

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

08

20
17

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 8 - NOVEMBRE 2017

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
ANDREA BINELLI, CLAUDIA CROCCO, FRANCESCA DI BLASIO,
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

Redazione

FEDERICA CLAUDIA ABRAMO (*Trento*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), VALENTINO BALDI (*Malta*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), FRANCESCO BIGO (*Trento*), ANDREA BINELLI (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Roma Sapienza*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento – Paris EHESS*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLÒ RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

POESIA OPERATIVA. PER UN APPROCCIO *DO IT* ALLA POESIA ITALIANA

SAMUELE FIORAVANTI – *Università di Genova*

Un approccio critico *do it* mira a rintracciare le strategie retoriche sottese alla costruzione di un testo “operativo” contemporaneo. Con questa espressione si intende qualificare le composizioni in versi che invitano il lettore a compiere in totale autonomia un’azione, della quale la poesia costituisce il libretto di istruzioni. Qualora, infatti, fornisca informazioni sufficienti sulle coordinate spaziali e sul kit necessario al lettore per l’espletamento di un gesto, la poesia può funzionare come uno spartito musicale e favorire un’esecuzione pratica. Diversamente dalla poesia performativa (che prevede l’esibizione dell’artista) e dalla poesia parenetica (che tende a persuadere o proporre moventi morali), la poesia *do it* si propone unicamente di assegnare al lettore la dotazione utile all’assolvimento di un atto tramite l’utilizzo della seconda persona singolare, dell’imperativo o dell’infinito e dell’elencazione.

A *do it* critical approach aims to underline the rhetorical devices which are active in a contemporary “operational” text. By that expression, my purpose is to qualify poems which encourage the readers to carry out an autonomous act. Poetry can therefore represent a sort of instructions manual. It can be used as if it was a music arrangement, in case it provides the reader with the information about spatial coordinates and an assembly kit of everyday objects in order to carry out a certain action. Operational poetry tries to inform the reader about what exactly he needs to fulfill deeds, by listing everyday object, employing second-person-conjugated verbs, infinitive and imperative forms. It neither differs from performative poetry because it does not require the artist himself to perform and from paraenesis as it does not try to lure and convince the readers to do anything nor deals with moral issues.

I L’ARTE CONCETTUALE E LE ORIGINI DEL *DO IT*.

Sol Lewitt iniziò a commissionare l’esecuzione a distanza dei propri lavori negli anni sessanta, in occasione di una serie di interventi concepiti per i musei di Den Haag ed Eindhoven.¹ La collaborazione con l’industriale Dick van der Net, per la produzione delle componenti metalliche delle sculture di LeWitt, avrebbe dovuto indurre l’artista a stilare istruzioni precise e redigere progetti dettagliati, tuttavia «more often than not LeWitt’s orders appeared as sketches embedded in descriptive text and accompanied by rough measurements».² Era la collezionista Mia Visser a svolgere il ruolo di intermediaria fra l’artista e l’esecutore, rivestendo quindi non solo la funzione di acquirente (e, dunque, destinataria finale dell’opera) ma prendendo parte attiva al processo di produzione. Proprio sulla complicità di Mia Visser nell’esecuzione e nella diffusione di opere d’Arte Concettuale si è espresso ironicamente Gillo Dorfles, citando, in un commento grossolano, il caso della *Sculpture for Martin and Mia Visser* di Richard Long (1969 circa).

¹ «By the late ‘60s LeWitt began exhibiting in the Netherlands, a country that would prove formative in his artistic evolution. He was included in *Three Blind Mice* at the Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven (1967) and in the 1968 exhibition *Minimal Art* at The Hague Gemeentemuseum, where he had a solo show in the 19700. [...] It was here when LeWitt began to produce his work from afar by way of written instruction, a practical working method that presaged his turn to guided wall drawings, the first of which appeared in New York in October 1968» (CHRISTOPHE CHERIX, *Sol Lewitt*, in *In & out of Amsterdam. Travels in Conceptual Art, 1960-1976*, New York, MoMA, 2009, p. 100).

² *Ibidem*.

Poiché l'opera di Long consiste unicamente nella riproduzione di un'immagine fotografica in 500 esemplari destinati alla vendita,³ l'artista non ha evidentemente effigiato una *Sculpture* tridimensionale, così come Sol LeWitt non aveva realizzato in prima persona le opere che avrebbe firmato. È piuttosto Mia Visser che si adopera come propulsore, e quasi come garante, dell'esecuzione finale mediata da istruzioni più o meno specifiche. Per quanto concerne la serie di fotografie intitolata *Sculpture*, tali istruzioni consistono nella dichiarazione di Long, secondo il quale «the photographs do not have the function of a documentation; it is the sculpture made for Mr. and Mrs. Visser»:⁴ l'insieme delle fotografie *deve* dunque essere *letto* come corpo scultoreo. Nonostante il sarcasmo espresso a riguardo da Dorfles, il compito svolto da Mia Visser anticipa una pratica estetica che troverà ampia diffusione nell'ultimo trentennio del XX secolo, una pratica che mira a soddisfare le seguenti condizioni:

- a. il fruitore di un'opera d'arte partecipa anche all'esecuzione,
- b. l'artista non realizza materialmente l'opera,
- c. le istruzioni scritte sono il veicolo attraverso il quale il destinatario riceve le indicazioni per eseguire l'opera.

Una selezione di opere d'arte che soddisfino queste condizioni sono state recentemente riunite in occasione del Do it Manchester Festival organizzato nel 2013 dalla Manchester Art Gallery, il principale spazio museale pubblico della città inglese. Sul sito web dell'evento (doit2013.org) sono state pubblicate ventuno *Artists' Instructions* redatte da venti artisti contemporanei.⁵ L'utente della pagina web è invitato a leggere le istruzioni e, nel caso voglia eseguire una delle azioni proposte, a caricare sul sito una documentazione video o fotografica. Il risultato di questa operazione può tradursi nei più vari risultati: dalla poesia visiva (Julius Keller)⁶ alla realizzazione di un'immagine su PhotoShop (Cory Arcangel).⁷ Sarà utile sottolineare che le pratiche *do it* non possono essere confuse con l'«opera aperta» definita da Eco nel saggio omonimo del 1962, poiché il fruitore non si

3 «Quando, ad esempio –si veda il caso di Richard Long–, si giunge al punto, nella *Sculpture for Martin and Mia Visser*, di concepire addirittura l'operazione solo per la sua riproduzione fotografica [...] è facile avvedersi che la mercificazione di tale reperto fotografico è totale; giacché ben poco non solo di “artistico”, ma anche della prima volontà creativa sarà conservato in una fotografia riprodotta poi in 500 copie vendute ad alto prezzo per il solo fatto di essere dichiarate “opera artistica.” [...] Chi ci “guadagna” di più, ovviamente, sono i candidi signori Visser che finiscono per aver fatto un ottimo affare autopubblicitario (al loro nome) e forse anche commerciale» (GILLO DORFLES, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'informale al neo-oggettuale*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 154).

4 *Ivi*, p. 100.

5 La lista completa, in ordine di apparizione, comprende: Yoko Ono, Erwin Wurm, Shilpa Gupta, Tacita Dean, Michael Smith, RAQS Media Collective, Trisha Donnelly, Sophia Al Maria, Konstantin Grcic, Hans-Peter Feldman, Lucy Lippard, Casey Reas, Amalia Pica, Cory Arcangel, Julius Koller, Suzanne Lacy, Hannah Weinberger, Adrian Villar Rojas, Agnes Varda, Subodh Gupta.

6 «Cut out question marks from various newspaper or magazine texts. Then, during your walks in a city, stick them onto public poster texts wherever you will consider it to be important» (JULIUS KOLLER, *Instruction (1996)*, <http://doit2013.org/8/>).

7 «Photoshop CS: 11 by 8.5 inches, 300 DPI, RGB, square pixels, default gradient “Russell’s Rainbow” (turn transparency off), mousedown y=1100 x=550, mouseup y=2100 x=1450» (CORY ARCANGEL, *do it (2012)*, <http://doit2013.org/12/>).

trova semplicemente a saggiare le possibili combinazioni di un testo, ma deve eseguire in prima persona un'azione o un gesto senza i quali il testo stesso (cioè l'opera conclusa) non sussisterebbe. Un'opera d'arte *do it*, insomma, non è del tutto compiuta fino a che qualcuno non ne abbia realizzato le indicazioni svolgendo a propria volta un'azione. Solo la messa in atto delle istruzioni costituisce il coronamento vero e proprio di una pratica artistica che, d'altra parte, non deve essere confusa nemmeno con le sperimentazioni riconducibili all'Oulipo⁸ o alla cosiddetta Poesia Concreta, giacché nelle pagine che seguono non saranno presi in esame casi, per altro studiatissimi, di letteratura combinatoria che coinvolga trasformazioni nella struttura del libro o il ricorso all'informatica a fini manipolatori.⁹ Saranno invece prese in esame poesie tutt'altro che sperimentali sul piano dell'impaginazione e della messa a testo, la cui strategia retorica consiste nel fornire al lettore una serie di atti passibili di essere replicati, di trasformarsi quindi in uno spartito che possa essere eseguito. Non diversamente dal progetto firmato da un architetto che trova pieno adempimento solo passando attraverso il lavoro delle più varie maestranze, l'approccio *do it* richiede unicamente la disponibilità del testo a dotare il lettore dei requisiti fondamentali per attuare un gesto specifico con la maggior chiarezza possibile, affinché tale lettore possa verificarne in proprio la portata. L'espressione Poesia operativa mira, dunque, a individuare quali testi (o quali parti di un testo) possano essere motore di un'esperienza poetica in proprio per il lettore, esperienza che, pur senza includere necessariamente alcuna precettistica esplicita, non si limiti alla fruizione del testo ma postuli la fattibilità di un atto: una poesia che da *opera* cerca di farsi *esercizio attivo*.

2 INSTRUCTIONS PER UNA LITOGRAFIA E NAVODILO PER UNA POESIA

Nel «manuale di istruzioni», pubblicato da John Ashbery in *Some Trees*¹⁰ con una prefazione di Auden, il poeta non si è limitato a demandare ad altri la realizzazione di un'opera, come già Sol LeWitt; compilando il proprio *Instruction Manual* in versi, si è persino rifiutato di stilare le disposizioni stesse dell'eponimo manuale. Il protagonista del

8 Per una panoramica sui riflessi delle pratiche dell'Oulipo nella letteratura italiana, rimando a RUGGERO CAMPAGNOLI e YVES HERSANT, *Piccola storia dell'OpLePo*, in *OULIPO, La letteratura potenziale (Creazioni Riconoscimenti Riconoscimenti)*, Monza, Edizioni Clueb, 1985, pp. 28-41 e a RUGGERO CAMPAGNOLI, *Dall'OuLiPo all'OpLePo: teoria e pratica*, in *Attenzione al potenziale!*, a cura di Brunella Eruli, Firenze, Nardi, 1994, pp. 159-63.

9 Cito in proposito il quadro tratteggiato da Giulio Ferroni: «L'incameramento in memoria artificiale di tutto il sapere, di tutte le traduzioni, di tutti i corpi linguistici e testuali, l'immissione di ogni cultura in serbatoi-repertori globali e immateriali, si accompagna in effetti alla possibilità di alterare continuamente le relazioni tra i dati memorizzati, di intrecciarle in tutti i modi concepibili, di velocizzarle all'estremo, velocizzando al contempo le forme di contatto, di reperimento, di interrogazione e di fruizione dei dati stessi. Si giunge così a un potenziamento tendenzialmente assoluto della combinatoria, della manipolazione, della comunicazione: in prospettiva tutti i codici e tutti i dati possibili possono intrecciarsi e combinarsi con tutti i codici e tutti i dati possibili; si annunciano potenzialità estreme e illimitate di stravolgimento, di alterazione dei rapporti, di intervento artificiale sul già dato» (GIULIO FERRONI, *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, Roma, Donzelli, 2010, p. 154).

10 JOHN ASHBERY, *Some Trees*, New Haven, Yale University Press, 1956.

suo testo avrebbe dovuto infatti redigere «the instruction manual on the uses of a new metal», ma ne interrompe la stesura per immaginare come sarebbe, invece, passare la giornata in vacanza in Messico. Il testo può essere assunto come esempio di uno dei primi tentativi in direzione di una retorica *do it* e tuttavia è un tentativo fallito. L'esperienza estetica (ammirare il paesaggio messicano) è, di fatti, un'esperienza virtuale sia per il lettore che per la *persona loquens* nella poesia: un'esperienza fittizia poiché nessuno dei due si troverà, all'ultimo verso, ad aver compiuto un viaggio nella Guadalajara descritta da Ashbery. L'esperienza virtuale –la giornata a Guadalajara– scaturisce a causa del manuale di istruzioni e tuttavia non scaturisce rigorosamente dal manuale, poiché il testo della poesia (un testo *scritto*) subentra e, a ben vedere, sostituisce il testo *non scritto* delle istruzioni. Le istruzioni di Ashbery (sull'uso dei metalli) non possono quindi essere considerate un testo *do it* (su una giornata in Messico), ma contengono il germe di una retorica consimile. Il componimento è infatti giocato espressamente sulla delega e la procrastinazione, giacché il personaggio della poesia rimanda la stesura del manuale e –proprio come Sol LeWitt– si rifiuta di lavorare il metallo in prima persona ed espone, piuttosto, gli usi che altri ne potranno fare. D'altro canto la descrizione di Guadalajara non è la relazione *in real time* di una visita alla città ma l'invito a figurarsi un luogo vagheggiato. Non si potrà certo sostenere che questo sia l'unico testo a indurre nel lettore la possibilità di rappresentarsi liberamente uno scenario, si intende piuttosto sottolineare come *The Instruction Manual* rifletta esplicitamente su questa strategia e ne faccia, quindi, perno o precipuo oggetto letterario. Mentre Sol LeWitt concepiva la serie di *Works from Instructions*, verso la fine degli anni settanta, il Nova Scotia College of Art and Design di Halifax, in Canada, si stava impegnando nello studio e nella divulgazione dell'Arte Concettuale in Nord America, invitando artisti newyorkesi a insegnare nei corsi istituzionali, incluso il Lithography Workshop. Invece di visitare personalmente il college canadese, LeWitt si limitò a inviare –via posta– un elenco di istruzioni per eseguire dieci litografie: sette furono realizzate dagli studenti e tre dall'artista.¹¹ Le *Instructions* eponime della serie contemplano testi di varia lunghezza e di varia accuratezza, come dimostra il confronto eloquente fra il *Plate 1* e il *Plate 4* che cito di seguito.

Plate 1.

Within a twenty inch square area, using a black, hard crayon, draw ten thousand freehand lines, of any length, at random.¹²

Plate 4.

Using a black, hard crayon, draw four contiguous ten inch squares, forming one twenty inch square, divided into quarters.

Within the first square (upper left) draw one line, one inch long.

Within the second square (upper right) draw ten lines, each one inch long.

Within the third square (lower left) draw one hundred lines, each one inch long.

¹¹ Una selezione di litografie di LeWitt, realizzate in questa e in altre occasioni con un procedimento simile, è visibile online nell'archivio «Sol Lewitt's prints» all'indirizzo: sollevittprints.org/lewitt-raisonne-1971-18.

¹² Consultabile ancora all'indirizzo: sollevittprints.org/lewitt-raisonne-1971-18

Within the fourth square (lower right) draw one thousand lines, each one inch long.
All lines should be drawn at random, and straight.¹³

La mancata comunicazione *de visu* allievo-maestro non deve essere interpretata come una forma di avversione verso il presenzialismo o i metodi di insegnamento tradizionali; LeWitt intendeva piuttosto modificare la nozione del ruolo dell'artista. Al mito rinascimentale dell'artista-artefice e al mito romantico dell'artista-ispirato, LeWitt contrappone il modello raziocinante dell'artista-ideatore: colui che concepisce l'opera. Il *focus* si sposta, quindi, dalla pretesa irrazionalista di un estro ipersensibile (il *genio*, l'*ispirazione*) alla formulazione di un'idea in termini di trasmissibilità: un'idea che possa essere comunicata mediante un progetto e realizzata mediante un'azione. D'altro canto LeWitt prende le distanze anche dalla pretesa rinascimentale di un'effettiva abilità manuale dell'artista, sia essa artigianale o industriale (il *talento*, la *perizia*). Se l'esperienza estetica si consuma unicamente nell'ideazione del progetto, tanto l'illuminazione pre-razionale quanto l'esecuzione materiale sembrano ricadere in ambiti extra-estetici. L'idea iniziale dell'artista potrà certamente subire trasformazioni o modifiche accidentali in fase di produzione, tuttavia il processo che ne conseguirà sarà pur sempre motivato e sorretto da un'operazione intellettuale di base, che costituisce l'unico fulcro rilevante e coincide con l'idea. È l'idea che deve essere trasmessa *mediante* l'opera perché «no matter what form it may finally have, it must begin with an idea».¹⁴ Anche nelle *Instructions* pubblicate dal poeta britannico Neil Gaiman, nella raccolta *A Wolf At the Door*,¹⁵ l'azione è demandata al lettore. Con un procedimento comune a molta letteratura destinata all'infanzia, l'atto suggerito non può essere materialmente eseguito, deve essere immaginato. Si tratta pur sempre di un'azione ideata dall'artista e assegnata al pubblico mediante istruzioni scritte, grazie allo stesso stratagemma retorico che aveva già informato, per fare due esempi tra i molti possibili, *Un Homme qui dort*¹⁶ di Perec o *Między przystankiem a domem* di Piotr Sommer,¹⁷ cioè il ricorso sistematico all'infinito o alla seconda persona nei modi dell'imperativo e dell'indicativo. Tuttavia il pieno sfruttamento dell'esperienza estetica non viene assegnato dal poeta al fruitore, poiché l'artista mantiene comunque il primato dell'invenzione. Il lettore di Gaiman (come il lettore di Ashbery) può seguire le annotazioni in versi per immaginare un'esperienza di viaggio ma tale esperienza, nei fatti, gli viene negata. Le *Instructions* del poeta inglese amalgamano i canovacci di alcune celebri fiabe, proponendo un itinerario fantastico ma irrealizzabile dal momento che elenca puntualmente cosa potrebbe fare il lettore *se e solo se si trovasse* nel luogo immaginato dal poeta. Eppure non è questo il solo modo in cui sia possibile trasmettere istruzioni in un testo poetico. L'invito al viaggio del poeta sloveno Kajetan Kovič ha perso lo smalto orientaleggiante dell'archetipo baudelairiano ma ha guadagnato terreno in materia di

¹³ sollevittprints.org/lewitt-raisonne-1971-18

¹⁴ SOL LEWITT, *Paragraphs on Conceptual Art*, in «Artforum», v (1967), pp. 79-83; ora in GARRELS GARY (a cura di), *Sol LeWitt. A Retrospective*, New Haven, Yale University Press, 2000, p. 369.

¹⁵ NEIL GAIMAN, *A Wolf at the Door*, New York, Simon & Schuster, 2000.

¹⁶ GEORGES PEREC, *Un Homme qui dort*, Parigi, Denoël, 1967.

¹⁷ PIOTR SOMMER, *Pamiętki po nas*, Cracovia, Wydawnictwo Literackie, 1980.

fattibilità, poiché al lettore delle *Istruzioni per dormire. Navodilo za spanje*¹⁸ non sono imposte le fantasie dell'autore. Cito dalla traduzione di Jolka Milič:¹⁹

Non comporre poesie.
Afferrare il filo di una storia
e inventare una favola.
[...] Entrare
nell'enclave monastica
del buio e del silenzio.
Andare lontano.
In capo al mondo

Kovič induce il lettore a *compiere* esplicitamente un atto poetico che prescinde dallo scrivere o leggere una poesia; non suggerisce al lettore *che cosa* figurarsi durante l'esperienza estetica, rileva piuttosto quali siano le condizioni più proficue affinché le istruzioni siano remunerative. Un approccio *do it* al testo poetico diventa quindi pienamente operativo quando l'autore specifica i *presupposti* di un'esperienza, non quando guida il fruitore verso un risultato prestabilito. Vorrei pertanto definire una poesia tanto più *operativa* quanto più è chiara l'esposizione in versi delle condizioni e degli oggetti di cui necessita il lettore per testare in proprio un'esperienza. Una poesia operativa risponde alla domanda: che cosa *mi serve* e che cosa *devo fare* per sperimentare in totale autonomia l'esercizio estetico che il testo suggerisce? In questo senso si intende rilevare come la qualità di un testo operativo possa essere sfumata e possa presentarsi a gradazione più o meno intensa: si intende insomma sottolineare che un testo o una porzione di testo possa essere certamente più o meno operativa di altri testi, poiché la distinzione non si applica esclusivamente fra testi che siano *del tutto* operativi e testi che *non* lo siano *affatto*. Il libretto di istruzioni per montare un mobile Ikea non coincide ovviamente con il mobile stesso, ma può ritenersi indispensabile per la rapida e piena riuscita dell'esecuzione, così come una poesia operativa costituisce lo stimolo più efficace per una sperimentazione estetica autonoma del lettore (una sperimentazione che non avviene necessariamente *in concomitanza* con la lettura). In questo senso, possono essere rilette alcune delle poesie italiane contemporanee dedicate all'Ikea, come *Lack* di Francesco Targhetta,²⁰ *Ricostruzione in terra d'Abruzzo* di Alba Donati²¹ e *La mattina dell'Ikea* di Angelo Di Summa.²²

18 KAJETAN KOVIČ, *Poletje*, Maribor, Založba Obzorja, 1990.

19 Pubblicata sul literary blog «Potlatch» dove è compresa anche la registrazione della lettura pubblica effettuata dal poeta in occasione del festival «Il cammino delle comete», nel 2004 a Pistoia (KAJETAN KOVIČ, *Navodilo za spanje / Istruzioni per dormire*, trad. da Jolka Milič, in «Potlatch» (2014), <http://www.potlatch.it/poesia/la-poesia-della-settimana/kajetan-kovic-navodilo-za-spanje-istruzioni-per-dormire/>).

20 FRANCESCO TARGHETTA, *Fiaschi*, Milano, ExCogita, 2009, p. 80 *Lack*: «*Lack*, che in inglese vuol dire mancanza / è il nome del tavolino rosso / che ho comprato oggi all'Ikea, così, / tanto per riempire la stanza e per darle / un po' di colore [...] / *lack* che in inglese vuol dire mancanza, / ma in svedese proprio o ignoro.»

21 ALBA DONATI, *Idillio con cagnolino*, Roma, Fazi, 2013, p. 49: *Ricostruzione in terra d'Abruzzo*: «il frigo è pieno, le telecamere accese, / mobili Ikea, salotti e cucine open space // [...] Ma gli interni? Chi ricostruirà gli interni?»

22 ANGELO DI SUMMA, *La mattina dell'IKEA*, Bari, Edizioni Dal Sud, 2008.

Tutti i testi focalizzano puntualmente l'incapacità del mobilio prefabbricato di *generare* un'atmosfera domestica, che deve essere conquistata mediante un'operazione personale: il montaggio e la disposizione dei prodotti all'interno di un ambiente privato. La lettura di una poesia operativa, come l'acquisto di un mobile componibile, non comporta quindi una fruizione estetica immediata, ma permette al lettore di individuare gli strumenti e le circostanze utili per produrre quell'esperienza compiendo azioni specifiche.

Le *istruzioni per dormire* (*Navodilo za spanje*) di Kovič richiedono al lettore di sfruttare una stanza qualsiasi e la propria vita cognitiva: il lettore *interessato* dovrebbe infatti procurarsi una finestra e una zanzara da chiudere fuori, prima di reagire ai propri stimoli uditivi e alle proprie riflessioni personali.²³ Le direttive di Ashbery e di Gaiman indicavano al lettore *cosa* avrebbe trovato *se* avesse perseguito un esercizio immaginativo guidato, quasi un tour fantastico attraverso Guadalajara o il «wooden gate» della fiaba; Kovič invita bensì a sperimentare un'attività inventiva autonoma. L'operazione consiste nello spostare l'acme dall'ideazione (dell'artista) all'esecuzione (del lettore): il testo funziona e trova pieno compimento nell'attuazione. È un testo transitivo nella misura in cui produce un risultato, può essere cioè testato, procrastinato ed eventualmente concretizzato come una ricetta culinaria, giacché induce una preparazione e prefigura un effetto passibile di essere accertato. Penso ai ben noti risotti iperletterari descritti da Gadda e da Pascoli, due piatti che, nel contesto nostrano, potrebbero essere individuati come gli archetipi di una letteratura che voglia tradursi in atto, in gesto o in effetto. Mi riferisco ovviamente al *Risotto patrio* di Gadda²⁴ e al *Risotto romagnolesco* che Pascoli pubblicò nel corso di una tenzone in versi sul «Corriere della sera» (16 dicembre 1904), ma lo stesso discorso potrebbe valere per il manifesto della *Cucina futurista* uscito a Parigi, su «Comoedia» (20 gennaio 1931), a firma di Marinetti e Fillia. Sulla scia di questi precedenti, Ryan Gander ha raccolto in volume²⁵ le ricette di un centinaio di cocktail ideati da altrettanti artisti contemporanei per i quali l'opera sarà pienamente realizzata nella fase di preparazione del *drink* da parte del lettore e non durante l'elaborazione dell'idea. Questa categoria di testi variegati contempla quindi manuali d'artista, poesie, saggi e manifesti che non possono ricadere nella categoria di letteratura parenetica perché non sollecitano né ammoniscono il pubblico con l'obiettivo di esortare all'azione. Forniscono solo gli strumenti, direi quasi *il kit* necessario all'espletamento di un'operazione, che mantiene il primato sia sull'idea (e qui si differenzia dall'Arte Concettuale) sia sull'obiettivo finale e sul movente morale (e qui si distanzia dalla poesia parenetica). Una poesia operativa è ovviamente un testo fatto e finito, così come lo è la ricetta, eppure è costruita al fine di mettere altri in condizione di vivere un'esperienza, sicché raggiunge evidentemente uno stato di piena soddisfazione qualora sia eseguita e non solo letta.

23 Un esempio: «Zittire i malinconici / cani dei vicini. / Chiudere l'udito / a tutti i rumori / tranne a quello della pioggia. / Relegare tutti i pensieri / angosciosi nel posto / che gli spetta, / nel tempo passato / o futuro» (KOVIČ, *Navodilo za spanje / Istruzioni per dormire*, cit.).

24 CARLO EMILIO GADDA, *Verso la Certosa*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1961.

25 RYAN GANDER, *Artists' Cocktail*, Londra, Dent de Leon, 2013.

3 LA POESIA OPERATIVA IN ITALIA

Gli *Works from Instruction* di LeWitt supponevano la preminenza dell'ideatore rispetto all'esecutore dell'opera, assecondando l'assioma di una certa supremazia dell'iniziativa intellettuale sulla produzione materiale. Con l'espressione Poesia operativa si intende invece ribaltare il modello proposto da LeWitt individuando quali opere d'arte possano trovare coronamento nell'esecuzione, cioè come possa essere organizzato ed esperito un esercizio estetico che si realizza in fase di attuazione e non di progettazione. Se l'Arte Concettuale privilegiava il versante razionale (l'idea alla base di un'opera), sotto la nomenclatura di Poesia operativa vorrei condurre invece una ricognizione sulla retorica *do it* nella letteratura italiana recente. Enrico Testa registra all'altezza degli anni sessanta una frattura nelle strategie linguistiche che ammettono (e arrivano quasi a esigere), tutt'a un tratto, la «grammaticalizzazione poetica del parlato», per altro «in figurazioni divergenti», perché «l'oralità rappresentata dalla neoavanguardia in generi tipici e stilizzati della lingua sociale è, ad esempio, cosa radicalmente diversa dal legame che essa intrattiene, in Sereni, con il suo bisogno di figure, di elementi narrativi, di strutture.»²⁶ I poeti italiani iniziano a occuparsi dei *modi di scrivere* poesia servendosi dei *modi con cui ci si esprime a voce*. La prospettiva post-lirica²⁷ di Testa costringe a ripensare e ridefinire una macro-categoria della poesia italiana, aprendo la pista all'intervento di Johnatan Culler, che segue di otto anni. In *Theory of Lyric*²⁸ anche il critico statunitense tenta di aggiornare le coordinate della poesia lirica. Il suo è uno studio sincronico di Teoria della letteratura, tuttavia concorda a tratti con l'analisi storica e più circostanziata di Testa nel rilevare la centralità della *pronuncia orale* all'interno dell'orizzonte poetico. La poesia è dunque pienamente lirica per Culler se è costruita sulla possibilità stessa di integrare le esecuzioni orali e gli usi del parlato (e in questo senso è paradossalmente considerata post-lirica da Testa): una poesia che ripete quel che si dice a voce e che deve essere a sua volta ripetuta. Nel discutere le posizioni di Culler, Francesco Giusti ha ben evidenziato come l'aspetto centrale

²⁶ ENRICO TESTA (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005, p. XI.

²⁷ Si legga il commento all'antologia scritto da Stefano Verdino: «Tra le antologie di tipo canonico [...], l'impianto decisamente più coerente è sicuramente quello offerto da Enrico Testa con *Dopo la lirica*, che pone un criterio unitario e forte di discriminare. [...] Il periodo è [...] energicamente meditato criticamente, come già ci configura il titolo: ci avvisa, infatti, come nel Sessanta si sia concluso il fenomeno di lunga durata di una poesia intesa come lirica, tra simbolismo e analogia, di vita settantennale (da Pascoli in poi). Il nuovo mondo dei consumi polverizzò ogni aura e [...], sostiene Testa, ci fu una mezza dozzina di poeti (Sereni, Caproni, Bertolucci, Luzi, Zanzotto, Giudici), che ebbe il coraggio di non rinunciare, facendo invece interagire la lirica con schemi drammatici, declinando in modo mobile il rapporto fra io e testo, rinnovando dall'interno il linguaggio e dialogando molto con aspetti del coevo pensiero» (STEFANO VERDINO, *Questioni di teoria critica*, Napoli, Alberto Guida, 2007, p. 93). Dissente invece Paolo Febbraro: «Il brutto titolo (l'ennesimo "dopo") discende dall'aver enfatizzato dal punto di vista storico-letterario l'introduzione del parlato e la "dismissione del poetico". Un'enfatizzazione –giustificata al solito dalle desublimazioni del Gruppo '63, dal Montale di *Satura*, dal Pasolini di *Transumanar*– che però obbliga Testa, e con lui tutti coloro che se ne rendono partecipi, a vedere la storia successiva come l'ennesima puntata di un gioco di tesi e antitesi, con l'altrettanto enfatico ritorno della lirica (vedi Conte e *La parola innamorata*) e della metrica manierista. Fino a una possibile sintesi recente [che] è la ricodificazione di quella poesia "pirandelliana", o del dialogismo interno, che Testa ha già riscontrato in scritti precedenti» (PAOLO FEBBRARO e GIULIA MANACORDA (a cura di), *Poesia 2006. Annuario*, Roma, Castelveccchi, 2006, p. 23).

²⁸ JOHNATAN CULLER, *Theory of the Lyric*, Cambridge-Londra, Harvard University Press, 2015.

della sopravvivenza di una lirica *dopo* la lirica consisterebbe nella conclamata possibilità del verso di essere memorizzato e declamato a voce alta. La lirica sarebbe *fatta* insomma per essere *ripetuta*, poiché «per Culler è decisamente sbilanciata verso la dimensione *artifattuale* del testo, cioè verso quegli elementi rituali che contribuiscono a creare un artefatto disponibile per la ripetizione.»²⁹ Determinando gli aspetti replicabili della poesia lirica, si evidenzia non solo il versante performativo di un testo in versi (la possibilità che sia *recitato*), ma anche il versante implicitamente *operativo* (la possibilità che sia *eseguito*), giacché, secondo Culler, la poesia troverebbe piena realizzazione nel fatto stesso di essere stata composta *per* la ripetizione, cioè per più esecuzioni in differita. Il testo, per funzionare, deve essere *attuato* ripetutamente dai lettori. Culler ritiene che «la lirica non rappresenti eventi passati, anche se talvolta questi possono entrare nel testo a livello tematico», poiché «vuole essere essa stessa un evento che riaccade nel presente di ogni atto di lettura. La temporalità della lirica è quindi quella dell'*adesso* dell'enunciazione. Il testo si presenta come una sorta di copione per la *performance* e in questo senso ha una sua dimensione rituale che include l'iterazione».³⁰ Nel contesto italiano contemporaneo, la *Poesia che ha bisogno di un gesto*³¹ di Stefano Dal Bianco si impone come termine di confronto imprescindibile. È un testo pienamente operativo, forse l'unico testo integralmente operativo in cui mi sia imbattuto nella più recente letteratura nostrana, e costituisce pertanto la linea di partenza indispensabile dalla quale possa prendere avvio un'indagine puntuale sulle strategie retoriche operative che ricorrono parzialmente nei più diversi testi, dei quali si intende dare di seguito un saggio. A differenza della *Slam Poetry* che richiede l'esecuzione dell'autore-*performer* in prima persona, la poesia gestuale di Dal Bianco è un testo operativo poiché designa la strumentazione e i presupposti necessari alla realizzazione di un'azione che anche il lettore può tentare. Sono sufficienti un contenitore capiente, una manciata di pietre, un pavimento e un uditorio.

Ho posato una ciotola di sassi
tra me e voi, sul pavimento.
L'ho fatto perché vorrei parlarne
ma non mi fido delle mie parole.
Mi piacerebbe che riuscissimo a parlare
esattamente della stessa cosa
senza che nessuno debba far finta di aver capito:
io, nella fattispecie.
[...]

Allora vorrei che ci si concentrasse su questi sassi. Non perché siano importanti di per sé, e non perché siano un simbolo di qualcosa, ma proprio perché sono una cosa come un'altra: sassi.

²⁹ FRANCESCO GIUSTI, *Come funziona la lirica secondo Johnatan Culler*, in «il verri», LX (2016), p. 83.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ STEFANO DAL BIANCO, *Ritorno a Planaval*, Milano, Mondadori, 2001.

Hanno però delle qualità: sono visibili e toccabili, sono tanti e sono separati.

Noi dobbiamo stare come i sassi.

Sono una cosa del mondo.

E dobbiamo cercare di capirli.

[...]

Adesso io starei qualche secondo in silenzio, pensando ai sassi.

In questo clima, la presentazione del sasso non corrisponde evidentemente alla sola rappresentazione letteraria, perché le pietre di Dal Bianco non *significano* qualcosa: funzionano piuttosto come dispositivi necessari al coronamento di un'operazione. Sono strumentali. L'esito autentico della *Poesia* di Dal Bianco coincide con l'auspicio di una comunicazione efficace *mediata* dal sasso: l'obiettivo prescinde quindi dal medium che impiega, poiché le istruzioni (la poesia) chiariscono quale apparecchiatura serva (la ciotola di sassi) per tentare un'azione condivisa che il lettore può praticare coinvolgendo altri lettori, anche senza l'intercessione del poeta. Dal Bianco specifica: «ho scritto una poesia che ha bisogno di un gesto e di un pensiero», perché il testo e l'idea, di per sé, sono carenti ed esigono un'attuazione. La composizione dei versi non esaurisce l'esperienza estetica, che viene demandata alla collaborazione con il lettore (i due «dobbiamo») e viene espansa al di fuori della pagina, poiché l'azione precede («ho posato una ciotola di sassi») e segue («stare qualche secondo in silenzio») la porzione di testo scritto. Come spiega la nota in calce al volume, questa poesia è stata «eseguita al Teatro di Scandicci il 16 ottobre 1995»,³² sei anni prima di essere inclusa nella raccolta *Ritorno a Planaval*; tuttavia la pregnanza operativa della *Poesia che ha bisogno di un gesto* può essere pienamente osservata solo a patto di ammettere che il gesto *prescinde* dalla presenza e dalla regia di Dal Bianco stesso. Nel caso in cui fossero il poeta o un attore a eseguire la *performance* (lettura, declamazione o recitazione), la messa in scena sfrutterebbe appunto il solo versante performativo. Ma qualora il lettore sfrutti lo spartito del testo per riprodurre in totale autonomia una situazione simile a quella auspicata, la poesia diventa certamente operativa. Si tratta insomma di tentare un approccio che includa a pieno titolo nell'ambito della poesia *l'esecuzione* accanto al *testo*, ammettendo la continuità e, vorrei dire, l'inscindibilità delle due fasi al momento della fruizione estetica: il testo ambisce all'eventuale esecuzione e l'esecuzione si fonda sulle strategie retoriche del testo. Il kit per l'esecuzione contempla una ciotola di sassi e un pavimento, ma è indispensabile che tali strumenti siano appunto oggetti qualsiasi: qualunque pietra e qualunque pavimento possono essere impiegati dal lettore per tentare l'esperimento. Una poesia che tentasse di esaurire in versi la densità e persino l'utilità delle *cose* qualsiasi ha trovato in Italia una stagione critica vigorosa culminata nel saggio di Lisa *Le Poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*,³³ ma fino a *Ritorno a Planaval* di Dal Bianco, mi sembra che le potenzialità operative della

³² *Ivi*, p. 121.

³³ TOMMASO LISA, *Le Poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi. Linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento. Con un'appendice di testimonianze inedite e testi rari*, Firenze, Firenze University Press, 2007.

poesia italiana non fossero state ancora esplicitamente messe a fuoco, benché fossero già attive da un trentennio almeno. L'insistenza su una poesia prevalentemente lombarda situata *in re* non ha infatti approfondito gli aspetti operativi di una letteratura che indichi al lettore *come* certi oggetti possano essere usati per ottenere un effetto estetico. Sono tipici i casi del *Parti pris des choses* di Ponge³⁴ o dei *Tender Buttons* di Gertrude Stein (soprattutto per quanto attiene alla sezione *Objects*, recentemente ripubblicata come testo autonomo e illustrato),³⁵ ma un riscontro potrebbe essere condotto anche sui testi di un milanese come Tiziano Rossi. Tra le poesie incluse nel *Movimento dell'adagio*,³⁶ i componimenti dedicati a oggetti d'uso comune possono favorire o sfavorire una lettura operativa a seconda dei singoli casi: la prima strofa di *Barattolo*, per esempio, enumera inequivocabilmente il kit necessario alla riuscita di una νέκυια prettamente casalinga.

Una cosa elementare: qui luccica
accucciato il barattolo di latta, ma covante
tutti i suoi prodi sottofondi
dove si intrudono le capocchie dei chiodi
con quattro rotti vetrini allo smeriglio, o certi
storpiati fili di ferro.
E a che cosa serva rimane inesplicito.

Il breve elenco di Rossi cataloga le varie parti dell'apparecchiatura utile all'evocazione degli assenti («voi ricomparite nel barattolo di casa / [...] e nel vostro convergere notturno / il mondo si rivoltola, ride»), ma non detta né prescrive le ragioni che hanno motivato e gli effetti che deriveranno dall'azione. Il lettore è libero di *replicare* lo schema senza che la poesia statuisca cause e conseguenze. *Barattolo*, insomma, stabilisce una formula valida per chiunque voglia provare a procurarsi un barattolo di latta, chiodi, vetrini e tentare l'evocazione, ma non racconta *cosa* sia successo alla *persona loquens* né *cosa* dovrà succedere ad altri. Al contrario, gli oggetti che figurano in *Pentola* («l'impiantito / le seggiole, il caldo termosifone / e gli altri ammennicoli compagni») non sono sufficienti a produrre una poesia operativa, poiché l'eponimo tegame non è una *cosa* che possa essere materialmente usata dal lettore, bensì una similitudine.

La vostra casa come alta tolda di nave
o, meglio, somigliante a una gran pentola
ancora in rotta verso un'isola confusa
e voi che in tre
vi agitate nella vicinanza della lampada

come bolle di parole, brucianti in una scia,
e sfoggiando qualità non decifrate,

34 FRANCIS PONGE, *Le parti pris des choses*, Parigi, Gallimard, 1942.

35 GERTRUDE STEIN, *Tender Buttons. Objects*, con le illustrazioni di Lisa Congdon, San Francisco, Chronicle Books, 2013.

36 TIZIANO ROSSI, *Il movimento dell'adagio*, Milano, Garzanti, 1993.

magari per darvi uno schiaffo, ma d'affetto,

ah, come incomparabilmente
amandovi vi sciupate.

L'affastellarsi dei dettagli relativi agli interlocutori, cui si rivolge direttamente la *persona loquens*, manifesta una volontà di rivalsa che raggiunge l'apice nella condanna finale. Il lettore, pertanto, *assiste* alla scena ma non può reinterpretarla autonomamente poiché l'esito è già stato stabilito dal biasimo dell'autore. Certo, si danno casi in cui istanze operative intervengono nel testo di Rossi accanto a campiture non operative. Penso all'incipit di *Maniere*, tratto dalla stessa raccolta, in cui la presa sulla maniglia offre lo spunto per una perlustrazione tipicamente operativa, basata su una retorica facilmente riconducibile al modello delle istruzioni: l'uso della seconda persona, l'enumerazione di oggetti d'uso comune, la presenza di alternative.

È in maniere disparate che potete
impugnare la maniglia della porta
– leva o pomo, di alluminio, legno o ferro–
con quella apprensiva

torsione del pollice o del polso per
immettervi tentennanti nel caldo o nel freddo.

Sebbene il centro del componimento prenda una piega nettamente narrativa («Carolina ha ritratto la chiave dalla toppa / di nuovo scantonando in dietrofront»), la sospensione dell'esito finale («uno scenario non calcolabile») permette al finale di accogliere nuovamente istanze operative che il lettore riconosce come istruzioni praticabili.

Così si spera che lungo la parete
i tuoi occhi si abbassino a incantarsi,
e ancora svariando si alzino per
qualche impreveduto trasalire.

4 ISTRUZIONI PER UNA POETICA: DAL 1976 AL 2016

Nelle parole di Joseph Harrison, *Instruction Manual* di John Ashbery è «una poesia whitmaniana, deliziosamente anomala, sull'impossibilità di scrivere il tipo di poesia che proprio quella poesia è –descrittiva, tangibile, fermamente ancorata in un luogo– a causa della necessità di scrivere invece il libretto d'istruzioni: e cioè una poesia iperconsapevole di come qualsiasi poesia che sia seria implichi una poetica, contenga sempre un imperativo pedagogico e perciò funzioni sempre sia come poesia sia come teoria della poesia.»³⁷

³⁷ JOSEPH HARRISON, «Come i chilometri sotto le suole del pellegrino»: la fortuna poetica di John Ashbery, in John Ashbery, *Un mondo che non può essere migliore. Poesie scelte 1956-2007*, a cura di Damiano Abeni e Joseph Harrison, trad. da Damiano Abeni e Moira Egan, Roma, Luca Sossella Editore, 2008, pp. 7-8.

Nel primo paragrafo di questa trattazione, ho provato a mostrare quali fossero i limiti del «manuale» di Ashbery sul versante di un approccio operativo. Dopo aver terminato *Instruction Manual*, il lettore non può misurarsi con le istruzioni contenute nella poesia poiché Ashbery racconta, in modo tutt'altro che neutro, quali siano le ragioni specifiche che hanno spinto il suo personaggio – e lui solo – verso l'esperienza estetica (la noia di redigere il manuale) e in che cosa consista la visione immaginaria (una Guadalajara inventata e tuttavia descritta minuziosamente). *Instruction Manual* non approfondisce, però, gli aspetti tecnici: cosa serve per ottenere un'esperienza estetica simile e come usare gli strumenti necessari. Tuttavia se ogni dichiarazione teorica sulla poesia contiene almeno una sfumatura operativa, è perché, alludendo a una precettistica, sembra stilare anche una manualistica del testo poetico. Mediante le allusioni il lettore può provare a scrivere una poesia a propria volta. Tra i molti componimenti che illustrano come debba essere intesa la poesia, sono da ritenersi operativi quei testi che indicano il più precisamente possibile non solo il ricettario di base (di cosa si abbisogni) ma anche il procedimento (come muoversi). Tra i moltissimi esempi che potrebbero essere rintracciati, seleziono i testi di tre autori diversissimi, Sanguineti, Ciabatti, D'Elia, sperando di offrire un campionario più variegato e seguendo un'evoluzione del gusto di decennio in decennio tra gli anni settanta e gli anni novanta. Una classica *Ars poetica* contemporanea può essere infatti considerato il testo XLIX di *Postkarten*,³⁸ inizialmente pubblicato da Sanguineti sul primo numero del “verri” del 1976.

per preparare una poesia, si prende “un piccolo fatto vero” (possibilmente fresco di giornata): c'è una ricetta simile in Stendhal, lo so, ma infine ha un suo sapore assai diverso [...]
 [...] conviene curare spazio e tempo: una data precisa, un luogo scrupolosamente definito, sono gli ingredienti più desiderabili, nel caso: (item per i personaggi, da designarsi rispettando l'anagrafe: da identificarsi mediante tratti obiettivamente riconoscibili):
 [...] e avremo una pietanza gustosamente commestibile, una specialità verificabile: (verificabile, dico, nel senso che la parola può avere in Brecht, mi pare,
 [...] concludo che la poesia consiste, insomma, in questa specie di lavoro: mettere parole come in corsivo, e tra virgolette: e sforzarsi di farle memorabili, come tante battute argute e brevi: (che si stampano in testa [...])

Questi versi possono evidentemente essere assunti come quintessenziali di una poesia operativa tanto ironica quanto sono seri invece i versi di Dal Bianco, giacché Sangu-

38 EDOARDO SANGUINETI, *Postkarten. 1972-1977*, Milano, Feltrinelli, 1978.

neti, benché con altra chiave, si serve delle stesse strategie retoriche *do it* per illustrare tutti i processi che sottendono alla Poesia operativa. Non solo imposta un paragone manifesto con la ricetta culinaria, ma instaura anche un regime didattico che simula una certa manualistica pratica. Tuttavia converrà notare che, nonostante il testo di *Postkarten* appartenga integralmente alla famiglia delle poesie operative, lo stesso non si potrà dire per il componimento che dovesse essere realizzato dal lettore a partire dalle istruzioni di Sanguineti. Designando infatti i «personaggi», «rispettando l'anagrafe» e identificando tutti «mediante tratti obiettivamente riconoscibili», il poeta impedisce di fatto a moltissimi lettori di replicare le condizioni dell'esperienza estetica cui allude, poiché chiunque sfogli la poesia senza conoscere personalmente i nomi citati sarà impossibilitato. Per determinare se e quanto una poesia sia operativa devono, quindi, essere incrociate la disponibilità del testo nei confronti del lettore (il testo facilita il lettore nel reperire la strumentazione necessaria?) e del lettore nei confronti del testo (il lettore è in grado di procurarsi e di usare tale strumentazione?). Nel caso in cui la poesia XLIX di *Postkarten* pervenga a un uditorio analfabeta, per indulgere a un esempio di immediata comprensione, la sua portata operativa verrà inficiata dalla difficoltà in cui incapperebbe il fruitore dovendo confrontarsi con indicazioni quali: «mettere parole [...] in corsivo e tra virgolette», così come l'esecuzione della *Poesia che ha bisogno di un gesto* di Dal Bianco sarebbe inficiata dall'indisponibilità di pietre nel circondario e il *Barattolo* di Rossi dalla mancanza di chiodi. La Poesia operativa non è infatti una categoria normativa né una Scuola o un movimento, è solo uno degli approcci possibili alle strategie retoriche di un testo in versi, un approccio cui non tutti i testi si prestano ma che ha trovato un discreto numero di casi nell'ultimo quarantennio. Tuttavia, a dispetto del titolo, nella raccolta sanguinetiana *Cose*³⁹ appaiono ancora ben poche cose (e ancor meno brani) che possano essere usati o letti in chiave operativa, perché il lettore è ostacolato dal fatto che gli incipit di Sanguineti siano troppo circostanziati e si limitino quindi a riportare e quasi a rendicontare nel dettaglio come si sia comportata la *persona loquens* in condizioni accidentali che non sono replicabili e che ad altri sono negate. Bastino qui due esempi tratti dalla seconda edizione:⁴⁰ «il madonnaro Marchese Francesco ostentava 3 fratture (in tuta bluastro, da Cristo / postbizantino [...])» e «il mio 14 luglio, bene o male, me lo sono celebrato, il 14 settembre, alla Courneve / (cioè alla festa dell'Huma), tra gente assai sympa, con un coro di bordolesi ingordi». Ciononostante, istanze operative scorrono sotterraneamente in alcuni componimenti, come la nuova dichiarazione di poetica al testo XVIII di *Cose* («la poesia, in un certo senso, è una macchina organica: (voglio dire, cioè, / assai rigorosamente fisiologica»), che invita a una «manutenzione sorvegliata [...] come fare i tagliandi, per l'auto», aspettando «nove mesi da gestazione classica» e impiegando «la lubrificazione della versificazione», o al testo XVII che elenca cosa sia indispensabile («c'è il pianobar, è vero qui, in azione: (c'è la piscina blu») e cosa manchi («mi manca, persino, un ragazzino stile *polonaise*») per realizzare che «la vita è dura dura: la vita è una durissima cazzata eccitatissima». Tra la prima pubblicazione del testo XLIX di *Postkarten* (1976) e l'uscita di *Ritorno a Planaval* (2001), due dei possibili termini di

39 EDOARDO SANGUINETI, *Cose*, prefazione di Fausto Curi, postfazione di Ciro Vitiello, Napoli, Pironti, 1999.

40 EDOARDO SANGUINETI, *Cose*, in *Il gatto lupesco. Poesie (1982-2001)*, Milano, Feltrinelli, 2002.

confronto possono essere il *breviario di estetica* di Gianfranco Ciabatti⁴¹ (1986) e le *Altre istruzioni* di Gianni D'Elia (1996).⁴² La mia selezione, tutt'altro che definitiva o antologica, mira solo a richiamare esempi che siano il più possibile distinti al fine di evidenziare come la retorica *do it* possa adattarsi a esigenze e obiettivi diversissimi. In questa succinta panoramica di artes poeticae nutrite di istanze operative, citerò di seguito due poesie (evidentemente *già scritte*) che invitano il lettore a fare poesia in proprio (una poesia *da scrivere*). Il primo testo, di Ciabatti, presenta la consueta scansione di tòpoi della Poesia operativa: ricorso alla seconda persona nei modi dell'imperativo, compresenza di varie alternative, impostazione didattica e informazioni puntuali sui procedimenti da seguire.

Non rispondere niente
alla domanda del pianto. Al suo invito
di risolvere facilmente

le ragioni del dolore

non aderire.

A chi esige clamori
dalla tua ribellione

e grida in nome di una libertà
che non gli costa niente
opponi la scienza di un'infima origine
e la prassi del risalire.

È pur vero che nelle prime due lasse non compare nessun oggetto d'uso comune che il lettore possa procurarsi per compiere le azioni che è invitato a concludere, ma questa mancanza è motivata dal fatto che il testo, al contrario della *Poesia* di Dal Bianco, non vuole indurre il lettore e tentare un gesto bensì ad assumere un atteggiamento, cosa che è comunque un'azione, ovviamente. E solo nell'ultima strofa questo atteggiamento trova una consonanza inattesa con *Ritorno a Planaval*.

E quando l'imprecisione
tenta la tua indolenza, non eludere
la fatica del farsi capire,
cercando scappatoie tra i valenti nel discorrere
d'ogni cosa o di niente,
ma cerca la parola che ti occorre.

In opposizione alla serietà di Dal Bianco e all'ironia di Sanguineti, Ciabatti focalizza una poesia operativa che sia al contempo metaletteraria: è dunque «la parola» l'ogget-

⁴¹ GIANFRANCO CIABATTI, *Preavvisi al reo*, Lecce, Manni, 1986.

⁴² GIANNI D'ELIA, *Congedo dalla vecchia Olivetti*, Torino, Einaudi, 1996.

to necessario, una parola autentica che Ciabatti non stabilisce definitivamente e per la quale, piuttosto, chiama il lettore all'investigazione e alla caccia. Ciabatti mostra al lettore in quali situazioni potrebbe convenirgli *cercare* la parola e, tuttavia, evita di fissare in anticipo quale debba essere. Anche le *Istruzioni* di D'Elia convocano i lettori a una presa di responsabilità («siano i versi // attenti al comune, alla prosa») nell'uso e nell'attribuzione di valore alla parola («canto / è forza di memoria e sentimento»), ma la componente parenetica e direi quasi moraleggiante (quindi non operativa) si innesta sul tronco di una poesia operativa complicandone lo statuto. Come l'ultima citata, anche questa ars poetica è distribuita in tre strofe caratterizzate ancora dall'uso della seconda persona e dell'imperativo, integrati stavolta dal riferimento esplicito agli oggetti d'uso comune che possono essere utili ai fini dell'esito estetico.

L'impoetico: raccontalo a lampi.
Nomina le nuove impercepite
cose del mondo in cui ora siamo

immersi. E siano i versi

attenti [...]

all'arso cicalio delle stampanti, [...]

tu pure tentalo, se puoi, come tanti
durando un poco oltre quel vento...

Le più semplici strategie retoriche messe in atto per ottenere una poesia operativa saranno le stesse anche nel caso dell'ultima raccolta di Filippo Strumia.⁴³ Se D'Elia invita a «nomina[re]» l'«impercepit[o]» al di fuori della pagina stampata («oltre quel vento», dell'«arso cicalio delle stampanti»), quindi a voce anziché per iscritto, Strumia raccoglie il testimone e impiega le coordinate *do it* per delineare un'esperienza estetica extrapoetica stimolata comunque dal testo poetico: in *Ti chiedo di guardare un ago*, l'uso dell'imperativo e l'elencazione ordinata di stadi successivi esulano dal genere dell'ars poetica e informano il lettore su alcuni dei modi possibili per *vivere* un'esperienza poetica («sarai canto») anziché *scriverla*.

Ti chiedo di guardare un ago,
il metallo che assottiglia
fino al picco di vertigine,
e dimmi se è altrove
la bellezza.
Trova un punto nello spazio,
l'istante circoscritto
e sarai canto.

43 FILIPPO STRUMIA, *Marcia piede con vista*, Torino, Einaudi, 2016.

Al testo appena citata possono essere affiancati numerosi altri titoli di Strumia, tratti dalla stessa raccolta (come *Metti in bocca una gioia a scivolare*, *Non credere sia niente*, *Non curatevi del gomito*, *Per essere bambino*, *Non prendere la strada*, *Metti i guanti da operaio*, *Non trascurare l'osso storto*) e soprattutto la poesia che apre la sezione *Passanti* e che cito per intero poiché ricapitola tutte le strategie rintracciate finora: l'imperativo (v. 1), le condizioni indispensabili (vv. 1-3), il kit d'uso comune (vv. 5-7) e la compresenza di opzioni diverse (vv. 8-9), nonché un obiettivo di massima che sia verificabile dal lettore (v. 4).

Chiudi tutto e vai a zonzo.
 Soffrire di pensieri
 è difetto di presenza.
 Per sapere d'esser qui
 serve un ragno,
 un disegno col gessetto
 cancellato per metà,
 forse un pezzo di pneumatico
 scoppiato,
 un randagio che ha lo sguardo
 dei tuoi occhi.

5 ISTRUZIONI PER UN ATTO, ISTRUZIONI PER UNA CITTÀ

Concludo con una panoramica parziale e provvisoria di testi che possono essere letti in chiave operativa, così da individuare un primo nucleo di componimenti che mostrino l'effettiva estensione del fenomeno ramificatosi negli anni. Mi preme ribadire che, benché la selezione non abbia alcuna pretesta di esaustività, la scelta è stata sorretta dalla convinzione che il confronto fra testi assai diversi per concezione, registro e qualità, possa essere utile alla verifica *in loco* dell'applicabilità trasversalissima di un approccio *do it* alla poesia italiana contemporanea. Se il Novecento ha sondato l'insufficienza della parola (dagli *Ossi di seppia* al *Conte di Kevenhüller*), a cavallo del nuovo millennio si è precisata un'area poetica che integra il verso con l'azione demandata al lettore, istituendo, da un lato, le coordinate e gli strumenti del fare poesia (mediante *artes poeticae* contemporanee) e, dall'altro, campionando le esperienze più varie che possano essere replicate e vissute dal lettore. La *Mappa per pregare* e la *Mappa per l'ascolto* di Livia Candiani sono pubblicate entrambe in *La bambina pugile*,⁴⁴ accanto alla *Mappa per l'infanzia* e alla *Mappa per l'invisibile*. Osservando l'architettura della prima di queste mappe, salteranno agli occhi le espressioni che suonano didattiche come «Per ascoltare bisogna aver fame / e anche sete», l'uso dell'imperativo: «Accosta all'orecchio il vuoto», l'enumerazione degli strumenti idonei: «Dunque, per ascoltare / avvicina all'orecchio / la conchiglia della mano». L'ultima, la *Mappa per l'invisibile*, tempera istanze operative («Taci e sbircia / avverti con gli occhi / [...] tasta la faccia / misura il corpo») e momenti di autorappre-

44 LIVIA CANDIANI, *La bambina pugile, ovvero La precisione dell'amore*, Torino, Einaudi, 2014.

sentazione scenica tutt'altro che operativi («Sono officina e farmaco / palestra / per gli atleti della luce»), per poi coniugare i due poli in un autoritratto che ambisce e definirsi tramite l'accumulazione di oggetti d'uso comune, invitando quasi il lettore a tentare egli stesso il travestimento, procurandosi il necessario per poter assumere compiutamente la stessa posizione della *persona loquens* negli ultimi versi.

Sono festa di tazze
foglie e tegami

tintinnio di vetri
porte senza oltre
porte qui
su visione lieve di testa tra la mani.

Le mappe di Candiani ricordano insomma una coreografia più che un manuale di istruzioni, poiché richiedono talora al lettore quasi uno slancio fisico e una concatenazione di gesti in precisa successione. Cito dalla *Mappa per pregare*.

Quando vuoi pregare
[...]
sporgiti,
e senza esitazione
cerca il gesto più piccolo che hai,
[...]

chinati a portare il mondo
sulla schiena nelle ossa
e poi lascialo
scivolare sbocconcellarsi.
[...]

Ci vuole incrollabile
ardente pazienza
e vicinanza al pavimento
fronte che lo fronteggi.

L'aspetto didattico («istruisciti alla pura verità») interseca l'inventario di un'apparecchiatura minima («polvere sul pavimento / e pane sulla tavola / ginocchia sbucciate») e lo scatto della gestualità («raccogliti in un balzo»). La costruzione potrebbe ricordare le *Quartine del tempo libero* di Luciano Erba,⁴⁵ in cui l'aspetto istruttivo-ornitologico precede l'enumerazione dei consueti oggetti d'uso comune e la gestualità guardinga del ricercatore.

45 LUCIANO ERBA, *L'altra metà*, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2004.

Raccolte in alto le redini
guardare le tracce rosso viola
lasciate dagli uccelli di bosco
sulle pietre assolate dei declivi.

[...]

Accavallate le gambe stando in poltrona
numerare arabeschi di una stoffa persiana
seduto su una panca tra passeggeri
contare piastrelle della metropolitana.

[...]

Ripiegati i calzoni fino al ginocchio
scoprire conchiglie a bassa marea
fino alla goletta più verde
al largo, nel suo letto di alghe.

Sono versi che non possono non richiamare le *instruction-poems* di Yoko Ono,⁴⁶ che, pur non chiedendo al lettore di «numerare gli arabeschi», lo invitano comunque a stimolare un immaginario geometrico.⁴⁷ Le mappe di Candiani e la topografia fluviale di Erba aprono uno spiraglio sulle raccolte organizzate come guide a un luogo o a una città, raccolte che possono essere usate per muoversi attraverso la maglia urbana perseguendo esiti estetici anziché turistici. Mi riferisco alla Parigi del *Museo delle relazioni interrotte* di Lecomte⁴⁸ e alle *Veglie genovesi* di De Signoribus,⁴⁹ a *Flos* di Luzi⁵⁰ e alla *Gerusalemme* di Fiori.⁵¹ Ma l'opera intera di Umberto Fiori è percorsa da una vena operativa che si manifesta a intermittenza e trova forse la più compiuta testimonianza nella raccolta del 1992 intitolata *Esempi*,⁵² da cui cito *Frase*:⁵³

Quando un tram carico di gente
ti lascia a un incrocio, e sei solo
sul piazzale, davanti a un casamento
che in piena luce sta lì
piantato, chiaro, chiuso come un monte,

46 YOKO ONO, *Grapefruit*, Tokyo, Wunternbaum Press, 1964.

47 Penso, per esempio, a: «Go on transforming a square canvas in your head until it becomes a circle. Pick out any shape in the process and pin up or place on the canvas an object, a smell, a sound or a colour that came to your mind in association with the shape.»

48 MIA LECOMTE, *Al museo delle relazioni interrotte*, Faloppio (CO), LietoColle, 2016.

49 EUGENIO DE SIGNORIBUS, *Veglie genovesi*, Genova, Il Canneto, 2013.

50 MARIO LUZI, *Flos. Poesie per Firenze*, a cura di Stefano Verdino, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2002.

51 UMBERTO FIORI, *Poesie 1986-2014*, a cura di Andrea Afribo, Milano, Mondadori, 2014.

52 UMBERTO FIORI, *Esempi*, Milano, Marcos y Marcos, 1992, ora in FIORI, *Poesie 1986-2014*, cit., pp. 25-69.

53 *Ivi*, p. 33.

ti sembra di capire bene,
eppure non sai che rispondere.

Ma poi a volte dentro
– giù, giù, sul fondo,
dove tutto il fiato è finito
e niente si lascia dire – viene fuori una frase
e senti che sta già in piedi, che è viva,
che è vera come un naso, come una mano.

(Così al museo
due sale più lontano
Uno sente arrivare una comitiva.)

L'uso della seconda persona, stavolta all'indicativo, i parametri spaziali (il caseggiato in un piazzale all'incrocio) e l'oggetto d'uso comune (il tram) offrono l'opportunità di esperire l'emersione di un testo del tutto franco («una frase che è viva»), che possa davvero vantare una qualche dose di «ver[ità]», ossia di sincerità (dal «fondo»). I versi di *Frase* non sono, quindi, che l'incentivo volto a lasciar affiorare un testo più schietto. Un approccio critico operativo vorrebbe sottolineare che lo statuto di poesia debba spettare tanto al testo *attuato* dal lettore quanto al testo *scritto* dal poeta poiché, in tutta evidenza, il lavoro e l'auspicio di Fiori trovano il proprio culmine solo nel caso in cui la «frase» eponima del componimento sgorgi nel lettore indotto a prendere un tram affollato e scendere all'incrocio per osservare il chiarore di un codominio sul piazzale. Il testo di Fiori è quindi, come tutti i testi operativi, una poesia che ambisce a essere *usata* e il cui ruolo specifico viene del tutto sfruttato quando il lettore si appresta a tentare una verifica dei presupposti che ha letto sulla pagina stampata, così come una guida turistica aspiri all'uso e alla pratica più che alla mera lettura. Un titolo poco più recente, *Un applauso*, incluso nella raccolta seguente di Fiori,⁵⁴ spinge più in profondità il problema della fattibilità: mette cioè in discussione l'ipotesi stessa che chiunque – poeta o lettore – riesca a scovare la «frase» autentica «giù, giù».

Tutta la vita
ci stanno in faccia,
i maledetti fatti,
ma quando poi tu li nomini
punto per punto
nessuno vede più dove sono.
Così, nel colmo della discussione,
ogni argomento ti sbatti
– *ciac, ciac* – una mano sull'altra,
che almeno si senta il suono.

54 Ora in *ivi*, p. 86.

Ma fuori invece, mentre pedali
e rimugini tutto, c'è una calma
che fa quasi spavento
sui viali della circonvallazione.
Solo tu sei rimasto,
sotto le case.

Poi di colpo da tutte le parti
viene un boato generale
e lì tu inchiodi e tendi il collo
come un cavallo
in mezzo a questo applauso.

L'impiego del *tu*, le coordinate (le case lungo la circonvallazione) e la biciletta («pedali») sono stavolta gli strumenti di un aborto: il testo finalmente schietto cui tutta la raccolta tende come a un obiettivo magnetico non coincide con il testo scritto (i versi di Fiori) né con il testo proferito (i «fatti nomin[ati]») né con il silenzio «spavento[so]» che segue la discussione, bensì con la sensazione di disagio che perseguita le parti dopo un'incomprensione irrisolta. L'applauso metaforico e orribilmente sarcastico, il boato che paralizza nell'impressione di essersi esibiti in un vano gioco di aggressione è a tutti gli effetti la poesia vera e propria, cioè il luogo in cui si manifesta l'onestà di un'espressione pienamente sincera, ma è un'espressione tutt'altro che verbale, come il «*ciac ciac*» di una mano sull'altra (cellula preliminare, quasi preludio dell'applauso), non è parola ma suono, non è pagina ma atto. Le istruzioni di Fiori non si esprimono sempre secondo i parametri che ho messo in luce (l'imperativo o l'indicativo alla seconda persona, la specifica successione di stadi e l'oggettistica), tuttavia serbano un carattere indubbiamente operativo poiché possono fornire modelli istruttivi per il lettore, indicano cioè implicitamente condizioni e cose estremamente comuni che possono essere impiegati per produrre l'esito cercato.

Né simbolo né allegoria, le case di Umberto Fiori sono *esempi*. Con una mitezza solo apparente esse ammoniscono e addestrano. Ciò che insegnano non può essere espresso in una regola. [...] Wittgenstein coglie perciò l'essenziale di ogni educazione in enunciati autoritari del genere: «Ma allora non *vedi...?*», «Fa' la stessa cosa!» oppure nello spazientirsi del maestro (e della mistica rosa di Silesius) di fronte alle insistenti domande dell'allievo. Alla falsa dottrina delle opinioni il maestro non può che ribattere: «Si fa così e basta!» o «Perché sì». Questa è anche la lingua delle case di Fiori.⁵⁵

L'intera raccolta *Voi*⁵⁶ è impernata sulle risonanze e le connotazioni della seconda persona plurale e tuttavia presenta pochi lampi isolati riconducibili a una retorica *do it*. Si leggano, per esempio, i versi tratti dalle lasse I, II e IV che cito di seguito.

55 ROCCO RONCHI, *Il verso giusto. Etica e pedagogia nella poesia di Umberto Fiori*, in «Atelier», XII (1998), x-w, p. 15.

56 UMBERTO FIORI, *Voi*, Milano, Marcos y Marcos, 2009, ora in FIORI, *Poesie 1986-2014*, cit., pp. 217-255.

Anche nelle giornate più serene
 di primavera, quando i veli del mondo cadono
 e il muro, la strada, il glicine,
 ritorna chiara la gioia
 che li sostiene e li illumina
 – è inutile: prima o poi
 mi sento mordere dentro un veleno,
 un'ombra, un dispiacere.
 Siete voi.

Eccovi ancora.

Ecco l'accusa: il muro,
 la strada, il glicine, brillano
 negli occhi di qualcuno.
 Io. Uno.
 E uno è troppo poco.
 È niente. È il suo rimorso.

Invece voi – là, tranquilli:
 siete i milioni, gli infiniti.
 [...]

Voi vi prendete il sole.
 La neve vi prendete,
 a morsi, a urli, e vi ci rotolate.

Il muro, la strada, il glicine,
 hanno un odore triste,
 di roba vostra.

Nonostante l'impostazione retorica risulti prossima ai due precedenti testi degli anni novanta, l'uso della seconda persona, le specifiche spaziotemporali e gli oggetti di uso comune non costituiscono materiale sufficiente ad attivare un approccio operativo poiché la *persona loquens* investe «voi» del ruolo di bersaglio, innescando una dinamica di sfogo che racconta qualcosa del proprio malessere ma non induce il lettore a sperimentarlo. Tra le prose di Marco Giovenale,⁵⁷ invece, figura anche un testo inequivocabilmente operativo che, pur senza essere redatto in versi, si rivolge a un *tu* generico che possa «compi[ere] un'azione di grande bellezza e dolcezza» al di fuori della mera lettura.

⁵⁷ MARCO GIOVENALE, *Il paziente crede di essere*, Roma, Gorilla Sapiens edizioni, 2016.

Vai al centro servizi e fanno le pratiche amministrative. L'amministrazione entra infatti nelle cose della vita, che hanno una dolcezza tutta particolare e quindi devono essere amministrate per venir ricondotte alla materia fecale normata.

La materia fecale normata svolge mansioni di terzo livello, come calcolo attuariale, sfida al fioretto, nanismo. Anche per queste cose fa dei certificati, o li richiede, secondo simmetria.

Si occupa del registro delle imprese, della cancellazione protesti, e va alla conservatoria o al catasto. Al catasto ognuno può andare per farsi accatastare un immobile.

Per esempio se si desidera essere proprietari di un palazzo nobiliare in centro, si può andare al catasto e chiedere prima una visura e poi una variazione di possesso, in questo modo si possiede il palazzo.

Ovviamente questo non ha valore legale, e non puoi entrare nel palazzo, ma hai compiuto un'azione di grande bellezza e dolcezza, che dopo viene amministrata.

Allo stesso modo, possono essere letti gli *Esercizi di tiptologia*⁵⁸ e le *Didascalie per la lettura di un giornale*⁵⁹ di Magrelli oppure alle più recenti *Prove di libertà* di Dal Bianco,⁶⁰ le cui intestazioni precisano immediatamente un immaginario didattico-operativo (esempi, esercizi, didascalie, prove), alla ricerca di passi o di componimenti che si prestino a un approccio *do it*. L'interesse di questo tipo di pratiche letterarie consiste nella consonanza con quello che David Balzer ha chiamato «l'irrefrenabile impulso alla curatela nel mondo dell'arte e in tutto il resto»,⁶¹ cioè la smania per una progressiva virtualizzazione dell'atto culturale che da oggetto passa a progetto, da progetto a evento e da evento a prospetto di istruzioni.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARCANGEL, CORY, *do it* (2012), <http://doit2013.org/12/>. (Citato a p. 154.)
- ASHBERY, JOHN, *Some Trees*, New Haven, Yale University Press, 1956. (Citato a p. 155.)
- BALZER, DAVID, *Curatori d'assalto. L'irrefrenabile impulso alla curatela nel mondo dell'arte e in tutto il resto*, trad. da Nicoletta Poo, Monza, John & Levi Editore, 2016. (Citato a p. 175.)
- CAMPAGNOLI, RUGGERO, *Dall'OuLiPo all'OpLePo: teoria e pratica*, in *Attenzione al potenziale!*, a cura di Brunella Eruli, Firenze, Nardi, 1994. (Citato a p. 155.)
- CAMPAGNOLI, RUGGERO e YVES HERSANT, *Piccola storia dell'OpLePo*, in *OULIPO, La letteratura potenziale (Creazioni Riconoscimenti Riconoscimenti)*, Monza, Edizioni Clueb, 1985. (Citato a p. 155.)
- CANDIANI, LIVIA, *La bambina pugile, ovvero La precisione dell'amore*, Torino, Einaudi, 2014. (Citato a p. 169.)

⁵⁸ VALERIO MAGRELLI, *Esercizi di tiptologia*, Milano, Mondadori, 1992.

⁵⁹ VALERIO MAGRELLI, *Didascalie per la lettura di un giornale*, Torino, Einaudi, 1999.

⁶⁰ STEFANO DAL BIANCO, *Prove di libertà*, Milano, Mondadori, 2012.

⁶¹ DAVID BALZER, *Curatori d'assalto. L'irrefrenabile impulso alla curatela nel mondo dell'arte e in tutto il resto*, trad. da Nicoletta Poo, Monza, John & Levi Editore, 2016.

- CHERIX, CHRISTOPHE, *Sol Lewitt*, in *In & out of Amsterdam. Travels in Conceptual Art, 1960-1976*, New York, MoMA, 2009. (Citato a p. 153.)
- CIABATTI, GIANFRANCO, *Preavvisi al reo*, Lecce, Manni, 1986. (Citato a p. 167.)
- CULLER, JOHNATAN, *Theory of the Lyric*, Cambridge-Londra, Harvard University Press, 2015. (Citato a p. 160.)
- DAL BIANCO, STEFANO, *Prove di libertà*, Milano, Mondadori, 2012. (Citato a p. 175.)
— *Ritorno a Planaval*, Milano, Mondadori, 2001. (Citato alle pp. 161, 162.)
- DE SIGNORIBUS, EUGENIO, *Veglie genovesi*, Genova, Il Canneto, 2013. (Citato a p. 171.)
- D'ELIA, GIANNI, *Congedo dalla vecchia Olivetti*, Torino, Einaudi, 1996. (Citato a p. 167.)
- DI SUMMA, ANGELO, *La mattina dell'IKEA*, Bari, Edizioni Dal Sud, 2008. (Citato a p. 158.)
- DONATI, ALBA, *Idillio con cagnolino*, Roma, Fazi, 2013. (Citato a p. 158.)
- DORFLES, GILLO, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'informale al neo-oggettuale*, Milano, Feltrinelli, 2004. (Citato a p. 154.)
- ERBA, LUCIANO, *L'altra metà*, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2004. (Citato a p. 170.)
- FEBBRARO, PAOLO e GIULIA MANACORDA (a cura di), *Poesia 2006. Annuario*, Roma, Castelvechi, 2006. (Citato a p. 160.)
- FERRONI, GIULIO, *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, Roma, Donzelli, 2010. (Citato a p. 155.)
- FIORI, UMBERTO, *Esempi*, Milano, Marcos y Marcos, 1992. (Citato a p. 171.)
— *Poesie 1986-2014*, a cura di Andrea Afribo, Milano, Mondadori, 2014. (Citato alle pp. 171-173.)
— *Voi*, Milano, Marcos y Marcos, 2009. (Citato a p. 173.)
- GADDA, CARLO EMILIO, *Verso la Certosa*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1961. (Citato a p. 159.)
- GAIMAN, NEIL, *A Wolf at the Door*, New York, Simon & Schuster, 2000. (Citato a p. 157.)
- GANDER, RYAN, *Artists' Cocktail*, Londra, Dent de Leon, 2013. (Citato a p. 159.)
- GARY, GARRELS (a cura di), *Sol LeWitt. A Retrospective*, New Haven, Yale University Press, 2000. (Citato a p. 157.)
- GIOVENALE, MARCO, *Il paziente crede di essere*, Roma, Gorilla Sapiens edizioni, 2016. (Citato a p. 174.)
- GIUSTI, FRANCESCO, *Come funziona la lirica secondo Johnatan Culler*, in «il verri», LX (2016). (Citato a p. 161.)
- HARRISON, JOSEPH, «Come i chilometri sotto le suole del pellegrino»: *la fortuna poetica di John Ashbery*, in John Ashbery, *Un mondo che non può essere migliore. Poesie scelte 1956-2007*, a cura di Damiano Abeni e Joseph Harrison, trad. da Damiano Abeni e Moira Egan, Roma, Luca Sossella Editore, 2008. (Citato a p. 164.)
- KOLLER, JÚLIUS, *Instruction (1996)*, <http://doit2013.org/8/>. (Citato a p. 154.)
- KOVIČ, KAJETAN, *Navodilo za spanje / Istruzioni per dormire*, trad. da Jolka Milič, in «Potlatch» (2014), <http://www.potlatch.it/poesia/la-poesia-della-settimana/kajetan-kovic-navodilo-za-spanje-istruzioni-per-dormire/>. (Citato alle pp. 158, 159.)

- *Poletje*, Maribor, Založba Obzorja, 1990. (Citato a p. 158.)
- LECOMTE, MIA, *Al museo delle relazioni interrotte*, Faloppio (CO), LietoColle, 2016. (Citato a p. 171.)
- LEWITT, SOL, *Paragraphs on Conceptual Art*, in «Artforum», v (1967). (Citato a p. 157.)
- LISA, TOMMASO, *Le Poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi. Linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento. Con un'appendice di testimonianze inedite e testi rari*, Firenze, Firenze University Press, 2007. (Citato a p. 162.)
- LUZI, MARIO, *Flos. Poesie per Firenze*, a cura di Stefano Verdino, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2002. (Citato a p. 171.)
- MAGRELLI, VALERIO, *Didascalie per la lettura di un giornale*, Torino, Einaudi, 1999. (Citato a p. 175.)
- *Esercizi di tipologia*, Milano, Mondadori, 1992. (Citato a p. 175.)
- ONO, YOKO, *Grapefruit*, Tokyo, Wunternaum Press, 1964. (Citato a p. 171.)
- PEREC, GEORGES, *Un Homme qui dort*, Parigi, Denoël, 1967. (Citato a p. 157.)
- PONGE, FRANCIS, *Le parti pris des choses*, Parigi, Gallimard, 1942. (Citato a p. 163.)
- RONCHI, ROCCO, *Il verso giusto. Etica e pedagogia nella poesia di Umberto Fiori*, in «Atelier», XII (1998), x-w. (Citato a p. 173.)
- ROSSI, TIZIANO, *Il movimento dell'adagio*, Milano, Garzanti, 1993. (Citato a p. 163.)
- SANGUINETI, EDOARDO, *Cose*, prefazione di Fausto Curi, postfazione di Ciro Vitiello, Napoli, Pironti, 1999. (Citato a p. 166.)
- *Cose*, in *Il gatto lupesco. Poesie (1982-2001)*, Milano, Feltrinelli, 2002. (Citato a p. 166.)
- *Postkarten. 1972-1977*, Milano, Feltrinelli, 1978. (Citato a p. 165.)
- SOMMER, PIOTR, *Pamiętki po nas*, Cracovia, Wydawnictwo Literackie, 1980. (Citato a p. 157.)
- STEIN, GERTRUDE, *Tender Buttons. Objects*, con le illustrazioni di Lisa Congdon, San Francisco, Chronicle Books, 2013. (Citato a p. 163.)
- STRUMIA, FILIPPO, *Marciapiede con vista*, Torino, Einaudi, 2016. (Citato a p. 168.)
- TARGHETTA, FRANCESCO, *Fiaschi*, Milano, ExCogita, 2009. (Citato a p. 158.)
- TESTA, ENRICO (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005. (Citato a p. 160.)
- VERDINO, STEFANO, *Questioni di teoria critica*, Napoli, Alberto Guida, 2007. (Citato a p. 160.)

PAROLE CHIAVE

Do it; arte Concettuale; performance; poesia parenetica; Stefano Dal Bianco; Umberto Fiori; Livia Candiani.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Samuele Fioravanti si è laureato in Letteratura greca antica, a Genova, e in Teoria della letteratura, a Milano. Dottorando presso l'Università di Genova, con un progetto di ricerca sulla poesia di Luciano Erba, insegna attualmente all'Università di Granada. Ha inoltre trascorso un semestre di ricerca presso l'Università di Varsavia. Si è occupato della poesia di Umberto Fiori, Giampiero Neri, Giorgio Bassani e dei rapporti tra poesia contemporanea e cultura visuale. Ha redatto un capitolo del volume *La poesia italiana degli anni Ottanta* (a cura di Sabrina Stoppa) e un capitolo per la Firenze University Press sulle riprese contemporanee dello *Stabat Mater* (volume a cura di Anna Dolfi). Ha inoltre curato l'edizione del dattiloscritto dei *Trucioli 1941* di Sbarbaro per le Edizioni San Marco dei Giustiniani, con cui collabora da quattro anni. Suoi contributi sono apparsi sulle riviste «Il nome del testo», «Poesia», «Nuova corrente», «Autografo».

samuelefioravanti@gmail.com

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

SAMUELE FIORAVANTI, *Poesia operativa. Per un approccio do it alla poesia italiana*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VIII (2017), pp. 153–178.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – VIII (2017)

LA POESIA ITALIANA DAL 1975 A OGGI.	
RICOSTRUZIONI E INTERPRETAZIONI DEL CONTEMPORANEO	
a cura di Andrea Afribo, Claudia Crocco, Gianluigi Simonetti	v
<i>La poesia contemporanea dal 1975 a oggi. Ricostruzioni e interpretazioni del contemporaneo</i>	vii
GUIDO MAZZONI, <i>Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia</i>	1
GIACOMO MORBIATO, <i>Metrica e forma nella poesia di oggi</i>	27
FRANCESCO RONCEN, <i>Tra il «pedale» e il «pendolo»: il ritmo nei romanzi in versi italiani dagli anni Ottanta a oggi</i>	47
DAMIANO SINFONICO, <i>Scuola deangelisiana: l'esempio della collana Niebo</i>	73
EMMANUELE RIU, <i>Un tempo assoluto in piena contingenza. Un parallelo fra Mandel'stam e Celan e i "poeti nuovi" di «Niebo» e de La parola innamorata</i>	87
MADDALENA BERGAMIN, <i>Il soggetto contemporaneo nella poesia di Anedda, Cavalli e Gualtieri. Appunti per un rinnovamento dello sguardo critico</i>	109
DARIA CATULINI, <i>Spazi fisici e filosofici nell'opera di Andrea Zanzotto</i>	133
SAMUELE FIORAVANTI, <i>Poesia operativa. Per un approccio do it alla poesia italiana</i>	153
ADA TOSATTI, <i>Ragione poetica e ragione grafica nella poesia di ricerca: elencazioni, sequenze, stringhe</i>	179
SAGGI	199
SIMONE TURCO, <i>Esotismo, esoterismo e alienità. Elementi di realismo fantastico nella letteratura di lingua inglese tra Otto e Novecento</i>	201
LUCA PIANTONI, <i>«Questo è tempo di voci non intese». Il «topos della mancata comunicazione» nel Lager di Primo Levi</i>	219
STEPHANIE JED, <i>Chiral Thinking and Asymmetries of Writing Between Science and Literature: Primo Levi and Italo Calvino</i>	249
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	271
NURIA PÉREZ VICENTE, <i>Nuria Amat. Traducir la ambigüedad</i>	273
JOSÉ ÁNGEL VALENTE, <i>Rapsodia ventiduesima</i> (trad. di Stefano Pradel)	291
REPRINTS	301
ÁNGEL VALBUENA PRAT, <i>La religiosità popolare in Lope de Vega</i> (a cura e con traduzione di Pietro Taravacci)	303
INDICE DEI NOMI (a cura di C. Crocco e M. Fadini)	329
CREDITI	337

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 8 - NOVEMBRE 2017

con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari

Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento

<http://www.ticontre.org>

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013

Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* e per le sezione monografiche possono pervenire secondo le modalità e le scadenze reperibili nei relativi *call for contribution*, pubblicate a cadenza semestrale. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al numero VII (2017) della rivista.

Informativa sul copyright

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.