profondità interiore dalla quale, però, non si può mai prescindere mentre si vive o si scrive («[...] Su questo lato / sono con voi, un altro scorre dentro, / è invisibile e mi sovrasta», *Étoile*, PS, p. 32). La presa d'atto di essere unico, incomprensibile e diverso dagli altri solo in virtù di piccole discrepanze irrilevanti, vuole trasmettere un'immagine contraddittoria dell'autore quale persona “media” e indistinguibile dagli altri sotto ogni aspetto, tranne uno. Come già Montaigne nota di sé nei *Saggi*, chi arriva a dichiararsi come uomo medio inevitabilmente riconosce di non essere medio almeno per il fatto di definirsi come tale. *La pura superficie* sposta nella poesia questa acquisizione conoscitiva (che ha una doppia provenienza: dal romanzo moderno e dall'antenato dell'autobiografia confessionale “alla Rousseau”, cioè il saggio autobiografico), e la svolge con alcuni strumenti propri della poesia. Al livello della macrostruttura, il libro ha un carattere composito e architettato in cui «nulla è lasciato al caso» e «prevalgono criteri di simmetria e di equilibrio»(3). Quattro prose lunghe (*I destini generali*, *Angola*, *Sedici soldati siriani* e *Genova*) scandiscono cinque sezioni, ciascuna scandita da sei poesie (o brevi prose poetiche) numerate. Di queste, una è sempre la traduzione-rifacimento da poesie delle ultime due raccolte di Wallace Stevens (*Opus Posthumous* e *The Rock*), secondo un procedimento che si potrebbe definire “citazione a rovescio”. Laddove, infatti, la citazione è solitamente l'inserzione creativa di parole dichiaratamente altrui in un testo proprio, Mazzoni inserisce nelle traduzioni da Wallace Stevens brevissime interpolazioni autobiografiche, rimaneggiamenti creativi, montaggi(4): qualcosa di simile capitava, per fare un esempio, nella prima fase poetica di Primo Levi (quella che va dagli anni '40 all'*Osteria di Brema* del 1975), quando brevi traduzioni apparentemente fedeli contenevano vere e proprie riscritture autobiografiche in filigrana (come in *Da R. M. Rilke* e *Approdo*, rifacimento di Heine). Il fine di queste *cover* è lo stesso delle poesie esplicitamente “autoriali”: aumentare lo slittamento da una voce autoriale all'altra, da un piano espressivo all'altro, da una soggettività all'altra, nella consapevolezza che non esiste nessuna autentica barriera che impedisca il passaggio.

È proprio questo passaggio il tratto stilistico più netto dei testi della *Pura superficie*, che riflette il movimento del soggetto del mondo. Si potrebbe chiamare impropriamente, restando nell'ambito semantico della superficie, un “effetto di traslazione”. Questo effetto prevede oscillamenti inspiegati, asintattici e reiterati fra punti di vista e piani di realtà dei soggetti: li vediamo spostarsi su un'inesauribile superficie del mondo, mentre mantengono inalterati i propri tratti e perennemente uguali a se stessi e agli altri, dato che le loro «differenze fondamentali» sono «su un altro piano, del tutto irrilevanti» (PS, p. 11). La traslazione è la strategia espressiva adottata dall'autore per veicolare una conoscenza onesta del mondo, capace di restituirne i frammenti entro la totalità (*Totalità e frammenti*, va ricordato, era il titolo provvisorio della raccolta). Prendiamo la seconda e terza strofa di *Essere con gli altri*, in cui, per raccontare la giornata di una giovane madre, si adotta in apparenza il suo punto di vista:

Incontra la madre di un'amica di sua figlia, si conoscono poco,
passano un pomeriggio al parco a sorvegliare le bambine, ogni cosa
sopra la panchina genera disagio. Si guarda le dita dei piedi,

i capelli sfibrati, c'è un confronto fra loro,
 usa le sillabe come una protesi
 mentre immagina sua figlia con ambivalenza,
 il dottorato interrotto, i propri limiti.
 È solo quando l'altra donna si indebolisce, quando racconta
 di un fibroma o di una vita provinciale
 che qualcosa può unirle. Poi le figlie tornano,
 distruggono questo momento, vogliono il gelato.
 Più tardi, mentre guida e guarda i cartelloni, la memoria
 del pomeriggio si scompone
 in una specie di liquido mentale: non ricorda.
 Ieri un uomo giaceva a terra investito da un taxi,
 era cosciente, aspettava l'ambulanza, aveva fra le mani
 una busta con la scritta «Birkenstock». L'emorragia
 lo allontanava da noi che restavamo eretti
 e guardavamo il corpo sopra il marciapiede,
 il sangue che esce dalla pelle, un'esistenza aliena.
 Spesso nei vostri volti io vedo una distanza pura,
 un'esteriorità assoluta.

Mette a letto la figlia,
 ripensa al fibroma, al fastidio con cui ha guardato
 le bambine mentre ritornavano, la vita degli altri
 è bianca e spettrale, non ricorda.
 (*Essere con gli altri*, PS, p. 17)

La prima domanda che potrebbe venire in mente al lettore compare più di frequente nell'ambito della narrativa che non in quello della poesia: chi sta parlando in questo testo? La protagonista è una giovane madre che vive in provincia, ma la prospettiva adottata non è esattamente la sua: piuttosto, c'è una sorta di voce saggistica in terza persona che ci trasmette l'interiorità della donna (come farebbe un narratore onnisciente del romanzo) e però al tempo stesso la sdoppia, portando il lettore a considerarla con occhio critico (appunto, saggistico) da fuori. L'uscita da sé nega una vocazione esclusivamente lirica della poesia di Mazzoni e la sposta verso la prosa più ragionativa, come ha notato Simonetti(5). Ma ciò non significa che il testo vada nella direzione di un racconto introspettivo con dei personaggi dalla psiche tridimensionale, unica e definita. A negarlo, in questo testo, ci sono due elementi.

Il primo è lo slittamento forte, senza alcun preavviso, da una soggettività all'altra, raddoppiato dagli *enjambements* ricorrenti in tutte le poesie della *Pura superficie* (compresi i rifacimenti da Stevens, che spezzano e fanno slittare di continuo i versi dell'originale). Nella terza strofa, si passa dall'iniziale terza persona a un "noi" («noi che restavamo eretti / e guardavamo il corpo sopra il marciapiede») senza un riferimento concreto, poi a un «io» che forse è la trasmissione "senza filtri" della coscienza della donna, o magari costituisce la diretta presa di parola dell'autore-narratore onnisciente, infine si torna alla terza persona che adotta l'ottica interna della donna. Qui come in altri testi, ha notato Claudia Crocco, «il punto di vista è indefinibile»(6). Lo svuotamento del soggetto non potrebbe essere più evidente e ritorna in molti dei componimenti della *Pura superficie* (anche se è raro che sia così esplicito). Il passaggio brusco da un personaggio all'altro si discosta pure da usi apparentemente simili nella poesia coeva, come nell'opera di Mario Benedetti, che Mazzoni ha tenuto ben presente. C'è una poesia di *Umana gloria*, precedente di una decina d'anni, in cui avviene un procedimento in apparenza uguale, con un parallelismo a distanza fra il poeta e una suicida:

Che cos'è la solitudine.
 Ho portato con me delle vecchie cose per guardare gli alberi:
 un inverno, le poche foglie sui rami, una panchina vuota.
 Ho freddo, ma come se non fossi io.

Ho portato un libro, mi dico di essermi pensato in un libro
 come un uomo con un libro, ingenuamente.
 Pareva un giorno lontano oggi, pensoso.
 Mi pareva che tutti avessero visto il parco nei quadri,
 il Natale nei racconti,
 le stampe su questo parco come un suo spessore.
 Che cos'è la solitudine.
 La donna ha disteso la coperta sul pavimento per non sporcare,
 si è distesa prendendo le forbici per colpirsi nel petto,
 un martello perché non ne aveva la forza, un'oscenità grande.
 L'ho letto in un foglio di giornale.
 Scusatemi tutti.(7)

Nonostante l'introduzione della scena del suicidio avvenga *ex abrupto*, non c'è qui un effetto di traslazione analogo alla *Pura superficie*. Il passaggio fra due solitudini è meno a-logico di quanto potrebbe apparire (nella chiusa, Benedetti riconosce di aver letto della donna sul giornale, di esserne separato e di non dividerne l'interiorità), l'io lirico è ancora pronunciato, pieno nel suo dolore e contrapposto alla platea indifferenziata dei lettori-giudici. Su un piano analogo, lo svuotamento del soggetto si discosta da una sua negazione, nonché da una conseguente poesia "oggettiva" e decentrata. Nella dichiarazione di poetica *Come tutti*, Mazzoni riconosce di aver iniziato a pubblicare versi condividendo «l'ostilità per il pronome di prima persona singolare che una parte considerevole dei poeti miei coetanei ha conservato»(8), ma di averla superata nel seguito della sua opera, a partire dal libro di versi *I mondi* (2010). Negare il soggetto in poesia, come se questo avesse una consistenza definita, appare ormai un'operazione di maniera. Equivarrebbe a raccontare una crociera *low cost* nel Mediterraneo come un postmoderno viaggio di Ulisse. L'io non è più laboratorio di niente, come è stato notato da Siti, e tutti gli io si equivalgono: è una cognizione che va espressa senza dissimulazioni né ironie, ma con la vocazione costruttiva del saggio. Mazzoni lo spiega chiaramente:

Nel momento stesso in cui dilaga fra di noi, fra le masse, l'ultraindividualismo rivela il proprio rovescio: essere se stesso, rivendicare un nome proprio, vivere la propria biografia in un regime di massa significa fare esattamente quello che stanno facendo tutti; se tralasciata da una certa distanza, che alla fine è minima, ogni storia personale assomiglia a quella di tutti gli altri e si perde nella statistica; non esistendo più la fede in una trascendenza condivisa che accolga le biografie individuali (una causa comune, una comune appartenenza, una delle tante illusioni collettive che hanno accompagnato la storia umana), ogni vita significa se stessa.(9)

La poesia, nella *Pura superficie*, è il linguaggio che permette non di conferire il senso al soggetto, ma di esprimere questa equivalenza meglio di altri linguaggi. Poiché la poesia s'incarica del compito, avviene in *Essere per gli altri* ciò che si ripeterà in tutto il libro: un'unica voce saggistica si distribuisce in modo pulviscolare attraverso tanti personaggi parzialmente distinguibili(10). La rigida griglia strutturale camuffa la natura policentrica della *Pura superficie*. Tuttavia, se il carattere policentrico e anti-lirico potrebbe indirizzarci verso il romanzo, a frenare lo sconfinamento c'è il cambio frequente di voce, che non serve a esprimere punti di vista così discrepanti, ma a farli coesistere in un solo discorso che assume e incarna tante prospettive diverse(11). La spinta anti-polifonica e anti-dialogica della *Pura superficie* nega un'identità in senso stretto romanzesca anche nel caso di micro-sequenze narrative affollate, come quella che potremmo definire "sequenza della mamma come tante", che comprende *Essere con gli altri*, *Recife* e *Mamma come tante*. Curiosamente, la poesia meno riuscita del gruppo sembra proprio l'ultima, in cui l'autore-narratore onnisciente si eclissa e lo spazio viene occupato dalla figura femminile, che capisce di essere diventata «così simile a ciò che detestava, "una mamma come tante"» (*Mamma come tante*, PS, p. 20). L'effetto di traslazione fra personaggi diversi viene diluito. Rimane però la presa d'atto della natura essenzialmente tautologica degli esseri umani, con un'allusione a un'evoluzione post-

umanista dell'uomo simile a quella concepita, in certa saggistica recente(12), con toni euforici(13) che non appartengono a Mazzoni. Lo svuotamento dell'io è ancora, per lui, *il problema* e non una conquista né un congedo rasserenato: non si risolve, ma nemmeno può essere aggirato.

Il secondo elemento che svuota la soggettività emerge nella terza strofa della già citata *Essere con gli altri*, dove il doppio «non ricorda» della giovane madre apre e chiude, con un vago paradosso, quello che sembra essere il ricordo di una morte altrui. Ma la reiterazione dell'impossibilità di ricordare sottolinea che le soggettività equivalenti di Mazzoni non riescono a ricomporre in una sintassi coerente le sequenze vissute (al modo in cui, sul piano narratologico, la traslazione dei punti di vista impedisce una visione ricomposta): in un altro testo si parla, con termini non del tutto benigni e quasi pirandelliani, dell'ingannevole «trama che nonostante tutto continuo a raccontare», contrapposta al «monologo che scorre dentro di me, e che non avrebbe senso esprimere o pensare» (*Sfaldamento*, PS, p. 30). Alla ricostruzione ordinata si preferisce la giustapposizione, non solo formale (gli *enjambements*, l'andamento asintattico), ma anche per così dire "mentale". I ricordi sono minacce che vengono da un passato che non appartiene ai personaggi, attacchi che non fungono da nessi, bensì, al contrario, da punti di rottura del pensiero, da spunti di epifanie che minano una coerenza interiore del tutto insincera. Per esempio, in una prosa breve:

Questa sera capisce di essere una persona media, una persona media e sovrappeso riflessa nel frigo tra i magneti e i ritagli di giornale mentre sta cenando. Da molti anni evita i paragoni; gli basta stare nella propria vita, esserci e non avere paura. Oggi ha avuto questa percezione. Allunga la mano sul tavolo per cercare sua moglie, ma è un gesto che risale a molti anni prima, a un'altra epoca dei loro rapporti, e la mano si ferma incongrua tra la birra e il piatto, è spaesata.

(*Esserci e non avere paura*, PS, p. 45)

I ricordi vengono privati della connotazione temporale e ridotti a «paragoni», la scomposizione si estende all'io del protagonista senza nome (con un'enallage, a essere «spaesata» è la mano e non la persona).

L'intervento costruttivo della memoria, centrale nel filone della narrativa autobiografica moderna che va da Rousseau a Proust, manca del tutto nella *Pura superficie*, e porta di nuovo la poesia di Mazzoni vicina alla letteratura contemporanea che fa del racconto al presente, spogliato di ambizioni retrospettive, la propria cifra. È il caso, di nuovo, dell'autofiction di Walter Siti(14), oppure della poesia in prosa di Gherardo Bortolotti:

245. bgmole cercava negli scaffali del supermercato qualcosa che aveva perso anni prima, una specie di parola in codice per accedere a parti estese del suo ricordo. Nutriva alcuni dubbi sull'esistenza dei suoi simili, sulla corretta rappresentazione dei suoi desideri. A volte, durante le mattine più radiose, quando con l'autobus risaliva il cavalcavia verso gli orizzonti dell'alba, immaginava esistenze astratte, deducibili, lineari e nitide come un raggio di sole.(15)

Il ricordo, qui, è qualcosa a cui accedere dall'esterno, una sequenza di astrazioni difficile da dominare: ma Bortolotti «si attesta su una pronuncia oggettiva, neutra, con minime escursioni metaforiche»(16), per sottolineare che, a fronte della moltiplicazione di personaggi sostanzialmente seriali e confinati in un presente a vuoto, non corrisponde una voce poetica che dimostri una consapevolezza ulteriore, come invece in Mazzoni(17). L'impossibilità di differenziare, o di ricordare, non è qui tragicizzata, a differenza della *Pura superficie*, ma registrata. La realtà viene vissuta da Bortolotti come una sequela di sogni e di alienazioni, da Mazzoni come un incubo da cui ci si è già svegliati, ma che continua fino a non si sa quando.

II – Sogni

Proprio la sfera onirica è un ottimo banco di prova per comprendere l'effetto di traslazione nella *Pura superficie*, lo scivolamento continuo dei piani di realtà senza che si riesca a scandirli con distacco critico. Non è un caso che i sogni della *Pura superficie* siano quasi tutti contenuti nelle prose: vengono accantonati strumenti primari per la scansione logica del discorso come "l'andare a capo" e la divisione in strofe, a favore di un blocco veloce e continuo di parole, privo di moduli, che mira ad aumentare la forza dell'impatto. Una delle prose che intervallano le cinque sequenze del libro, intitolata *Sedici soldati siriani*, inizia con quella che potrebbe essere letta come una dichiarazione d'intenti:

Lo psicanalista gli consiglia di non guardare immagini al risveglio, di svegliarsi lentamente per «recuperare il significato della propria presenza», ma l'Isis, nel sonno, ha decapitato sedici soldati siriani e li ha messi su Liveleak, e lui ora vuole vederli.

(*Sedici soldati siriani*, PS, p. 49)

Il personaggio senza nome (e, in esteso, l'autore della *Pura superficie*) fa esattamente l'opposto: la zona onirica gli interessa come territorio di violenti passaggi di stato, come spiazzamento continuo e creazione di significati inattesi grazie a un'accumulazione di elementi eterogenei. *La pura superficie* è pieno di sogni raccontati in prima persona o anche immaginati nelle teste di altri personaggi, come in *Recife*: «La sera naviga cercando fotografie di Recife per sentirsi meno inferiore alla vecchia compagna di corso; poi si addormenta, sogna un esame, entra in un'aula piena di alberi e di cani» (PS, p. 19). In questo caso, il sogno funge anche da raccordo inspiegato entro la micro-sequenza già menzionata della giovane madre: il personaggio maschile protagonista di *Recife*, dopo aver parlato con una ex-collega in possesso di un figlio piccolo e di un dottorato in Brasile – potrebbe facilmente essere la "mamma come tante" – sogna un'ambientazione che ricorda i parchi pubblici in cui le madri portano i loro bambini a giocare, quelli in cui sono ambientate le due poesie prima e dopo *Recife*.

Contrariamente alla lezione della psicanalisi freudiana (ma anche della letteratura, che sin dall'Antichità interpreta i sogni come presagi per leggere il futuro), il sogno vuol dire qualcosa di assolutamente in traducibile e, se pure «significa molto» (*Quattro superfici*, PS, p. 75), ci mostra comunque che questo «molto» è «ciò che normalmente / resta impercepito» (PS, p. 75): un'altra apparenza assoluta. Per questo, non c'è un rapporto gerarchico di significato fra il sogno e la veglia, la seconda non si prende i diritti di gestione esclusiva e interpretazione del primo, ma piuttosto è il primo a orientare e svelare le fallacie della seconda. Addirittura, i due piani possono sovrapporsi e scambiarsi le parti. Se prendiamo *Finestra altissima in sogno*, l'atto di riscuotersi dal sogno non comporta una ripresa di lucidità, bensì un'intensificazione della chiarezza allucinata che la vita onirica conferisce. Mentre in sogno assiste a una partita di calcio da un balcone altissimo protetto da una finestra, il protagonista della breve prosa

capisce di avere le gambe nel vuoto a cento metri dal suolo e viene preso dall'angoscia, la finestra si richiude. Ora ha un vetro alle spalle, trova un appiglio nel muro e continua a sporgersi in avanti fino a quando il movimento del corpo laceri il sogno e lo riporta nel letto, da questo lato del vero.

(*Finestra altissima in sogno*, PS, p. 42)

Ma il passare "dall'altro lato dello specchio" non vuol dire che il personaggio abbia ora l'equilibrio e il possesso mentale per lasciarsi alle spalle quanto appena vissuto. Guardando il proprio riflesso (appunto) in uno specchio, l'uomo senza nome continua a vivere con la stessa intensità la vertigine provata appena prima guardando la partita. Semplicemente, quella vertigine viene *traslata* su un piano di realtà equivalente e finisce per riguardare non l'altezza, ma lo spaesamento degli anni che passano, fra lotte immotivate per il benessere e una quotidianità in cui si crede ciecamente, senza una ragione e senza conservare nulla:

[...] vede i semafori, l'ascensore di metallo, i colleghi in mezzo ai quali ha avuto trentadue quarantasei cinquantaquattro anni, e si chiede chi siano queste persone, che cosa le muova, che cosa sia accaduto in questo tempo, mentre l'istante si allarga e una paura che appartiene al sogno entra nella stanza [...]
(Ibidem)

Dopo di che, «il collega che chiama per cognome lo interrompe e lo riporta qui, fra gli aneddoti che formano le nostre vite, i conflitti fra di noi, le solite cazzate» (Ibidem), e la prosa si conclude. Ma questo significa che soltanto quest'ultima scena appartiene alla dimensione della realtà "da svegli"? Il momento in cui il protagonista anonimo si guarda dentro lo specchio era un sogno dentro il sogno? Probabilmente, discernere i piani di realtà non è decisivo quanto sottolineare la permeabilità dei confini e il trapasso continuo fra di loro. Mazzoni lo rimarca, sottolineando il suo riuso creativo del discorso psicanalitico – con l'esclusione decisa dell'idea di psicanalisi come *terapia*:

[...] forse l'architettura della *Pura superficie* deve molto all'esperienza dell'analisi. I temi psicoanalitici classici o il flusso di coscienza non mi interessano. Mi interessa invece la seduta analitica come genere, come macchina che produce un certo tipo di discorso – un discorso che intreccia la logica diurna e la logica notturna, i momenti riflessivi (per la maggior parte del tempo le sedute sono costruzione di concetti, riflessione pura) e i salti improvvisi, le associazioni immotivate, il delirio. A un certo punto ho capito che mi sarebbe piaciuto trasferire un meccanismo simile in letteratura e scrivere un'opera che alternasse analisi e sogni, saggistica e autobiografia.(18)

In alcune poesie in prima persona, Mazzoni introduce il lettore a una breve sequenza narrativa che si rivela sognata solo alla fine, con un rovesciamento improvviso anticipato da coesistenze semantiche inaccettabili e da una deriva surreale che fa esplodere, per una volta, la superficie degli eventi. In *Preadolescente* una discussione a casa di amici (definiti «Una famiglia di persone che non conosco», *Preadolescente*, PS, p. 60) deflagra in una scena di tortura degli adulti contro il figlio dodicenne degli amici. Alla violenza, ambiguamente, il protagonista sente di partecipare anche se solo come spettatore («[...] sarebbe insostenibile ma io lo guardo, debbo guardarlo, ne sono responsabile», Ibidem), prima di ritrovarsi nell'apertura del sogno («Poi apro le palpebre su un altro piano di realtà, cerco l'interruttore», Ibidem). Anche in *Grattacielo* troviamo una situazione irrealistica, con un soffitto che si abbassa sulla testa del protagonista. Lo svegliarsi finale del protagonista rivela la natura onirica dell'esperienza, ma non dice nulla sulle sue ragioni: l'ultimo atto del sogno è il passaggio alla veglia, non l'interpretazione. Decifrare i sogni, infatti, implicherebbe conferire loro una struttura ingannevole e preconcepita. Gli eventi, per essere davvero compresi, devono invece arrivare senza mediazioni, come suggeriscono tre versi di *Uscire* che appaiano esperienza e sogno: «Da qualche anno le cose mi vengono addosso senza protezioni. / In sogno vedo denti rotti, punti di sutura, / topi tagliati in due, tra l'orecchio e la mascella, che discutono tra loro» (*Uscire*, PS, p. 15). Perciò, con un'altra frizione, l'esecuzione dell'Isis in *Sedici soldati siriani* sembra ambiguamente avvenire «nel sonno» del protagonista e viene fruita, senza difese, attraverso il *medium* dello schermo del computer. I filtri, insomma, qui distanziano e insieme scompaginano i piani di realtà, che ci vengono addosso come un'accelerazione improvvisa. L'effetto è costruito per impedire di «recuperare il significato della propria presenza» e agevola traslazioni repentine da uno stato all'altro, in modo da togliere i significati abituali alle cose e provare a coglierne altri meno intuibili, pur nella certezza dell'impossibilità di arrivare a cogliere un'essenza delle cose. Oltre a essere anti-lirica, la poesia di Mazzoni è anche, sempre, anti-metafisica.

III – Violenza

La dialettica senza conciliazione fra profondità e superficie, portate a estremi disincarnati con cui si può convivere solo a patto di non vederle, è uno dei nodi della *Pura superficie*. Il linguaggio, lungi dall'essere lo strumento che mette in comunicazione queste due dimensioni pure, è solo un'altra manifestazione di superficie: condiviso da tutti e insieme dimostrazione lampante del solipsismo

che caratterizza l'esistenza individuale. Come viene illustrato nella parte centrale di *Quattro superfici*, nel corso di uno sconfinamento didascalico frequente nel libro:

La terza superficie è il linguaggio,
le sue astrazioni, l'idea che possa esistere qualcosa
come ciò che i segni *possa, esistere e qualcosa*
cercano in questa frase di esprimere.
(*Quattro superfici*, PS, p. 75)

Insieme alle altre tre superfici (l'io, la percezione e «l'immagine interna degli altri»), il linguaggio esaspera la tensione irrisolta fra la profondità di un sé incomunicabile e la superficie dell'evidenza oggettiva, che basta a se stessa. Non c'è dunque un linguaggio migliore di altri per conciliare le due sfere – e consegue anche da ciò il rifiuto da parte di Mazzoni dello sperimentalismo o della ricerca di linguaggi settoriali in poesia. Nei momenti in cui il soggetto si trova spogliato delle sue sovrastrutture, solo di fronte alla morte, la divaricazione fra le due sfere appare più nitida e formulabile. Subito dopo, scopriamo che la classificazione delle «quattro superfici» è stata compiuta durante un viaggio in macchina in compagnia di altre persone, e lo apprendiamo nel momento di un possibile incidente:

Il rimorchio sbanda contro la nostra auto fra Chiusi e Roma,
io lo osservo senza angoscia, è una specie
di sguardo puro, di cinematografia della mia morte [...]
(*Quattro superfici*, PS, p. 75)

Da un lato sta l'osservazione pura della morte, l'assenza totale di linguaggio; dall'altro lato, affiora lo *small talk* introdotto e spiegato diffusamente («[...] Sono i discorsi di superficie / le parole di contatto [...]», *Ibidem*). Dapprima confinata alla dimensione delle notizie irrilevanti e delle «cazzate», la chiacchiera finisce per inglobare *tutti* i discorsi tranne la zona preverbale di chi dice io:

[...] gli altri
parlano di cazzate. Chi dice io fa eccezione, è l'unico
che esista veramente, è il soggetto.
(*Ibidem*)

L'unico che esista veramente è il soggetto, anche se nulla di ciò che lo definisce di fronte agli altri è suo («Io vi fronteggio pensando cose casuali, pezzi di infanzia, significanti puri; voi potete guardarvi mentre nulla mi appartiene», *Eigentlich*, PS, p. 74), all'infuori, in una prospettiva heideggeriana, del suo «essere-per-la-morte». Al tempo stesso, tutto ciò che propriamente gli appartiene si rivela indecifrabile, impossibile da formalizzare e trasmettere: sulla sua effettiva esistenza non possiamo nutrire dubbi, ma è impossibile definirlo se non per negazione. In un passaggio degli *Anni* di Annie Ernaux, la protagonista autobiografica tratteggia con rapidità l'agonia della madre, malata di Alzheimer. Alla memoria della protagonista anonima vengono, insieme ai modi di dire e alle espressioni ricorrenti della madre quando era in salute, anche gli ammassi incongrui di parole creati nell'alterazione mentale: «In un attimo, le sono restituiti il corpo e la presenza di sua madre. A differenza delle prime frasi, di uso ricorrente e noto, quelle [dettate dalla demenza] sono uniche, per sempre appannaggio esclusivo di un solo essere al mondo, sua madre»(19). La poesia di Mazzoni sembra aver introiettato questa contraddizione linguistica insolubile di Ernaux e averla applicata su scala globale: gli esseri umani sono uguali fra loro ma irrimediabilmente separati; sono accomunati da un linguaggio che li fa entrare in contatto ma nega di per sé una comunicazione autentica. Non siamo distanti, di nuovo, da alcuni componenti di

Bortolotti in *Tecniche di basso livello*, in cui lo *small talk* contraddistingue gli esseri umani come inautentici e li derealizza. In una sequenza che ricorda da vicino la situazione di *Uscire*, leggiamo:

222. Durante le sue passeggiate in centro, **bgmole** esplorava negli sguardi di chi incrociava un territorio disperso di miserie, di errori di giudizio, di opinioni irrilevanti circa l'impiego delle cellule staminali, circa la morte, circa la politica internazionale degli Stati Uniti. Le morali, di cui raramente era sprovvisto, si reggevano sul presupposto che i suoi simili non fossero del tutto veri, non essendolo, stando agli effetti, nemmeno lui. (20)

Con una differenza lampante, però: il protagonista autobiografico che ricorre nelle poesie di Mazzoni è sprovvisto di morali, ma considera veri gli altri e se stesso, almeno per quanto riguarda la loro interiorità preverbale. La postura di Mazzoni, insomma, è ancora una volta tragica benché l'attore principale della tragedia (il soggetto) sia seriale e privato di autonomia, nonostante affidi la propria esistenza a una manciata di certezze senza senso.

Dalla separazione assoluta degli esseri umani derivano alcune caratteristiche non immediatamente percepibili della postura dell'autore-personaggio, fra le quali vale la pena soffermarsi su una dose consistente di aggressività espressa, e mai esplicitata, dal soggetto. Può stupire che, in un libro dall'impostazione tanto saggistica e riflessiva, in cui l'io dovrebbe a rigor di logica porsi in posizione di osservatore distaccato, ci sia una simile tensione aggressiva, ci sfilino sotto gli occhi così tante immagini di omicidi, torture, violenze ammirate o anche solo immaginate (21), come nella già citata *Preadolescente* in cui le torture ai danni di un ragazzino incarnano, su un altro piano di realtà, i meccanismi di sopraffazione e sfruttamento di alcune oligarchie ai danni delle masse, distintivi delle dinamiche della democrazia, descritti all'inizio della prosa (*Preadolescente*, PS, p. 60). Inoltre, sin dal componimento d'apertura del libro, l'io che scrive ci comunica che, sull'autobus davanti a lui, «il filippino significa qualcosa, / poi prova le suonerie, il suo rumore / mi ottunde internamente, vorrei colpirlo» (*Uscire*, PS, p. 15). Nella prosa *I destini generali*, tenta un'identificazione con chi ha dirottato l'aereo contro le Torri Gemelle («Ammira la mente teologica che ha progettato questo giorno, il risentimento di chi è vissuto per preparare l'attimo in cui si sarebbe fatto esplodere da solo», *I destini generali*, PS, p. 26), prima di rinunciare («Ai suoi occhi è solo un barbaro o un alieno», *Ibidem*). In *Sedici soldati siriani*, si confronta con un uomo più giovane, aggressivo e privo di cautele, e si scopre a invidiarlo:

Vorrebbe essere così. Lo è stato venticinque anni fa; poi è diventato più umano, meno lucido, più indulgente, e oggi lascia che il maschio giovane si prenda il centro della scena parlando con disprezzo di un lavoro precario che lo mette vicino alle persone medie, quelle che pensano di essere qualcosa, assurdamente.

(*Sedici soldati siriani*, PS, p. 50)

L'autore-personaggio prosegue istituendo un parallelismo involontario fra l'aggressività del giovane e l'omicidio di gruppo effettuato dai militanti dell'Isis, i quali a loro volta, per il loro esercizio della violenza privo di occultamenti e renitenze, vengono visti come «più forti» di chi è ridotto a sfogare la propria aggressività in posizione di spettatore. Persino nell'unico racconto che narra un episodio di scontri vissuti in prima persona, *Genova* (riferito alla partecipazione dell'autore ai cortei del G8 del 2001), la violenza resta un fantasma sullo sfondo, ineliminabile ma, anche, irraggiungibile. Il protagonista «pensa da mesi, ossessivamente» (*Genova*, PS, p. 63) agli scontri, decide infine di prendervi parte, ma il suo trasporto ideologico è debole, tanto da lasciare quasi subito il posto all'odio per alcune manifestanti vestite da gallina che partono insieme a lui per Genova («Se la polizia con cui sta per scontrarsi manganellasse le galline, qualcosa dentro di lui starebbe con la polizia», *Ibidem*). Un astio propriamente *engagé* è scalzato da un odio viscerale, che ha ragioni estetizzanti («C'è un'atmosfera bella, ludica», *Ivi*, p. 64) e si nutre delle sensazioni e delle idiosincrasie del momento. L'ansia di rovesciare «una costruzione ipocrita» di pace, radicata nel protagonista, rimane frustrata durante la sua breve permanenza a Genova: nonostante lui e il suo

accompagnatore Gianluigi Simonetti passino da una zona calda della città all'altra, non riescono mai a sentirsi attori consapevoli del conflitto in corso. La sensazione antagonistica di sentirsi «parte di un movimento immenso» arriva solo, quando, il giorno dopo essere scappati in fretta e quasi per caso da Genova, i due vengono a sapere delle torture della polizia sui manifestanti alla scuola Diaz. L'insurrezione non ha portato a un compimento («dieci anni dopo saranno soli e incomprensibili», Ivi, p. 67). Ciò che rimane è la «nostalgia tragico-epica di una versione fortemente estetizzata»(22), o, in altre parole, un paradigma vittimario che, nel demistificare le aspirazioni politicamente impegnate e progressiste della cultura quali *dada* inattuali(23), rimpiange le scelte forti cui la violenza “costringe”, e raffigura gli individui e gli eventi in tempo di pace come:

[...] pure vittime, mentre la politica comincia quando non esistono più eventi illeggibili o pure vittime, quando diventa giusto morire e soprattutto uccidere in nome di qualcosa, anche se oggi non osiamo più pensarlo, anche se oggi non oseremmo scriverlo, o lo faremmo solo in poesia.
(*Angola*, PS, p. 38)

L'aggressività insistita(24) del tono della *Pura superficie* si nota con particolare chiarezza nella prosa *Barely legal*, che sin dal titolo legge il consumo di pornografia come valvola di sfogo per un uso della forza mal tollerato dalla società, come un modo di insistere sul crinale fra immaginazione sadica e sogno di prevaricazione del prossimo: «La consideri umana. È un video violento. Per questo ti interessa» (PS, p. 54 – e si noti l'uso, ricorrente anche in altre poesie, dell'apostrofe alla seconda persona, che vuole inchiodare il lettore coinvolgendolo nel discorso, inglobandolo nelle «masse» di cui è popolato il mondo della *Pura superficie*). Anche se, in linea generale, è riduttivo pensare che la pornografia rappresenti soltanto lo spazio d'evasione di chi gode mimando nei porno i rapporti di forza impliciti nel mondo reale fra borghesia occidentale e resto del mondo (stando anche nell'esercizio del desiderio, naturalmente, sempre dalla parte della prima), la prospettiva scelta da Mazzoni in *Barely legal* non è difettosa. Anzi, andando oltre il caso particolare, è emblematica della concezione ristretta della violenza che pervade tutta *La pura superficie*. Aggredire gli altri (sognare di farlo) è un raro momento di verità. La «grammatica erotica del presente» (Ivi, p. 55) diventa la via più breve e difficile per uscire dalle proprie sovrastrutture che rendono tutti uguali: «un movimento fatto di aggressione, a suo modo sempre vero, che fa sembrare la vostra vita visibile una schermatura, una costruzione fatta per incapsularsi e coesistere senza attrito, prevedibilmente» (Ibidem). Ma per cosa sta questa nostalgia di attaccare che si riscontra nelle poesie? Scartando l'ipotesi facile (e sommaria) della rappresentazione di una zona di represso psichico, tutta personale e autobiografica, la violenza può essere decifrata come l'unico modo garantito al soggetto contemporaneo per rompere il diaframma che lo separa dagli altri, per stabilire un contatto senza coinvolgimento. L'aggressività deriva dallo scoprirsi incapaci, come viene ribadito più volte nella *Pura superficie*, di trovare una distanza corretta per interagire a livello profondo con gli altri. La violenza quindi diviene una speranza per penetrare la superficie (e si è solo accennato al legame, ben più diffuso, che Mazzoni suggerisce fra sesso e prevaricazione), una possibilità di controverso collante sociale fra l'io e gli individui – possibilità distante, da ammirare per lo più al riparo di uno schermo, anch'essa un'altra apparenza.

IV – La coscienza infelice

Vista l'estrema coesione interna di un libro apparentemente policentrico, la poesia conclusiva *Terzo ciclo* può rappresentare uno scarto deciso rispetto al resto della *Pura superficie*. Il testo ha un tono alto, tragico e composto:

E mentre guardi le riviste,
le vite dei calciatori in mezzo alle altre larve
nella sala della chemioterapia,
sappiamo entrambi che non vivrai,

sappiamo che non servono parole, perciò
 guardiamo la stanza o parliamo di Antognoni
 o di questo muro fuori filo, che è fatto male e ti disturba,
 hai lavorato nei cantieri, è stata questa la tua vita.
 Ma oggi non importa, siamo felici di esserci ancora,
 di stare insieme qui, i maschi non piangono, le parole non contano.
 (*Terzo ciclo*, PS, p. 78)

Non sono le uniche differenze rispetto ai componimenti che lo precedono. *Terzo ciclo* si apre con un inusuale, solenne «E mentre»; il “tu” di questa poesia non è un pubblico-massa di lettori anonimi, ma un destinatario preciso che si può identificare come il padre del protagonista, in un luogo preciso (un ospedale vicino Firenze, se prendiamo il riferimento al calciatore della Fiorentina Antognoni); spariscono gli incisi ironici e didascalici, le scene giustapposte, la punteggiatura intonativa usata per variare il ritmo e cambiare di tonalità (qui è una punteggiatura sintattica, anche se ciò non le toglie efficacia, come indica la terna composta e solenne del verso finale). Tendenzialmente parco di ripetizioni, Mazzoni intensifica il ritmo con alcuni verbi ribaditi al presente («sappiamo», «parliamo», «guardiamo») e toglie l’abituale effetto di traslazione con due strategie: anzitutto, la prospettiva e la voce rimangono fisse dall’inizio alla fine sull’io che parla; a livello formale, le spezzature sono ridottissime (se si esclude «perciò / guardiamo») e scandiscono dieci versi che, presi isolatamente, mantengono significato autonomo. Ma ciò che più conta è l’oggetto della poesia: due persone che, di fronte alla prospettiva di una morte mai così concreta e imminente (il “tu” ha un cancro allo stadio terminale), parlano di calcio e questioni di lavoro, cioè di quelle che l’autore qualifica due componimenti prima (in *Quattro superficie*) come «cazzate». Qui, però, non sembrano esserci obiettivi stranianti e i «discorsi di superficie» sono riferiti attraverso una prospettiva del tutto interna, a-critica: l’inutilità dei discorsi, modulata a recitare il corpo della poesia («sappiamo che non servono parole» e «le parole non contano»), nobilita discorsi senza spessore e attribuisce un significato intenso persino a frasi fatte come «i maschi non piangono».

D’istinto, si potrebbe concludere che *Terzo ciclo* ha un’inflessione commossa che, con la forza di un sentimento autentico, contraddice apertamente il distacco saggistico della *Pura superficie*. Secondo una lettura simile, questo componimento costituirebbe l’unica evasione dalla rigida gabbia concettuale che Mazzoni si concede nel libro. La possibilità di essere felici si darebbe quindi solo per brevi attimi come questo, quando si viene messi a confronto con lo scenario di non essere mai più esistiti. *Terzo ciclo* sarebbe un’epifania alla rovescia: se nel resto del libro si può reperire, sotto i discorsi comuni e l’oggettività esteriore, una zona di consapevolezza abissale in cui è difficile non sprofondare, qui si suggerirebbe invece che l’abisso di consapevolezza esclusiva dell’individuo è inutile, e che la gioia di «esserci ancora» è l’unico antidoto, sebbene parziale, alla dialettica senza conciliazione di profondità e superficie.

Un’altra lettura, meno speranzosa ma più coerente, potrebbe però incastrarsi meglio col resto della *Pura superficie*. Secondo questa chiave, le parole non importanti scambiate dai due personaggi di *Terzo ciclo* sono un modo logico di partecipazione all’assoluta regionalità dei significati, che ci sembra inedita e commovente solo perché, per l’unica volta, è espressa senza filtro e distacco propri del discorso saggistico, e senza effetti di traslazione e ottiche deformanti mutate dalla narrativa. Mazzoni lo ricorda nella poetica di *Come tutti*: «Benché l’individuo sia un prodotto di forze anonime privo di sostanza, la vita seriale che sto vivendo è comunque solo mia»(25). Il significato particolare è ininfluenza nell’ottica della totalità; la singola vita «fatta di pezzi» che non può «essere compresa» (*Sfaldamento*, PS, p. 30), non di meno, esiste. Non può disperdersi in una visione puramente oggettiva e appagata, ma rimane una frizione ineliminabile fra piani che non si toccano mai. Quello che viene espresso in *Terzo ciclo* è, in perfetta coerenza alla poetica di Mazzoni, un «significato regionale, assoluto nella sua assoluta relatività»(26): la possibile felicità di una conversazione senza importanza non testimonia un’apertura, ma dà estrema consistenza alla gabbia creata proprio grazie al radicamento autobiografico del testo e alla visione “da dentro” delle

«cazzate». Si legge, in un passaggio di *Sedici soldati siriani*: «È orribile ma non importa» (PS, p. 50). Ma potrebbe valere in questo *explicit* anche, rovesciando la frase con una lieve forzatura, l'opposto: non è orribile (cioè: non ha importanza, non ha rilevanza), ma importa.

Nell'affidarsi a un mondo che, con il rigore della propria visione concettuale, si crede privo di realtà e di essenza (pura superficie), Mazzoni crea una narrazione senza trama di un io incapace di esistere oltre le proprie contraddizioni. Sulla scia di Hegel, un modello fra i più pesanti non solo nella poesia, ma anche nella saggistica di Mazzoni, una coscienza iper-scettica si osserva mentre scrive di sé, e poi scrive di questo suo osservarsi e di questo suo girare a vuoto con il pensiero. Per Hegel, con parole che possono fungere da referto per *La pura superficie*, la coscienza infelice

[...] invece di essere uguale a se stessa [...] è solo una confusione in tutto e per tutto accidentale, è la vertigine di un disordine che si riproduce continuamente. Per di più, *la coscienza scettica è questa vertigine per se stessa*, in quanto produce e sostiene da sé il movimento della confusione. Essa ne fa confessione esplicita, confessa cioè di essere una coscienza del tutto *accidentale e singolare*: una coscienza *empirica* che si volge e obbedisce a ciò che non ha alcuna realtà né essenza, una coscienza che fa e realizza qualcosa che le appare senza verità alcuna. D'altra parte, come attribuisce a se stessa il valore d'una vita *singolare, accidentale* e, di fatto, brutale, come confessa il proprio valore di autocoscienza *smarrita*, così essa si eleva, per converso, anche all'*universalità* e all'*uguaglianza con se stessa*: l'autocoscienza scettica, infatti, è la negatività di ogni singolarità e di ogni differenza. E dall'autouguaglianza, o meglio, all'interno di tale uguaglianza stessa, l'autocoscienza ricade ancora una volta nell'accidentalità e nella confusione, in quanto proprio questa negatività in movimento ha a che fare soltanto con il singolare e s'affanna dietro all'accidentale.(27)

La poesia non dice quindi altro che un'inessenzialità che pure è vista come l'unica cosa che esista; esprime la furia del dileguare muovendo senza esito fra profondità e superficie, due poli che è impossibile toccare. Si macera, infine, in «una consapevolezza di sé come duplicata e irretita nella contraddizione»(28). Hegel, ancora, lo spiega, se leggiamo il passo seguente alla luce degli scritti di Mazzoni, con una certa inedita chiarezza:

Nel complesso, dunque, la coscienza scettica è questo vaniloquio inconsapevole che oscilla continuamente da un estremo all'altro, dall'autocoscienza uguale a se stessa alla coscienza accidentale, confusa e ingenerante confusione. Essa non riesce a comporre insieme questi due pensieri di se stessa: *una volta*, conosce la propria libertà come innalzamento al di sopra di ogni confusione e accidentalità dell'esistenza, mentre, *la volta successiva*, confessa di essere ricaduta nell'*inessenzialità* e di essere impegnata con essa.

La coscienza scettica lascia certo dileguare nel suo pensiero il contenuto inessenziale, ma in tal modo diviene appunto la coscienza di una inessenzialità. Essa enuncia il *dileguare* assoluto: ma questa sua *enunciazione* è, e allora è questa stessa coscienza, secondo la sua enunciazione, a dileguare; enuncia la nullità del vedere, dell'udire, ecc., e tuttavia *essa stessa vede, ode*, ecc.; enuncia la nullità delle essenzialità etiche, ma ne fa le potenze delle proprie azioni. Il suo fare e il suo dire, insomma, si contraddicono costantemente, e pertanto essa ha la doppia e contraddittoria consapevolezza sia dell'immutabilità e dell'uguaglianza, sia della completa accidentalità e disuguaglianza con sé.(29)

Così com'è, tuttavia, il processo all'opera nella *La pura superficie* si discosta in maniera sostanziale dall'itinerario della coscienza nella *Fenomenologia*. Per Hegel, infatti, la coscienza infelice è una figura dialettica (collocata filosoficamente e storicamente) in un processo di sviluppo oggettivo, mentre nella poesia di Mazzoni non sono indicate vie per un possibile superamento dell'*impasse*: la strozzatura dell'io nella *Pura superficie* è rigorosamente inconciliata, anti-dialettica. Il punto ovviamente non è che, in un testo così riuscito nel panorama della poesia contemporanea, ci sia necessità particolare di trovare contromisure o alternative per sanare la coscienza infelice dell'io che scrive. Viene però spontaneo chiedersi quale potrebbe essere l'esito di una poesia giunta a una stabilità teorica così forte (e nevroticamente ribadita anche dalla vocazione autoriflessiva e didascalica insita nei testi). La progressiva uscita dalla lirica, in direzione di un discorso concettuale

articolato(30), riporterà al saggio vero e proprio di cui l'autore ha dato prove notevoli (come nei *Destini generali* del 2015)? Oppure è il prodromo a un passaggio definitivo al romanzo, auspicato da lettori di lunga data come Gianluigi Simonetti(31), che forse comporterebbe però una definitiva uscita da se stesso e un'attenzione nuova alle vite che non sono la propria, finalmente rivestite di un significato non trascurabile? O, terza suggestione più affascinante perché meno prevedibile, è possibile costruire un romanzo, magari a forte inclinazione saggistica, a partire dall'equivalenza sostanziale delle vite individuali e dal girare a vuoto della coscienza infelice – un romanzo dove punti di vista e piani di realtà vengono sottoposti a un effetto di traslazione continuo, in modo da trasmettere efficacemente l'astrazione crescente della vita sociale contemporanea e il passaggio a un io di massa raccontato individualmente? Si tratta di una sfida che qualsiasi lettore convinto della verità della *Pura superficie*, alla fine della lettura, vorrebbe lanciare all'autore. Resta da capire se non intenda già lanciarla lui.

Lorenzo Marchese

Note.

- (1) Guido Mazzoni, *Uscire in La pura superficie*, Donzelli, Roma 2017. D'ora in avanti, le citazioni da questo volume vengono indicate fra parentesi a testo, seguite dal titolo del componimento, dalla sigla PS e dal numero di pagina.
- (2) «Mi chiamo Walter Siti, come tutti. Campione di mediocrità. Le mie reazioni sono standard, la mia diversità è di massa», Walter Siti, *Troppi paradisi*, Einaudi, Torino 2006, p. 3. L'ispirazione da Siti è riconosciuta e discussa nella dichiarazione di poetica di Guido Mazzoni, *Come tutti. Una poetica* in «L'Ulisse», 18, *Poetiche per il XXI secolo*, qui: <http://www.lietocolle.com/cms/wp-content/uploads/2014/03/ULISSE-182.pdf>, p. 78.
- (3) Claudia Crocco, *Guido Mazzoni*, *La pura superficie*, in «Poetarum Silva», 3 maggio 2018, qui: <https://poetarumsilva.com/2018/05/03/guido-mazzoni-la-pura-superficie-recensione-di-claudia-crocco/>.
- (4) Come in *Stevens*, PS, p. 46, dove si fondono *A Clear Day and No Memories* e il finale di *As You Leave The Room*, entrambe da *Opus Posthumous*; o in *Stevens*, PS, p. 77, dove l'originale «The meeting at noon at the edge of the field» (*The Rock. I. Seventy Years Later*) diventa «L'incontro a mezzogiorno ai confini del parcheggio», per adeguarsi al contesto autobiografico e urbano di Mazzoni.
- (5) «Soprattutto [Mazzoni] si è abituato a trascorrere, anche nello stesso testo, da una soggettività autobiografica che vive o vede vivere, e che talvolta si lascia andare ad associazioni libere, a una soggettività astratta, spietatamente riflessiva, iperconsapevole, che disseziona e giudica e teorizza. Il soggetto che parla nei versi sa essere saggistico e onnisciente come un romanziere, un trattatista o un moralista classico [...]». Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2018, p. 209.
- (6) Claudia Crocco, *Guido Mazzoni*, cit.
- (7) Mario Benedetti, *Umana gloria*, Mondadori, Milano 2004, p. 53.
- (8) Guido Mazzoni, *Come tutti*, cit., p. 78.
- (9) Ivi, p. 79.
- (10) «[...] la moltiplicazione dei personaggi avviene a partire dalla consapevolezza che le differenze individuali sono in ultima analisi irrilevanti», Gianluigi Simonetti (a cura di), *Mondi e superfici. Un dialogo con Guido Mazzoni*, blog di «Nuovi argomenti», 30 ottobre 2017, qui: <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/mondi-e-superfici-un-dialogo-con-guido-mazzoni/>.
- (11) Del Sarto ha notato opportunamente: «Questa voce-regista di un'opera concettuale molto articolata, ci porta dentro una narrazione tendenzialmente mono-tonale, dentro uno spettacolo della fine, che risulta convincente e compatto», Gabriel Del Sarto, *La violenza della superficie: Guido Mazzoni*, in «La balena bianca», 25 gennaio 2018, qui: <http://www.labalenabianca.com/2018/01/25/la-violenza-della-superficie-su-la-pura-superficie-di-g-mazzoni/>.
- (12) Così, nella prospettiva post-umanista: «L'individualità umanistica è una soggettività che pretende di realizzarsi attraverso un cammino di purificazione, uno svolgersi alla ricerca di ciò che è autenticamente proprio, costruendo *a posteriori* una coerenza e solidità del soggetto intorno a un'identità forte che emerge

divergendo dal contesto e persino dalle relazioni intersoggettive. L'identità individuale è fondata sull'epurazione dell'alterità e sulla ricerca del nocciolo della propria essenza», Roberto Marchesini, *Il tramonto dell'uomo. La prospettiva post-umanista*, Dedalo, Bari 2009, p. 137.

(13) «La soggettività post-umanista è, viceversa, basata sul multividuo o, se si vuole, sull'assunzione della molteplicità come stato sincronico e della contaminazione come fondamento dell'ontopoiesi [...] L'ontopoiesi non è un percorso di purificazione, una ricerca del vero sé, bensì è un lungo cammino di integrazione delle alterità ossia un'apertura progressiva al mondo e, in tal senso, una progressione di assunzione di mondo», Ivi, pp. 137-8.

(14) Cfr. Carlo Tirinanzi De Medici, *Su alcuni aspetti dell'autofinzione. Una ricognizione delle posizioni critiche in L'io in finzione*, «il verri», 64, giugno 2017, pp. 24-5. Mi permetto di rimandare anche a Lorenzo Marchese, *Genealogia dell'autofinzione italiana in L'io in finzione*, cit., pp. 57-9.

(15) Gherardo Bortolotti, *Tecniche di basso livello*, Lavieri, S. Angelo in Formis (CE) 2009, p. 68.

(16) Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., p. 208.

(17) Per Mazzoni infatti «non prendere sul serio, per una sorta di partito preso, l'io, i personaggi o le trame significa non cogliere l'essenziale di questa condizione, che però sfugge anche a chi adotta quei dispositivi in modo ingenuo, senza comprendere che l'io, il personaggio o la trama debbono essere di continuo riacclimatati a un'epoca che li svuota e li tritura», Guido Mazzoni, *Come tutti*, cit., p. 80.

(18) Gianluigi Simonetti, *Mondi e superfici*, cit.

(19) Annie Ernaux, *Les années* [2008] in *Écrire la vie*, Gallimard, Parigi 2011, p. 1040. Traduzione mia.

(20) Gherardo Bortolotti, *Tecniche di basso livello*, cit., p. 19.

(21) Alcuni lettori lo hanno notato: «La cifra della violenza [...], prima che stilistica o strutturale, è cognitiva», Gabriel Del Sarto, *La violenza della superficie*, cit.

(22) Si rimanda, per una lettura critica della postura post-politica di Mazzoni, a Enrico Fantini, *Morfologia dell'intellettuale-letterato* in «Il Ponte», 1, 2016, pp. 103-110: 108.

(23) Come dichiarato in un'intervista: «La letteratura, quando è buona, cerca di rendere universale un sistema di idiosincrasie particolari, e di non creare un apparato di discorso reticente, attenuato, moralista per favorire la convivenza. La buona letteratura è radicalmente antisociale», Lorenzo Pompeo, *La poetica della post-poesia di Guido Mazzoni con intervista esclusiva*, in «Il vascello fantasma. Blog di poesia», 10 marzo 2018, qui: <https://ilvascellofantasma.it/2018/03/10/roma/la-poetica-della-post-poesia-di-guido-mazzoni-con-intervista-esclusiva/>.

(24) «Quando mi capita di leggere in pubblico, per esempio, mi accorgo che nel libro c'è una dose di rabbia, di violenza che non avevo percepito mentre scrivevo. Non mi dispiace che sia così», Ibidem.

(25) Guido Mazzoni, *Come tutti*, cit., p. 80.

(26) Gianluigi Simonetti, *Mondi e superfici*, cit.

(27) Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, introduzione, traduzione, note e apparati di Vincenzo Cicero, Bompiani, Milano 2004, p. 303. Corsivi nel testo originale.

(28) Ivi, p. 307.

(29) Ivi, pp. 303-5.

(30) «Per me invece uscire dalla lirica significa dire di più di quello che normalmente si trova in un libro di poesie: significa andare verso il concetto, verso l'equivalente di un romanzo-saggio e comunque verso un'opera non-ironica, costruttiva anche nella distruzione», Gianluigi Simonetti, *Mondi e superfici*, cit.

(31) Si veda l'auspicio del passaggio al romanzo formulato nella presentazione del libro presso la Libreria Assaggi di Roma. *Guido Mazzoni, Andrea Cortellessa, Gilda Policastro, Gianluigi Simonetti, Presentazione*, 7 febbraio 2018, disponibile su Youtube qui: <https://www.youtube.com/watch?v=8KyMuk4kW8c&t=874s> (in particolare, da 1:05:00 a 1:08:33).

GLI AUTORI

LETTURE

OPHELIA BORGHESAN

2.

Coi tacchi incastrati nelle grate
all'isola dei taxi, i cosplayer
hanno doggy bag di sushi e viole,
sceglieremo in cosa reincarnarci,
ritorneremo in forma di wok,
di tagadà, di hater, di hashtag.

4.

La stanchezza cronica, le carte
fedeltà, lo squirting, troveremo
le ragioni ultime nell'app
che finge le maracas, la doppia
spunta che ci strema, lo shatush
ci donerà la grazia e l'oblio.

11.

Portieri di notte, ma di giorno
avremo cani e didgeridoo,
non vedremo la televisione,
trono, esterna, trono, esterna, trono,
i raggi ultravioletti, la pelle
di una tinta fuori dallo spettro.

16.

Avremo nove giga per mese,
giga extra, giga illimitati,
la testa gigante, l'eritema,
i flyer diranno l'happy hour,
lo sconto studenti, il menù fisso,
le foto smarginate dei piatti.

17.

Il porno sarà come un mandala,
diremo odi et amo, oppure ponteme,
le schermaglie al binario, il gesto
del telefonino più un bacio
dal treno in partenza, le notifiche,
il sei per cento di autonomia.

20.

Le bibite a base di taurina,
le partenze intelligenti, il check
in almeno un'ora prima, i tuffi
almeno tre ore dopo i pasti,
le fotogallery con gli attori
prima e dopo la liposuzione.

23.

I figli col guinzaglio, ma i cani
li terremo dentro il passeggino,
la mountain bike, lo smartphone, i trenta-
cinque euro in tasca negli alberghi,
il venerdì santo mangeremo
gli scampi, per fare penitenza.

24.

Diremo scusa se ti rispondo
in ritardo, ma in questo periodo,
poi faremo le foto alla colza
in fiore, al libro con la tazzina,
avremo sulla schiena le scritte
cleaner, o security, o staff.

Notizia.

Ophelia Borghesan è un tamagotchi poetico gestito da Luca Rizzatello e Angela Grasso. È nata nel 1991 a Lille, e ha un tatuaggio che in lingua cherokee significa *lust in translation*.

Altro su [instagram.com/opheliaborghesan](https://www.instagram.com/opheliaborghesan) e su [facebook.com/opheliaborghesan](https://www.facebook.com/opheliaborghesan).

ANDREA DE ALBERTI

LA RIMOZIONE DEL CONFLITTO

Mi piazza all'incrocio di due storie, niente di scientifico, niente di personale, sono un osservatore che cambia solamente occhio per guardare. Questa incapacità infantile di riconoscere la relazione fra padre e madre modifica la possibilità di rispettare ogni altra legge.

È quasi una corrispondenza, tutto è quasi una corrispondenza, silenziosa o rumorosa che sia, animata o inanimata, ci si aspetta a vicenda, oggi sono andato dall'oculista, mi ha fatto il campo visivo. C'è un punto nell'occhio sinistro in cui non vedo niente, un punto cieco. Come dirtelo a parole? Piove. Il resto s'immagina senza stupore. Nessun incanto. Ogni tanto vorrei comprare una stilografica. Il momento più bello è quando tornavi la sera, ma di me che di sera mi allontanano dall'ecosistema familiare che cosa dirà mio figlio? Dirà che ero lontano nell'oscurità e vicino nella luce e quando tornavo gli toglievo il buio dalla voce. I sogni li sputo i sogni non devono andare giù, non voglio che i miei sogni crescano qui, le giornate impiegano troppo ad aprire un sipario, mio padre non finisce mai di scomparire, il bersaglio distingue il nostro sguardo da una semplice scenografia. Dove ha inizio il limite? Questo peccato è una dismisura o una noce lasciata sul tavolo. Chi tradisce una segreta inquietudine è sotto minaccia di una stagione di fuoco. È primavera inoltrata, in questo periodo dell'anno dobbiamo aspettarci stravaganze da qualsiasi uomo.

*

La realtà ha occhi rotanti, la stanza da letto prefigura una visione di compromesso, esercizi con scarpe di ferro, la lettura di quell'ora fu un primato della frustrazione, l'ipotesi di un'azione militare. Leggevo inconsapevolmente come un animale paranoico, sorvegliavo i conti sulle necessità. Appena chiudevo gli occhi Dio misurava la stanza senza distinguere nulla, indecifrabile secondo la giustizia. Questo è il nostro Polo, una relazione impossibile tra due vite in un cammino curvo. Mi sono attribuito una figura, un'alterazione nervosa, l'inconveniente di un'anima buona, contemplavo la tua fronte rilassata, ai margini illeggibile, era un tempo di schiena seduto in un'euforica agonia. L'inferno esiste è il fiore di uno sforzo, ha radici così profonde questa memorabile avventura. L'inferno esiste, il suo obiettivo era calmare gli asini. Nulla corrispose a ciò che si era regalato: le giornate vuote, le giornate lunghe. Non c'è niente di diverso da riferire, un tragitto acustico fu la causa principale di un inferno esteriore. Perfino un telefono silenzioso riusciva a separarci, non sentire nessuno fu l'inferno interiore. Non devo nulla, posso tutto.

*

Ho tolto il suo peso a un uomo perduto, ma non arriva a niente questa botanica perfezione. Ogni notte mi guardo la mano, se resta asciutta. Mi credi? Non avrei mai pensato di dedicare ogni mia giornata a una paura inspiegabile. Il 13 ottobre fu il momento di salire in coperta, la battaglia compiva il suo gesto, il suo corpo prosciugato e i nostri occhi. Non mi era permesso di tagliare da solo il sipario che calava. Bisognava andare a una grotta, via Marcignago, qui mio padre aveva bevuto. Sembrava l'inizio ma era la fine. *Quello che si vede non ha nulla a che fare con una fotografia.*

*

Gli chiesero cose per tenerlo in vita, si lasciò trascinare per permettermi un abbraccio, una vita che si compie. Nel sogno a volte contava sassi traslucidi, quando si svegliava la creatura portava alla luce un prisma di ghiaccio, era un'edizione in dodicesimo del testo, ma il suo testo era finito. Perché non ci conosciamo? So tutto, non so niente, la negazione afferma la vita. La felicità è una palla infuocata, adesso ve la passo. Molto avanti invece l'insegna è una luce, non è detto di arrivare, stati mentali ghiacciano mari, timbrano visti per un Neverland. Cosa significa alzarsi, cosa è pesante? Quanti riflessi aggiungono luce a una fiamma, a un universo piegato su un giorno?

*

Ti avevano cremato con gli anthurium rossi sopra la bara, cimitero di San Giovannino, dopo il passaggio a livello. Un giorno chiesi a mia madre: *papà è sepolto qui?* La risposta fu: *no, ma il suo corpo è qui.* Come somiglia la tua morte alla tua vita, il rito del passaggio è la religione dell'uomo a un secondo livello, un tramonto rallentato, cammino in uno specchio con i gomiti, ho un galleggiante sulla testa e un corpo in cui la spiaggia si è ritirata per sempre. Vi faranno delle domande, ci sarà sempre qualcuno che vi chiederà *e poi?* Voi rispondetegli *e prima?*

*

L'aspetto del bene ha sempre qualcosa in sé di sublime, così questa tendenza a creare la cornice mi ha risucchiato per accontentare tutti. Il più umano dei problemi si risolve senza sforzo. Quando finisce l'inferno non lo so, un'impalcatura regge la mia testa, sento un gran ronzio nelle orecchie, di tanto in tanto riconosco una parola familiare. C'è un'anticamera piena di occhiate. Sono qui per sorprendervi con quattro parole. La tua morte è il boccone più difficile, un perfetto apologo sul sogno che altri ti obbligano a sognare.

*

La paura non è una confezione, mi sono impegnato nel grido secco dell'evocazione. Non potrei dire altro. Ho pensato continuamente a una persona morta. Questa constatazione di un colloquio lo conferma: passare dentro a un morto dallo specchio. Chiesi al mio fantasma di non fare ciò che non ero in grado di sognare.

Notizia.

Andrea De Alberti è nato nel 1974 a Pavia. Suoi testi sono presenti nell'*Ottavo Quaderno Italiano di Poesia Contemporanea*, a cura di Franco Buffoni. Del 2007 è la raccolta *Solo buone notizie* per Interlinea; del 2010 *Basta che io non ci sia* per Manni; nel 2011 *Litalia* per La Grande Illusion e nel 2017 *Dall'interno della specie* per Einaudi.

GIUSI DRAGO

DELL'AGIRE

*distingui cosa chiedere e a chi
distingui i verbi come lingua universale dell'agire
dall'esitare dei nomi e dei soggetti
comprendi quel che gli altri fanno, e perché*

*

NOMINARE

i nomi hanno grandi possibilità di applicazione

si congiungono ai pasti e ai digiuni degli uomini,
ai tanti occhi in apparenza aperti
in realtà prigionieri, e poi al gesto di rubare
la frusta del padrone per frustarsi da soli
e diventar padroni a propria volta

non solo nomi ma pesi
e contrappesi
rovesci di pioggia
o di fortuna

i nomi hanno grandi possibilità di applicazione

a volte così avari o annegati
nei giri di parole vanno a formare
quel che di fatto (e anche di non fatto)
la vita porta con sé

SENTIRE, VEDERE

se nessuno esprime a parole le cose evidenti,
hanno sempre fortuna formule piatte

se l'esperienza finisce offesa
ognuno vede, in qualunque luogo vada,
solo quello che sa, ognuno vive
perché d'altro vive

l'occhio che guarda va accompagnato
fin dove guarda e non vede più:
insieme allo sguardo
mettiti a guardare anche tu,
cadi dentro l'occhio e contempla
come di là il fuori ti si impone,
e fai l'uguale pure col respiro,
che ti si accorcia se hai brutti pensieri:
segui da dentro mentre disegna nuove curve
per altri respiri e altri pensieri

così a te non è nascosto niente,
interi avvenimenti nella luce
a far la loro parte come tu la tua

pochi i verbi per dire, delle cose che senti,
il fiato speciale, il tessuto

di tutte le cose che senti, i mutamenti

senti di là rumori di stoviglie, senti un nodo
che non si scioglie, senti la necessità
di appartenere a qualche cosa,
non sempre ma talvolta,
per esempio ora

la tristezza, pianta arcaica, si riproduce
per spore, è un insetto che sceglie
un posatoio su una foglia
e per un giorno intero insiste lì

la tristezza insiste sulla foglia, tu insisti con i figli
 ma la costrizione esercitata
 nel dirigere le vite d'altri – in apparenza
 cosa buona con i piccoli – deforma
 il loro carattere e rende tristi

il corpo nudo nuota e chiede all'acqua
 d'intercedere per lui,
 estorce all'acqua un po' di pace,
 se accarezzato prega in modo prodigioso
 perché molto dipende da questo:

«vera preghiera è desiderio
 di prendere le cose sul serio:
 tu prega per me, intercedi per me,
 imponiti, dissolvi tutto questo caos»

ormai è trascorso, cala su di noi
 non del tutto nostro

ognuno vive
 perché d'altro vive,
 fino a che

*

DI VERTEBRE E PAROLE

IV

la schiena abbraccia le forme delle tue colpe
 di scelte e posture errate, inutile scorrerle tutte

sei stretta alle tue vertebre più che alle tue parole
 che si allungano a vuoto
 sospese al vento o bruciate nel fuoco

non è fatta di parole
 la spina dorsale
 della tua vita materiale

ma nomi e ossa dovrebbero indicare terra
 toccare un limite, guarire per linee di gravità

perché vertebre e parole sono uguali
nel baricentro e nell'anomalia,
così cifosi e lordosi somigliano a disturbi
del linguaggio: scardinano l'ordine ereditato

chi non cresce dritto
non si raddrizzerà da vecchio

*

(dal diario di Etty Hillesum)

*non c'è niente,
niente di più di quello che c'è*

*è già tanto: oltre a quello,
non c'è davvero niente di più*

a volte le persone sono troppo solide
ostacolano la vista di qualcosa, il libero
esercizio dello sguardo,
e vorremmo tenerle a distanza
non aver riguardo

a volte gli intelletti sono torpidi
hanno proboscidi, ingoiano i giorni

al tempo essere grati quando sazia
alla storia quando resta umana

non si dovrebbe morire, dici, se si è ancora vivi,
mentre si è ancora in vita, non si dovrebbe essere morti

NOTA DEL CURATORE

gli epiloghi – reali o inventati – consumano la propria storia, una fra le tante, nella serie ideale dei finali che va dall'aver l'ultima parola alla perfezione dell'ammutolire, invece il curatore sente di non poter concludere, non ancora, senza opportune avvertenze numerate, utili ai sazi e agli affamati, ai traghettanti e agli ostaggi, agli esposti ai quattro venti e a chi pulisce casa non è un medicinale, non sono previsti effetti collaterali, leggere comunque attentamente l'etimo illustrativo

1.

a chi vive nel tratto terminale

prima di far cerniera con il mare
nel tratto terminale mescolanze
di suture dolci e acque salmastre

la storia scorre più lenta su un fondo
di sabbia e fango, l'acqua è torbida
per la quantità di materiale trasportato
l'ossigeno è scarso

da sopportare frequenti variazioni
di temperatura e di salinità

4.

a chi ha paura

con il pensiero e con l'intenzione
le paure si allungano fino al cielo

il cielo è un coefficiente d'intensità
da tener d'occhio di giorno e di notte
ogni volta che la paura
cancella una faccia

paure clandestine, una più dell'altra,
a sentir loro quel che tocca in sorte
sono sempre i tratti inabitabili
della superficie terrestre, l'inventario
di un popolo minoritario

gli impauriti si vedrebbero tornare illesi
se per una volta fossero limpido sguardo

Notizia.

Giusi Drago è nata a Trento e vive a Milano, dove lavora. Traduttrice dal tedesco, ha ricevuto il Premio italo-tedesco per la traduzione letteraria 2011. Ha diretto per cinque anni la rivista "Dialogica. Semestrale di ricerca e culture letterarie". Le sue poesie sono apparse nell'antologia *7 poeti del premio Montale*, Scheiwiller, 1995. Ha pubblicato *La pazienza della mano* (Nicolodi, 2005), la plaquette *Delta Dunării* per i tipi de *Il ragazzo innocuo* (2011) e *Tempo negoziato* (La Camera verde, 2014).

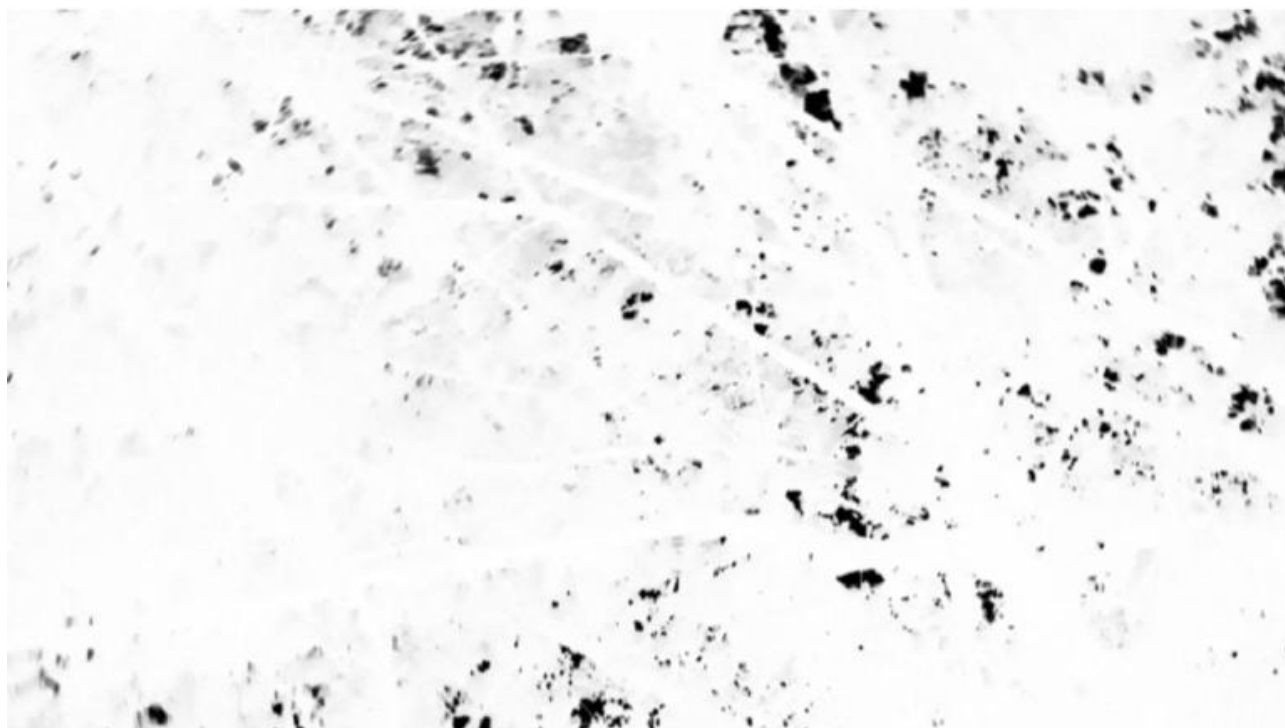
ALESSANDRA GRECO

STUDIO IN FIERI PER *LIBRO AZZURRO*

Una specie di cordone ombelicale collega il corpo della cosa fotografata al mio sguardo: benché impalpabile, la luce è qui effettivamente un nucleo carnale, una pelle che io condivido con colui o colei che è stato fotografato.

Roland Barthes

ETÈRICO. *Agg. Da ETERE, nel senso del § ult.*
[Sel.] I composti eterici sono per lo più prodotti dell'arte, onde è raro che se ne riscontri fra le sostanze, le quali si traggono direttamente dal regno organico.



. preparare gli ovali ai nascituri

Funus (-ēris) humātio (-ōnis)

scorrere di tessuto mussolina di panno con fiori era che faceva scomparire nel quale fu avvolto il corpo funeris et humationis

a dirsi sopra un cerchietto di fiori da porsi sull'orecchio destro del defunto insieme ad un altro cerchietto avvolto in lino fine sul quale è stato messo il nome il giorno della

nodatura alla parte degli angeli motivo della bianchezza delle nuvole nessuna cosa e muove passando misura opera rapidamente sulle cose come se fossero ferme

translatio reliquiarium enunciata presto riflesso ornato pianto secondo mutismo primo fu clave

troppo accosto alle ossa o molto interno come l'atmosfera all'orecchio umano ripete rimodella

- dirà poi -

--

succede alla direzione del vento non spesso correre sulla voce fu un vero e proprio significato poi estensione è tutto l'orizzonte che si fa un difetto excursus - nulla più bianco più ormai è preghiera - arborescenze scolpite ai bordi traccia incavo spectāmēn corpo cavo intorno del cielo dà strappo al suono della cosa una piccola voce che improvvisa displode *parvum sonitum displosa* osso del cranio dietro l'orecchio costituito da spazi di aria

pertanto chi è il pensiero che dà contenimento inavvertito e intenso *sepulcrum (in latere)* allontanamento angolare delle stelle dai poli delle vertebre nell'acqua

- dí st o cc ando -

ex-perior la pelle ha quel freddo dondolio di una sfera sull'acquaio aldilà
 con luoghi reali ripiegato quattro volte doppio parola sotto cadute lievissimi *click*
 per somatizzazione successioni prossime alla legge dei semi

piccole modifiche delle ossa sul lino assestamento completo

pertanto la durata di un vaso interno *sinus in faïence** è ciò che scintilla nell'occhio
 che vede maggiormente la profondità la prospettiva rovesciata di un corpo disnodato

sostentatori deponendo le vesti *albore* che coincide esattamente con l'apertura del
 reliquiario *luminosa* di un cerchio

premo intensivo si dava orizzonte in rapide sovrapposte mioclonie a frinire liso suono
 grido elisioni a contatto vicinissimo a dove comincia muoversi tremolando il giorno
 che non esiste tempo graduale mettendo a remoto l'immagine

in una piccola gabbia d'oro da tenere vicino al cuscino

in un graticcio di cretto - onde poi il senso figurato di Scusa -

perché la gretola più larga offre una facile via di fuga agli uccelli

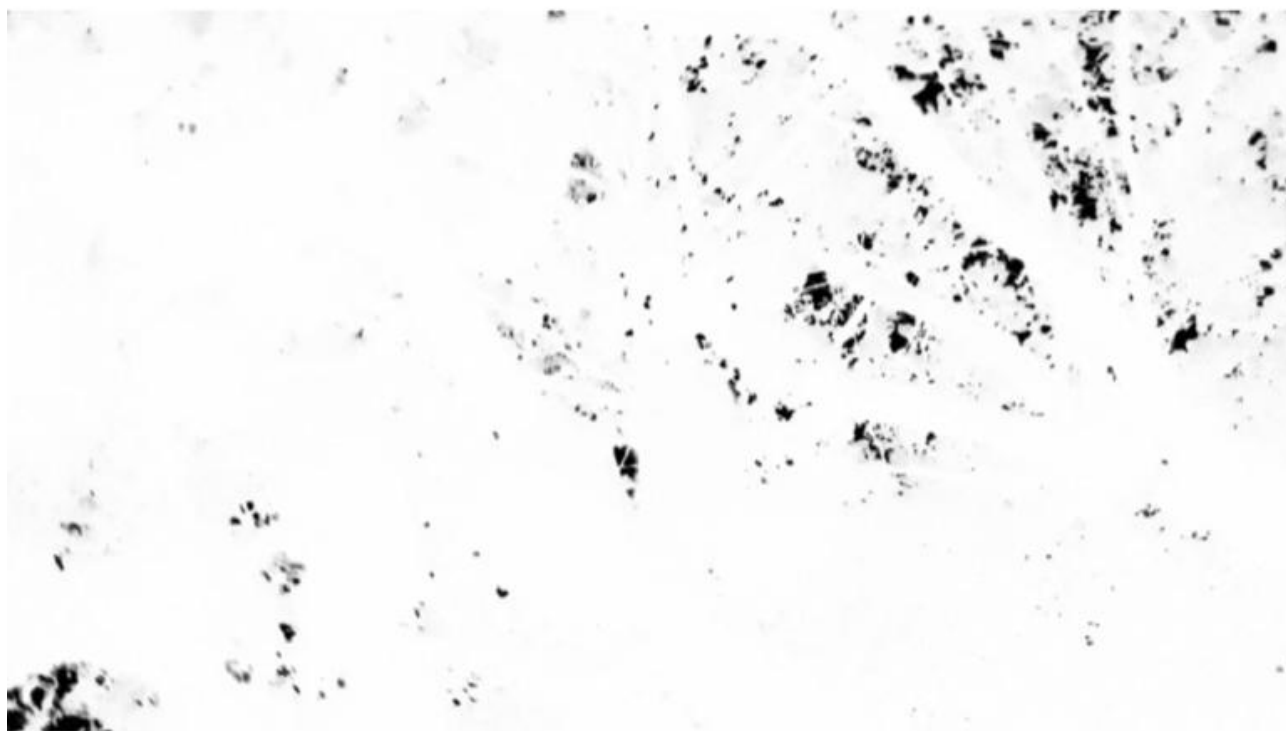
fin là rimbocco completamente assorbito nell'azzurro

clinamen alare parvum foglia che si apre

Calathea rossa nella posizione di sonno

transiti da luogo a luogo

* *sinus in faïence: tra due lobi di foglie in porcellana*



. foramen alare parvum. piccolo foro alare. probabili rovesci

le impronte dalle fluttuanti al cuore lasciavi il corpo alle dita dire che sì dello sterminio pulito di quelle piccole tracce quel tuo asse di piega vide un *farsi* in viso di quelle illuminare

asimmetria dei palmi portando almeno queste a rallentare a doversi ingoiare cancellare mandibola faringe ossa dell'orecchio medio senza spinte quando nel passaggio dilatato serravi le braccia medesima specie al periodo che precede la caduta

annerire in superficie può riguardare un carattere di famiglia il principio colorante dell'indaco il quale è grigio o biancastro durante la vita e prende il suo stato ordinario combinandosi con l'ossigeno

inarcare il capo tutto sovrapposto nascita fasciando chiaramente testo tessuto talamo giacitura delle parti abitudine contraria bruciando nell'opacità della luce in silenziosi viluppi tutto lentamente volto nel soffio più prezioso vestendo fascetti di fibre e di vasi

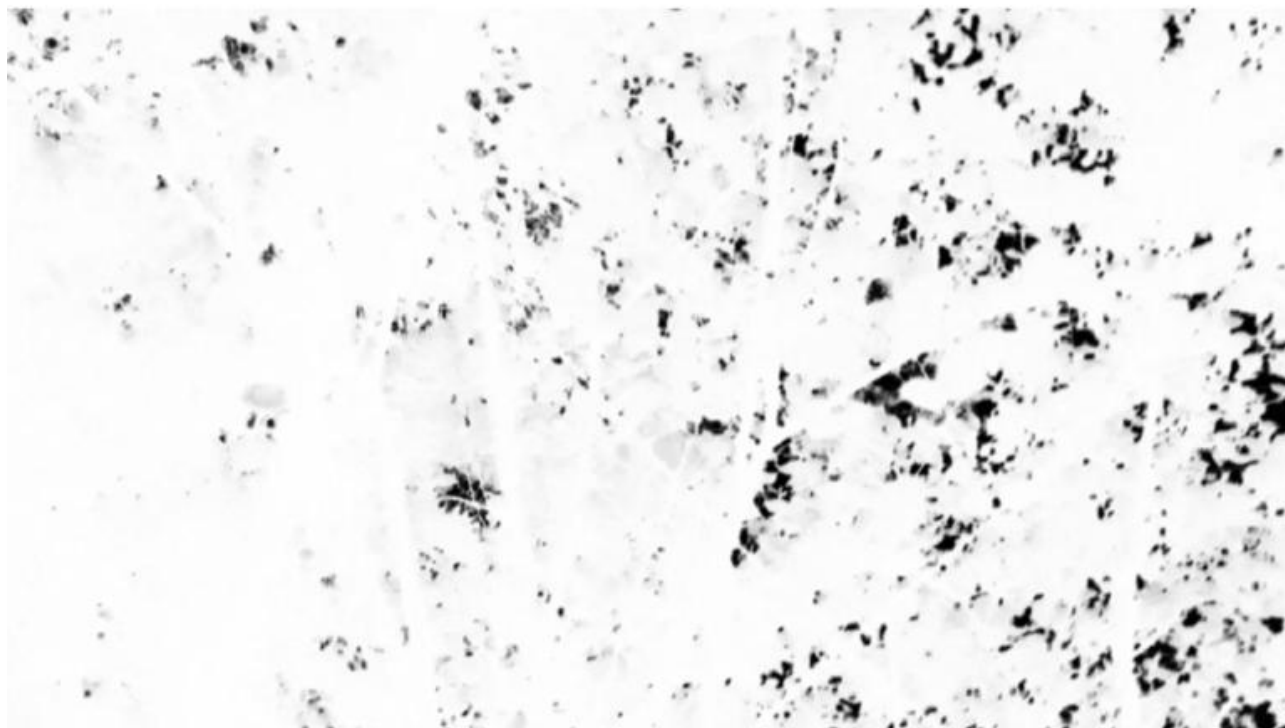
--

lacune trasparente al di fuori sotto forma di strisce o di piccole bende un pannello bagnato aprendo in acqua il diaframma fa passo più lungo dalla forma e dal numero delle coste infine si separano *hostie* mute ove respirano i pesci in foglietti sottopupilla

con/versare le une chiudere timpano distretti branchie e in certe cartilagini fondere fronte faccia e gola in ventagli al ciglio all'occhio luce apolare del giorno quando quello ritira al nero appartato di un'abitazione così che del sottile solo ispiri - trattenuto - che è la stessa cosa di acqua che fonde intanto che starvi comodamente dopo che si è tagliato il vestito complessione stagioni dell'anno quando era in principio sottratto l'aria allontana e riavvicina le fasce

--

eclissandosi avrebbe visto ampliare il dorso *oltre* trasposizione emergere iride caldere sciamare in ammassi i nemi *al fianco* condursi a ricondurre consentendo questo piccolo mondo di sospese tutto distanze parlare che toglie parlare archetto minore che suddivide il profilo interno di un arco o di un occhio l'oblio intorno alla luce aprendo



. spostando le foglie sull'acqua. rinfresca da Est

variazioni sulla cute nella grande varietà di fronde e giardini curati là dove i vasi sanguigni sono tenui e quasi invisibili in autunno quando i suoni si fanno penetranti dietro link sotto derma che alle foglie sta alla pagina inferiore alla pelle riflettendo apertamente

--

restano polarità secondo gesto (del) pneuma *tanto nell'* e a questo punto *quanto nell'* collocarsi in un avere proprietà volatile per cui il raggio si trova decomposto una seconda volta in due l'uno luminoso l'altro calorico raggiante nello spettro che è privo di luce

scrivere di queste braccia di nervi molto lunghi per effetto opposto in condizioni limpide e serene dell'atmosfera apposizione delle forme e osservare come non portino ad una

completa escursione che piccole porzioni di contenuto articolando

riscalda il corpo nel tempo stesso che lo rischiara una terza natura di raggi

per cui prolunga i fenomeni del calore e della luce vi è un'ulteriore qualità della materia non opaca né diafana

una materia che scorre nella materia

interstizium quella che voi chiamate *prime città*

--

metà occhi la traccia parte oculare della luce - carico - nelle stanze insinuare che questo emergere ibrido/fare filiere e carne non territorializzi permettere che non diventi mosaico o etere il taglio concavo sulle carte ai margini ruotare in resilienza perché riformi poi il totale sfiorando una volta leggera di fioriture

velocità alla bocca trarre aprire battere

possa dirsi delle piante che formano aria e che respiriamo in quella impressione

0.1 – sinapsi linee della vita naturalis oboedientia silenziosi moviment

0.h – la concentrazione maggiore di ossigeno nell'apice radicale entr

0.1h – il pensiero riflette ritmiche suono-immagine in sporgere silenziosi tra mi



. foro alare. ala di piccolo pendio. costanti fluttuazioni

Nota.

Questi testi sono tratti da uno 'studio in fieri' per *Libro azzurro* (Lamantica Edizioni, Brescia).

Notizia.

Alessandra Greco è nata a Roma, 1969. Vive e lavora a Firenze.

Progetti e scritture reperibili online:

[_https://www.facebook.com/events/895893147257674/?active_tab=about](https://www.facebook.com/events/895893147257674/?active_tab=about)

[_https://it-it.facebook.com/chiassoperduto/](https://it-it.facebook.com/chiassoperduto/)

PartesExtraPartes, micro-rassegna a cura di Alessandra Greco, Simona Menicocci, Roberto Cagnoli, StudioLab Firenze. Chiasso Perduto Galleria d'arte, Firenze, Aprile 2018

[_https://www.nazioneindiana.com/2017/06/29/prove-dascolto-10-alessandra-greco/](https://www.nazioneindiana.com/2017/06/29/prove-dascolto-10-alessandra-greco/)

Prove d'Ascolto#9 _da studi inediti (2012/2016) fondati su ragionamenti inerenti l'*udito*, la *vista* e la *liquidità*_2016. Con una nota critica di Luigi Severi.

<https://www.nazioneindiana.com/2017/05/28/prove-dascolto/>

[_https://www.carteggiletterari.it/2016/04/28/lingua-da-ogni-luogo-3-inediti-di-alessandra-greco-flashes-e-dedicche-15/](https://www.carteggiletterari.it/2016/04/28/lingua-da-ogni-luogo-3-inediti-di-alessandra-greco-flashes-e-dedicche-15/)

Tre inediti per la rubrica *Flashes e dediche*, a cura di Giulio Maffii per Carteggi Lettari, Aprile 2016

_Rabdomanti, 2016.

Contributo per *Descrizione del Mondo, Installazione collettiva d'immagini, suoni, scritture*, progetto a cura di Andrea Inglese.

<https://www.descrizonedelmondo.it/rabdomanti/>

_Couplets, Relazioni tra i recinti e l'ebollizione, 2016.

Texts/voice/morse code: Alessandra Greco, electronics: Luca Rizzatello.

<https://soundcloud.com/couplets>

_La memoria dell'acqua_Grésil sur l'eau pour faire des ronds, silloge inedita, 2013.

Sillogge finalista Premio Lorenzo Montano XXVII Edizione, Verona 2013

Opera Prima Poesia 2.0, 2014

<http://www.poesia2punto0.com/2014/07/12/opera-prima-2014-finalisti-la-memoria-dellacqua-alessandra-greco/>

Un estratto da *La memoria dell'acqua_Grésil sur l'eau pour faire des ronds*, su:

<http://eexxiitt.blogspot.it/search?q=Alessandra+Greco>

_Press Soundtrack_Colonne sonore dalla cronaca, racconti brevi, ed. QC n° 25, Genova, 2012.

Un estratto dai racconti: <http://www.nazioneindiana.com/2013/07/19/drive/>

Ryar Web Radio, puntata n° 26 del 23 ottobre 2013, ha trasmesso un ampio estratto dai racconti nella trasmissione *Scritti Parlanti* condotta da Stefano Ferrara, voci di Stefano Ferrara e Claudia Fratarcangeli:

<http://podcast.ryar.net/scrittiparlanti.html>

EUGENIO LUCREZI e MARCO DE GEMMIS

AUTORITRARSI



Autoritratto su *fig. 1* di Broodthaers

Prima che cominciassi, mi fu detto:

«Se affronti a fronte alta congetture
Vertiginose, o algebriche freddure,
Stai ben attento a non sbattere sul tetto».

Comincio. E la mia fronte si è imbattuta
Nella prima figura, risaputa
Mano spessa di nero, che rimarca
La mutezza dell'opera che sbarca
A pelo di un frontale cancellato
Dal nulla che lo guarda, sconcertato.



Autoportrait vesti descendent un escalier

Vertigine se casco
Assurgendo ad un cielo
Trionfante di piastrelle
Ottusamente fulgide,
Acutamente belle.

Astri stipati in angoli
Multicolori e duri
Dei giudizi futuri.

Ma se non cado sfumo
Nei miei calzoni incerti,
Che anticipi mi portano
Ai destini più certi.

Discendenti? ascendenti?
Non lo si può sapere.

La scala, ancorché ripida,
Non batte le correnti
Delle celesti sfere.



Rimbaudiana: autoritratto se mi accingo a sedermi

Se sapessimo quale,
Dei due scannetti incerti,
È disposto ad accoglierti
Se ti accingi a sederti,

Sapremmo che la forma
Da cui fosti informato
È adatta al suo sedile
Fin da quando sei nato.

Ma entrambe stanno mute,
Le verdeggianti U:
Sono forse impaurite,
Oppure rassegnate.

Tu intanto non ti siedì,
Nereggi la tua A:
Che si accomodi un altro,
Tu rimbaudeggi in piedi.



Autoritratto con san Domenico Savio (io non sono venuto)

Dove sei? Lui ti vede, tu l'hai
Visto. Si chiama: reciprocità.
Ma non riguarda te, che sei leggero.

Tu non hai pesantezza, e la materia
Del sogno è il capovolto dell'esistere
Con cocciutezza: questo, se la vede,
La spacca, l'acquasantiera.

Questo è morto danzando sulla rima
Baciata, facile, tra la sua preghiera
E il pestoso colera che l'ha ucciso.

Un rigo appresso all'altro. Ed è per questo
Che nella foto tu non sei venuto.



Autoritratto senza stomaco

Lo stomaco è un di più
Che s'impila di lato.
Così sversa all'in giù
L'ospite meno grato.

Così vuoto, però,
Me lo sarei tenuto.
Lo stomaco, non l'ospite,
Del quale va taciuto.



Coro di autoritratti su Karpüseeler

Tra annullamento e moltiplicazione
Lo start è un clic dell'indefinitività.
Dov'è la luce lo sanno gli occhi chiusi.
Solo ad aprirli, lo scatto degli elastici
Lancia nel multiverso le sue frecce.
L'ovunque si fa nugolo del sonno.
Ciascun pomello porta una figura.
La danza delle sfere è sfigurata.
Non c'è porta che tenga, e successiva
Al pomello che gira è la scomparsa
Della mano che preme.

Dove sei,

Autore dello scaglio di quel nugolo?
Riposa la visione nel ventaglio
Che trafigge i pomelli.

Tu non sei.

Sei multiplo di te che non ci sei.



Autoritratto con insussistenza dell'ego

La luce è poca e il poco si fa drop,
Sto davanti al davanti, e tanto è troppo,
Troppo a tal punto che sgocchia sullo specchio.

Lo specchio qui fa effetto per difetto,
Mi oscura un viso altrui, ch'è risoluto
Nel ribadire che l'ego è sotto sfratto,
Che l'io non fa per me, e tanto è troppo.

Gli occorre un balsamo che allevii il mio profilo
E in un tutt'uno imbalsami l'istante
Nel clic improvvisato di uno scarto
Che a me scartocci il viso dal titanico
Scontro tra due mimetici indecisi.

Per ambedue è d'uopo che si accerti
Chi respiri e per chi, se tanto fiato
Sia meno del di più o più del meno.

Più o meno dell'io altrui, e tanto è troppo.

(Fotografie di Marco de Gemmis + Poesie di Eugenio Lucrezi.)

(Noticina degli autori:

I due per sette testi che qui leggi sono parte in anticipo di un libro che nasce nel posticipo di un modo congiunto di dar forma alla figura. Fotografia e scrittura che ricercano il punto instabile di un significato che sfugge ogni contatto che non sia la nostalgia che lascia scivolare l'abito esperienziale che la veste. Soggetto denudato dell'oggetto psichico che incrosta la persona di ciascuno dei due, la consecutio fotografia + versi fa materia che all'istante rapprende in un reciproco: chi verseggia fotografa, chi scatta mette in rima l'assenza di ambedue. Amici per la pelle, non immemori. Dimentichi, piuttosto, tutti e due, del segnaposto che li aspetta a tavola.)

Notizie.

Eugenio Lucrezi, leccese, vive a Napoli ed è medico epidemiologo. Ha pubblicato libri di narrativa e poesia, i più recenti dei quali sono *mimetiche*, Oèdipus 2013, e *Bamboo Blues*, Nottetempo 2018. Attivo come musicista blues, collabora con artisti e partecipa a esposizioni di poesia verbo-visuale. Già redattore della rivista internazionale di letteratura "Altri termini", è responsabile di "Levania rivista di poesia". Suoi scritti in prosa e in versi sono presenti in antologie. Giornalista, ha scritto di arte per quotidiani e periodici. Per nomina del Gran Visir Mario Persico, è poetapatamusico e Gran Chamberlain dell'Institutum Pataphysicum Parthenopeium.

Marco de Gemmis si è occupato di didattica, comunicazione e organizzazione di iniziative culturali per il Museo Archeologico di Napoli, avviandovi fra l'altro la regolare programmazione di mostre di artisti contemporanei e gli "Incontri di Archeologia". Tra gli eventi organizzati, "Alter ego. Poeti al MANN" (2011), di cui resta il volume edito da Arte'm. Attualmente cura mostre ed è redattore di "Levania rivista di poesia". Nel 2008 ha pubblicato per Bibliopolis *Seconde singolari (cento poesie)*. Suoi versi sono nel V volume (2010) della rivista Italian Poetry Review e in diverse antologie tematiche. Si dedica con piacere alla fotografia.

JULIAN ZHARA

NOVISSI

[i novissi, il termine veneziano per indicare i novizi, erano i ragazzi giovanissimi, assunti dalle dite del Porto di Marghera, per ripulire i residui di carbone dalle stive delle navi. La polvere del carbone veniva ammassata fino a farne dei blocchi, che i giovani operai dovevano rendere al padrone o potevano – in caso – rivendere per conto proprio. Viste le condizioni di lavoro, senza guanti né protezione alcuna e l'alto tasso di inquinamento e ripercussioni sulla salute, questa mansione veniva data ai più giovani o ai nuovi arrivati. Le prose qua presentate, formate sul tredecasillabo, un metro poco utilizzato e giovane nella tradizione italiana, servono proprio per sondare e raccogliere i residui tossici dei tic che attraversano la quotidianità (non propriamente) mia. Non c'è alcun collegamento tra il termine "novissi" e "novissimi", non avendo, pur nell'abbraccio della teoria marxista, alcun rapporto, gli operai dei cantieri con la poesia sperimentale, perché facevano parte di due razze decisamente diverse, di due classi inconciliabili. I primi dovevano sopravvivere al lavoro e farsi rispettare in osteria, con le loro cellule impazzite, affogate nella vinaccia; i secondi erano tesi a riaffermarsi rispetto alla loro classe di appartenenza: la borghesia alta. Ringrazio per le informazioni sui novissi, i vecchi pensionati del Circolo di Rifondazione della Giudecca, a Venezia, alcuni dei quali ex-novissi.]

*

Una volta a settimana, assieme alle Marlboro, prendo le Goleador e un Turista per Sempre. Passo la parte restante della giornata, pensando a come potrebbe cambiare in meglio la nostra, di vita, in caso di vittoria. Non apro subito, aspetto che arrivi sera. Una cosa che si impara a nascere poveri è che se si sogna, si può sognare in grande. Questo lascito negativo dell'infanzia si ripercuote sulle ore di lavoro, dato che ormai non so più per quale ragione, ho deciso di mantenere sempre vive le tradizioni della mia famiglia tra cui: la povertà. Per questo scelgo sempre il tardo pomeriggio. Affido le aspettative di una vita altra, ai polpastrelli ruvidi del tabaccaio. Quando gratto, cerco di non farlo con foga, di mantenere un certo distacco elegante. Altre volte – raramente – non ce la faccio: gratto forte e veloce, come in preda a spasmi. Ho l'impressione di grattarmi via, grattando, il morbo genetico della povertà.

*

Quando anche masturbarmi non mi rilassa, riaccendo il porno di prima e mi concentro: sulla storia – se c'è –, l'arredamento, i dialoghi. Preferisco scene brevi, gli amatoriali. Accade spesso che la situazione è giusta, ma gli attori (o chi per loro) sbagliano mosse; o che un'attrice mi accenda la fantasia, ma non azzechi la categoria, la storia. Navigo a random su varie categorie cercando di divertirmi mentre le mescolo. Tattooed milf swallows cheating husband with young boy. O dipende dall'offerta della home page.

*

Appalto agli altri gli scenari che non vivo. Gli assegno un ruolo, dei compiti, poi attendo: le scopate occasionali, i threesome accennati; il culo il primo incontro, il papilloma virus; l'amica della ex, la vecchia coinquilina; l'mdma, un mese in Sudamerica; aprire una start up, preparare i

curriculum. Tutte cose estranee al radar provinciale della mia quotidianità non romanzabile. Altrimenti assegno questo compito ai film.

*

La parte sostanziale della narrazione che vede la socialità protagonista, pretende – perché i rapporti, tutti, funzionino – un alto grado di fedeltà agli algoritmi.

I luoghi comuni sono l'area che abitiamo in attesa di diventare indipendenti e trasferirci in un posto piccolo ma *nostro*.

Le commedie americane insegnano i tic, il soundtrack invita all'applicazione in braille, e innamorarsi significa ricalcare le variazioni sul tema del palinsesto.

Scelgo la canzone giusta per i litigi.

Dopo la sento che piange, al buio, qua accanto. Lo so perché sento il letto scuotersi piano. Il suo pianto mi trasfigura (ai suoi, di occhi). Le lacrime assumono l'aspetto graduale di una bocca dentata, mi vengono incontro, strappando e sputando pezzi di carne – mia. Al risveglio mi vedrà come un mutilato, come un mostro deforme, e così ogni volta. Le lacrime rapprese formano una lente, si fissano sopra le pupille per mesi. Non riesco a darle altro che coltelli e piume. Pure il dizionario mi si rivolta contro.

*

Capita che ci scontriamo per cose inutili come le possibili reazioni a scenari che inventiamo a partire da episodi reali. L'appetito e l'astinenza da nicotina hanno gli stessi sintomi, si sovrappongono. È uno dei motivi per cui se si ha fame, ce ne se accende un'altra, quasi controvoglia, o per il quale se si smette di fumare, si prendono due tre chili entro poco tempo.

Funzioniamo in differita senza appagarci.

*

Spesso vorrei essere il vaccino all'inezia. Per paura della disperazione acuta, ne assumo dosi giornaliere più accettabili: la mattina posticipando una cosa che mi ero ripromesso molti mesi fa; la sera sicuro che domani accadrà. Scrollo la home Facebook, mando qualche messaggio.

Nell'etimo, entusiasta, significa indiato; invece massa deriva proprio da pasta.

*

Guardiamo le sfilate a Dicembre o a Luglio. Assaliamo i negozi Zara, H&M, nel raggio d'azione della nostra provincia quando a Gennaio e Luglio iniziano gli sconti. Guardare le sfilate di Armani, Versace, diventa funzionale alla scelta dei capi, il taglio dei pantaloni, i colori giusti, meno quanto già possediamo nell'armadio. A volte mi innamoro di un taglio preciso e prendo lo stesso tipo di pantaloni, cambiando solo colore, anche di poco. Dopo aver pagato fumo una sigaretta simulando soddisfazione postcoitale. Per giorni cerco di indossare le new entries. Mi provoca un senso di abbinamento al mondo. Poi ritorno ai vecchi vestiti per rientrare – gradualmente – nella normalità di prima.

*

Accadono cortocircuiti temporanei, dove cose, eventi e reazioni si amalgamano in paradossi, nonsense, buchi di memoria. Passo ore a pensare a: il nome di un fiore così raro, che il profumo nato dai petali, costa più di quattrocentocinquanta euro, una boccetta di 200 ml; geografie, toponomastica, date; la trama di un romanzo russo o un film d'azione.

Solo una regola autoimposta: non googlare.

Il sonno delle zanzare è un mistero aperto.

*

La strategia Riina pare la più giusta per scalare un sistema di relazioni come in fondo si pone qualsiasi sistema. Umiltà, assenza di empatia, visione: non strumenti secondari ma indispensabili. Solo i progetti a lungo termine funzionano. Si eliminano fisicamente i nemici come risposta stanca alla troppa dialettica.

Ogni interlocutore diventa accettabile immaginandolo morto per mano mia.

Notizia.

Julian Zhara nasce a Durazzo (Albania) nel 1986. Si trasferisce in Italia nel 1999. Nel 2014 partecipa con un progetto di *spoken music* a *Generation Y*, al MAXXI e nell'omonimo documentario andato in onda su Rai 5. Nel 2016 gli viene assegnato il *Premio Internazionale di Poesia Alfonso Gatto* per i giovani, cura la direzione artistica del festival di poesia *Flussidiversi/9* e presenta la sua ricerca in due università. Sue poesie sono presenti in blog e riviste specializzate nonché in *La poesia italiana degli anni Duemila* (Carrocci, 2017) di Paolo Giovannetti. Nel 2018 esce per Interlinea il suo primo libro di poesie: *Vera deve morire*. Vive, lavora e scrive a Venezia.

I TRADOTTI

GAIO VALERIO CATULLO**CARMINA****Carmen 2b**

Tam gratum est mihi quam ferunt puellae
 pernici aureolum fuisse malum,
 quod zonam soluit diu ligatam.

*

Sarei felice se, per queste mie, accadesse
 come narrano accadde ad Atalanta, la ragazza
 che più rapida correva: per cogliere l'oro del frutto, si sciolse
 la cintura della sua verginità, troppo a lungo
 a lei legata.

**

Carmen 5

Vivamus mea Lesbia, atque amemus,
 rumoresque senum severiorum
 omnes unius aestimemus assis!
 soles occidere et redire possunt:
 nobis cum semel occidit brevis lux,
 nox est perpetua una dormienda.
 da mi basia mille, deinde centum,
 dein mille altera, dein secunda centum,
 deinde usque altera mille, deinde centum.
 dein, cum milia multa fecerimus,
 conturbabimus illa, ne sciamus,
 aut ne quis malus invidere possit,
 cum tantum sciat esse basiorum.

*

Viviamo, mia Lesbia, facciamo l'amore.
 E le malevoli voci dei vecchi più severi,
 tutte, stimiamole un soldo del nulla.
 Il sole tramonta e può tornare:
 per noi, invece, una volta caduta la breve luce,
 rimane una notte perpetua, sola nel sonno.
 Dammi mille baci; poi cento.
 Poi altri mille e un'altra volta cento.
 Infine conta ancora fino a mille e ancora fino a cento
 poi, quando ne avremo raccolti molte migliaia,

facciamone un turbine e scacciamoli dalla mente
perché nessun malvagio possa invidiare noi
che sappia così tanti numearare i nostri baci.

**

Carmen 32

Amabo, mea dulcis Ipsitilla,
meae deliciae, mei lepores,
iube ad te veniam meridiatum.
et si iusseris, illud adiuvato,
ne quis liminis obseret tabellam,
neu tibi lubeat foras abire,
sed domi maneat paresque nobis
novem continuas fututiones.
verum si quid ages, statim iubeto:
nam pransus iaceo et satur supinus
pertundo tunicamque palliumque.

*

Lo amerò, mia dolce Ipsitilla,
mia gioia e mia bellezza, se tu mi ordini
di venire da te, nel riposo dopo pranzo.
E una volta che l'avrai comandato, aiutami così:
che nessuno chiuda la porta;
e tu non uscire fuori, ti prego rimani
dentro casa e prepara per noi
nove scopate senza sosta.
Se davvero ne hai voglia, ordinamelo subito:
sazio e disteso supino
trapano tunica e lenzuolo.

**

Carmen 99

Surripui tibi, dum ludis, mellite Iuventi,
suaviolum dulci dulcius ambrosia.
verum id non impune tuli: namque amplius horam
suffixum in summa me memini esse cruce,
dum tibi me purgo nec possum fletibus ullis
tantillum vestrae demere saevitiae.
nam simul id factum est, multis diluta labella
guttis abstersisti omnibus articulis,
ne quicquam nostro contractum ex ore maneret,
tamquam commictae spurca saliva lupae.
praeterea infesto miserum me tradere amori
non cessasti omnique excruciare modo,
ut mi ex ambrosia mutatum iam foret illud

suaviolum tristi tristius elleboro.
quam quoniam poenam misero proponis amori,
numquam iam posthac basia surripiam.

*

O Giovenzio, miele mio; mentre giocavi, di nascosto ti ho rubato
un bacio piccolo, più dolce della dolce ambrosia.
Ma non l'ho scampata: per più di un'ora
mi ricordo, mi hai appeso in croce
mentre mi scusavo né potevo fra le lacrime
sottrarre nulla alla tua ferocia.
Dopo il gran fatto, subito con tutte le dita le labbra
hai deterso da ogni mia goccia, perché nulla
vi rimanesse di me raccolto
come se fosse sporca saliva piscio di puttana.
E ancora non la smettevi di gettare addosso a me misero
un accanito amore e torture in ogni modo
tanto che, se fu d'ambrosia, quello mutato divenne
un bacio amaro, più amaro dell'amaro ellèboro.
Poiché prometti al mio misero amore questa pena, mai
ti ruberò un bacio ancora, da questo momento in poi.

**

Carmen 16

Pedicabo ego vos et irrumabo,
Aureli pathice et cinaede Furi,
qui me ex versiculis meis putastis,
quod sunt molliculi, parum pudicum.
nam castum esse decet pium poetam
ipsum, versiculos nihil necesse est;
qui tum denique habent salem ac leporem,
si sunt molliculi ac parum pudici,
et quod pruriat incitare possunt,
non dico pueris, sed his pilosis
qui duros nequeunt movere lumbos.
vos, quod milia multa basiorum
legistis, male me marem putatis?
pedicabo ego vos et irrumabo.

*

Ve lo ficcherò in culo e vi sborrerò in faccia,
Aurelio culo aperto e Furio faccia da fica,
che per colpa di alcuni versi miei
un poco teneri, mi avete ritenuto un poco pudico poeta.
Se per il poeta è cosa importante essere casto
di questo, nei suoi versi, bisogno non c'è;
che anzi, abbiano intelligenza e grazia

e, se poco teneri e poco pudichi, possano
 infine stimolare ciò che tira su il cazzo
 non dei ragazzini, ma di quei maschi pelosi
 che muovono a fatica i duri fianchi.
 Voi che avete letto delle mie molte migliaia
 di baci, mi ritenete una femminuccia sensibile?
 Ve lo ficcherò in culo e vi sborrerò in faccia.

**

Carmen 51

Ille mi par esse deo videtur,
 ille, si fas est, superare divos,
 qui sedens adversus identidem te
 spectat et audit
 dulce ridentem, misero quod omnis
 eripit sensus mihi: nam simul te,
 Lesbia, aspexi, nihil est super mi
 * * * * *

lingua sed torpet, tenuis sub artus
 flamma demanat, sonitu suopte
 tintinant aures gemina, teguntur
 lumina nocte.
 otium, Catulle, tibi molestum est:
 otio exsultas nimiumque gestis:
 otium et reges prius et beatas
 perdidit urbes.

*

A me sembra un dio.
 Se dirlo non fosse impossibile, dico: supera gli dèi
 chi spesso ti siede di fronte e te
 guarda e ascolta
 mentre ride dolcemente; sono sconvolto, perché
 a me toglie il senso di me: infatti non appena ti vedo
 o Lesbia, niente è più ancora
 * * * * *

ma la lingua si fa torpida, gracile fra le giunture
 una fiamma si spande, per un suono da sé
 tintinnano le orecchie e una notte duplice
 chiude gli occhi.
 Il non fare, Catullo, ti fa male:
 Nel far niente, ti scateni, ti agiti troppo:
 il fare niente, fin dall'antichità, sia i re sia beate
 ha distrutto le città.

**

Carmen 70

Nulli se dicit mulier mea nubere malle
 quam mihi, non si se Iuppiter ipse petat.
 dicit: sed mulier cupido quod dicit amanti,
 in vento et rapida scribere oportet aqua.

*

Con nessuno – dice la mia donna – preferirebbe fare l'amore
 che con me, nemmeno se Dio stesso fosse a chiederlo.
 Lo dice; ma ciò che una donna giura all'uomo che ama
 nel vento è giusto che sia scritto e nell'acqua che rapita va via.

**

Carmen XI

Furi et Aureli comites Catulli,
 sive in extremos penetrabit Indos,
 litus ut longe resonante Eoa
 tunditur unda,
 sive in Hyrcanos Arabesve molles,
 seu Sagas sagittiferosve Parthos,
 sive quae septemgeminus colorat
 aequora Nilus,
 sive trans altas gradietur Alpes,
 Caesaris visens monimenta magni,
 Gallicum Rhenum horribile aequor ulti-
 mosque Britannos,
 omnia haec, quaecumque feret voluntas
 caelitem, temptare simul parati,
 pauca nuntiate meae puellae
 non bona dicta.
 cum suis vivat valeatque moechis,
 quos simul complexa tenet trecentos,
 nullum amans vere, sed identidem omnium
 ilia rumpens;
 nec meum respectet, ut ante, amorem,
 qui illius culpa cecidit velut prati
 ultimi flos, praetereunte postquam
 tactus aratro est.

*

Amici Furio e Aurelio, sarete sempre compagni di Catullo
sia se nelle estremità del mondo si inoltrasse, oltre l'Indo
nelle spiagge dove da lontano risuona

la battente onda eoa

Sia se fosse fra gli Ircani o fra i languidi abitanti dell'Arabia
sia se fra i Saggi fosse o fra quei Parti che sempre scagliano frecce
sia in quei luoghi dove l'acqua si fa scura

per il Nilo dalle sette foci

Sia se proceda, vada oltre le alte vette alpine
osservando le memorabili opere del grande Cesare,
il gallico Reno, l'orribile oceano e, poi, fino ai più estremi

confini dei Britanni.

Voi che siete, insieme, pronti ad affrontare
ognuna di queste che porti la volontà
dei divini abitanti del cielo, alla mia donna poche

dite amare parole:

che viva e stia bene fra i suoi troioni;

che contemporaneamente sia abbracciata e ne stringa trecento,
nessuno amando veramente, ma identicamente di tutti loro

spacchi il cazzo;

che non si volti indietro e non mi guardi amore più: è passato;

per colpa sua cadde, come del prato

il fiore al limite, trascurato dal veloce violento

aratro che l'ha toccato.

**

Carmen XLVI

Iam uer egelidos refert tepores,

Iam caeli furor aequinoctialis

Iucundis Zephyri silesцит auris.

Linquntur Phrygii, Catulle, campi

Nicaeaeque ager uber aestuosae:

Ad claras Asiae uolemus urbes.

Iam mens praetrepidans auet uagari,

Iam laeti studio pedes uigescunt.

O dulces comitum valetе coetus,

Longe quos simul a domo profectos

Diuersae uarie uiae reportant.

*

La primavera ritorna: eccola, già con un vento
tiepido di ghiacci dissolti; e già porta al silenzio
con una giocosa brezza d'Oriente la furia delle piogge.

Oh Catullo, abbandona la pianura della Frigia
e i fecondati campi della tempestosa Nicea: via
verso le celebri città dell'Asia. Già la mente
si agita per il desiderio e desidera andare.

Già le gambe, per il felice amore, rinvigoriscono. Addio
compagnia di dolci compagni; che partiti
dalla medesima patria insieme, ora da lontano
indietro già portano fra diversi mondi
strade diverse.

[Traduzioni di Tommaso Di Dio.]

DURS GRUENBEIN

Da un libro sulle debolezze

Agenda gigantesca questa vita –
ben diversa all'arrivo, poi così.
Se chiudiamo gli occhi ci vediamo
su un ascensore: conta gli anni come
i piani della casa. In mezzo smonta
qualcuno e va per l'andito al suo doppio.
Per metà inciampa e bussa a porte sbagliate
perché fuori c'era dipinto un cuore. E poi –
questo crollare dalla stanchezza, che fa così bene.

Ora di giorno in giorno cade un petalo
dal folle mazzo che ancor ieri enorme
quasi faceva esplodere il suo vaso.
Ortensia blu anemone selvaggio tulipano nero –
e come suona d'improvvisazione:
studi per un pianoforte-giocattolo – un verso senz'aggrappo.
Senz'aggrappo vuol dire: moriamo e non si nota
e a un tratto ci rallegra
di vivere come fossimo immortali,
intanto ad arginarci è la scrittura e ogni
parola singola è centrale. Su, mettiti,
scrivi il libro delle tue quotidiane debolezze.

*

Poesia impolitica

Ogni umano è un brillante
allo stato grezzo, unico
nel suo restar celato.
Quanta autodisciplina
ci vuole per un semplice sorriso
al posto giusto, è un po' di riguardo.
Ma è la parola che infonde fiducia.
Resta per sempre un enigma
perché la ragazza sul bus
ci ha dato tranquillamente
un'informazione.
Intanto noi si passava
per piccoli centri
ad alta disoccupazione,
tanti i migranti, eppure
questo momento è riuscito.
Non è accaduto nulla di male.
Solo più tardi, alla stazione,
è riapparsa intera la durezza.

Angoli freddi e fetidi,
 immondizie davanti ai buffet,
 vuota la cabina per le fototessera.
 La donna alla biglietteria
 si studiava le unghie laccate
 prima che senza una parola
 ci spingesse davanti il nostro resto.

*

Onda di ciglia

*“Al di là delle ciglia c’è un paese –”
 O. Mandelštam*

Nella vetrina della cosmetica
 c’è accanto al Budda una tavola,
 in una scritta piena di slancio
 l’ultimissima offerta:
 trattamento contorno dell’occhio.

Mi ha colpito uno sguardo ed era il tuo:
 da quale altro fui tanto colpito?
 Anni paesi confini –
 da lungi viene quest’ondular di ciglia.

Era un lampo, un bagliore dell’afa,
 vento in viaggio su un campo di papaveri.
 Mi è andato, in segmenti frattali,
 dritto al cuore il segnale.
 Farfalla – un battito d’ali
 mi prende in pieno viso.
 Onda di ciglia, fremito di ciglia
 rende gli attimi densi.

*

Tecnica che funziona

Da noi è così: la tecnica regola metà della vita.
 Se si blocca lo psicotasto la giornata è a rischio.
 Il generatore balbetta, blocca il sistema ormonale:
 cala l’umore, il contatore interno di Geiger, il morbido
 imperativo. Ci manca l’aria come a terra alla passera di mare.
 Caduta la corrente, si riaffonda nel silenzio
 delle fiabe di quando tanto ancora era inavvicinabile, incompreso.

Titolo: “Di uno che partì per imparare ad aver paura”.
 Per fortuna c’è tecnica dove fallisce ogni tecnica.
 La soluzione è: un altro po’, più in piccolo, prossimamente solo sottocute.
 Apriamo gli occhi, sguardo su un mondo di attrezzi

perfetto o quasi. Solo i bigotti dicono è inumano.
Sorridenti Budda, se spolveriamo i nuovi display
ecco ecco sappiamo: felicità è il funzionamento.

*

Vuoto interiore

Quando in testa non mi viene nulla scrivo una fuga,
dice Giuseppe Verdi. E cosa fa Čajkovskij?
Penso al guadagno. È sfruttare le note.

Io se non mi viene nulla faccio le pulizie.
Lavo questo e quello, ripasso i piatti, lucido i bicchieri,
i preferiti quelli con tracce di rossetto. Intanto penso
alle donne della serata. Erano loro le intelligenti.
Sono partigiano. Sosto un bel pezzo fuori sul balcone,
col canovaccio in aria, bandiera bianca, rimuginando
di dove vengano le buone idee. O ascolto Satie –
la sinfonia della città demente. Sono in linea.

La mia testa è un decanter di cognac. L'ultima goccia
evapora solo all'alba. È come se mai
avessi scritto una riga. O meglio, le ho dimenticate tutte.

*

Dadà

Ma che giornata! Ho girato la zona pedonale,
ero il millesimo che un team di bionde girls
ha abbordato per una pubblicità. Ero l'undecimo cliente
nella boutique a comprare una camicia (blu piccione).
Ero io lo spettro nella vetrina. Mi piaceva il riflesso
e ho scattato una foto alla mia ombra.

Ho visto lo straccione che pescava bottiglie con la pila
dentro l'immondizia nei bidoni lungo la strada –
ed ero io! Ero il barbone là, là sotto quel ponte,
con le sue sacche, sotto il telone di plastica.
Io ero il pubblico auspicato al palazzo del cinema
per la pellicola "Un uomo vede rosso".

Ero il capretto tra le figure dell'orologio.
Per restar lucido nell'addormentarmi
ho letto i manifesti dadaisti: il dadà è la meglio marmellata.

*

Umanista misantropo

Il cervello è una pattumiera, forse che non è vero?
 Il cervello tiene la rotta, cosa accade non conta e chi governa.
 Il cervello prevede ogni nuovo pericolo.
 Io mi ero ripromesso di non perire. Ed ora

sono arrivato là dove si accumulano le debolezze.
 Fanno le pазze, cercano contatti, lottano come si fa in famiglia
 per un riconoscimento – sembrano bimbi che reclamano i dolci.

Tentativo di descriversi da sé: tu sei
 un misantropo per socievolezza, per solitudine un umanista.
 Non c'è questionario che ti afferri. Tu stesso quasi non afferri

di essere qui, in mezzo alla follia – perlopiù al posto sbagliato.
 Il cervello è un bunker, ma fuori infuria la guerra
 per tutto ciò che non ha misura: fede, felicità sessuale, denaro.
 Non dà requie il cervello, protesta, senza sosta processa.

[Da Durs Gruenbein, *Zuendkerzen*, Suhrkamp, Berlino 2017.]

[Traduzione di Anna Maria Carpi.]

Notizia.

Di **Durs Gruenbein**, nato a Dresda nel 1962 e residente a Berlino dal 1995, insignito dei maggiori premi letterari tedeschi, sono apparsi da noi, da Einaudi, tre volumi di poesie, *A metà partita* (1999), *Della neve o Cartesio in Germania* (2005) e *Strofe per dopodomani* (2011). È dall'ultimo, *Zuendkerzen* (Suhrkamp, Berlino 2017) ossia “Candele d'accensione”, che ho tratto questi testi: qui si è fatta acuta la battaglia che l'autore, che chiama se stesso “poeta delle transizioni”, conduce contro un mondo preda della tecnica e dell'anonimato. “E ora si mostra/ dovunque. La traccia dell'assente / nella lotta per la presenza. Io sono” – scrive nello scintillante “Das Photopoem”, poemetto ambientato a Roma, incluso in questa raccolta e suo culmine – “dice il sorriso della giovane ladra / che pesca nel fiume dei passanti. Io sono, / dice la scolara con lo smartphone, / il milionesimo visitatore della settimana, / quando al Foro si sparano i selfie”.

Conscio di essere anche lui un fragile nessuno (vedi l'amaro ma non disperato incipit, intitolato “Da un libro sulle debolezze”), Gruenbein resta un partigiano della parola, del comunicare, “misantropo per socievolezza”, “umanista per solitudine”. La sua poetica non è sparsa in trovate specialistiche oscure o aderenti a certi risultati della contemporaneità, non si parla mai d'ispirazione, possiamo bensì scorgerne il sunto in quest'amabilissima formulazione: “La parola mi ha estratto a sorte, la parola / con cui abbraccio il mondo. / E il mondo mi abbraccia”.

Che il libro abbia per centro Roma, disastata e ancora splendida capitale della Storia, non è però un caso. Gruenbein, che ha viaggiato per i quattro punti cardinali, ha una tenace radice nella classicità latina. Non solo ma anche di qui muove il suo sguardo sulle dimore umane punteggiate da tanti bizzarri singoli, sul brivido delle rovine e sui miracoli della luce del sud. In lui c'è come in Goethe un indelebile viaggio in Italia.

La sua forma conosce tratti nettamente prosastici, a volte farraginosi. Il verso, il metro di cui quando vuole è maestro, non sono a suo dire un aggrappo, ma a tratti gli consentono delle mirabili

impennate liriche. Ciò che conta nel “visivo” Gruenbein è tuttavia l’occhio su quella che chiamiamo, con termine sempre più inquietante, la realtà, e che nulla gli sfugge.

JANE HIRSHFIELD*The Kingdom*

At times
 the heart
 stands back
 and looks at the body,
 looks at the mind,
 as a lion
 quietly looks
 at the not-quite-itself,
 not-quite-another,
 moving of shadows and grass.

Wary, but with interest,
 considers its kingdom.

Then seeing
 all that will be,
 heart once again enters—
 enters hunger, enters sorrow,
 enters finally losing it all.
 To know, if nothing else,
 what it once owned.

*

Il regno

A volte
 il cuore
 fa un passo indietro
 e guarda il corpo,
 guarda la mente,
 come un leone
 guarda in silenzio
 il non-proprio-se stesso
 il non-proprio-l'altro
 muoversi dell'ombra e dell'erba.

Cauto, ma con interesse,
 considera il suo regno.

Poi, vedendo
 tutto ciò che sarà,
 cuore entra di nuovo—
 entra nella fame, entra nel dolore,
 entra infine perdendo tutto.
 Per sapere, se non altro,

cosa ha posseduto un giorno.

(*October Palace*, 1994, p. 3)

**

Perceptibility is a Kind of Attentiveness

Novalis

It is not enough
to see only the beauty,
this light
that pools aluminum
in the winter branches of apple—
it is only a sign
of the tree looking out
from the tree,
of the light looking
back at the light,
the long-celled attention.
The leaves too,
and the fruit, distract
in their sweetness and rustling.
As snow distracts,
covering the tree's looking out
with its own,
and the fragrance of blossoms.
Only stripped
of its multiple selves,
its many fabrics of loveliness,
does the tree's eye
step into a form
we can see with our own,
the black roots twisting down
from the heart,
our equally whorled,
equally silent,
a flood-swept corridor keeping
no vision but life's—
A mirror looks into a mirror,
colorless, plain,
what flows between them
passes like water through a net.
A dragon-palace, but what dragon?
Its flowing scales of emerald,
emerald water;
its roaring rush,
tide-rush of water;
the treasure—oh even the treasure—
treasure of water.

*

La percettività è un tipo di attenzione

Novalis

Non è abbastanza
 vedere solo la bellezza,
 questa luce
 che raccoglie alluminio
 nei rami invernali del melo—
 è solo un segno
 dell'albero che guarda fuori
 dall'albero,
 della luce che guarda
 indietro alla luce,
 l'attenzione racchiusa
 a lungo nelle celle.
 Le foglie, anche,
 e i frutti, distraggono
 con la loro dolcezza e fruscio.
 Come la neve distrae,
 coprendo il guardar fuori dell'albero
 con il proprio,
 e la fragranza dei fiori.
 Solo spogliato
 dei suoi multipli io,
 le sue mille trame di avvenenza,
 l'occhio dell'albero
 entra in una forma
 che possiamo vedere col nostro,
 le radici nere che affondano attorte
 dal cuore,
 le nostre con le stesse volute,
 lo stesso silenzio,
 un corridoio invaso da una piena
 che tiene una visione sola: la vita—
 Uno specchio guarda in uno specchio,
 senza colore, limpido,
 ciò che scorre tra loro
 passa come acqua attraverso una rete.
 Il palazzo di un drago, ma quale drago?
 Le lucide scaglie smeraldo
 lo smeraldo dell'acqua;
 lo slancio ruggente,
 lo slancio della corrente d'acqua;
 il tesoro—oh perfino il tesoro—
 un tesoro d'acqua.

(October Palace, 1994, p. 23)

**

Autumn

Again the wind
 flakes gold-leaf from the trees
 and the painting darkens—
 as if a thousand penitents
 kissed an icon
 till it thinned
 back to bare wood,
 without diminishment.

*

Autunno

Di nuovo il vento
 nevica foglia d'oro dagli alberi
 e il dipinto si oscura—
 come se mille penitenti
 baciassero un'icona
 finché si assottiglia
 in nudo legno,
 senza diminuzione.

(*October Palace*, 1994, p. 37)

**

Ripeness

Ripeness is
 what falls away with ease.
 Not only the heavy apple,
 The pear,
 But also the dried brown strands
 of autumn iris from their core.

To let your body
 love this world
 that gave itself to your care
 in all of its ripeness,
 with ease,
 and will take itself from you
 in equal ripeness and ease,
 is also harvest.

And however sharply
 you are tested—
 this sorrow, that great love—
 it too will leave on that clean knife.

*

Maturità

Maturo è quello
 che si stacca da solo.
 Non solo la mela pesante,
 la pera,
 ma anche le secche ciocche marroni
 degli iris d'autunno dal loro centro.

Anche lasciare che il corpo
 ami questo mondo
 che si è dato alla tua cura
 tutto maturo,
 docile,
 e si sottrarrà a te
 ugualmente maturo e docile,
 è un raccolto.

E per quanto severa
 sarà la tua prova –
 questo dolore, quel grande amore –
 terrà addosso lo stesso coltello affilato.

(*October Palace*, 1994, p. 78)

**

The Envoy

One day in that room, a small rat.
 Two days later, a snake.

Who, seeing me enter,
 whipped the long stripe of his
 body under the bed,
 then curled like a docile house-pet.

I don't know how either came or left.
 Later, the flashlight found nothing.

For a year I watched
 as something—terror? happiness? grief?—
 entered and then left my body.

Not knowing how it came in,
 Not knowing how it went out.

It hung where words could not reach it.

It slept where light could not go.
 Its scent was neither snake nor rat,
 neither sensualist nor ascetic.

There are openings in our lives
 of which we know nothing.

Through them
 the belled herds travel at will,
 long-legged and thirsty, covered with foreign dust.

*

L'invitato

Un giorno, in quella stanza, un topolino.
 Due giorni dopo, un serpente.

Che, vedendomi entrare,
 sferzò la lunga striscia
 del corpo sotto il letto,
 poi si avvolse come un animale domestico.

Non so come alcuno dei due
 venne o se ne andò. Più tardi,
 la torcia non trovò nulla.

Per un anno ho vegliato
 mentre qualcosa—terrore? felicità?
 dolore?—
 penetrava nel mio corpo e lo lasciava.

Senza sapere come entrava,
 senza sapere come usciva.

Stava appeso dove le parole non lo afferravano.
 Dormiva dove la luce non arrivava.
 L'odore non era né topo né serpente,
 né sensuale né ascetico.

Ci sono varchi, nella vita,
 di cui non sappiamo nulla.

Attraverso di loro
 le mandrie tintinnanti migrano a piacere,
 con le gambe lunghe e assetate, coperte
 di polvere straniera.

(*Given Sugar, Given Salt*, 2001, p. 3)

**

A Hand

A hand is not four fingers and a thumb.

Nor is it palm and knuckles,
not ligaments or the fat's yellow pillow,
not tendons, star of the wristbone, meander of veins.

A hand is not the thick thatch of its lines
with their infinite dramas,
nor what it has written,
not on the page,
not on the ecstatic body.

Nor is the hand its meadows of holding, of shaping—
not sponge of rising yeast-bread,
not rotor pin's smoothness,
not ink.

The maple's green hands do not cup
the proliferant rain.
What empties itself falls into the place that is open.

A hand turned upward holds only a single, transparent question.

Unanswerable, humming like bees, it rises, swarms, departs.

*

Una mano

Una mano non è quattro dita e un pollice.

Né è palmo e nocche,
o legamenti, o il giallo guanciaie del grasso,
né tendini, stella dell'osso del polso, meandro di vene.

Una mano non è la fitta massa delle sue linee,
coi loro drammi infiniti,
né quello che ha scritto,
non sulla pagina,
non sull'estatico corpo.

E la mano non è i suoi prati di prese, o forme—
non la spugna di pasta madre che cresce
non il perno del rotore che scorre
non l'inchiostro.

Le mani verdi dell'acero non raccolgono

pioggia proliferante.
Ciò che si svuota da sé cade in un luogo aperto.

Una mano rivolta all'insù tiene una sola, trasparente domanda.

Insoddisfacibile, ronzante come le api, si solleva, sciama, allontana.

(*Given Sugar, Given Salt*, 2001, p. 9)

**

August Day

You work with what you are given—
today I am blessed, today I am given luck.

It takes the shape of a dozen ripening fruit trees,
a curtain of pole beans, a thicket of berries,
It takes the shape of empty hours.

In them is neither love nor love's muster of losses,
in them is no chance for harm or for good.
Does even my humanness matter?
A bear would be equally happy, this August day,
fat on the simple sweetness plucked between thorns.

There are some who may think, "How pitiful, how lonely,"
Others must murmur, "How lazy."

I agree them with all: pitiful, lonely, lazy
Lost to the earth and to heaven,
thoroughly drunk on its whiskeys, I wander my kingdom.

*

Giorno d'agosto

Lavori con quello che hai—
oggi sono graziata, oggi ho fortuna.

Prende la forma di una dozzina di alberi da frutto in maturazione,
una tenda di fagioli rampicanti, un boschetto di bacche,
prende la forma di ore vuote.

Dentro non c'è amore, né la conta delle perdite d'amore,
non c'è occasione di male o di bene.
Perfino la mia umanità, conta qualcosa?
Un orso sarebbe ugualmente contento, in questo giorno d'agosto,
grasso del semplice dolce raccolto tra le spine.

C'è chi potrebbe pensare, "Come è triste, come è solo,"

altri mormoreranno, “Che pigro.”

Sono d'accordo con tutti: triste, sola, pigra,
dimentica di cielo e terra,
totalmente ubriaca di whiskey, percorro il mio regno.

(*Given Sugar, Given Salt*, 2001, p. 66)

**

Tree

It is foolish
to let a young redwood
grow next to a house.

Even in this
one lifetime,
you will have to choose.

That great calm being,
this clutter of soup pots and books—

Already the first branch-tips brush at the window.
Softly, calmly, immensity taps at your life.

*

Albero

È sciocco
lasciare una giovane sequoia
crescere vicino a una casa.

Anche in questa
singola vita,
sarai costretta a scegliere.

Quel grande essere calmo,
questo caos di libri e terrine—

Le prime punte dei rami già sfiorano la finestra.
Leggermente, con calma, l'immensità bussa alla tua vita.

(*Given Sugar, Given Salt*, 2001, p. 73)

[Traduzioni di Paola Loreto.]

Notizia.

Jane Hirshfield è nata nel 1953 a New York e ha studiato prima alla Princeton University – dove si è laureata nella prima classe che includeva anche le donne – e poi al San Francisco Zen Center. È autrice di una decina di libri di poesia a partire dal 1982, di saggi sulla poesia (*Nine Gates: Entering the Mind of Poetry*, 1998) e di traduzioni e curatele – spesso in collaborazione – di poesia femminile d'amore o misticheggiante, spesso antica e di origine asiatica o mondiale (*The Ink Dark Moon: Love Poems by Ono no Komachi and Izumi Shikibu*, *Women of the Ancient Court of Japan*, 1990; *Women in Praise of the Sacred: Forty-Three Centuries of Spiritual Poetry by Women*, 1994; *Mirabai: Ecstatic Poems*, 2004). Hirshfield ha ricevuto numerosi riconoscimenti importanti dalle maggiori fondazioni culturali americane (tra le quali la Guggenheim Foundation, il National Endowment for the Arts, la Rockefeller Foundation, e la Academy of American Poets), è ambasciatrice della poesia sulla scena mondiale, e insegna nelle università americane. Attualmente vive nella Bay Area di San Francisco. *Given Sugar, Given Salt* (HarperCollins, 2001) fu nominato finalista al National Book Critics Circle Award.

VLADIMÍR HOLAN

A NOTTE FONDA

Dopo anni, dalla mamma

È quell'istante in cui coprire bisogna
 il fuoco del camino con la cenere...
 È quel che fanno le mani della tua vecchia madre,
 mani che tremano, ma mani
 il cui tremore è sempre e ancora a misura
 del rassicurare... Cullato da esse ti addormenti
 e stai bene... Abitudine, calore, delizia e pace,
 respiro in intimità con qualcosa di quasi paradisiacamente animale,
 questo, essere gratificato da un dono e donante,
 quando perdi te stesso:
 ricusa che tu hai più di quarant'anni.
 E davvero, se singhiozzerai verso il mattino
 sarà solo perché
 il bambino mai ride nel sogno,
 ma sempre e solo piange... Il bambino!

*

Eva

A Marie Tomášová

Fu col vino novello... L'autunno
 già intrecciava bottiglie con verghe spezzate
 e il serpente, non più sulla pietra ma sotto l'erica,
 si sdraiò sulla pancia e si coprse con la schienuzza.

“La bellezza distrugge l'amore, amor la bellezza!” mi disse.
 E come allora alle antiche dee di laggiù
 si sacrificava in numero dispari,
 pensava lei nel frattempo soltanto a sé stessa,
 immaginandosi con indifferenza
 l'eternità senza l'immortalità...

Era così bella, che se qualcuno mi avesse chiesto
 dove con lei andassi, certo non avrei parlato di contrade
 (non per questo, no, che sentivo tutta l'impotenza della parola
 e che sillabare il silenzio
 lo potrebbe appena la pioggia che cade sul penitenziario).
 Era così bella, che volli
 viver di nuovo, ma del tutto diversamente.
 Era così bella, che la follia della mia passione
 attese ancora tutta, tutta la pazzia...

*

L'appuntamento

Pioggia senz'alberi... Fieno bagnato...
 Apertura del gas... Nuvola fritta sulla padella della luna...
 Muover d'occhi... Sbatter di ciglia... Svanir di forme...
 Ci mancò un soffio che non inciampassero nella carriola per l'argilla del cimitero...
 "Mi volete bene?" – Sì!
 "Mi amate?" – No!

*

La grotta delle parole

Non impunemente entra il giovanotto con la torcia
 nella grotta delle parole... Coraggioso, a stento intuisce
 dov'è capitato... Ancor acerbo, benché sofferente,
 non sa che cosa sia il dolore... Prematuramente maestro
 se ne fugge via, senza entrarvi,
 e si scuserà con l'immaturo secolo...

La grotta delle parole!...
 Solo un vero poeta e per suo proprio conto
 v'impazza ali e anche
 pensa a come restituirle alla gravità terrestre
 senza recar danno a quella che attrae la terra...

La grotta delle parole! Solo un vero poeta
 ritorna da quel silenzio
 per ritrovare, già vecchio, un bambino che piange
 abbandonato dal mondo sulla sua soglia...

*

Ma il tempo

"Che cosa c'è nel tuo cuore?" mi chiese la vita.
 Fu una domanda così brusca
 e così senza scuse
 che volevo dire: Nulla!

Ma il tempo (che stando vicino alla colonna di pietra
 costrinse una volta all'assisa interi templi)
 mi disse: "Bugiardo, quel luogo,
 stracolmo ai tuoi occhi per via delle donne
 è soltanto nell'inferno, tuttora ancor vuoto!"

*

Triangolo

Quando la vergine si corica sul fianco
rovescia inconsapevolmente tutto il boschetto.

Quando si corica sulla pancia
dimentica sé stessa per la brama di tutte le radici.

E quando si corica sul dorso
sa che qualcuno ha messo l'albero di maggio direttamente nel comignolo.

Quel qualcuno, intanto, davanti a una brocca da una pinta
si morde le labbra prima dell'attimo della matita
e scrive questo... Può darsi, però,
che dopo incollì la busta
solo perché si vergogna della lettera.

*

Avaria

Nella nebbia, e come se vi dimorasse, c'è una selva d'abeti.
Meno nascosto e quindi più vicino
e come se a tutto esposto, c'è un boschetto di faggi.
In alto, sopra selva e boschetto,
ci sono nuvole senza uccelli.
In basso su un prato geloso
barcolla un uomo alato...
L'errore si paga.

*

Non è

Non è indifferente dove siamo ora.
Pericolosamente si avvicinano
alcune stelle. Anche qui sotto
si giunge alla separazione violenta degli amanti
solo per accelerare il tempo
del palpito dei loro cuori.

Solo i semplici non cercano la felicità...

*

Nell'insonnia

Ero solo, completamente solo,
anche il sonno notturno mi aveva abbandonato...
Ad un tratto udii non parole, forse, ma suoni,
e suoni sempre così, per tre sospiri
come vento e farina...
“Che mai può essere? Non ho tempo d’aspettare!”
sussurrai e ravviandomi i capelli col vino
mi alzai nudo, tastando,
finché, poco più tardi, il nero calore della mia mano
aperse l’armadio... Le tarme vi smuovevano i vestiti...

Sono più mortale del mio corpo...

*

Nel crudele anno

“Come non essere?” mi disse oggi un amico,
“come non essere, senza che tu ferisca
la madre, la donna, il bambino?”

Gli astronomi dicono che fu una *catastrofe*
che diede origine alla nostra Terra.

La vita in essa è davvero terribile.
Ed è il diavolo che divide
e dopo rimette insieme
la mondana speranza in questo mondo...

Certo, anche la croce di Cristo Signore
fu in verità sempre una forca...

*

Lacrima

Non c’è un’unica umana lacrima
che non scorra a un tempo
sul volto della Vergine Maria.

Non c’è un’unica umana lacrima
che non piangerebbe a un tempo
l’angelo custode.

Ma non c’è un’unica umana lacrima

che non troveresti a un tempo
negli occhi del serpente...

*

A notte fonda

A Jaroslav Seifert

“Come non essere!” ti chiedi, e lo esclami addirittura...

Questo l'albero o la pietra tacciono,
benché entrambi fatti di parola e dunque muti,
finché la parola è spaventata da quel ch'è diventata...
Ma i *nomi* tuttora li hanno: I nomi: pino,
loppio, tremula... E i nomi: feldspato,
basalto, fonolite, amore... Bei nomi,
soltanto che spaventati da ciò che sono diventati...

*

Primo vere

La luce è al rango più basso delle nuvole.
La neve si scioglie già.
L'aria si pettina sui salici.
La terra ricorda. Le sorgenti intuiscono.
Per amore della vita anche il corvo
sorvola senza suono
e anche il seme è senza la parola...

Ma non tutto quel che tace è muto.
Assai silenziosa è una grotta alla contrada di sinistra.
E se si riempirà fra poco di soldati
sarà per colpa di qualche chiacchierone.
Omero dinanzi alla vagina della cavalla di Troia...

*

Lot fornicava con le sue figlie

Già quando, fuggendo da Sodoma, irrupero per la porta delle
[uova
sentirono: il padre la corrente e le figlie il suo delta...
Dopo un'ora di fuga Lot si fermò e si voltò a guardare:
la città alle sue spalle (benché ancora sonasse a stormo una gran
[campana)
non era nulla più che fuoco arso e acqua affogata...

Non c'era ragione davvero di passare da un cavallo non ferrato ad

[asini,

e così rimasero nella più vicina grotta per ispirare ed espirare.
 Più tardi vi accesero un fuoco e presero a conversare...
 E mentre egli non intese
 che anche tra gli occhi c'è spazio,
 entrambe strinsero davanti a lui il vino ebbro del loro grembo, così
 che le sturò con un quinto pollice...

Anche il peccato di un santo può esser profezia...

*

Ricordo I

Tramontava il sole, cadendo nel letamaio,
 come una lampada in un ufficio
 che prima di spegnersi ancora illumina
 una misera acacia, laggiù, sulla strada...
 Alla fontana della cittadina sostava una ragazza.
 Era bella. Mi misi a discorrere con lei.
 Sembrava essere riconoscente, quasi che ogni mia parola
 le fosse di stimolo per non esser soltanto di questa terra,
 non sapeva niente, nemmeno che la nudità
 può essere sempre ancora così abbigliata
 che la denudano solo i vestiti,
 rideva, giocava con un anello e un poco tossiva.
 Ed essendo d'una banalità misteriosa sì da non esserlo più,
 doveva esser baciata per essere ancor più misteriosa.
 Ma quando dopo le chiesi
 la strada per il paese più vicino
 mi indicò la direzione falsa...

E davvero: il presente non è solo il tempo presente!

[Da *Bolest, verše z let 1949-1955* (Il dolore, versi degli anni 1949-1955). Traduzione dal ceco di Vlasta Fesslová, versi italiani di Marco Ceriani.]

Nota.

La presente traduzione è condotta sull'edizione Paseka dell'Opera Omnia, a tutt'oggi la più accreditata e filologicamente scrupolosa del poeta, portata a termine da Vladimír Justl e Pavel Chalupa. Le poesie sono tratte dal III volume *Lamento*, Praha, 2000. La riproposta di *Bolest* presenta qui, rispetto alla prima edizione ceca del 1965, uscita presso Československý spisovatel, la novità di un sensibile incremento di testi, rinvenuti tra le carte holaniane e prima di quella data inediti.

I titoli originali sono, nell'ordine stabilito dalla *princeps* Paseka, rispettivamente: *Po letech u maminky*, *Eva*, *Schůzka*, *Jeskyně slov*, *Ale čas*, *Trojúhelník*, *Havárie*, *Není*, *Za nespavosti*, *V krutém roce*, *Slza*, *Hluboko v noci*, *Předjaří*, *Lot smilní se svými dcerami*, *Vzpomínka I*.

Il titolo assegnato a questa breve sequenza non è d'autore, bensì è opera dei suoi traduttori.

[V. F. e M. C.]

Notizia.

Vladimír Holan (Praga, 16 settembre 1905 – Praga, 31 marzo 1980) fu uno dei massimi poeti cechi del Novecento. La sua vita, poverissima di eventi, si manifesta tutta, di fatto, nella sua ardua poesia, spesso definita “filosofica” e “metafisica”. Avverso al nazismo, fu per qualche tempo membro del Partito comunista.

Dopo il 1949 si allontanò dalla vita pubblica, recludendosi volontariamente – “poeta murato” – in una casa della praghese isola di Kampa. Fu osteggiato dal regime fino agli anni Sessanta, poi tollerato, e nel 1968 persino premiato come “Poeta della Nazione”. In seguito alla repressione del Sessantotto cecoslovacco, il suo isolamento aumentò, malgrado la venerazione di molti suoi connazionali (e una stima critica che all'estero era in continua espansione).

FRANCIS PONGE

*Piccolo quaderno di traduzioni**

I sentieri della creazione

da: *La Fabrique du Pré*, Skira, 1971

31 marzo 1970

I

Secondo la mia esperienza, non c'è alcun dubbio che l'amore per le parole (vale a dire il fatto di riferirsi (in maniera deferente) a una visione tradizionalmente umana e (abbiamo il coraggio di dirlo!) *nazionale* delle cose) (concetto da spiegare — che l'amore per le parole cioè sia questo), non c'è alcun dubbio dunque che l'amore per le parole rappresenti la strada verso la creazione (voglio dire: non solo verso la costruzione di oggetti destinati alla soddisfazione, al godimento del gusto comune dei fruitori della lingua attraverso l'espressione non ingannevole di una sensibilità individuale, ma anche verso l'autocreazione dell'individuo stesso nel suo assomigliare e differire da quelli che vengono indicati come suoi simili).

il consolidamento la conferma
la giustificazione la soddisfazione
(la *felicità*, nel senso epicureo del termine).

31 marzo 1970

II

«I sentieri della creazione»? E sia!

(Qui però già notiamo un pleonaso, perché nei *sentieri* c'è già l'*andare*.) Quali possono essere, questi sentieri, se non quelli che già comincia ad aprirci, a spianarci, la nostra penna: quelli della nostra *scrittura*. Tali sentieri dovranno necessariamente essere quelli che potrà prendere o seguire — una volta si diceva meglio: *tenere*, la vostra *lettura*.

Ma perché *scrivere*? Io scrivo per produrre (per lasciare) una traccia (*materiale*), per *materializzare* il mio percorso in modo che possa essere compiuto un'altra volta, una seconda volta. Ma *come* posso anche semplicemente scrivere? Posso scrivere usando le parole. E usando quali parole?

Usando quelle che la mia audacia *mi porta*, mi incita a tracciare, a scrivere, e allo stesso tempo quelle che i miei scrupoli *mi permettono* di scrivere, di tracciare.

Di che cosa è fatta questa audacia? (punto primo)

Quali sono questi scrupoli? (punto secondo)

Questa *audacia* è la mia soggettività — dico questo insistendo sulla particella *su(b)* (ciò che mi spinge dal fondo, dal sotto di me: del mio corpo) e sul concetto di *gettività* (sempre presente nel termine “soggettività”): si tratta di un *getto*: di una *proiezione*, di *proiettili*.

Per quanto riguarda gli *scrupoli*: questi scrupoli sono i ciottoli, i sassi, gli ingombri, gli ostacoli che crea di fronte a me (di fronte alla mia *proiezione*, di fronte ai miei proiettili) la mia propria lettura di queste stesse parole, sentite ora come *ostacoli* alla mia audacia, che vorrebbe essere un'*audacia comunicativa*. Quindi (alla fine), questi scrupoli sono le parole stesse: non più lanciate, tracciate, scritte da me — ma *lette* da me, come tanti ostacoli posti sul mio percorso. Insomma, un percorso pieno di ostacoli, di porte che si susseguono l'una all'altra. Davvero curioso che lungo questo

cammino (lungo questo incamminarsi) debbano necessariamente trovarsi delle porte. In realtà, le parole devono essere tali che, collocate da me di fronte a me come delle porte, *si aiutino l'una con l'altra ad aprirsi* (quasi fossero dotate di un occhio elettronico che le faccia aprire al mio passaggio, *alla mia semplice intenzione di passare*).

— Notiamo però delle difficoltà! — Quali difficoltà? Non c'è niente di cui stupirsi! Perché, alla fine, queste parole, i tracciati di queste parole, rappresentano anche il *modo* che avete voi di passare, di compiere il tragitto (i tracciati di queste parole, vale a dire, la loro *pronuncia* da parte della penna, la loro *proferazione*...). Le parole sono quindi allo stesso tempo porte, chiavi e serrature.

— Così però non ne usciamo!

— È vero. Ma l'idea, la speranza di *uscirne* non è già di per sé stessa un'idea folle? In verità, il fatto che tutto sia sempre e soltanto re-iscrizione non cancella la qualità *attiva* della nozione implicata (ed è ciò di cui è composta la vita).

21 maggio 1970

Ciò di cui si occupa la scrittura (la produzione, la creazione testuale, scritturale) è la lettura di un testo del Mondo.

Che le cose, per come noi le distinguiamo, per come noi le riconosciamo — per come noi *le amiamo* — che i fenomeni del mondo fisico, del cosiddetto mondo esterno, siano *già* delle parole è qualcosa che per me è fuori di dubbio.

Noi amiamo le cose, ci estasiamo di fronte alle cose solo nella misura in cui le *ri-conosciamo*. Il movimento (l'emozione) che si produce in noi (che le cose suscitano in noi), il movimento (l'emozione) che ci fa *ri-conoscere le cose come simili al loro nome* ma che, allo stesso tempo, ce le fa *conoscere (attraverso la sorpresa)*, cioè ce le fa *scoprire come diverse dal loro nome*, e conseguentemente ci spinge a desiderare *di nominarle meglio*, si “traduce”, nella realtà dei fatti, in una *raddoppiata attenzione proprio a quel nome* che si tratterebbe semplicemente di restituire al suo significato primo (al suo significato completo), in modo da riavvicinarlo di nuovo alla cosa e permetterci di concepire quest'ultima nel suo vero spessore e nella sua vera differenza: quello spessore e quella differenza che la caratterizzavano al momento di essere nominata la prima volta e che hanno fatto nascere il bisogno, il desiderio di nominarla.

Insomma, le cose sono, *già, tanto parole* che cose e, inversamente, le parole sono, *già, tanto cose che parole*. È il loro copulare che produce la scrittura (vera o perfetta): è l'orgasmo che ne risulta a provocare la nostra esultanza.

Si tratta di farle *rientrare* una dentro l'altra: di non vedere più *doppioni*: di fare in modo che le due apparenze arrivino a confondersi (esattamente) (è quello che in termini tipografici viene definito con il termine di *registro*).

29 maggio 1970

In altre parole: Se *amiamo* le cose, è perché le *ri-conosciamo*, cioè perché le sentiamo come simili a quello che la nostra memoria aveva conservato di loro (e che era stato incluso nel loro nome) e *allo stesso tempo* come diverse da quella nozione semplificata e utilitaristica (rappresentata dal loro nome, dalla parola che le indica).

Quello che ci fa *riconoscere* una cosa *come cosa*, è proprio la sensazione che questa cosa è *diversa* dal suo nome, dalla parola che la indica, dalla parola che porta il suo nome, dalla parola di cui lei, in maniera toccante, ha acconsentito a portare il nome.

29 maggio 1970

Adesso come adesso — cioè essendo le cose già state nominate, esistendo già le parole, esistendo già una lingua (la nostra) —

E ringraziamo Dio!

— perché è proprio questo che ci permette di provare tanta sorpresa e tanta gioia al vedere e al percepire in maniera sensibile le cose, avvertite come tanto diverse dai loro nomi.

— insomma, *adesso come adesso, che fare? e come fare?*

Che gioia *dover dire* questa differenza, percepita in ogni istante, questa vera e propria evidenza, questa materialità del mondo fisico!

E come? — Molti saranno tentati di fare a meno delle parole, di usare la pittura (o la musica)

— Non è il nostro caso, non è la nostra decisione (risoluzione)

29 maggio 1970

Adesso come adesso, se noi *amiamo* le cose, e perché le *riconosciamo* allo stesso tempo come *rispondenti* (in maniera molto toccante) ai loro nomi — ma anche come decisamente diverse da questi loro nomi, decisamente altre, molto più vive e ricche rispetto ai nomi (ai nomi che le indicano).

Eppure, noi le conosciamo — e le riconosciamo — solo grazie a questi stessi nomi (e sono anzi, in effetti, questi nomi che ci permettono di conoscerle come altre, come più vive).

Che cosa si può concludere da queste due osservazioni? Che *il balzo*, logico e allo stesso tempo illogico, che *il salto sta proprio qui* — Che *noi dobbiamo amare anche questi nomi*. Amarli — in quanto tali — in modo tale da poterci almeno permettere di cercare di farli (i nomi e le cose) incontrare di nuovo, di farli (i nomi e le cose) rientrare gli uni nelle altre.

L'amore per le parole è quindi in un certo senso necessario al godimento delle cose.

O, per meglio dire, il nostro godimento, la nostra soddisfazione consisterà nel realizzare l'amore fisico (un nuovo accoppiamento) tra le parole e le cose. E di questo, soltanto noi (noi, che siamo dotati della parola, noi, che siamo in grado di scrivere), soltanto noi ne siamo *capaci*.

29 maggio 1970

Perché, nonostante la tentazione, non ci arrendiamo all'idea di *fare a meno* di questi nomi, di fare a meno di queste parole? Perché decidiamo di *non preferire* (per esempio) la pittura o la musica, o un qualsiasi altro *mezzo* di espressione?

Per il gusto della difficoltà, certo, ma anche per la sensazione (per l'intuizione) che il fatto di nominare sia la chiave di tutto — e che se *noi ci interessiamo* a questa differenza tra le parole e le cose è in verità solo perché *ci interessa* in maniera assoluta, perché questa differenza (il problema di questa differenza) riguarda proprio *noi*, perché si tratta sempre e soltanto *di noi* — e della nostra propria esistenza, della nostra propria personalità, della nostra propria libertà, della nostra propria giustificazione, del nostro unico *dovere* (nei confronti di noi stessi come nei confronti della società, nei confronti di ciascuno dei nostri fratelli, nei confronti del mondo intero, nei confronti della natura intera, nei confronti della meccanica, dell'universale funzionamento di cui facciamo parte).

■ ■

La fabbrica del Prato

da: *La Fabrique du Pré*, Skira, 1971

Le Mazet St-Voy, 11 agosto 1960
(estratto da una lettera a Ph. S.)

È da Losanna che non rimetto il naso nelle mie carte. Comincio ad aver voglia di lavorare, anche se le condizioni non sono molto favorevoli: in stanza c'è freddo e c'è freddo e umido nel sottobosco e sull'erba.

Ho ridato un'occhiata alla mia *pineta* (siamo a cinque minuti in macchina da La Suchère): immutata. Il boschetto in cui avevo concepito *Il ciottolo* è invece sparito.

Quello che ho voglia di scrivere è *Il prato*: un prato tra il bosco (e le rocce) e il ruscello (e le rocce).

Parigi, 11 ottobre 1960

IL PRATO. — L'ho concepito quest'estate a Chambon sur Lignon, non lontano da Chantegrenouille.

I, e, e, i.

(A partire) dalla roccia (fino) all'acqua, il prato. Il prato pompa, aspira e ributta, e fiorisce. Sat prata biberunt.

In alto (nel {punto in cui stavamo noi, | punto in cui ci trovavamo noi, | punto da cui lo dominavamo | punto da cui l'avevo visto, visto e concepito per la prima volta}), ci trovavamo in mezzo ad alcuni cespugli secchi: eriche soprattutto, aghi di pino, senza dubbio delle felci, in mezzo alle rocce e ai fusti d'albero.

Proprio sotto di noi scorreva un fiume (il Lignon) dietro una siepe irregolare costituita, ai bordi, da alberelli e da rocce, e c'erano anche alcune rocce, ce n'erano anche nel letto del ruscello.

Tra i due bordi, il prato. A calpestarlo, una processione di gitanti, sulla riva del fiume.

Mi sono messo allora a riflettere sulla sua natura, sulla sua origine, sulla sua materia. Una metamorfosi dell'acqua, mi sono detto, una metamorfosi che si congiunge alla terra, vale a dire alla roccia ridotta in piccolissimi frammenti mescolati a residui d'ogni tipo provenienti dagli altri regni: quello vegetale e quello animale. Il tutto ridotto in infimi granelli, — *distesi a letto*. Granelli che però si rialzano, fioriscono.

Unico luogo di passaggio (a volte trasversale, ma nella maggior parte dei casi longitudinale, laterale) tra le rocce scoscese e il letto dove ci si va ad annegare, dove ci si va a perdere. Unico punto in cui si possa agevolmente posare il piede sul letto. In cui lo si possa calpestare.

Distesi a letto, lo si può calpestare.

Il prato, luogo di passaggio; luogo anche di pascolo: lo si può assimilare.

*

Parigi,
11 ottobre 1960
(1)

Il prato

(A partire) dalla roccia (fino) all'acqua, il prato. Il prato pompa, aspira e ributta e fiorisce. (Sat prata biberunt.)

Una metamorfosi dell'acqua che si congiunge alla terra, vale a dire alla roccia e a mille residui provenienti dagli altri regni (animale, vegetale), il tutto ridotto in infimi granelli, — *distesi a letto*. I granelli però si rialzano in piccoli steli e fioriscono.

Il prato, luogo di passaggio a volte trasversale (ma nella maggior parte dei casi) longitudinale (o laterale) (tra le rocce scoscese (scogliere verticali) e il letto (orizzontalità profonda) dove ci si va ad annegare, dove ci si va a perdere). Lo si può calpestare.

Il prato, luogo di passaggio e luogo di pascolo (lo si può assimilare: è un alimento)

Brodo di coltura (sano)? No: piatto di coltura. (Quest'ultimo elemento della frase va (molto) sistemato.) (Il concetto (che si trova malamente comunicato) è importante) Un miliardo di piccole pompe (aspiranti) che si possono calpestare (ma non rimuovere). Loro differenza con i muschi. Meno uniformi, meno regolari, meno intrecciate, meno arricciate, meno annodate.

In folla. Diversificata.

Una folla (diversificata) di piccole pompe aspiranti. La si può calpestare. Distese a letto, si rialzano. Un'evaporazione quasi conclusa, a un certo punto aiutata (che a un certo punto si aiuta da sé) (Si costruisce i propri tubi. Si trasforma. Sulle cime, sboccia.) (tutta dedicata allo stelo e ai (o al) fiore, ai fiori, quasi per niente alla foglia).

Steli e fiori; *steli*: lunghe foglie verticali arrotolate in steli. (L'erba)

Visto dall'alto (vista aerea, o visto dal bosco che lo sovrasta), un appiattimento, uno strato (stendere uno strato) di colore riposante. Non solo il colore, ma la forma (che suggerisce di stendersi, che invita a stendersi).

Visto dal basso: una spiaggia, una piattaforma su cui, uscendo dall'acqua, ci si può issare e poi stendere (senza secchezza).

*

Parigi
11 ottobre 1960 (segue)
(2)

Il prato

Sopra i prati all'alba e di sera, la tovaglia di foschia. E comunque, per tutto il giorno, un'altra tovaglia quasi impercettibile. Come quest'ultima trattenga e (quasi) rifletta l'azzurro del cielo (o il grigio più o meno tortora delle nuvole).

Come i crochi e i colchici in primavera o in autunno materializzano di colpo tutto questo (puntinismo) con il giallo acido (primavera) o con il color malva (autunno).

A partire da qui (sulla mia pagina) ecco il galoppo (il galoppo della scrittura, l'ispirazione).

I segni degli zoccoli del puledro (che ci ha galoppato sopra) (sul prato), o degli animali che vi si sono lanciati e che lo hanno poi calpestato, — verso (fino al)l'abbeveratoio: la battitura.
Erba {schiacciata | distesa}, mentre la terra vegetale riprende il sopravvento.

C'è qualcosa di fragile nel prato
fragile, ma non frangibile: schiacciabile. (pittura a un solo strato. Quello che sta sotto rispunta)

■ ■

Il fico

ovvero

della poesia all'incirca come di un fico*

da: *Comment une figue de paroles et pourquoi*, Flammarion, 1977

* Nella redazione di questa traduzione, abbiamo rispettato le convenzioni tipografiche adottate da Jean Ristat, curatore dell'edizione originale di *Comment une figue de paroles et pourquoi* (Flammarion, 1977 – il testo qui tradotto corrisponde alle pagine 176-178 di quest'edizione). Dovendo rendere conto dei fogli manoscritti, dattiloscritti e annotati dall'autore, Ristat ha deciso di trascrivere la prima stesura in grassetto e le correzioni successive (aggiunte, cancellature e varianti) in tondo. [NdT].

Confesso di non sapere molto bene cosa sia la poesia, le domande fatemele invece sul fico. Senza dubbio non è cosa di gran conto, il fico, soltanto che ecco, è uno di quei modi di essere che – oserei dire – hanno dato prova di sé, che ancora quotidianamente danno prova di sé e si offrono al nostro spirito senza chiedere nulla in cambio, solo un minimo di considerazione. Noi però poniamo altrove il nostro dovere.

*

Secondo il Larousse Simmaco grande pagano di Roma si prendeva gioco dell'impero diventato cristiano: «È impossibile, diceva, che un solo cammino possa condurre a un mistero tanto sublime».

Simmaco non ebbe una posterità spirituale però diventò suocero di Boezio, l'autore della Consolazione della filosofia. In seguito, nel 525, furono entrambi messi a morte dall'imperatore barbaro Teodorico.

Barbaro e cristiano, suppongo.

Dopo di che ci vollero parecchi secoli perché si riabbassasse lo sguardo e si tornasse di nuovo a guardare per terra.

È allora che finalmente un bel giorno secondo Du Cange: «Quell'istesso Du Rut trovò picciola sacca in quale haveasi minuta moneta, ch'è chiamata biglione».

Un grande passo.

Ebbene io in questi giorni ho trovato un fico, questo fico sarà uno degli elementi della mia Consolazione materialista.

*

Non che nel frattempo non siano stati tanti i tentativi fatti – o (in senso inverso) le approssimazioni tentate – di cui resta, commovente, qualche ricordo o vestigio.

Sarà successo anche a voi, com'è successo a me, di incontrare in piena campagna, nel profondo di una regione di boschetti sparsi, una qualche chiesa o cappella romanica, come un frutto caduto.

Costruita com'era senza troppe pretese, il tempo, l'erba e l'oblio sono riusciti a renderla esteriormente pressoché informale.

Capita, però, che dal portale aperto risplenda sul fondo un altare scintillante.

Di sicuro, il fico secco, anche quello più misero, povera borrhaccia, rustico e barocco allo stesso tempo, le assomiglia molto.

Con l'unica differenza, però, che a me sembra addirittura più santo.

Oppure, se vogliamo, rimanendo sullo stesso genere, per quanto di ineguagliabile modestia, una piccola bomba per la nostra sensibilità, dal successo sotto ogni punto di vista più certo. Allo stesso tempo più antico e più attuale.

È ovvio che io disperi di poter mai raccontare tutto su di lui, e che con gioia il mio spirito lo restituisca al mio corpo.

Non senza, però, avergli reso a mio modo di passaggio il piccolo culto che si merita.

Interessato né più né meno di quanto non sia necessario.

*

Prendiamone atto, è uno dei rari frutti di cui possiamo praticamente mangiare tutto:

■ ■

Confermazione dei «peri»

da: *Nioque de l'avant-printemps ovvero Cognizione del periodo che annuncia la primavera*, Benway Series, 2013

Les Fleurys, 12 aprile 1950 (notte).

Oggi, riprendendo questi *Peri* abbozzati due giorni fa, mi appare evidente (accidenti, ero proprio cieco!) che la loro «scrittura» nodosa, la forma dei loro tronchi, rami e rametti è la conseguenza delle severe e rigorose amputazioni consecutive cui sono stati sottoposti (delle loro frequenti potature). Sono stati potati con rigore, sono stati cancellati. C'è un evidente rapporto tra l'amputazione, la *cancellatura*, e i moncherini, e poi tra i moncherini e i frutti grossi (le grosse pere).

*

Così, spesso, quando si pota il (quando si praticano amputazioni sul) linguaggio (su una frase), alcune delle parole che restano assumono questo carattere (quello dei tronchi o dei rami dei peri): e sembra allora che ci sia ripassata sopra la penna, che la penna se le sia confermate.

In ogni caso, lo sguardo del lettore deve a sua volta necessariamente ripassare molte volte sopra queste parole, a causa del lato oscuro del testo: troppo conciso, testardo. Queste parole, queste parti del testo, si gonfiano interiormente, riprendono forza, però appaiono nodose, intagliate. Si confermano. Sono confermate.

Diventano per questo più spesse, nodose, cariche comunque di senso (e di possibilità di fiori e di frutti). Sembrano legna morta, e invece è da loro che nascono, sono loro che assumono direttamente su di sé i mazzi di fiorellini, e poi di frutti.

Perché potando qualcosa, automaticamente confermiamo quello che resta.

Questo genere di stile (come quello dei peri) sa tanto di scritto (molto più di scritto che di parlato) (cfr. Mallarmé).

Eccola, la retorica del pero.

Quello che soprattutto è interessante in questi alberi, è proprio questo. Da questi tronconi confermati (vecchi infermi, artritici) nascono i mazzi per le prime comunioni o per le spose. Dal nero ritorto, il bianco e il rosa.

Tutto quello che non è stato tagliato, ci si ripassa sopra a ogni nuova primavera. L'aria è quella di un intasamento terribile. Tutto quello che lì si accumula, tutto quello che, attraverso il più piccolo pedicello, si infonde direttamente nella pera, la quale bellamente si gonfia.

*

Questa confermazione, la confermano anche i muschi quando si attaccano a questi tronchi e a queste membra come a vecchie rocce (a vecchie petraie), e molto più volentieri che a tronchi d'albero lisci molto più vecchi e grossi.

*

La parola *certe* esprime abbastanza bene queste parti confermate del pero.

[Traduzioni di Michele Zaffarano.]

* Alcune di queste traduzioni sono state realizzate per la pubblicazione sul numero 8 di RIEF (*Revue italienne d'études françaises*), previsto per novembre 2018.

Notizia.

Francis Ponge (Montpellier 1899 - Le Bar-sur-Loup 1988) è stato un poeta in prosa la cui scrittura, attenta alla materialità delle cose del mondo e alla materialità del verbo, muove da forme definite e chiuse (*Le parti pris des choses*, 1942) verso una scrittura che ingloba i momenti preparatori (dal *Carnet du Bois de pins* del 1947 a *Nioques de l'avant-printemps* del 1983).

CLAUDIO RODRÍGUEZ**ARENA**

La arena, tan desnuda y tan desamparada,
tan acosada,
nunca embustera, ágil,
con su sumisa libertad sin luto,
me está lavando ahora.

La vanagloria oscura de la piedra
héla aquí: entre la yema
de mis dedos,
con el susurro de su despedida
y con su olor a ala tempranera.

Vuela tú, vuela,
pequeña arena mía,
canta en mi cuerpo, en cada poro, entra
en mi vida, por favor, ahora que necesito
tu cadencia, ya muy latiendo en luz,
con el misterio de la melodía
de tu serenidad,
de tu ternura.

*

SABBIA

La sabbia, così nuda, così tanto indifesa,
così assillata,
e mai bugiarda, agile,
la sua libertà lieve senza lutto,
mi sta lavando ora.

La vanagloria oscura della pietra
è qui: fra i polpastrelli
delle mie dita,
con il sussurro di quel suo commiato
e col suo aroma d'ala mattiniera.

Vola tu, vola,
minuta sabbia mia,
canta in me, in ogni poro, entra
nella mia vita, prego, ora che ho bisogno
del ritmo tuo, già in palpito di luce,
con il mistero della melodia
della tua pacatezza,
della tua soavità profonda.

**

BALLET DEL PAPEL*A Francisco Brines*

... Y va el papel volando
con vuelo bajo a veces, otras con aleteo
sagaz, a media ala,
con la celeridad tan musical,
de rapiña,
de halcón, ahora aquí, por esta calle,
cuando la tarde cae y se avecina
el viento del oeste,
aún muy sereno, y con él el enjambre
y la cadencia de la miel, tan fiel,
la entraña de la danza:
las suaves cabriolas de una hoja de periódico,
las piruetas de un papel de estraza,
las siluetas de las servilletas de papel de seda,
y el cartón con pies bobos.
Todos los envoltorios
con cuerpo ágil, tan libre y tan usado,
bailando todavía este momento,
con la soltura de su soledad,
antes de arrodillarse en el asfalto.

Va anocheciendo. El viento huele a lluvia
y su compás se altera. Y vivo la armonía,
ya fugitiva,
del pulso del papel bajo las nubes
grosella oscuro,
casi emprendiendo el vuelo,
tan sediento y meciéndose,
siempre abiertas las alas
sin destino, sin nido,
junto al ladrillo al lado, muy cercano
de mi niñez perdida y ahora recién ganada
tan delicadamente, gracias a este rocío
de estos papeles, que se van de puntillas,
ligeros y descalzos,
con sonrisa y con mancha.
Adiós, y buena suerte. Buena suerte.

*

DANZA DEL FOGLIO*A Francisco Brines*

... E il foglio sta volando
 con volo basso a volte, altre con un frullio
 sagace, a mezza ala,
 con la celerità così sonora,
 d'assalto,
 del falco, ora qui, in questa strada,
 quando la sera scende e si avvicina
 il vento da occidente,
 molto sereno ancora, con lo sciame
 e col ritmo del miele, così fido,
 l'indole della danza:
 le soavi capriole d'un foglio di giornale,
 il piroettar soave delle carte da pacchi,
 le linee fine d'agili salviette di carta velina,
 e il cartone col suo passo tonto.
 Ogni tipo di involti
 dal corpo svelto, così sciolto e usato,
 che ancora ballano in questo momento,
 con la scioltezza della solitudine,
 prima di inginocchiarsi nell'asfalto.

È quasi notte. Il vento sa di pioggia
 e si altera il suo ritmo. E vivo la armonia,
 già fuggitiva,
 del batter della carta sotto i nubi
 ribes nero,
 quasi prendendo il volo,
 così assetato e ondivago,
 con ali sempre aperte
 senza meta né nido,
 con quel mattone lì, tanto vicino
 alla mia infanzia andata e appena ritrovata
 tanto lievemente, grazie alla rugiada
 di questi fogli, che in punta di piedi vanno,
 leggeri e a piedi nudi,
 col sorriso e macchiati.
 Buona fortuna, addio. Buona fortuna.

**

UN VIENTO

Dejad que el viento me traspase el cuerpo
 y lo ilumine. Viento sur, salino,
 muy soleado y muy recién lavado

de intimidad y redención, y de
 impaciencia. Entra, entra en mi lumbre,
 ábreme ese camino
 nunca sabido: el de la claridad.
 Suena con sed de espacio,
 viento de junio, tan intenso y libre
 que la respiración, que ahora es deseo
 me salve. Ven
 conocimiento mío, a través de
 tanta materia deslumbrada por tu honda
 gracia.
 Cuán a fondo me asaltas y me enseñas
 a vivir, a olvidar,
 tú, con tu clara música.
 Y cómo alzas mi vida
 muy silenciosamente,
 muy de mañana y amorosamente
 con esa puerta luminosa y cierta
 que se me abre serena
 porque contigo no me importa nunca
 que algo me nuble el alma.

*

UN VENTO

Lasciate che il vento mi attraversi
 e mi rischiarì. Vento sud salmastro,
 tutto assolato e da poco lavato
 da intimità, da redenzione, e da
 impazienza. Vieni alla mia luce,
 aprimi quel cammino
 mai conosciuto: della chiarità.
 Suona ansioso di volo,
 vento di giugno, così intenso e sciolto
 che il respiro, che ora è desiderio
 mi salvi. Vieni
 sapienza mia, attraverso così tanta
 materia abbacinata dalla tua
 profonda grazia.
 Così in fondo mi assali e mi insegna
 a vivere, a scordare,
 tu, col tuo chiaro suono.
 E come mi sollevi
 la vita, così tacito,
 così presto il mattino e con amore
 con questa porta luminosa e certa
 che mi si apre serena
 perché con te mai non m'importa
 che niente dentro l'anima mi annebbi.

**

HILANDO*(La hilandera de espaldas, del cuadro de Velázquez)*

Tanta serenidad es ya dolor.
 Junto a la luz del aire
 la camisa ya es música, y está recién lavada,
 aclarada,
 bien ceñida al escorzo
 risueño y torneado de la espalda,
 con su feraz cosecha,
 con el amanecer nunca tardío
 de la ropa y la obra. Este es el campo
 del milagro: helo aquí,
 en el alba del brazo,
 en el destello de estas manos, tan acariciadoras
 devanando la lana:
 el hilo y el ovillo,
 y la nuca sin miedo, cantando su viveza,
 y el pelo muy castaño
 tan bien trenzado,
 con su moño y su cinta;
 y la falda segura; sin pliegues, color jugo de acacia.

Con la velocidad del cielo ido,
 con el taller, con
 el ritmo de las mareas de las calles,
 está aquí, sin mentira,
 con un amor tan mudo y con retorno,
 con su celebración y con su servidumbre.

*

FILANDO*(La filatrice, di spalle, del quadro di Velázquez)*

Tanta serenità è già dolore.
 Col chiarore dell'aria
 la camicia è già musica, e è fresca di bucato,
 risciacquata,
 ben stretta nello scorcio
 ridente e ben tornito della schiena,
 con la ferace messe,
 con l'albeggiare che mai è tardivo
 di vestiti e lavoro. Questo è il campo
 del miracolo: eccolo
 qui nell'alba del braccio,
 in quel baluginare delle mani, così soavi
 a dipanar la lana:
 il filo e il gomito,

e la nuca senza ansie, a cantare il suo brio,
 la chioma bella bruna
 così bene intrecciata
 la sua crocchia e il suo nastro;
 e la gonna sicura, senza pieghe, color succo d'acacia.

Con la velocità del cielo andato,
 con l'opificio, con
 il ritmo delle maree delle strade,
 sta qui, senza menzogna,
 con quel suo amore e muto e ricambiato,
 la sua celebrazione e il suo asservimento.

**

NOVIEMBRE

Llega otra vez noviembre, que es el mes que más quiero
 porque sé su secreto, porque me da más vida.
 La calidad de su aire, que es canción,
 casi revelación,
 y sus mañanas tan remediadoras,
 su ternura codiciosa,
 su entrañable soledad.
 Y encontrar una calle en una boca,
 una casa en un cuerpo mientras, tan caducas,
 con esa melodía de la ambición perdida,
 caen las castañas y las telarañas.

Estas castañas, de ocre amarillento,
 seguras, entreabiertas, dándome libertad
 junto al temblor en sombra de su cáscara.
 Las telarañas, con su geometría
 tan cautelosa y pegajosa, y
 también con su silencio,
 con su palpitación oscura
 como la del coral o la más tierna
 de la esponja, o de la piña
 abierta,
 o la del corazón cuando late sin tiranía, cuando
 resucita y se limpia.
 Tras tanto tiempo sin amor, esta mañana
 qué salvadora. Qué
 luz tan íntima. Me entra y me da música
 sin pausas
 en el momento mismo en que te amo,
 en que me entrego a ti con alegría,
 trémulamente e impacientemente,
 sin mirar a esa puerta donde llama el adiós.

Llegó otra vez noviembre. Lejos quedan los días

de los pequeños sueños, de los besos marchitos.
 Tú eres el mes que quiero. Que no me deje a oscuras
 tu codiciosa luz olvidadiza y cárdena
 mientras llega el invierno.

*

NOVEMBRE

Torna ancora novembre, che è il mese che più amo
 perché so il suo segreto, perché mi dà più vita.
 La qualità dell'aria sua, che è canto,
 quasi rivelazione,
 e i suoi mattini, così mitiganti,
 la tenerezza avida,
 la solitudine profonda.
 E trovare una strada in una bocca,
 una casa in un corpo mentre, così caduche,
 con quella melodia dell'ambizione persa,
 cadono e castagne e ragnatele.

Queste castagne, d'un oca ingiallito,
 sicure, semiaperte, lì a darmi libertà
 con quel tremito all'ombra di quel guscio.
 Le ragnatele, con la geometria
 cauta così, e appiccicosa, e
 col suo palpito oscuro
 com'è dentro il corallo, o più tenue
 dentro la spugna, o nella pigna
 aperta,
 dentro il cuore se senza tirannia pulsa, quando
 risuscita e si monda.
 E dopo tanto tempo senza amore, la mattina
 come mi salva. Che
 intima luce. Mi entra e mi dà musica
 senza intervalli
 nello stesso momento in cui ti amo,
 in cui mi dono a te con allegria,
 in modo così tremulo e impaziente,
 senza guardar la porta a cui chiama l'addio.

È tornato novembre. Sono lontani i giorni
 dei minuscoli sogni, di quei baci appassiti.
 Tu sei il mese che amo. Che non mi lasci al buio
 la tua avida luce dimentica e bluastra
 mentre arriva l'inverno.

[Traduzione dallo spagnolo di Pietro Taravacci]

Notizia.

Claudio Rodríguez (Zamora, 1934 – Madrid, 1999), uno dei maggiori poeti spagnoli del secondo Novecento, è generalmente ascrivito alla cosiddetta “Generación de los ‘50”, un gruppo di poeti di grande qualità (Carlos Barral, Francisco Brines, Antonio Gamoneda, Jaime Gil de Biedma, Ángel González, José Ángel Valente, per citarne solo alcuni), al cui interno si è svolto un importante dibattito sulla natura della poesia come comunicazione o come conoscenza.

Rodríguez è autore di cinque raccolte che tracciano un itinerario poetico di grande coerenza, che va da *Don de la ebriedad* (1953, “Premio Adonais”) a *Conjurados* (1958), da *Alianza y Condena* (1965) a *El vuelo de la celebración* (1976), per terminare con *Casi una leyenda* (1991). Fra i suoi numerosi premi segnaliamo il Premio Europeo de Literatura (1992) e il Premio Príncipe de Asturias de Letras (1993), e ricordiamo che nel 1992 fu eletto membro della Real Academia Española de la Lengua. In traduzione italiana si segnalano *Poesie scelte* (1953-1991), traduzione di Francesco Luti, Introduzione di Gaetano Chiappini, Firenze, 2004 e *Dono dell’ebbrezza*, traduzione e studio di Pietro Taravacci, Firenze, 2015.

Le poesie che qui propongo sono un’anticipazione della traduzione dell’intero quarto libro di poesie, *El vuelo de la celebración*, particolarmente significativo come punto di svolta nella poetica dell’autore zamorano, che verrà pubblicato nel 2019. Su quest’opera segnalo una mia recente riflessione, dal titolo «Materia y conocimiento en *El vuelo de la celebración*» de Claudio Rodríguez, apparsa sulla rivista *Aventura*, n. 6, pp. 92-102.

I testi originali di *El vuelo de la celebración*, qui riprodotti, sono tratti da Claudio Rodríguez, *Poesía completa (1953-1991)*, Barcelona, Tusquets, 2001.

JEAN-CHARLES VEGLIANTE

Journal presque en vers

Ainsi Amyclas, pour ce que tous se taisaient,
fut perdue (*Pervigilium veneris*)

(Ce serait ainsi sans recommencement
la même entreprise, surtout pas nouvelle
le même essai de haler le bâtiment.)

Personne ne tient ce stylo, ce bâton
à pluie (de souvenirs) ils ont disparu
avec les gouttes de mercure échappées
entre les lames du parquet, l'horizon :

on voudrait ne jamais partir ou encore
pouvoir être là par intermittence et
regarder chaque fois comme la dernière
jouer sur un visage aimé la lumière
– trop tard *reconnu, lorsque le bateau vire* *.

Vers 4 h. du matin et lune pleine
il se lève pour essayer de remettre
ensemble les morceaux épars de son être
là, tant bien que mal, au monde de la fièvre
(le disque d'argent est tout contre Vénus).

[nuit du 3 au 4 mars 2015]

Il se lève pour essayer, j'ai d'abord
écrit, avant d'avancer ce simple aveu :
je suis, n'étant pas ou pas encore mort,
celui qui se met en avant dans le verbe,
qui se cache dans l'abus des adjectifs.

J'ai aussi recopié ce qu'ont écrit d'autres –
et des mêmes : *Madame de la Maison*,
pouvez entrer, hôtes / j'ouvrirai pour vous
les grandes chambres de velours / l'une dans

* Vittorio Sereni, *Un posto di vacanza IV (Stella variabile)*, v. 36.

l'autre / une au-dedans de l'autre / je ferai
une longue table / avec nappe et dentelles** ...
etc.

Alors le petit bonhomme pas content
déchire ce qu'il vient d'écrire au verso
d'une enveloppe (c'est si doux d'y tracer
ces lettres d'encre qui dialoguent encore
avec l'interminable bla-bla dedans,
la lettre encre-encore ne tient qu'à un -o),
pas sûr que ça soulève au delà du sort.

Tu me *verras* parfois (en fuite) dans la
danse de poussière au soleil (pour toi seule)
je ne danserai pas mais dans le rayon
(seulement) une pulvérulence d'or
te sera signal (furtif), salutation
d'un presque néant sans doute froid mais non
effrayant, juste jouant sans règle au sort
et (peut-être) apaisé de te "*voir*" sourire ?

(*in der Bewegung*)

Si je me mettais à écrire : aujourd'hui
j'ai déjeuné avec ma jeune amie M.
puis nous avons pris un café en terrasse
(il faisait beau mais froid à chaque nuage
une menace passait sur son visage) :
tout semblait compromis, fragile, éternel
autour de notre table, un radeau à quai
parmi les passants dans ce premier soleil,
je ne saurais plus pourquoi je l'ai écrit.

[5 mars 2015]

Chacun peut se cacher et écrire en vain
en collant les copeaux qui tombent du jour
du jugement (pour rire) : ce sont *des mots* :
des assassins sérieux cependant s'entourent
sans fléchir sans réfléchir sans en remettre
en doute jamais à pleurer, comme ça :
comme *une caution aux djihadistes* que
le jeune homme a été condamné à trente
activités douteuses mais font l'objet
d'une "observation" approfondie constante***

** Traduit de : Florinda Fusco, *La Signora con l'ermellino*, Salerno-Milano, Oèdipus, 2009 (les italiques sont en français dans le texte).

*** Quatre derniers vers : d'après *Le Monde* daté Vendredi 6 mars 2015.

– ce sont des vieilleries désormais, seul l’or
 et le sang mêlé au pétrole tant qu’il
 en restera sont réels c’est-à-dire où
 nous sommes vivants où nous ne sommes pas
 (leur domination obture les esprits)
 c’est-à-dire qu’ils sont nous, aussi tranquilles
 qu’entre deux alertes nous espérons l’être,
 entre deux naufrages, bateaux et idées,
 idéaux et noyés, entre deux massacres.
Nous regrettons ces cadavres sur nos plages.
 Les égorgeurs n’ont pas de doute ils impètent.

C’est qu’on désespère à la fin des semblables
 s’ils traitent, vendent, tuent le bétail humain
 (moutons parlant de *démocratie*, cochons
 dits *nussayrî*, femmes...), mettent en scène
 égorgements, bûchers, crachats, destructions
 avec une exquise maîtrise des codes
 que nos fins sémiologues dissèquent, enseignent
 (trop heureux d’apparaître dans le mensonge du *tout*)
 alors qu’il ne faudrait pas regarder, qu’on ne peut rien comprendre
 à ces essaims de mouches cannibales repues d’or et de sanie,
 ces armées obtuses, confites en dévotion extérieure, satisfaites d’i-
 gnorance, fières d’un moment de toute-puissance et gouvernant le
 néant, terrorisant des victimes déjà humiliées, éjaculant enfin leur misère dans les
 réceptacles de corps méprisés, détestant – et la nuit. Le tout désert. Avec le noir
 vomé du poisson du pétrole, leur vrai dieu. Et pitié pour ceux qui ont cru
 « embrasser une cause » : on ne peut les condamner à jamais pour imbécillité ni
 « jeunesse à tout asservie ». À entendre « *contro nuovi crociati, ebrei, miscredenti
 o traditori della fede, pecore che parlano di “democrazia” e maiali...* », tel. On ne
 pourrait pas l’entendre, on n’aurait pas pu naguère, quand nous étions des
 hommes, si nous avions été. Mais les femmes nageront dans le sang des leurs.
 Mais : *L’image terrifiante est la même : le bourreau anonyme vêtu de noir et
 armé se tient debout près de sa victime agenouillée en combinaison orange, tenue
 qui évoque celle des détenus de Guantanamo. Ou bien ont pris d’assaut la cité
 historique de Nimroud, fondée au XIII^e siècle avant J.-C. sur les rives du Tigre, et
 ont commencé à la détruire avec des bulldozers. Des masses. Ou bien (Le Monde
 du 07-03-2015) maudissant le soleil : des sculptures préislamiques, agonissant
 d’injures électroniques tout ce qui diffère d’eux-mêmes,
 et leurs sœurs souillées, mères tolérées si seulement
 si elles confortent leur droit à leur exception
 mâle (la leur) sous le signe du pouvoir
 au front de taureau contre le monde entier.
 Contre la part en eux-mêmes qu’ils haïssent.
 Contre la nostalgie, notre point fragile
 par où nous rejoignons ce qu’ils n’imaginent
 plus, banni de leurs rêves courts, le muet
 royaume de nos morts, de nos affections*

disparues derrière le voile invisible
de l'air (allégresse et souffrance) pour eux
barré sans retour, impur, inaccessible.
Qu'ils gardent leurs vierges d'os et de charbon !

Qu'ils accomplissent leur destin d'abraseurs
et bûcherons de forêts humaines, mais
que leur griffe n'atteigne pas mon amour,
mon enfant qui joue là dehors, entouré
de petites filles – et ce sont des âmes,
lesquelles pleurant ou bien riant folâtaient,
âmes toutes simplettes, ne sachant rien
hors qu'être enclines à ce qui réjouit.
(Ainsi Dante, au *Purgatoire* XVI, "l'âme
infante", s'ils ne l'ont pas déjà brûlé.)
– Oui tout ce qui diffère sera détruit.
Que les souvenirs de lectures nous restent !
Que la lune, cette nuit, ne saigne plus !

Sur les collines ce drapeau seule fleur
noire s'agite. Le vent échappe encore
au vouloir insane d'humains pétrifiés.
Faut-il compromettre les mots, nos paroles
si personne de part et d'autre n'entend ?
Faut-il invoquer le dieu de l'antracnose
quand tout a été calciné, noir carbone,
aux restes d'attention, les pousses nouvelles
et les petits vacillant sur leurs relapses
maigres pattes, vision autrefois émue :
mais l'espérance cédera en dernier,
des femmes dit-on vont combattre et aimer.

Nous l'avons tous lu, ne sachant plus que croire,
des femmes se battent pour leur Kobané :
dans les voix flûtées on entend *Kôbâni*...
on entend qu'elles n'abandonneront rien
de leur féminité en guerre sans liesse.
Petite sœur tu vas le long de la ligne
d'ombre, tu laisses ta jambe de plastique
absorber tout le mal que projette l'ombre
et tu es sourire à côté du soleil.
Aussi je chante avec toi, si tu acceptes
cette voix un peu fatiguée, un peu fausse :

elle avait nom Arîn Mîrkan – ceux qui l'aiment
l'appelaient Deilar. Elle a crié : Je suis
votre sœur et mère et votre fille aussi.

Son corps s'est fait exploser contre leur haine.
*Je m'en souviens bien, c'était un 7 octobre
 de l'an dernier, il y a quelques mois.* Que
 faisons-nous de plus, si certains sont blessés
 ou même pas, si le monde est moins crâneur
 lorsque tombent les dépêches du soir, chaque
 fois un degré plus profond vers l'incroyable ?

[8 mars 2015]

Nul ne chante à présent, et vraiment personne
 ne se dissimule derrière ces lignes :
 la démarcation ne passe pas ici,
 elle a perdu la mémoire de *charlie*
 et des quelques instants qui nous ont portés
 un peu au-dessus de l'ordinaire signe
 d'appartenance. Chacun est revenu
 à ses soins domestiques, ses jardinages,
 ses projets de voyage, hélas limités.

Il faut éviter *x* et *Xx* et *X*.
 Il faut apprendre à bêler, un minimum,
 et relire ses classiques. Dans le ciel
 les signes sont à nouveau ceux des avions.
 Dans le petit carnet retrouvé tu lis :
 Son regard dit *Je sais que je me dévore
 moi-même, et la descente n'a pas de fin* :
 ce n'est pas mieux, plus intime, étoile fixe.

[9 mars 2015]

L'étoile variable de Sereni, tremble
 la vision entre tes cils, les joues rougissent
 à peine d'avoir senti des larmes, honte
 de lectures trop sensibles, de faiblesse,
 et tu regrettes bien sûr, tu y reviens,
 faudra-t-il cacher les livres, abjurer ?
 À travers la vitre – embuée on dirait –
 les enfants ne jouent plus, détruisent les bacs.

Frères, si vous me voyez au bord du puits,
 vieux et ne pouvant boire, aidez-moi à prendre
 cette dernière gorgée avant le clap
 de fin, je ne vous priverai d'aucun boire,
 je pourrai peut-être vous apprendre si
 vous êtes curieux comment on l'a creusé
 ce creux de sable où vient sourdre une nuée.

C'est Néphélé légère comme un fil d'air
 et lourde des ouragans – qu'ils vous emportent
 loin d'où nous aurons une demeure – amie
 passagère – m'écris-tu – douce éphémère
 "sur pilotis", se peut-il qu'on ait tué
 cette simple caresse, son abondance ?

[10 mars 2015]

Ne goûtez pas plus avant les baies douceâtres
 qui font dormir et déchaînent une rage
 inconnue contre ce qu'on a chéri. Vous
 retournerez comme oublieux d'un mauvais
 rêve à ceux qui ne vous ont jamais damnés,
 tout abasourdis d'y avoir une place.

Ou bien dans le petit matin cotonneux
 une tendresse de mère aimante aura
 envahi les herbes molles, les aigrettes
 aiguës sur la haie, la tiédeur du chemin.
 On guette par la brume un chant qu'on savait ****.

[nuit du 10-11 mars 2015]

Tu pourras repartir, crie quelque parent :
 mais ne renie pas ce temps dont tu es fait,
 dont nous vivons ensemble et disparaissions
 (d'aucuns jouent même le jeu de la mort luxe)
 avec le ciel changeant qui n'attend personne :

efface-toi de toute trace, même être
 buée de buée, nuage dans les crêtes
 d'arbres, halo d'une lune déclinante
 et poudre d'insectes là détruits

déserte

**** « Au bois il y a un oiseau, son chant vous arrête et vous fait rougir. » (A. Rimbaud, *Enfance III, Illuminations*).

*

Diario quasi in versi

Così Amycla, poiché tutti tacevano,
fu perduta (*Pervigilium veneris*)

(Quindi sarebbe senza ricominciamento
la stessa impresa, di certo non nuova
lo stesso tentativo di trainare il bastimento.)

Nessuno regge questa penna, questo bastone
della pioggia (di ricordi) essi sono scomparsi
con le gocce di mercurio sfuggite
fra le liste del pavimento, l'orizzonte:

si vorrebbe non mai partire oppure
poter essere là a intermittenza e
guardare ogni volta come fosse l'ultima
giocare su di un viso amato la luce
– troppo tardi *ravvisato, mentre la barca vira...*^{1*}

Verso le 4 del mattino e plenilunio
egli si alza per tentare di rimettere
insieme i pezzi sparsi del proprio essere
là, bene o male, al mondo della febbre
(il disco d'argento è vicinissimo a Venere).

[notte dal 3 al 4 marzo 2015]

Egli si alza per tentare, ho dapprima
scritto, per poi avanzare quest'ammissione:
son io, non essendo o non ancora morto,
colui che si mette in evidenza nel verbo,
si nasconde nell'abuso d'aggettivi.

Ho pure ricopiato quanto hanno scritto altri –
e medesimi: *Madame de la Maison*,
ospiti potete entrare / aprirò per voi
le grandi stanze di velluto / una nel
l'altra / una dentro l'altra / preparerò

^{1*} Vittorio Sereni, *Un posto di vacanza IV*, 36 (*Stella variabile*).

una lunga tavola / con tovaglie di merletti^{2**} ...
ecc.

Allora l'omino non soddisfatto
straccia quanto ha appena scritto sul verso
d'una busta (è così dolce tracciarvi
quelle lettere d'inchiostro che dialogano ancora
con lo sterminato bla-bla dentro,
la lettera *encre-encore* regge solo per una -o),
non sicuro che tanto sollevi oltre la sorte.

Tu mi *vedrai* talvolta (in fuga) nella
danza di polvere al sole (per te sola)
non danzerò ma nel raggio
(soltanto) una polverulenza d'oro
ti sarà segnale (furtivo), saluto
d'un quasi nulla magari freddo ma non
spaventoso, semplice gioco della sorte
e (forse) placato nel "*vederti*" sorridere?

(*in der Bewegung*)

Se mi mettessi a scrivere: quest'oggi
ho pranzato con la mia giovane amica M.
poi abbiamo preso un caffè all'esterno
(tempo bello ma freddo a ogni nuvola
una minaccia le passava sul viso):
tutto sembrava compromesso, fragile, eterno
intorno al nostro tavolo, una zattera attraccata
fra i passanti in quel primo sole
non saprei più perché l'ho scritto.

[5 marzo 2015]

Ognuno può nascondersi e scrivere invano
riattaccando i trucioli che cascano dal giorno
del giudizio (per ridere): sono *parole*:
assassini sul serio intanto si circondano
senza mollare senza riflettere senza rimettere
in dubbio mai a piangere, così:
come *una cauzione ai jihadisti* che
il giovane è stato condannato a trenta
attività sospette ma sono oggetto
di una "osservazione" approfondita costante^{3***}

^{2**} Tradotto da: Florinda Fusco, *La Signora con l'ermellino*, Salerno-Milano, Oèdipus, 2009 (i corsivi sono dell'autrice).

^{3***} I quattro ultimi versi sono tratti da *Le Monde* del Venerdì 6 marzo 2015.

– tutto vecchiume ormai, soltanto l'oro
 e il sangue misto al petrolio fin quando
 ce ne sarà sono reali cioè a dire dove
 noi siamo vivi dove non siamo
 (il loro dominio ottura le menti)
 cioè a dire essi sono noi, così tranquilli
 come tra due allarmi speriamo di essere,
 tra due naufragi, navi e idee,
 ideali e affogati, tra due massacri.
Spiacenti per quei cadaveri sulle nostre spiagge.
 Gli sgozzatori non hanno dubbi, impetrano.

È che ci si dispera alla fine dei propri simili
 se trattano, vendono, uccidono il bestiame umano
 (pecore parlanti di *democrazia*, suini
 detti *nussayrî*, donne...), mettono in scena
 sgozzamenti, roghi, sputi, distruzioni
 con una squisita maestranza dei codici
 che i nostri fini semiologi analizzano, insegnano
 (troppo felici di comparire nella menzogna del *tutto*)
 mentre non si dovrebbe guardare, mentre non si può capire nulla
 in quegli sciami di mosche cannibali satolle d'oro e di sanie,
 quegli eserciti ottusi, compunti in devozione esterna, compiaciuti di
 ignoranza, orgogliosi di un momento d'onnipotenza e governatori del
 nulla, a terrorizzare vittime di già umiliate, a eiaculare infine la propria miseria nei
 ricettacoli di corpi disprezzati, odiando – e la notte. Il tutto deserto. Frammezzo al
 vomito dell'appiccicoso del petrolio, loro vero dio. E pietà per coloro che credettero
 di “abbracciare la causa”: non li si può condannare per sempre per imbecillità né
 “gioventù a tutto asservita”. Ad ascoltare «contro nuovi crociati, ebrei, miscredenti
 o traditori della fede, pecore che parlano di “democrazia” e maiali...», tale. Non lo
 si potrebbe sentire, non lo si sarebbe potuto poc'anzi, quando eravamo ancora
 uomini, se tali fossimo stati. Ma le donne nuoteranno nel sangue dei loro parenti.
 Ma: *L'immagine terrificante è la stessa: il boia anonimo vestito di nero e armato
 sta in piedi accosto alla sua vittima inginocchiata vestita di tuta arancione, tenuta
 che evoca quella dei detenuti di Guantanamo. Oppure hanno preso d'assalto la
 città storica di Nimrud, fondata nel XIII secolo ante Cristo sulla sponda del fiume
 Tigri, e hanno cominciato a distruggerla con bulldozer. Con magli. Oppure (Le
 Monde del 07-03-2015) maledicendo il sole: sculture preislamiche, coprendo
 d'insulti elettronici tutto quanto differisce da loro stessi,
 e loro sorelle insozzate, madri tollerare se solo
 se confortano il loro diritto all'eccezione
 maschia (la propria) sotto il segno del potere
 dalla fronte taurina contro il mondo intero.
 Contro la parte di sé che detestano.
 Contro la nostalgia, nostro punto fragile
 per cui raggiungiamo ciò che non immaginano
 più, banditi dai loro sogni corti, il muto
 regno dei nostri morti, dei nostri affetti
 scomparsi dietro il velo invisibile*

dell'aria (allegria e sofferenza) per loro
sbarrato senza ritorno, impuro, inaccessibile.
Si tengano le loro vergini d'osso e carbone!

Assolvano il loro destino di abrasori
e legnaioli di foreste umane, ma
il loro artiglio non raggiunga il mio amore,
il mio bambino che gioca là fuori, circondato
da fanciulline – e sono anime,
le quali piangenti o ridenti folleggiano,
anime semplicette, sanno nulla
fuor d'esser mosse a ciò che le trastulla
(Così Dante, in *Purgatorio* XVI, “l'anima
infante”, se non l'hanno già bruciato.)
– Sì tutto quanto differisce verrà distrutto.
Che ci restino i ricordi delle nostre letture!
Che la luna, stanotte, non sanguini più!

Sulle colline quella bandiera unico fiore
nero sventola. Il vento sfugge ancora
al volere insano di umani impietrati.
Bisogna compromettere le parole, la nostra voce
se nessuno da una parte e dall'altra sta a sentire?
Bisogna invocare il dio dell'antracnosi
quando tutto è stato calcinato, nero carbonio,
ai resti d'attenzione, i germogli novelli
e i cuccioli malfermi sulle loro relapse
gambe magre, visione un tempo commossa:
ma la speranza cederà per ultima,
donne ci dicono vanno a combattere e amare.

Tutti l'abbiamo letto, non sapendo più a che credere,
donne lottano per la loro Kobânê:
nelle voci flautate si sente *Kôbânî*...
si sente che non abbandoneranno nulla
della propria femminilità in guerra senza esultanza.
Sorellina e tu vai lungo la linea
d'ombra, lasci la tua gamba di plastica
assorbire tutto il male che proietta l'ombra
e tu sei sorriso accanto al sole.
Quindi canto con te, se accetti
questa voce un poco stanca, un po' falsa:

aveva nome Arîn Mîrkan – quelli che le vogliono bene
la chiamavano Deilar. Ha gridato: Sono
vostra sorella e madre e vostra figlia pure.
Il suo corpo s'è fatto esplodere contro il loro odio.

*Lo ricordo bene, era un 7 ottobre
dell'anno scorso, pochi mesi fa. Cosa
facciamo in più, se alcuni sono feriti
o neanche, se il mondo è meno spavaldo
quando arrivano le notizie serali, ogni
volta un grado più profondo verso l'incredibile?*

[8 marzo 2015]

Nessuno canta adesso, e davvero nessuno
si dissimula dietro queste righe:
la demarcazione non passa di qua,
ha perso la memoria di *charlie*
e dei pochi attimi che ci portarono
un po' al di sopra del solito segno
d'appartenenza. Ognuno è tornato
alle cure domestiche, i giardinaggi,
i progetti di viaggi, purtroppo limitati.

Bisogna evitare *x* e *Xx* e *X*.
Bisogna imparare a belare, un minimo,
e rileggersi i classici. Nel cielo
i segni sono di nuovo quelli dei jet.
Nel taccuino ritrovato leggi:
Il suo sguardo dice *So che mi divoro
me stesso, e la discesa non ha fine:*
mica è meglio, più intimo, stella fissa.

[9 marzo 2015]

La *stella variabile* di Sereni, tremola
la visione tra le tue ciglia, le gote arrossiscono
appena d'aver avvertito lacrime, vergogna
di letture troppo sensibili, di debolezza,
e ti dispiace certo, ci ritorni,
si dovranno nascondere i libri, abiurare?
Attraverso il vetro – appannato si direbbe –
i bambini non giocano più, distruggono i recinti.

Fratelli, se mi vedete accanto al pozzo,
vecchio e incapace di bere, aiutatemi a prendere
quest'ultimo sorso prima del ciak
finale, non vi negherò da bere,
potrò insegnarvi forse se siete
curiosi di sapere come è stato scavato
questo incavo di sabbia dove spunta una nube.

Essa è Nefele lieve come filo d'aria
 e pregra di uragani – vi possano portar via
 lontano dalla dimora che avremo – amica
 passeggera – così mi scrivi – dolce effimera
 “su palafitte”, è mai possibile che abbiano ucciso
 quella semplice carezza, la sua abbondanza?

[10 marzo 2015]

Non assaggiate più oltre le bacche dolciastre
 che fanno dormire e scatenano una rabbia
 sconosciuta contro coloro che furono cari. Voi
 tornerete quasi smemorati da un cattivo
 sogno verso quelli che non vi hanno mai dannati,
 tutti sbalorditi di riaverci un posto.

Oppure nella fiacca prima mattina
 una tenerezza di madre amante avrà
 invaso le molli erbe, i pennacchi
 puntuti sulla siepe, il tiepido del sentiero.
 Si spia nella bruma un canto che si sapeva^{4****}

[notte dal 10 all'11 marzo 2015]

Potrai ripartire, grida un qualche genitore:
 ma non rinnegare questo tempo di cui sei fatto,
 di cui viviamo insieme e scompariamo
 (alcuni giocano anzi il gioco della morte lusso)
 col cielo cangiante che non aspetta nessuno:

cancellati da ogni traccia, persino essere
 vapore di vapore, nube fra le creste
 d'alberi, alone d'une luna declinante
 e polvere d'insetti là distrutti

diserta

^{4****} «Al bosco c'è un uccello, il suo canto vi ferma e vi fa arrossire» (A. Rimbaud, *Enfance III, Illuminations*).

Notizia.

Jean-Charles Vegliante, nato a Roma, vive a Parigi, dove è stato professore ordinario di lingua e letteratura italiana. Autore dell'ormai classico *D'écrire la traduction* (Paris, PSN, 1996-2000).

Tra i principali titoli pubblicati in volume: *Rien commun* (Belin, 2000), *Nel lutto della luce / Le deuil de lumière* (tr. it. G. Raboni, Einaudi, 2004), *Itinerario Nord* (Verona, 2008), *Urbanités* (Lavoir St. Martin, 2015), *Pensiero del niente* (trad. Felice Piemontese, Milano, Stampa2009, 2016), e *Où nul ne veut se tenir* (Bruxelles, la Lettre volée, 2017) premiato dall'Académie Française.

Traduzioni: Dante Alighieri, *La Comédie* (Paris, Gallimard, 2012-2014) e, con l'équipe CIRCE: Leopardi *Chansons*, Paris, 2014. Un saggio e versioni da G. Pascoli, *L'impensé la poésie* (Mimésis, 2018). Ha tradotto D'Annunzio, Pascoli, Montale e poeti italiani del Secondo Novecento tra i quali Franco Fortini, Giovanni Raboni, Amelia Rosselli, Vittorio Sereni, Mario Benedetti e altri. Qualche traduzione anche verso l'italiano (F. Ponge, Ph. Denis, F. Muir). Esce a puntate su *Recours au Poème* una sua antologia della poesia italiana. Ha curato il volume *De la prose au coeur de la poésie* (Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2007).

L'ULISSE
RIVISTA DI POESIA, ARTI E SCRITTURE

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

Sito web e archivio uscite: <http://www.lietocolle.com/ulisse/>

Direttore responsabile: Alessandro Broggi

ISSN 1973-2740