

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

10

20
18

TB

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO IO - NOVEMBRE 2018

*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),
MARTINA BERTOLDI, ANDREA BINELLI, CLAUDIA CROCCO,
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Ferrara*), 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 (*Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*).

Redazione

FEDERICA C. ABRAMO (*Trento*), VALENTINO BALDI (*Siena Stranieri*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), MARTINA BERTOLDI (*Trento*), ANDREA BINELLI (*Trento*), SIMONA CARRETTA (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Roma Sapienza*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), PAOLO COLOMBO (*Trento*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), SABRINA FRANCESCONI (*Trento*), FILIPPO GOBBO (*Pisa*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*UT Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento*), ISABELLA MATTAZZI (*Ferrara*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), GIACOMO MORBIATO (*Padova*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLÒ RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), DOMINIC STEWART (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), MARCO VILLA (*Siena*), ALESSANDRA E. 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.

ESPRESSIONI DELL'EROS INFELICE IN DUE POETI ITALIANI DEL NUOVO MILLENNIO

ROBERTO BATISTI – *Università di Bologna*

Il mio contributo si propone di studiare l'espressione poetica del nesso fra *eros* e *melancholia* in due poeti italiani nati all'inizio degli anni '90 e che hanno esordito nel secondo decennio del XXI secolo: Marco Malvestio (1991) e Simone Burratti (1990). Questi autori, stilisticamente molto diversi – prevalentemente in prosa, con alcuni debiti verso tecniche d'avanguardia (*googlism*, *sought poetry*), la scrittura di Burratti; rigorosamente in versi, e con tratti di classicismo, quella di Malvestio – mettono al centro della loro opera un erotismo problematico e malinconico. L'analisi si concentrerà sugli specifici mezzi linguistici, stilistici e strutturali impiegati da ciascun autore per esplorare questa tematica.

In this paper I study the poetic expression of the connection between *eros* and *melancholia* in two Italian poets born in the early Nineties who made their debut in the first decade of the 21st century: Marco Malvestio (1991) and Simone Burratti (1990). These authors, stylistically quite different – Burratti's writing mainly in prose, with some debts to avantgarde techniques (*googlism*, *sought poetry*); Malvestio's strictly in verse, with hints of classicism – both center their work on a problematic and melancholy eroticism. My analysis will focus on the specific linguistic, stylistic and structural means employed by each author to explore these themes.

I

La poesia ha storicamente giocato un ruolo di primo piano nell'esplorazione dell'*Arcipelago malinconia* (per riprendere il suggestivo titolo di una miscellanea di qualche anno fa),¹ solcando «più di qualsiasi altra arte [...] il sottile discrimine tra malattia e *Stimmung*»;² al punto che l'antologia di *Poeti della malinconia*³ che accompagnava la miscellanea citata non aveva difficoltà a rintracciare questo *fil rouge* tematico nell'opera di molti dei maggiori autori del secondo '900, da Celan a Larkin, da Rosselli a De Angelis. Si tratta, com'è noto, di un'affinità di lunga durata. Già in una delle trattazioni fondative della malinconia nella cultura occidentale,⁴ il *Problema XXX* pseudo-aristotelico, si riconosce la particolare propensione per l'umor nero delle persone di distinzione eccezionale (*περιττοι ... άνδρες*) in diversi campi dell'agire umano; di questa affezione soffre in particolare «la maggior parte dei poeti»⁵ (*των περι την ποιησιν οι πλειστοι*). Le reciproche influenze fra malinconia (sia come stato d'animo, *Stimmung*, sia come condizione patologica) e attività creativa, artistica e poetica sono state osservate più volte nel corso dei secoli, e continuano a interessare la riflessione psichiatrica contemporanea;⁶ proprio al crocevia fra storia del pensiero medico e critica letteraria si situa l'opera di Jean Starobinski, forse

1 BIANCAMARIA FRABOTTA (a cura di), *Arcipelago malinconia. Scenari e parole dell'interiorità*, Roma, Donzelli, 2001.

2 BIANCAMARIA FRABOTTA, *Premessa*, in BIANCAMARIA FRABOTTA (a cura di), *Poeti della malinconia*, Roma, Donzelli, 2001, p. XI.

3 BIANCAMARIA FRABOTTA (a cura di), *Poeti della malinconia*, Roma, Donzelli, 2001.

4 Per la malinconia nella medicina antica si rimanda a RAYMOND KLIBANSKY, ERWIN PANOFSKY e FRITZ SAXL, *Saturno e la melanconia. Studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte*, Torino, Einaudi, 2002.

5 ARISTOTELES, *Problemi*, cur. e trad. da MARIA FERNANDA FERRINI, Milano, Bompiani, 2002, p. 441.

6 Sul tema vd. EUGENIO BORGNA, *La malinconia*, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 146-162.

uno dei più acuti e assidui interpreti della malinconia nelle epoche della cultura occidentale.⁷ Ancor più che con la malinconia in genere, la letteratura ha intrattenuto rapporti col tema della malinconia amorosa, la *aegritudo amoris* o *hereos* tematizzata per la prima volta con statuto autonomo dalla trattatistica medievale, ma attingendo anche in questo caso alla tradizione antica,⁸ e definibile come «un'esperienza patologica ben nota a quegli innamorati che “assolutizzano” il proprio oggetto d'amore senza possederlo».⁹

Ci si attenderebbe dunque che il mal d'amore sia ancor oggi, come è stato storicamente, tema privilegiato della poesia *lirica*, se per lirica s'intende, secondo una definizione corrente quanto problematica, la poesia che per eccellenza dà spazio all'espressione del sentimento soggettivo, «espressione della vita intima dell'autore».¹⁰ Meno facile risulta tuttavia dare una definizione di poesia lirica valida per il XXI secolo,¹¹ come sa chi in questi anni ha cercato di circoscriverne il campo rispetto ad altri forse meglio delimitabili, quali quello della poesia performativa o della poesia di ricerca.¹² Quest'ultima categoria, nel dibattito critico italiano, è stata in buona parte definita proprio in opposizione alla lirica, o almeno a un'idea di lirica come di espressione dell'*io*, e così è stata programmaticamente intesa da molti suoi fautori:¹³ «il presupposto principale dei testi considerati di

7 Si vedano gli studi raccolti in JEAN STAROBINSKI, *L'inchiostro della malinconia*, trad. da MARIO MARCHETTI, postfazione di FERNANDO VIDAL, Torino, Einaudi, 2014.

8 Sulla storia del mal d'amore in epoca antica e medievale, resta fondamentale lo studio di MASSIMO CIAVOLELLA, *La "malattia d'amore" dall'Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976, che sottolinea (pp. 97-141) le interazioni fra tradizione medica e letteraria. Per lo sviluppo di questa tradizione nella prima età moderna vd. ROBERTO POMA, *Metamorfosi dell'hereos. Fonti medievali della psicofisiologia del mal d'amore in età moderna*, in «Revue des Littératures de l'Union Européenne», VII/2 (2007).

9 *Ivi*, p. 39.

10 GUIDO MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 70.

11 L'identificazione della poesia lirica con la poesia personale o confessionale è contestata, ad esempio, nell'importante studio di JONATHAN CULLER, *Theory of the Lyric*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2015. Il fondamentale carattere soggettivo della poesia lirica è invece riconosciuto da MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, cit., che con esso spiega l'importanza attribuita a questa arte in una società individualistica come quella moderna. Sui limiti di una definizione così restrittiva sembrano però condivisibili le osservazioni di CLAUDIO GIUNTA, *Poesia antica e poesia moderna (a proposito di un libro recente di Guido Mazzoni)*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», VIII (2005), in particolare a p. 11, dove si nota che «meritano indubbiamente di essere chiamati "lirici" anche molti di quei testi non brevi e/o non soggettivi che Mazzoni colloca alla periferia», e che includono alcuni dei più grandi autori della modernità; Giunta ricorda d'altronde che la soggettività della poesia "lirica" premoderna, pur più importante di quanto ammettesse Mazzoni, era cosa ben diversa dalla soggettività moderna. Per un inquadramento dei molteplici approcci al problema nella critica contemporanea, vd. ora anche CLAUDIA HILLEBRANDT *et al.*, *Theories of Lyric*, in «Journal of Literary Theory», XI/1 (2017) e gli altri interventi apparsi sul numero monografico del «Journal of Literary Theory».

12 Cfr. PAOLO GIOVANNETTI, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Roma, Carocci, 2017, pp. 18-35.

13 La poesia di ricerca, secondo CLAUDIA CROCCO, *Poesia lirica, poesia di ricerca. Su alcune categorie critiche di questi anni a partire da due libri recenti*, in «Le parole e le cose» (26 novembre 2014), «rifiuta [...] la presenza di qualcuno che si pone come "io autore [ti] sto dicendo che", e descrive una parte della propria soggettività ricorrendo a immagini, analogie, figure retoriche e convenzioni metriche. Una scrittura di questo tipo è considerata superata. Alla lirica vengono contrapposte forme diverse di manipolazione del linguaggio, considerate parte di una nuova fase estetica o di un nuovo genere letterario». La studiosa mette bene in luce i limiti e le contraddizioni di una dicotomia così semplicistica.

ricerca è l'annichilimento dell'io». ¹⁴ È innegabile, però, che la melancolia sia oggi il sentimento dominante proprio in molti scrittori dell'area di ricerca, da un autore ormai maturo come Gherardo Bortolotti (1972) a un esponente della generazione più giovane come Manuel Micaletto (1990), «melanconico trattatista» ¹⁵ se non addirittura «di ispirazione sostanzialmente lirico-crepuscolare» ¹⁶ per il quale è stata coniata la formula «euforia della scrittura, malinconia delle cose». ¹⁷ Nei poeti più strettamente identificabili con la scrittura di ricerca, come quella definita dai testi contenuti nel volume collettivo *Prosa in prosa*, ¹⁸ tuttavia, è raro che la melancolia sia specificamente una melancolia *erotica*: proprio la messa al bando dell'io, della soggettività, degli psicologismi rende tendenzialmente difficile rappresentare una dimensione relazionale e amorosa, sia pure infelice. In queste scritture l'erotismo, quando compare, assume piuttosto un carattere caricaturale e disumanizzato, al limite con esiti di grottesca comicità, mentre la melancolia è piuttosto insita nelle cose stesse. Come estremo comico di questa procedura, si veda il surreale spogliarello di *A levare* di Marco Giovenale, ¹⁹ forse un «catalogo di oggetti che vengono tolti a una donna che riemerge dopo un'apnea», ²⁰ ma certamente «un atto di spoliazione progressiva [...] alla ricerca di un "lei" che alla fine non è rintracciabile nemmeno dopo la valanga di oggetti levati, o che proprio dalla spoliatura viene consumato». ²¹ Come osserva Massimiliano Manganelli ²² a proposito di questo testo e della maniera da esso ben esemplificata, l'accumulo vertiginoso e insensato di oggetti ha appunto effetto, oltre che comico, disumanizzante, poiché «l'annullamento della distinzione gerarchica tra umano e cosa» ha per conseguenza «l'abolizione di qualunque prospettiva antropocentrica della narrazione». Per un esempio meno scopertamente ironico, si può rimandare al *Prato n° 34 (collant lacerati, gemiti, gocce di saliva)* di Andrea Inglese, con la sua trascrizione in discorso indiretto di un'asfissiante sequela di banalità attorno al tema del sesso, in cui proprio dall'accostamento inavvertito di volgarità e frivolezza può emergere un effetto sottilmente inquietante: «è una questione d'amore, vuole venirti di nuovo in bocca, ed è così che comincia l'amore, con un'abitudine molto gustosa».

Anche in un poeta sperimentale sul piano tecnico e «gnostico» ²³ su quello ideo-

14 *Ivi*.

15 ANTONIO LORETO, *Quattro scritture: Testa, Zaffarano, Micaletto, Bellomi e la metafora*, in «il verri», 1 (2012), p. 98.

16 DAVIDE NOTA, *L'esordio di Manuel Micaletto*, in *Lettera a un giovane poeta in Italia e alcuni scritti precedenti (2010-2014)*, in «In realtà la poesia» (23 dicembre 2014), pp. 48-53, <http://www.inrealtalapoesia.com/visioni-1-lettera-ad-un-giovane-poeta-italia-davide-nota/>, p. 51.

17 GILDA POLICASTRO, *E per suo sonno: due libri, più uno in arrivo*, in «Doppiozero» (8 dicembre 2015).

18 GHERARDO BORTOLOTTI et al., *Prosa in prosa*, a cura di PAOLO GIOVANNETTI e ANTONIO LORETO, Firenze, Le Lettere, 2009.

19 In *ivi*, pp. 119-121, ora in MARCO GIOVENALE, *Il paziente crede di essere*, Roma, Gorilla Sapiens, 2016, pp. 81-83.

20 ANTONIO LORETO, *Di certe cose, che dette in prosa si vedono meglio*, in BORTOLOTTI et al., *Prosa in prosa*, cit., pp. 201-213, p. 207, sulla suggestione dell'*incipit* «slaccia il gancio e le toglie la muta».

21 MARCO VILLA, Recensione a Marco Giovenale, *Il paziente crede di essere*, in «Mosaici. Learned Online Journal of Italian Poetry. Book Reviews» (2015/2016).

22 MASSIMILIANO MANGANELLI, *Marco Giovenale, l'inconveniente*, in «Alfabet2» (23 giugno 2016).

23 Cf. ora per un inquadramento critico SONIA CAPOROSI, *La parola informe. Esplorazioni e nuove scritture*

logico come Andrea Leonessa (1989), nella cui opera l'umor nero non si può certo dire assente, il rapporto profondamente conflittuale che viene messo in scena pressoché in ogni testo è con la carne e la corporeità in tutte le loro manifestazioni; perciò, se già nella sua prima raccolta *Postumi dell'organizzazione* (2013) la «pulsione erotica [è] associata alla perdita di controllo o addirittura della vita stessa»²⁴ e il tema della morte e dell'estinzione è in «connubio [...] con la dimensione femminile e dell'eros»,²⁵ tale tematica non sarà trattata propriamente coi toni della malinconia, quanto con ironia dissacrante e disgustata (*Pic-nic sul ciglio della morte*, vv. 5-7 «la donna che m'aveva scelto / entrava a stento nel mio gusto, non sollecitò affatto / il Caso a far di me un materialista»; o la nota a *Centoventi giornate*: «Poi parla anche di una ragazza, questa poesia qui, con la quale non sono riuscito ad avere, nonostante svariati tentativi, una relazione che durasse più di 120 giornate e però dai se spiego tutto svegliaaa»).

È invece presso poeti meno direttamente legati alla tradizione di ricerca, o che la contaminano con influenze di altra natura, che l'espressione di un erotismo problematico trova soluzioni formali innovative, peraltro senza cessare di rimandare a una postura più generalmente problematica nei confronti del mondo e dell'Altro. Così accade in due poeti nati all'inizio degli anni '90 che hanno esordito nel secondo decennio del XXI secolo, Marco Malvestio e Simone Burratti, le cui opere saranno analizzate in questo contributo.

2

In *Depurazione delle acque*,²⁶ raccolta d'esordio di Marco Malvestio (1991), si trovano alcune scelte stilistiche marcate e consapevoli, confermate nella successiva produzione poetica dell'autore.²⁷ Nella prefazione alla silloge, Anna Maria Carpi riconosce in Malvestio un poeta «sostanzialmente tragico. Un tragico colto [...] a tratti persino grandioso». Il nucleo emozionale di questa tragicità sta, per Carpi, nelle «nostalgie di morte e violente pulsioni erotiche, cui la Morte fa da dura guardiana». Come quella della morte, anche la presenza dell'amore è assidua: «Malvestio non sconfessa l'esistenza dell'amore: gioca sulla neoclassica, hoelderliniana presenza-assenza di dei, fra i quali aleggia [...] il non-raffigurabile per eccellenza [...] Amore».²⁸ Occorre dunque definire anzitutto la cifra

dell'ultracontemporaneità, Milano, Marco Saya Edizioni, 2018, pp. 53-54.

24 PIERFRANCESCO BIASETTI, *Prefazione*, in ANDREA LEONESSA, *Postumi dell'organizzazione*, diaforia, 2013, pp. 5-20, <http://www.diaforia.org/floema/2013/11/18/saggio-breve-su-postumi-dellorganizzazione-di-a-leonessa/>, p. 19.

25 *Ivi*, p. 17.

26 MARCO MALVESTIO, *Depurazione delle acque*, Milano, La Vita Felice, 2013. Di qui in avanti indicato come *DdA*.

27 Si pensa in particolare alla raccolta inedita *Fantasima*, che ho potuto consultare per gentile concessione dell'autore, e di cui alcuni testi sono apparsi su «formavera» il 27 maggio 2016 (<https://formavera.com/2016/05/27/marco-malvestio-inediti/>) e su «Nuovi Argomenti» il 12 gennaio 2017 (<http://www.nuoviargomenti.net/poesie/fantasima/>); e al poemetto *Il sogno di Pasifae* incluso nel volume collettivo ROBERTO BATISTI, FRANCESCO BRANCATI e MARCO MALVESTIO, *Hula Apocalisse*, Costa di Rovigo, Prufrock spa, 2018, pp. 68-99.

28 ANNA MARIA CARPI, *Prefazione*, in MARCO MALVESTIO, *Depurazione delle acque*, Milano, La Vita Felice, 2013, pp. 5-7.

stilistica di questa tragicità e grandiosità prima d'indagare quale ruolo giochi in questa costruzione stilistica la rappresentazione dell'eros.

La tensione verso uno stile elevato è anzitutto evidente dall'abbondanza di allusioni alla tradizione culturale "alta", classica e moderna (prevalentemente letteraria, ma anche musicale, figurativa e cinematografica) che si ritrovano disseminate nei testi. Citazioni e allusioni dotte sono in buona parte esplicitate nelle copiose *Note* (pp. 67-70): Tennyson (*Ulysses*), Shakespeare (*Tempesta* e *Amleto*), Pound, Stefan George (*Algabal*), Thomas Mann filtrato da Visconti (*La morte a Venezia*), Da Ponte – Mozart (*Le nozze di Figaro*), Góngora (*Soledades*), D'Annunzio (*Meriggio*), Petrarca (*Trionfi*), Tolstoj (*La morte di Ivan Il'ic*), Mishima; altre ancora, da Modigliani a Deleuze, può rivelarne la lettura dei testi. Importante è la presenza del mito antico: sono menzionati espressamente quanto meno Orfeo (in *Andiamo*, v. 17 e *Zeitgeist*, v. 23), le Simplegadi (*Il mare della fertilità*, v. 17), la saga tebana (*Il mare della fertilità* v. 21), *Ero e Leandro* (nel testo omonimo), Andromaca (*Il mare della serenità*, v. 1).

Per quanto concerne la forma, Malvestio adotta una versificazione libera e variata che tocca spesso le misure classiche, in particolare l'endecasillabo, ma senza alcuna regolarità – la misura stessa dei versi varia nel corso della raccolta, imprimendo andamenti ritmici alquanto diversificati ai singoli componimenti²⁹ – e senza alcun recupero delle forme strofiche chiuse. Se insomma sul piano metrico la scrittura di Malvestio appare sì consapevole della tradizione e orientata in senso non avanguardistico, ma senza discostarsi in modo significativo dalle tendenze dei versificatori italiani di questo primo scorcio di secolo,³⁰ altrove appare evidente la scelta di una lingua fortemente connotata in senso letterario: ad esempio nella ricerca di arcaismi o preziosismi lessicali (*bassaridi*, *macrescenti*, *rorida*), ma anche accentuali (*oceano*, *tenèbre*) e ortografici (*Cynthia*, *Atttheone*), con recupero di varianti fonico-morfologiche rare (*veneno*). A livello sintattico spicca la costruzione complessa dei periodi, che sovente coincidono con l'intera poesia, anche di non breve estensione, e sono volentieri spezzati da incisi e parentesi: i primi 20 versi di *Andiamo* sono un unico periodo di 12 proposizioni, legate da rapporti perlopiù paratattici, seguito – a conferma della capacità di variare il ritmo – da un brevissimo periodo di due versi e mezzo, con ellissi della principale; i 21 versi di *Varia gioventù* sono un solo periodo spezzato da due lunghi incisi, con il soggetto della proposizione principale nel primo verso, e il predicato nell'ultimo; e gli esempi si potrebbero moltiplicare. Ancora più marcato risulta l'uso delle inversioni, degli iperbati, e di altre perturbazioni dell'*ordo verborum* rare nella poesia contemporanea se non in funzione parodica («quante an-

29 Valgano ad esempio *Ovidio parla ai Geti*, 13 versi che con l'eccezione del v. 7 (un endecasillabo regolare) e del v. 13 (13 sillabe, scomponibili in un ottonario e un quinario) sono tutti di lunghezza superiore alle 16 sillabe, attestandosi di preferenza sulle 18 o sulle 20, ed eccedendo più volte i limiti del rigo tipografico; e a poche pagine di distanza la sezione III di *Ariel*, tutta composta di versi brevi o brevissimi, mai sopra le 8 o 9 sillabe, fino al caso-limite del v. 13 costituito dalla sola parola *Amore*.

30 Cf. GIACOMO MORBIATO, *Metrica e forma nella poesia di oggi*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VIII (2017), pp. 27-45: in tutti gli autori da lui studiati, nati negli anni '80 ed esorditi dopo il 2010, si riscontrano «l'assenza di forme chiuse e versi regolari, [...] indifferenza a ogni neometricismo e prima ancora alla periodicità come vincolo cui ancorare la scrittura in versi» (p. 41), a cui suppliscono in funzione strutturante altre modalità (i parallelismi fonici o sintattici, l'interazione metro-sintassi, la dimensione retorica).

cora / pozze verdastre»³¹). Il valore strutturale e conoscitivo dell'iperbato è stato difeso dallo stesso Malvestio in un breve ma significativo intervento critico, che vale da vera e propria dichiarazione di poetica. Nell'iperbato «la torsione sintattica porta con sé anche una forte funzione conoscitiva: l'allontanamento nel testo di parole che si dovrebbero accompagnare mette in cortocircuito parti del discorso altrimenti separate, conferendo alla poesia e al suo periodare un'impressione di simultaneità che stimola l'immaginazione e il pensiero del lettore». L'iperbato diventa così una bandiera di impegno stilistico:

Noi viviamo in tempi in cui la lingua che usiamo per comunicare (a voce come per iscritto) si è orrendamente semplificata. Chi fa poesia oggi ha allora il dovere di sottolineare la propria differenza: e se è chiaro che questo non può avvenire tramite il recupero antiquario di forme ormai cadute in disuso (come è avvenuto nell'ermetismo vulgato), rimane però importante riflettere sui modi in cui questa presa di distanza è avvenuta in passato. La diversità della poesia [...] può essere perseguita invece solo dando di nuovo una dimensione fondante, strutturale e non ornamentale, alla complessità.³²

Se dunque nell'inedito *13 novembre 2015, Carso, l'iperbato* finisce associato all'*impostura* (vv. 9-10: «A dispetto della nebbia, tutto è chiaro, / è libero da iperbati e imposture»), si tratterà di una delle tante trafitture autodenigratorie dell'autore, piuttosto che della sincera sconfessione di una poetica a cui appare coerentemente improntata tutta la sua produzione. Ma a ben vedere tale duplicità è un tratto costitutivo della poetica di Malvestio, in cui a correggere la tensione verticale dello stile interviene la presenza di un *batbos* ironico. Questo può concretizzarsi anzitutto facendo cozzare l'aulico delle reminiscenze erudite e letterarie con il prosaico di allusioni ai risvolti più quotidiani e impoetici del mondo di oggi (il «low cost», i «poetry slam»). Un'altra strategia di abbassamento della temperatura stilistica sta nelle battute umoristiche confinate nell'*a parte* di un inciso parentetico («se almeno da nudo sapessi / (Dio queste atroci / velleità saturnine) / sfilare gli occhiali») o dispiegate come *aprosdoketon* finale («pare imbarazzante presunzione, / il sabato pomeriggio / trovare parcheggio»). Queste battute sono di segno *autoironico*: il poeta, estremamente consapevole della propria sofisticata operazione letteraria, non perde occasione per svilirla, come a segnalare un disagio fondamentale con la natura artificiale e artificiosa della scrittura.

A questa iperconsapevolezza si può ascrivere anche la spiccata tendenza teatrale della sua poesia,³³ che tende a presentarsi sotto forma di recita. Diversi testi mostrano un

³¹ Particolarmente notevole è il frequente ricorso a serie aggettivali a due o tre membri, spesso distese in *enjambement*, con una disposizione marcata di sostantivo, articoli e attributi: «la transitoria carne e superabile», «l'ansiogena, la bituminosa / monotonia», «sulle estreme, / sulle eterne rocce», «l'umida, l'insonne / e ctonia vastità».

³² MARCO MALVESTIO, *Iperbato, o della complessità*, in «Nuovi argomenti» (8 novembre 2016). Cf. per considerazioni simili anche GILBERTO FINZI, *L'iperbato, figura del sogno*, in *Il decennio e un'idea di poesia*, Napoli, Guida, 2003, pp. 19-25: l'assenza o l'estrema rarità dell'iperbato nella poesia italiana contemporanea sarebbe spia di una crisi nella capacità inventiva dei poeti e «vero e proprio indice di immobilismo poetico».

³³ A questa tendenza sembra da imputare l'uso frequente dei versi a scalino e di altre disposizioni tipografiche ariose, le quali suggeriscono pause e rallentamenti nella scansione ritmica del dettato, più che interruzioni della sintassi.

impianto monologico, con una *persona loquens* variamente identificata, in cui è lecito, come si vedrà poco oltre, ravvisare altrettanti *avatar* autoriali. In genere Malvestio, in forte controtendenza con molta poesia italiana recente non solo di ricerca, non evita affatto le forme verbali e pronominali di prima persona singolare (in *DdA* su 25 testi sono appena 3, più una breve sezione dell'ultimo, quelli che non ne presentano). Notevole è che il *tu* sia pressoché sempre riferito a un'interlocutrice (ne sono spia le concordanze di pronomi e aggettivi, puntualmente al femminile), e che la prima persona plurale, quando compare, non rimandi a una collettività generica, ma perlopiù alla coppia di amanti, come somma dell'*io* e del *tu*. Quello che manca è però il dialogo: se affidato a una telefonata, s'interrompe per esaurimento del credito; mentre in *Alluvione* è l'*io* a mancare di risposta davanti «a un amore così inaspettato». Le donne appaiono allora soprattutto come idoli di un erotismo esuberante e sensuale (*Il trionfo* vv. 1-4 «Nell'età della sacra lussuria / bacio le tue labbra minime / e in ingorghi di cosce mi schianto, / in labirinti di seni») che fatica però a concepire come il suo oggetto come individuo, fissandosi su abbaglianti dettagli (*Teoria delle carni III* vv. 15-17 «abbaglio pornografico, / della tua schiena»; *Pratiche di metafisica, II* vv. 1-2 «Chimerigenica, una caviglia / ha vorticato sulle foglie sfatte»; *Soledades* vv. 1-2 «Nascostole dalla calza, le ho spiato / un neo sulla coscia»); oppure letterarizzate, con fastosa aggettivazione (*Il mare della fertilità*, vv. 23-25 «rugiadosa Salomè e sifilitica, / Giovanna d'Arco con lunghe / e limacciose voci in testa»; *Le parole*, vv. 18-19 «madonna nera / dolcissima e cornuta»). Il controcanto più prosaico degli slanci passionali o letterari è uno «sfatto erotismo da autogrill», e il suo esito la «noia sull'ennesima / battaglia carnale» (*Ariel* vv. 8-9).

In questa scrittura, anche i personaggi stessi esibiscono consapevolezza della propria natura di finzioni; così «Ero permette che Leandro anneghi, / tanto l'annoiano oramai le commedie / d'amore, non si ride quasi più» (*Ero e Leandro*, vv. 9-11). Simili riflessioni diventano più frequenti negli inediti di *Fantasima*: in *Paesaggio con mostro marino*, che parrebbe ispirato alla *Liberazione di Andromeda* di Piero di Cosimo, l'eroina «ha il privilegio di recitare in un altrui / peplum, è deresponsabilizzata – / trasformata in funzione narrativa – / l'invidia» (vv. 6-8). La coscienza della propria insincerità investe l'autore stesso, che anche parlando in prima persona dà voce all'insofferenza per l'incapacità di esprimersi senza artifici letterari e prese di distanza ironiche:³⁴

[...] non dà
mica soddisfazione interpretare
tutte le parti di questo teatro,
autore attore, spettatore, recensore
(in mancanza d'altri),
boia, giuria e giudice istruttore –

la confessione, la confidenza, certo, l'ansia smaniosa di purificazione –

³⁴ Una parola-chiave è *cartapesta*, che ricorre in associazione con *scenografia* tanto in *DdA* (*Varia gioventù* vv. 8-9 «capire di far parte / della scenografia», vv. 14-15 «e qualora non fossero / che cartapesta», e *Limpieza, II*, vv. 8-10 «sfare [...] cartapeste, / sfasciare scenografie») quanto in *Fantasima* (*Scenografie* vv. 6-7 «le assortite cartapeste che compongono / le nostre scenografie»).

è che la sincerità, purtroppo, è un'altra cosa.³⁵

Si potrebbero citare da quasi ogni testo di *Fantasima* versi programmatici che denunciano e problematizzano questa distanza, come in questa quartina, dove la constatazione è immediatamente rincarata dall'ennesima autocritica stilistica:

C'è uno iato tra la recita e la carne,
la carne immersa nella luce bianca
e l'esibizione meschina che sottende
la scelta di una parola come *iato*.³⁶

Eppure Malvestio, tipico esempio di poeta fingitore che «arriva a fingere che è dolore / il dolore che davvero sente», per superare quello iato ha bisogno di ricorrere alle maschere, fra cui spicca quella di Ovidio.³⁷ La sua apparizione è in qualche modo preparata dalla materia mitologica di alcuni componimenti, come la già citata *Ero e Leandro* (è dall'opera ovidiana, in particolare dalle *Heroides* XVIII-XIX, che data la lunga fortuna della storia dei due amanti dell'Ellesponto nelle letterature occidentali)³⁸ e in qualche modo *Paesaggio con mostro marino* (il mito di Andromeda e Perseo è in *Met.* IV 663-764); nonché dalla puntuale menzione riservata alle donne degli altri due poeti del canone elegiaco latino, la properziana Cynthia (*Andiamo*, v. 10) e la Delia di Tibullo (*Alluvione seconda*, v. 24): ma il canzoniere di Malvestio ricorda quello ovidiano, più che quelli di Tibullo o Properzio, anche per l'assenza di una figura femminile unificante. Ovidio è certamente congeniale a Malvestio per il duplice aspetto di poeta d'amore e di poeta alessandrino, colto, ironico e tecnicamente virtuoso; ma l'Ovidio che prende la parola – rigorosamente fra virgolette – nei testi di Malvestio è quello dolente dell'esilio, l'autore dei *Tristia* e delle *Epistulae ex Ponto*. Si può ricordare che per Starobinski la *nostalgia* altro non è che una delle molte specie³⁹ sotto cui si presenta la malinconia, e una delle più significative.⁴⁰ Lo studioso francese ha visto proprio nei *Tristia* un archetipo della nostalgia dell'esule per

35 MARCO MALVESTIO, *Fantasima*, raccolta inedita (versione del 25 luglio 2018), II, vv. 5-13.

36 *Ivi*, *Coro dell'ultimo atto*, vv. 18-21.

37 Può forse esser considerato come maschera dell'autore anche il principe Ferdinando in *Ariel*, protagonista di uno dei pochissimi componimenti esclusivamente in terza persona; il personaggio ritorna nell'inedito *Coro dell'ultimo atto*.

38 Vd. ora SILVIA MONTIGLIO, *The Myth of Hero and Leander. The History and Reception of an Enduring Greek Legend*, London-New York, I.B. Tauris, 2018.

39 Come ricorda ALFONSO BERARDINELLI, *Lo sguardo da fuori. Malinconia e misantropia*, in FRABOTTA, *Arcipelago malinconia*, cit., pp. 223-233, p. 223: «la malinconia sembra essere una condizione “enciclopedica”, un modo di essere riassuntivo, insidiosamente proteiforme, della cultura occidentale non solo moderna».

40 È noto che il termine nasce solo nel 1688 come calco del ted. *Heimweh* ad opera del medico svizzero Johannes Hofer, a indicare propriamente il rimpianto della patria lontana. Ma questo «*desiderium patriae*», peraltro così «vicino al *desiderium amoroso*» (STAROBINSKI, *L'inchiostro della malinconia*, cit., p. 210), e dunque assimilabile all'*hereos*, può essere usato in un senso più vasto per indicare «una virtualità antropologica fondamentale [...] la sofferenza che subisce l'individuo per effetto della separazione» da luoghi, cose o persone; dunque, una «varietà del lutto» (*ivi*, p. 229).

le dolcezze perdute;⁴¹ e come l'Ovidio storico «mette[va] il proprio destino su un piano di equivalenza con il passato leggendario» modulando la sua elegia sull'esilio paradigmatico nella cultura antica, quello di Odisseo presso Calipso, così sembra fare il poeta con Ovidio stesso:

Ovidio parla ai Geti

«Anche qui fa così caldo da star male, quando vuole.
Nell'ombra sottile dei dopopranzi di luglio, ancora nascoste,
le nostre contraddizioni rimanevano ancorate a tavola,
quando le ragazze erano qualcosa di più che una schiena
o un profilo, alla peggio, da catturare prima che svolti
l'angolo, bensì necessità svergognata, scandalosa abbondanza,
per l'insistenza della gioventù.
Non so se fui mai altro che giochi di parole, bugie per amor di pace,
navi naufragate al varo, terrore di perdere i capelli,
immerso come tutti, inconsapevole, nella Storia, e anche allora
solo come adesso, cieco come domani, stanco ma senza dirlo,
illuminato dai mediocri incendi lasciati alle spalle.

Ma noi nemmeno parliamo la stessa lingua».⁴²

In questi versi mancano le marche dell'ironia, ma anche della letterarietà esibita: il tono appare sincero e colloquiale, improntato a una nostalgica contemplazione del passato nella prima metà (vv. 1-7) che nella seconda (vv. 8-13) sfuma in una amara autocritica e, infine, in una constatazione di incomunicabilità. L'identificazione della voce parlante con quella del poeta latino, esplicitata dal titolo, porta a leggere nell'ultimo verso lo scorporamento di Ovidio confinato fra genti straniere, incapaci d'intendere la sua lingua (cf. *Trist.* IV 1, 89-90 *sed neque cui recitem quisquam est carmina, nec qui / auribus accipiat uerba latina suis*); ma queste parole, anche per l'assenza di riferimenti precisi a una realtà temporale specifica, potrebbero essere pronunciate nel XXI come nel I secolo d.C. Nel testo tornano d'altronde i temi e le pose ricorrenti nelle altre poesie: la passione per le donne tuttavia mai colte nella loro totalità di individuo (le «ragazze» qui passano da una «abbondanza» senza volto e senza nome a evanescenti dettagli fisici), la svalutazione di sé stesso e della propria vocazione alla scrittura («giochi di parole»). L'isolamento malinconico di Ovidio fra i barbari del Ponto e il suo rimpianto per una gioventù perduta, o sprecata, possono dunque essere considerati una cifra delle malinconie dell'autore Malvestio.

La figura di Ovidio ritorna in due componenti di *Fantasima*, che riprendono la forma monologica. In *Ovidio in autostrada prima di un temporale lascia un messaggio in segreteria*, la confessione non è più davanti a barbari alloglotti ma a un apparecchio impersonale che comunque non può rispondere, e la moltiplicazione dei nomi femminili

⁴¹ *Ivi*, pp. 231-235 e 262-272.

⁴² MALVESTIO, *Depurazione delle acque*, cit., p. 21.

(vv. 4-6 «Elena, / Didone, Ermione, Fillide, Ipermestra, / quello che è, non mi ricordo») richiama la «scandalosa abbondanza» di ragazze della poesia vista sopra. I dettagli incongruamente moderni del contesto (l'autostrada, il telefono) rendono stavolta trasparente la sovrapposizione di presente e passato. Un *Ovidio postumo* conclude nel segno della nostalgia e della resa questa sorta di trilogia dell'esilio. Il poeta ormai anziano, dalla «spiaggia estrema» dell'esilio di Tomi, pronuncia una palinodia della sua difesa di fronte all'imperatore: se è vero «che la pagina è lasciva, ma la vita [...] invece è proba»,⁴³ la verità è che «la poca vita che ho vissuto è quella che ho sognato», e qui *vita* significa – di nuovo – l'affettività e l'amore, gli «atti mancati, / [...] baci non dati, non una notte d'amore, ma tutte le altre / non consumate». Ovidio deve quindi ribaltare la sua massima, concludere ammettendo «che la pagina fragile è lasciva / ma che conta solo quella, e che la vita non esiste». Allo stato attuale della raccolta, questa poesia è immediatamente seguita da un testo, *L'isola dei morti*, in cui alla ritrattazione di un Ovidio giunto al termine dell'esistenza pare seguire quella di un *io* giunto al termine della gioventù, e con essa a un deciso abbandono del proprio stile elaborato, tacciato al solito di sterilità e insincerità (vv. 36-44 «la solita minaccia / dei verbi iterativi, delle parole sdrucchiole / [...] come posso pensare di infliggere ad altri / il solito monologare [...] / La mia bocca, libera alla fine [...] dal ronzare degli endecasillabi»).

In realtà, Ovidio appare ancora una volta, nei discorsi dei suoi personaggi. In *Fantasma* si legge infatti un'altra *Ero e Leandro* strutturata come un "botta e risposta" fra i due amanti, quasi una parodia delle due *Eroidi* ovidiane, che così esordisce (vv. 1-6): «Mi ha chiamato Ovidio, suggerisce / di mettere qualcosa sul dissolversi / della coppia nella tarda antichità / (o nel tardo capitalismo, / dice che fa lo stesso), / così ci recensiscono di più». La *boutade* dei vv. 3-4 ribadisce ancora una volta la confusione dei piani temporali, mentre si raggiunge un nuovo vertice di gioco metateatrale, con i personaggi che parlano di (e con) il loro autore, a sua volta fatto personaggio. E non basta: questo, in apparenza l'unico compiuto dialogo fra amanti nelle raccolte di Malvestio, si rivela essere un dialogo immaginario (vv. 32-34 «la recita pietosa / che mi stai facendo fare / adesso che mi immagini parlare»). *Ero* è dunque finzione di *Leandro*, che è finzione di *Ovidio*, che è finzione di *Malvestio*: una finzione di terzo grado!

La più recente maschera mitologica indossata dal poeta è quella di *Pasifae*,⁴⁴ protagonista e voce narrante (con l'eccezione della sola sezione *Canzone bellissima sive Pastorale fredda*) del poemetto *Il sogno di Pasifae*, che si può dunque considerare un monologo drammatico. I tratti della scrittura di Malvestio appaiono qui esasperati: i preziosismi stilistici e le suggestioni del mito antico commisti al *pop* e al *trash* contemporaneo (p.

43 L'allusione diretta è ovviamente a Marziale I 4,8 *lasciva est nobis pagina, uita proba*, ma il modello del noto epigramma è *Trist.* II 353-354 *crede mihi, distant mores a carmine nostro / uita uerecunda est, Musa iocosa mea*, e più alla lontana Catull. 16,5-6 *nam castum esse decet pium poetam / ipsum, uersiculos nihil necesse est*; sull'intertestualità fra questi passi di Ovidio e Marziale vd. SERGIO CASALI, *Il popolo dotto, il popolo corrotto: ricezioni dell'Ars Amatoria (Marziale, Giovenale, la seconda Sulpicia)*, in *Arte perennat amor. Riflessioni sull'intertestualità ovidiana (L'Ars Amatoria)*, a cura di LUCIANO LANDOLFI e PAOLO MONELLA, Bologna, Pàtron, 2005, pp. 13-55, pp. 25-26.

44 A sua volta personaggio già ovidiano, in *Met.* VIII 131-133, IX 736-741, e soprattutto in *Ars am.* I 289-326. Incidentalmente si segnala che anche la citazione di Ted Hughes posta in esergo al poemetto proviene dalle sue *Tales from Ovid*.

72: «tupperware party», p. 84: «le centinaia / di migliaia di followers», p. 88: «un tramazzino gluten free, una striscia di MD»), l'ironia metaletteraria e metateatrale (p. 76: «come dimostra il mio futuro noto a tutti», p. 97: «Che cosa vi aspettavate, Lady Macbeth?»). L'apparente distacco dalla propria materia è qui segnalato dalle note marginali pseudo-erudite, che mistificano o sabotano il dettato più spesso di quanto lo chiarifichino.⁴⁵ La stessa maschera di Pasifae non potrebbe essere più remota dalla realtà storica e biografica dell'autore; eppure sarà lecito leggere anche in queste pagine, dietro tutti i distanziamenti, una sincerità di fondo e un nucleo autentico di sentimento, se il poeta, nella nota liminare al testo, avverte che «queste pagine, come ogni opera letteraria, corrispondono alla pura verità, *anche e soprattutto biografica*».⁴⁶ E quella di Pasifae è ancora una storia – questa volta *a parte mulieris* – di carne triste, di eros insoddisfatto come specchio di un generale stato d'alienazione e, nuovamente, d'esilio dorato in una «isola di noia» (p. 71), la «voragine [...] spalancata sotto i paramenti / i lini, i monili, gli ori, le tiare, i Dior» (p. 77), che perviene infine a una soluzione mostruosa e puramente meccanica da cui non trae alcun beneficio duraturo (pp. 98-99: «quella mia smania di annientamento e significazione [...] nulla ha cambiato della mia vita / oltre l'istante in cui si è realizzata»): conclusioni più malinconiche che mai.

3

Simone Burratti (1990) ha esordito nel 2017 con *Progetto per S.*,⁴⁷ opera che stilisticamente si situa a grande distanza dalla scrittura di Malvestio. La prima e più notevole differenza sta nella scelta predominante della prosa: sono integralmente in versi solo tre testi (*Sto scrivendo da un tempo diverso* ed *Entrare nel mondo, sfuggire al mondo, In a Landscape*), più singole sezioni di altri tre (*Storia di una fine, Progetto per S., Astronavi*). Nel resto del suo volume, Burratti esplora sistematicamente le possibilità oggi offerte dalla prosa *lato sensu* “poetica”, muovendosi – senza propriamente toccarli – fra tre estremi rappresentati dalla narrativa, dal lirismo della prosa d'arte (visibile in occasionali passaggi dove sinestesie o similitudini alzano la temperatura lirica: «un'aria gialla sigillerà la mente», «Resta lo sforzo nel sangue, come la percezione di un arto amputato», «Il cavatappi che scintilla nell'ombra del suo cassetto, come un'ancora al sicuro in fondo al mare»), e dalla spersonalizzazione della prosa in prosa. Da un testo all'altro, in solido con le variazioni stilistiche, cambiano l'andamento sintattico e la focalizzazione. A un lirismo confessionale sembrano improntati certi frammenti di sapore diaristico, in prima (*Deviazioni*) o in terza persona (*Quarti della notte*), e i monologhi, da quelli più frammentati e lapidari, con sintassi prevalentemente nominale (*Scegliere*: «Una presa di coscienza, un proposito, un tentativo di responsabilità», *11h (nuovi modi per uscirne)*: «Reazioni, soluzioni, adescamenti alla solitudine»), ai lunghi paragrafi senza punti fermi del flusso di coscienza di *Esorcismi*. Altrove l'andamento è maggiormente narrativo, o quantomeno

45 Espediente che accomuna le tre raccolte incluse in *Hula Apocalisse*, per il resto concepite autonomamente da ciascun autore.

46 BATISTI, BRANCATI e MALVESTIO, *Hula Apocalisse*, cit., p. 71 (corsivo mio).

47 SIMONE BURRATTI, *Progetto per S.*, Varese, Nuova Editrice Magenta, 2017. Di qui in avanti indicato come *PpS*.

descrittivo: in *Storia di una fine*, che ripercorre tramite il filtro del ricordo l'estinguersi di una relazione; nell'ambientazione condominiale di *Sotto sorveglianza* e in quella ospedaliera di *Astronavi*; così come nel conclusivo *True Ending*, che ritorna a uno sguardo esterno e alla terza persona.

È dunque in presenza di un *io* e un *tu* che emerge lo scheletro di una struttura narrativa; ma se questa di fatto non decolla mai, è perché sia l'*io* sia i vari *tu* si rivelano labili e sfuggenti. Nei testi in prima persona, il soggetto si rappresenta come passivo, distaccato e isolato dal mondo, confinato nella sua stanza di *hikikomori* (*Entrare nel mondo, sfuggire al mondo* vv. 23-24 «la mia vita si disgrega giorno dopo giorno / e io sono bravo solo a non pensarci»), vittima perciò del disgusto di sé (*Camera e ritorno*: «mi faccio schifo molto spesso») e della propria incapacità di uscire da una vita che procede per pura inerzia (*Deviazioni* «Vivere non ha argomentazioni migliori. E morire, morire non ha resistenza più forte della disperazione»). A complicarne la caratterizzazione, il soggetto si trova spesso nascosto dietro l'ambigua sigla S., il cui referente cambia però di testo in testo. In *Camera e ritorno*, S. è una ex fidanzata, che peraltro nel fantasticare della voce narrante si confonde con altre figure femminili; assenza e confusione ribadite in *Progetto per S.* («Mi manchi? Non lo so. C'è solo qualche immagine confusa»). In *Avatar* si tratta di un uomo, *alter ego* dell'*io* narrante a giudicare dal ritratto non certo edificante che se ne offre («persona bassa e insignificante [...] conosce tutte le debolezze una per una») misto di pennellate comico-grottesche («soffre di meteorismo. La parola meteorismo gli piace») e di affondi più cupi («mente a sé stesso dal giorno in cui ha imparato ad accettarsi»). S. pare ancora riferirsi al protagonista, sempre in terza persona, nella conclusiva *True Ending*. Ambiguità forse dettate in parte dall'anagrafe (S. è iniziale dell'autore, e nulla vieta che fosse davvero anche quella di una ex), ma accortamente sfruttate per restituire una soggettività franta e contraddittoria.

A questo soggetto debole e sfuggente fa fronte l'assenza d'interlocutrici. Come dichiara Stefano Dal Bianco nella prefazione, «il tema di questo libro è l'incapacità di sentire, e dunque di amare e partecipare».⁴⁸ Nel libro le donne appaiono esclusivamente come «comparse [...] dai contorni sfumati o addirittura immaginari: mamme, fatine, nonne ospedalizzate, donne occasionali, *visiting angels*, fidanzate vere o auspiccate».⁴⁹ Con queste figure idealizzate⁵⁰ e mai davvero presenti il soggetto non riesce a stabilire un autentico contatto; perciò, in Burratti «il desiderio è associato a una percezione di colpa e solitudine»,⁵¹ e tende a trovare sfogo nel ricorso alla pornografia (*Astronavi*

48 STEFANO DAL BIANCO, *Prefazione*, in BURRATTI, *Progetto per S.*, cit., pp. 7-12, p. 9.

49 *Ivi*, pp. 7-8.

50 Per la caratterizzazione, cf. *Quarti della notte* «si prova a immaginare una figura femminile – una mamma, o una fata. Sussurra qualcosa di dolce, e tutto è perdonato»; *Iib* (*Nuovi modi per uscirne*) «Le donne e gli dèi erano a un altro livello»; *True Ending* «nessuna mamma o donna è più comparsa sulla soglia della stanza». Il soggetto mostra peraltro consapevolezza che dovrebbe «Smetterla di secolarizzare l'amore, o di creare figure leggendarie» (*Scegliere*).

51 CLAUDIA CROCCO, *Posizione orizzontale. Su Progetto per S. di Simone Burratti*, in «Nazione Indiana» (17 dicembre 2017).

«Pornografia come massima distrazione»⁵² e alla masturbazione.⁵³ Il contatto diretto con l'altro sesso si risolve, invece, in incontri occasionali (*Scegliere* «Una notte di sesso meno che occasionale. L'impressione di aver fatto qualcosa e/o di aver fatto niente»), la cui storia è appunto la *Storia di una fine* («Non so dove stiamo andando, mentre proviamo a salvare qualcosa. [...] Non sono felice [...] Diciamo di noi, come se fosse di altri: è stato un investimento sbagliato»), di un abbandono (*Progetto per S.* «L'amore è una cosa invernale, e anche la sua fine. [...] E come un freddo ormai dimenticato l'abbandono ritorna, con quelle stesse punte di amarezza, vergogna, di non-bastare-più») e il cui lascito è la nostalgia (*Camera e ritorno* «La nostalgia non è amore, ma è l'unica cosa che mi tocca»). In *Sotto sorveglianza* il tentativo di approccio con «tre donne seminude» in piscina è frustrato dall'imbarazzante orchiepididimite (infiammazione del testicolo) del protagonista; il quale constata di essere desiderato dalle donne, nonostante tutto, ma la sua passività fa sì che anche questa vicenda finisca nel segno della rinuncia e dello scacco. Marco Villa ha identificato nella lontananza il marchio della raccolta: essa trova degli equivalenti formali nel tono pacato e ordinario (Burratti, a differenza di Malvestio, evita gli scarti lessicali e i costrutti sintattici marcati), nell'uso indifferente di prosa e versi. Equivalenti tematici sono il distacco sentimentale, l'abuso di alcol, il sonno, e «soprattutto la virtualità», che a sua volta è strettamente legata al sesso, «altra potenziale via d'uscita che può esplodere in tutto il suo estremismo solo protetta dallo schermo e dunque devitalizzata in partenza».⁵⁴

Di conseguenza, la sezione che affronta in modo più sistematico il tema del sesso è anche quella che più da vicino ricorda la prosa in prosa, per l'eliminazione del soggetto, per il tono pseudo-trattatistico e per la composizione *machine-assisted*. La sezione è intitolata *Appunti per un distacco*: distacco dalla maniera frequentata nelle pagine precedenti, ma soprattutto estremo distacco del soggetto dai rapporti umani. Il testo d'apertura, l'unico in prima persona, è una dichiarazione d'amore per un computer portatile, l'*Hp6730b* a cui confessare «le categorie porno preferite»; significativamente la storia d'amore più felice tratteggiata in *Progetto per S.*, sebbene anch'essa ormai finita.⁵⁵ I brani successivi sono presentati come rivelazioni sull'*io* poetico estratte dalla memoria del computer defunto («lasciarti spiegarmi: con le parole che tu solo sai»); si tratta di testi costruiti tramite googlismo⁵⁶ (*Poesia dello zenzero* e *Scarborough Fair*), o scritti sulla traccia di canzoni e

52 Sulla pornografia nella letteratura italiana recente si vedano ora le pagine di GIANLUIGI SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018, pp. 257-259, che dedica particolare attenzione all'opera narrativa di Mario Desiati. Il tema non manca neanche nell'opera di Malvestio, che include in *Fantasma* una poesia dedicata *Ad Annette Schwartz o Schwarz, ritiratasi prematuramente dal mondo del porno*.

53 Sulla centralità del tema onanistico in Burratti, e sulle sue possibili risonanze tematiche al di là della sfera sessuale, cf. ANDREA DETOMA, *Le mani di Simone Burratti*, in «Poetarum silva» (11 maggio 2018), dove si censiscono le molteplici occorrenze della parola *mani* in *PpS* (17 volte), notando che «le mani sono strumento essenziale di scrittura e di masturbazione».

54 MARCO VILLA, *Su 'Progetto per S.' di Simone Burratti*, in «formavera» (11 dicembre 2017), <https://formavera.com/2017/12/11/su-progetto-per-s-di-simone-burratti/>.

55 Con la freddura su base gozzaniana «Tu civettavi con sottili *schermi*, tu volevi piacermi, 6730b» (corsi-vo mio), Burratti si concede al tempo stesso una rara allusione alla tradizione letteraria italiana, e un raro momento d'ironia esplicita.

56 Sul *googlism* e *flarf* e sulla loro influenza sulla poesia italiana recente, vd. GIOVANNETTI, *La poesia italiana*

videogiochi (*Stinkfist*), fino a *Cronologia*, interamente costituito da un elenco di chiavi di ricerca su un sito porno. Ma al netto del valore shockante di quest'ultimo, anche nei testi confezionati per apparire enciclopedici, impersonali e irrelati alla materia del libro sono inseriti di soppiatto riferimenti alla scabrosa e infelice vita amorosa del protagonista: in *Poesia dello zenzero* si legge che uno dei vari usi di questa radice «Nelle pratiche sessuali di SM e BDSM consiste nell'inserire nell'ano un pezzo di radice di zenzero debitamente sbucciato e modellato»; lo zenzero, si ribadisce più avanti, «è un viagra [...] Un tocco di zenzero e il sesso va alle stelle». ⁵⁷ In *Scarborough Fair*, annidata all'interno di una discussione sui filtri d'amore, vi è la constatazione che «Un utente su tre cerca relazioni online. Sono in tanti quelli che, tra chat e videochiamate, hanno costruito relazioni profonde». ⁵⁸

In virtù del suo uso non esornativo dei riferimenti al mondo digitale, *Progetto per S.* può essere annoverato fra le opere che mostrano «come la poesia possa andare incontro a modificazioni strutturali che rispecchiano sì l'universo della digitalizzazione, ma in maniera meno automatica ed evidente, meno spiattellata» ⁵⁹ rispetto a un'inclusione puramente contenutistica delle tematiche digitali. Se ne ha un esempio anche nel finale dell'ultimo componimento, *True Ending*. Questo testo compatto, a cui la focalizzazione esterna e l'assenza di stacchi conferiscono un andamento lucido e inesorabile, è costruito come un piano sequenza che gradualmente si stringe sul protagonista e sulla sua unica, simbolica azione. La scena è «una mattina dopo un temporale senza tracce [...] un'incapacità d'intenti» – intenti suicidari, dato che immediatamente prima si parla di «un balcone troppo in basso» – «una catastrofe avvertita e mai avvenuta». Nessuna donna è comparsa, ma «comunque c'è il sole», e seguendo i suoi raggi l'inquadratura entra nella stanza e si sofferma su un uomo che ostenta un'inquietante tranquillità, «nessuna sensazione, nessuna paura umana, nessuna presenza fuoricampo», ma neppure «nessuna mancanza». L'occhio disvelatore del sole non può illuminare che il vuoto, e può solo essere rimosso con fastidio: «C'è il sole, come se niente fosse. S. lo nasconde con l'icona del cestino», come si può fare sul *desktop* di un computer a cui facesse da sfondo una

degli anni Duemila, cit., pp. 46-47, con la bibliografia ivi citata.

⁵⁷ In questi casi, una ricerca a ritroso su Google consente di ritrovare le plausibili fonti. Per il primo testo citato, ad esempio, l'incipit «Lo zenzero, in sanscrito cringa-vera, "di aspetto cornuto", è la radice di una pianta erbacea» e altre successive sezioni probabilmente discendono dalla pagina <http://www.tuttasalute.net/5859/zenzero-una-droga-dal-gusto-proibito-caldo-e-pungente.html> (24 maggio 2011), come denuncia anche la grafia del termine sanscrito, che con indebita omissione della cediglia deriva da una traslitterazione antiquata del tipo *cringa-vera*, corrispondente a *śṛṅgavera* secondo lo standard IAST. Le sezioni relative agli impieghi erotici della radice riecheggiano invece l'articolo di Wikipedia sul *figging* (<https://it.wikipedia.org/wiki/Figging>).

⁵⁸ In questo caso, la fonte del passaggio citato è probabilmente <http://www.quivpsicologia.it/amore-online-tra-fantasia-rischio-e-consumismo/> (13 febbraio 2013); per «La magia è un'arte che può soddisfare tutte le esigenze», cf. <https://blog.libero.it/mondomary/2984663.html> (13 luglio 2007); per «plagiano persone di ogni età, istruzione e ceto», cf. <http://www.medicitalia.it/minforma/psicologia/2023-maghi-fattucchieri-psicologo-medico-fenomeno-aumento-difendersi.html> (23 luglio 2014). Va osservato che molti di questi testi hanno goduto di una circolazione in qualche misura virale, poiché si ritrovano, con minime varianti, su diversi siti web.

⁵⁹ GIOVANNETTI, *La poesia italiana degli anni Duemila*, cit., p. 110.

tipica foto paesaggistica (e non sfugge il simbolismo negativo implicito nella scelta, fra tutte le icone, di quella che immediatamente rimanda alla cancellazione). Parrebbe «l'unica azione volitiva»⁶⁰ di S., ma in realtà si tratta piuttosto del momento in cui emerge con maggior chiarezza un'assertività che a ben vedere attraversa tutto il libro: «anche se tutto cospira a esibirla, la passività di S. non va sopravvalutata», ammonisce Marco Villa nella sua acuta lettura, e «l'aleatorietà e l'atonìa del personaggio non corrispondono a una pronuncia sfrangiata, o trasferibile a terzi. La voce di questo libro è estremamente assertiva e centripeta».⁶¹ Tanto che, a detta di Villa, l'unitarietà e la coerenza del mondo di *PpS* al di là delle varie tecniche impiegate⁶² si spiegano con l'individualità marcata che lo genera.⁶³

L'assertività dello stile, per quanto dissimulata dalla passività del personaggio, allontana questa scrittura dalla prosa in prosa e dall'area di ricerca in generale, o almeno da certe loro prese di posizione teoriche;⁶⁴ ciò non significa che singoli autori sperimentali italiani non siano stati modelli per Burratti. Come osserva Claudia Crocco, le specifiche influenze di autori della prosa in prosa sono di Bortolotti «per la costruzione di un personaggio autofinzionale» (S. per Burratti come *bgmole* per Bortolotti), di Broggi «per i testi più grotteschi e violenti», ancora dello stesso Broggi o di Giovenale «per le poesie la cui struttura è quella dell'elenco o della lista».⁶⁵ La stessa studiosa osserva però, correttamente, che queste consonanze non fanno di Burratti «un epigono del gruppo». Gli altri modelli della scrittura di Burratti sono da cercare in quegli autori che, per dirla con Gianluigi Simonetti, hanno esplorato «una via di mezzo fra una poesia attratta dalla quotidianità e dal 'noi', ma ancora ostinatamente legata a modalità lirico-epifaniche, e una prosa che ripete l'inventario di pensieri a bassa intensità, che diventa catalogo malinconico di situazioni irrilevanti»;⁶⁶ tendenza esemplificata fra gli altri da Guido Mazzoni e Stefano Dal Bianco, che nella loro opera hanno offerto «prove di ibridazione» fra le due polarità che Simonetti denomina *mito delle origini* e *nevrosi della fine*.⁶⁷ Fra queste

60 ALESSANDRA CONTE, *Simone Burratti – Silloge senza titolo. Una nota*, in «Librobreve» (26 novembre 2016).

61 VILLA, *Su 'Progetto per S.' di Simone Burratti*, cit.

62 A dimostrazione del fatto che le varie anime tecnico-stilistiche della prosa di Burratti sono solidali fra loro si può addurre il breve inedito *Asparagi* (consultato per gentile concessione dell'autore), in cui le meste riflessioni sulla solitudine e sulle difficoltà relazionali sono intrecciate a quel che pare al contempo un disvelamento e una parodia del *googlism*: «Gli asparagi sono i germogli della pianta omonima, si usano per fare la frittata con gli asparagi e il risotto con gli asparagi. Si mangiano anche crudi, prendendoli in mano e strappandoli coi denti. L'ho scoperto su Wikipedia, mentre mi rifiutavo di capire altre cose più importanti. Per esempio che la mia relazione è ormai un contratto a tempo determinato».

63 Diversa, anche se non inconciliabile, è l'opinione di TOMMASO DI DIO, *Tommaso di Dio ci presenta Simone Burratti*, in «Parco Poesia» (3 maggio 2014), <http://www.parcopoesia.it/tommaso-di-dio-ci-presenta-simone-burratti>, per cui gli stati d'animo cantati da Burratti sono «i sentimenti di tutti, appartenenti a tutti, che per distrazione rimangono ai margini della nostra vita. Essi sono così singolari e diaristici da poter essere anonimi e collettivi».

64 Sull'etichetta di *poesia non assertiva* nell'area di ricerca, cfr. MARIANGELA GUATTERI, *Scrittura non assertiva!*, in «Nazione Indiana» (8 ottobre 2015).

65 CROCCO, *Posizione orizzontale*, cit.

66 SIMONETTI, *La letteratura circostante*, cit., p. 209.

67 Ma le affinità di Burratti sono prevalentemente, e quelle di Malvestio totalmente, con la seconda di queste tendenze, definita da *ivi*, p. 168, una «reazione di tipo *malinconico*» alla crisi della tradizione poetica nove-

influenze pare importante soprattutto quella di Dal Bianco – non a caso prefatore, assai empatico, di *Progetto per S.* – come ha avuto occasione di precisare in una discussione *online*⁶⁸ lo stesso Burratti, limitando quella di Mazzoni «più a livello “ideale” [...] che non testuale», e aggiungendo ai nomi di Broggi e Dal Bianco quelli di Wallace Stevens e Henri Michaux. D'altra parte, a meno che non si scelga di adottare una definizione di “lirica” esageratamente restrittiva, sarà arduo negare alla poesia di Burratti l'appartenenza alla tradizione lirica moderna, se è legittimo il sospetto che «il vero lirismo d'oggi si manifesti meglio nei luoghi in cui l'*io* tendenzialmente scompare, e anche la narrativa si assottiglia sin quasi a dileguare»:⁶⁹ esattamente come accade in *Progetto per S.*

4

A conclusione dell'analisi, è notevole che al netto di tanta differenza stilistica emergano fra i due autori sorprendenti affinità. In entrambi, l'*io* non è rimosso, ma si esprime dietro una pluralità di maschere, di primo e di secondo livello: per Malvestio, anzitutto Ovidio e i suoi personaggi (Ero e Leandro), accanto a Pasifae nel poemetto più recente; per Burratti, le diverse apparizioni di S., in tutta la loro ambiguità referenziale. Anche là dove non si rifugiano dietro un nome fittizio, entrambi gli autori impiegano strategie per camuffare la loro voce soggettiva: in Malvestio, soprattutto tramite lo stile artificioso e l'ironia metaletteraria; in Burratti, tramite l'impersonalità delle scritture digitali e oggettiviste. Complicati giochi di specchi che sembrano voler distanziare il più possibile l'autore dalla voce delle sue poesie, senza ricorrere a una spersonalizzazione totale e programmata.

Si è più volte fatto cenno al tema dell'ironia: è opportuno perciò chiarire in che modo questo si connette al tema più generale della malinconia nell'opera dei due autori. Se una delle possibili definizioni della malinconia è l'infelicità per la privazione dell'oggetto d'amore – come accade nell'*hereos* – o più in generale per la separazione da qualcuno o qualcosa – giusta la definizione starobinskiana della nostalgia ricordata più sopra – si può affermare che alla radice della malinconia stia la *distanza*. Ma la distanza ha un aspetto potenzialmente positivo quando si trasforma in superamento ironico. Il rapporto fra malinconia e ironia è tanto stretto quanto ambiguo: da un lato esse «sono i due aspetti di un medesimo livello spirituale»,⁷⁰ e l'umor nero tende spesso a esprimersi in modi ironici. D'altro canto, l'ironia può divenire la salvezza del malinconico in quanto gli consente di prendere le distanze da sé stesso: «la malinconia, effetto di una separazione *subita* dall'anima, è guarita grazie alla pratica ironica, che è distanza e rovesciamento attivamente instaurati dalla mente».⁷¹

Nell'opera dei due poeti qui studiati, così pervasa di sentimenti malinconici e nostalgici, l'ironia emerge infatti in diverse forme, più o meno scoperte; e si può sostenere

centesca, che «valorizza con intenti di straniamento la mediazione culturale, la citazione e il montaggio; il distacco laico, l'artificio, il repertorio».

68 Su «Le parole e le cose» (9 gennaio 2014), <http://www.leparoleelecose.it/?p=13432>.

69 GIOVANNETTI, *La poesia italiana degli anni Duemila*, cit., p. 29.

70 STAROBINSKI, *L'inchiostro della malinconia*, cit., p. 320.

71 *Ivi*, p. 313.

anche in loro l'atteggiamento ironico, oltre a essere un prodotto della malinconia, sia al contempo un primo tentativo di superarla. Il caso di Malvestio è, in questo senso, esemplare: il sentimento di nostalgia, portato al centro della sua poetica (anche) grazie alle figure dei grandi esuli (Ovidio, Pasifae), prende in lui una tinta specificamente erotica in quanto collegato espressamente al rimpianto per gli amori mai vissuti, o vissuti di un solo bagliore di lussuria e poi svaniti in una lontananza indistinta. Ma, a un livello superiore, la sua scrittura sembra tradire anche una nostalgia per una tradizione culturale e una lingua poetica alta, se non proprio per una missione e una concezione della poesia ormai tramontate. In Burratti, assente o quasi il versante "culturale" della nostalgia, è in compenso pienamente sviluppato, come si è visto, quello propriamente erotico e relazionale più in genere, quell'incapacità di amare già osservata da Dal Bianco. Nei testi di Burratti è inoltre forte il «tentativo di regressione all'infanzia, finanche prenatale»,⁷² sintomo tipico della nostalgia interiorizzata, non più semplice privazione di un luogo fisico (il paese natio) ma del «rapporto con le figure parentali e con gli stadi primitivi dello sviluppo personale [...] in cui il desiderio non doveva tenere conto dell'ostacolo esterno e non era condannato a differire la propria soddisfazione».⁷³

La strategia ironica dominante in Malvestio è, lo si è visto, il ricorso alla maschera e al falsetto, oltre che alla frequente deprecazione del soggetto. È interessante che questa autoironia corrosiva si rivolga tanto alle proprie qualità umane e di amante quanto alla scrittura stessa. Vi è così un duplice distacco ironico: da sé stesso e dalle proprie ossessioni erotiche, ma anche dalla propria scrittura e dalle sue ossessioni stilistiche. Manca in Burratti quest'ultimo aspetto, ma evidente dalla struttura stessa del suo libro è il tentativo sistematico di osservarsi dall'esterno, tramite l'invenzione della figura di S. e il gioco dei punti di vista (che spesso abbandonano la prima persona per la terza). Tramite queste soluzioni la scrittura dei due autori, come ha osservato Antonella Anedda per altri "poeti della malinconia", accede a «uno spazio in cui l'emozione vede lucidamente sé stessa [...] il luogo in cui la poesia prende le distanze dai fuochi artificiali della "poesia"».⁷⁴

Come l'*io* non è davvero abolito, ma dissimulato e frammentato, così le presenze femminili a cui esso si relaziona sono indistinte e sfuggenti: è evidente che nessuno dei due autori propone un canzoniere amoroso chiaramente indirizzato a una o più figure concretamente individuate. Ciò nonostante l'amore (infelice) è tema dominante in questi due autori; ma non sarà un caso se tra soggettività così frante e instabili non possono che stabilirsi relazioni o illusorie o, in ultima analisi, infelici. Resta da stabilire in che misura l'atomizzazione dell'*io* (e del *tu*), oltre che una strategia per esprimere sentimenti e pulsioni senza ricadere nei modi di una lirica confessionale, sia il rispecchiamento poetico, e implicitamente la denuncia, di una condizione esistenziale diffusa. Nei due poeti il mal d'amore, l'eros insoddisfatto o espresso in modi che l'autore stesso connota come sterili e tristi (dai rapporti occasionali alla pornografia, dalle parafilie all'onanismo) è infatti al centro di un più generale malessere, una condizione che si potrebbe definire di esilio (ai confini della civiltà come Ovidio, o nella propria camera come S.), o più modernamente

72 DAL BIANCO, *Prefazione*, cit., p. 10.

73 STAROBINSKI, *L'inchiostro della malinconia*, cit., p. 227.

74 ANTONELLA ANEDDA, *Introduzione*, in FRABOTTA, *Arcipelago malinconia*, cit., pp. xix-xxv, p. xxx.

di depressione.⁷⁵ Si tratta di una depressione di origine narcisistica.

Il legame tra il narcisismo e i cambiamenti antropologici indotti dalla rivoluzione digitale è stato negli ultimi anni al centro della riflessione filosofica di Byung-Chul Han; la comunicazione digitale, evitando il contatto diretto fra le persone, porta alla scomparsa della controparte, riducendo l'Altro a un fantasma.⁷⁶ In *Eros in agonia*,⁷⁷ Han analizza in particolare gli effetti di questa condizione sull'erotismo dei nostri tempi. Per il filosofo, nell'«inferno dell'Uguale» creato dalla Rete non è più possibile l'esperienza erotica, che presuppone l'Altro; l'illimitata libertà di scelta provoca la fine del desiderio. Si tratta di tematiche largamente dibattute nella saggistica degli ultimi decenni, da Baudrillard a Girard, e che ultimamente si stanno affacciando alla coscienza della poesia italiana anche al di là delle opere qui analizzate;⁷⁸ ma è notevole come in Malvestio e in Burratti si leggano passi che denunciano una consapevolezza degli effetti deprimenti della libertà illimitata. In Malvestio la figura dell'infinità e dell'eterno mutamento è il mare, vero *Leitmotiv* di tutta la sua opera in versi:⁷⁹ lo dicono chiaramente Pasifae (I – *Il mare insonne* vv. 1-4 «Hai voglia a dire il mare, il mare, il mare, / il mare come figura del mutamento, / come muta allegoria dell'infinita / varietà delle cose, del loro eterno rimescolamento») e l'*Ovidio postumo* (vv. 38-39 «Il mare mi si agita davanti [...] / come le infinite possibilità che contemplo»). Ma se nella prima silloge la connotazione delle acque è ancora quantomeno ambivalente (ad acque stagnanti o gelide e a mari infertili si oppone pur sempre il potere purificante e vivificante dell'acqua, in cui «gli Dei si manifestano»), per Pasifae la noia «tramuta / in noia anche il mare, in solitudine e silenzio e in morte»; e l'opera si chiude, come già osservato, su una nota sconsolata in cui anche il mare «si apre in un lamento / uniforme, insensato, ininterrotto» (VI – *Age of Consent* vv. 40-41). Simile funzione allegorica svolge in Burratti il cielo, e simile è la reazione di sconforto del soggetto: le nuvole e gli altri oggetti che trascorrono nel cielo sono «la più insulsa forma d'intrattenimento, / perché il cielo si trasforma continuamente, / e si spegne, di regola, e delude / come sempre le cose che si amano» (*In a Landscape*, vv. 9-12).

75 L'interscambiabilità dei due termini, anche in ambito psichiatrico, è rilevata da BORGNA, *La malinconia*, cit., pp. 11 e sgg., secondo cui «non ci sono ragioni che abbiano a giustificare la separazione terminologica e tematica fra depressione e malinconia»; sull'affinità di sintomi fra *heros* e depressione, cf. POMA, *Metamorfosi dell'heros*, cit., p. 46.

76 Cf. ad es. BYUNG-CHUL HAN, *Nello sciamo. Visioni del digitale*, trad. da FEDERICA BUONGIORNO, Milano, Nottetempo, 2015.

77 BYUNG-CHUL HAN, *Eros in agonia*, trad. da FEDERICA BUONGIORNO, Milano, Nottetempo, 2013.

78 Il tema dell'amore e dell'erotismo al tempo dei *social network* è recentemente trattato da CROCCO, *Posizione orizzontale*, cit.

79 Senza contare altre parole e immagini dello stesso campo semantico, *mare/i* ha 13 occorrenze in *DdA*, 15 in *Pasifae*, 5 in *Fantasima*, a cui vanno sommate quelle di *oceano* (rispettivamente 3, 1 e 7); *acqua/e* appare 10 volte in *DdA*, 2 in *Pasifae*, 8 in *Fantasima*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANEDDA, ANTONELLA, *Introduzione*, in BIANCAMARIA FRABOTTA (a cura di), *Arcipelago malinconia. Scenari e parole dell'interiorità*, Roma, Donzelli, 2001. (Citato alle pp. 181, 188, 197, 199.) pp. xix-xxv. (Citato a p. 197.)
- ARISTOTELES, *Problemi*, cur. e trad. da MARIA FERNANDA FERRINI, Milano, Bompiani, 2002. (Citato a p. 181.)
- BATISTI, ROBERTO, FRANCESCO BRANCATI e MARCO MALVESTIO, *Hula Apocalisse*, Costa di Rovigo, Pruffrock spa, 2018. (Citato alle pp. 184, 191.)
- BERARDINELLI, ALFONSO, *Lo sguardo da fuori. Malinconia e misantropia*, in FRABOTTA, *Arcipelago malinconia*, cit., pp. 223-233. (Citato a p. 188.)
- BIASETTI, PIERFRANCESCO, *Prefazione*, in ANDREA LEONESSA, *Postumi dell'organizzazione*, diaforia, 2013, pp. 5-20, <http://www.diaforia.org/floema/2013/11/18/saggio-breve-su-postumi-dellorganizzazione-di-a-leonessa/>. (Citato a p. 184.)
- BORNGA, EUGENIO, *La malinconia*, Milano, Feltrinelli, 2001. (Citato alle pp. 181, 198.)
- BORTOLOTTI, GHERARDO, ALESSANDRO BROGGI, MARCO GIOVENALE et al., *Prosa in prosa*, a cura di PAOLO GIOVANNETTI e ANTONIO LORETO, Firenze, Le Lettere, 2009. (Citato alle pp. 183, 200.)
- BURRATTI, SIMONE, *Progetto per S.*, Varese, Nuova Editrice Magenta, 2017. (Citato alle pp. 191, 192, 199.)
- CAPOROSI, SONIA, *La parola informe. Esplorazioni e nuove scritture dell'ultracontemporaneità*, Milano, Marco Saya Edizioni, 2018. (Citato a p. 183.)
- CARPI, ANNA MARIA, *Prefazione*, in MARCO MALVESTIO, *Depurazione delle acque*, Milano, La Vita Felice, 2013, pp. 5-7. (Citato a p. 184.)
- CASALI, SERGIO, *Il popolo dotto, il popolo corrotto: ricezioni dell'Ars Amatoria (Marziale, Giovenale, la seconda Sulpicia)*, in *Arte perennat amor. Riflessioni sull'intertestualità ovidiana (L'Ars Amatoria)*, a cura di LUCIANO LANDOLFI e PAOLO MONELLA, Bologna, Pàtron, 2005, pp. 13-55. (Citato a p. 190.)
- CIAVOLELLA, MASSIMO, *La "malattia d'amore" dall'Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976. (Citato a p. 182.)
- CONTE, ALESSANDRA, *Simone Burratti – Silloge senza titolo. Una nota*, in «Librobreve» (26 novembre 2016). (Citato a p. 195.)
- CROCCO, CLAUDIA, *Poesia lirica, poesia di ricerca. Su alcune categorie critiche di questi anni a partire da due libri recenti*, in «Le parole e le cose» (26 novembre 2014). (Citato alle pp. 182, 183.)
- *Posizione orizzontale. Su Progetto per S. di Simone Burratti*, in «Nazione Indiana» (17 dicembre 2017). (Citato alle pp. 192, 195, 198.)
- CULLER, JONATHAN, *Theory of the Lyric*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2015. (Citato a p. 182.)
- DAL BIANCO, STEFANO, *Prefazione*, in SIMONE BURRATTI, *Progetto per S.*, Varese, Nuova Editrice Magenta, 2017. (Citato alle pp. 191, 192, 199.) pp. 7-12. (Citato alle pp. 192, 197.)

- DETOMA, ANDREA, *Le mani di Simone Burratti*, in «Poetarum silva» (11 maggio 2018). (Citato a p. 193.)
- DI DIO, TOMMASO, *Tommaso di Dio ci presenta Simone Burratti*, in «Parco Poesia» (3 maggio 2014), <http://www.parcopoesia.it/tommaso-di-dio-ci-presenta-simone-burratti>. (Citato a p. 195.)
- FINZI, GILBERTO, *L'ipèrbato, figura del sogno*, in *Il decennio e un'idea di poesia*, Napoli, Guida, 2003, pp. 19-25. (Citato a p. 186.)
- FRABOTTA, BIANCAMARIA (a cura di), *Poeti della malinconia*, Roma, Donzelli, 2001. (Citato a p. 181.)
- (a cura di), *Arcipelago malinconia. Scenari e parole dell'interiorità*, Roma, Donzelli, 2001. (Citato alle pp. 181, 188, 197, 199.)
- (a cura di), *Poeti della malinconia*, Roma, Donzelli, 2001. (Citato a p. 181.)
- GIOVANNETTI, PAOLO, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Roma, Carocci, 2017. (Citato alle pp. 182, 193, 194, 196.)
- GIOVENALE, MARCO, *Il paziente crede di essere*, Roma, Gorilla Sapiens, 2016. (Citato a p. 183.)
- GIUNTA, CLAUDIO, *Poesia antica e poesia moderna (a proposito di un libro recente di Guido Mazzoni)*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», VIII (2005). (Citato a p. 182.)
- GUATTERI, MARIANGELA, *Scrittura non assertiva!*, in «Nazione Indiana» (8 ottobre 2015). (Citato a p. 195.)
- HAN, BYUNG-CHUL, *Eros in agonia*, trad. da FEDERICA BUONGIORNO, Milano, Nottetempo, 2013. (Citato a p. 198.)
- *Nello sciame. Visioni del digitale*, trad. da FEDERICA BUONGIORNO, Milano, Nottetempo, 2015. (Citato a p. 198.)
- HILLEBRANDT, CLAUDIA, SONJA KLIMEK, RALPH MÜLLER *et al.*, *Theories of Lyric*, in «Journal of Literary Theory», XI/1 (2017). (Citato a p. 182.)
- KLIBANSKY, RAYMOND, ERWIN PANOFSKY e FRITZ SAXL, *Saturno e la melanconia. Studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte*, Torino, Einaudi, 2002. (Citato a p. 181.)
- LORETO, ANTONIO, *Di certe cose, che dette in prosa si vedono meglio*, in GHERARDO BORTOLOTTI, ALESSANDRO BROGGI, MARCO GIOVENALE *et al.*, *Prosa in prosa*, a cura di PAOLO GIOVANNETTI e ANTONIO LORETO, Firenze, Le Lettere, 2009. (Citato alle pp. 183, 200.) pp. 201-213. (Citato a p. 183.)
- *Quattro scritture: Testa, Zaffarano, Micaletto, Bellomi e la metafora*, in «il verri», I (2012). (Citato a p. 183.)
- MALVESTIO, MARCO, *Depurazione delle acque*, Milano, La Vita Felice, 2013. (Citato alle pp. 184, 189.)
- *Iperbato, o della complessità*, in «Nuovi argomenti» (8 novembre 2016). (Citato a p. 186.)
- *Fantasma*, raccolta inedita (versione del 25 luglio 2018). (Citato a p. 188.)
- MANGANELLI, MASSIMILIANO, *Marco Giovenale, l'inconveniente*, in «Alfabetaz» (23 giugno 2016). (Citato a p. 183.)

- MAZZONI, GUIDO, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005. (Citato a p. 182.)
- MONTIGLIO, SILVIA, *The Myth of Hero and Leander. The History and Reception of an Enduring Greek Legend*, London-New York, I.B. Tauris, 2018. (Citato a p. 188.)
- MORBIATO, GIASCOMO, *Metrica e forma nella poesia di oggi*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VIII (2017). (Citato a p. 185.)
- NOTA, DAVIDE, *L'esordio di Manuel Micaletto*, in *Lettera a un giovane poeta in Italia e alcuni scritti precedenti (2010-2014)*, in «In realtà la poesia» (23 dicembre 2014), pp. 48-53, <http://www.inrealtalapoesia.com/visioni-1-lettera-ad-un-giovane-poeta-italia-davide-nota/>. (Citato a p. 183.)
- POLICASTRO, GILDA, *E per suo sonno: due libri, più uno in arrivo*, in «Doppiozero» (8 dicembre 2015). (Citato a p. 183.)
- POMA, ROBERTO, *Metamorfofi dell'hereos. Fonti medievali della psicofisiologia del mal d'amore in età moderna*, in «Revue des Littératures de l'Union Européenne», VII/2 (2007). (Citato alle pp. 182, 198.)
- SIMONETTI, GIANLUIGI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018. (Citato alle pp. 193, 195.)
- STAROBINSKI, JEAN, *L'inchostro della malinconia*, trad. da MARIO MARCHETTI, postfazione di FERNANDO VIDAL, Torino, Einaudi, 2014. (Citato alle pp. 182, 188, 189, 196, 197.)
- VILLA, MARCO, Recensione a Marco Giovenale, *Il paziente crede di essere*, in «Mosaici. Learned Online Journal of Italian Poetry. Book Reviews» (2015/2016). (Citato a p. 183.)
- *Su 'Progetto per S.' di Simone Burratti*, in «formavera» (11 dicembre 2017), <https://formavera.com/2017/12/11/su-progetto-per-s-di-simone-burratti/>. (Citato alle pp. 193, 195.)

PAROLE CHIAVE

Poesia italiana contemporanea; poesia lirica; stilistica; malinconia; nostalgia; ironia; Marco Malvestio; Simone Burratti.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Roberto Batisti (1985) è dal dicembre 2016 assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna, dove ha conseguito nel 2014 il Dottorato di Ricerca in Culture Letterarie, Filologiche e Classiche. I suoi interessi di ricerca e le sue pubblicazioni si concentrano soprattutto sulla storia della lingua greca, la storia del pensiero grammaticale antico, e la didattica delle lingue classiche. Ha dedicato alla poesia italiana contemporanea diversi interventi critici e curatele di eventi; fa parte della redazione di poesia della rivista *online* «La Balena Bianca».

roberto.batisti2@unibo.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ROBERTO BATISTI, *Espressioni dell'eros infelice in due poeti italiani del nuovo millennio*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», x (2018), pp. 181–202.

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 – X (2018)

EROS E MELANCOLIA NELLA POESIA MODERNA E CONTEMPORANEA a cura di Fulvio Ferrari, Lorenzo Mari e Stefano Pradel	v
<i>Eros e melancolia: una nota a margine</i>	vii
SYLVIA KRATOCHVIL, <i>Le regard mélancolique dans la poésie de Baudelaire</i>	i
SERGIO SCARTOZZI, <i>L'unione impossibile. Tessiture della melancolia pascoliana</i>	21
LORETTA FRATTALE, « <i>Bandadas de mujeres desnudas van dejando / olor a sexo de alma por el aire violeta...</i> ». <i>Eros e malinconia nella poesia del primo Jiménez</i>	35
GÖKÇE ERGENEKON, <i>Le désir et le désert. L'écriture érotique du deuil dans Corps mémorable de Paul Éluard</i>	51
ARMANDO LÓPEZ CASTRO, <i>El decir erótico de José Lezama Lima</i>	71
STEFANO PRADEL, <i>Escribir en/de los cuerpos: erotismo y metapoesía en José Ángel Valente</i>	93
CARMEN BONASERA, « <i>Io che bruciavo di passione</i> ». <i>Rappresentazioni dell'eros inquieto nella poesia femminile del secondo novecento</i>	115
ALICE LODA, <i>Corpo e tempo. Eros and Melancholy in Gëzim Hajdari's transmediterranean poetics</i>	137
MARIO MARTÍN GIJÓN, <i>Mellon Collie and the Infinite Sadness. Metamorfosis de la melancolía en tres poetas españoles del nuevo milenio</i>	169
ROBERTO BATISTI, <i>Espressioni dell'eros infelice in due poeti italiani del nuovo millennio</i>	181
SAGGI	203
MATTEO FADINI, <i>Cinque edizioni sine notis di letteratura popolare in copia unica: attribuzione agli stampatori ed edizione dei testi poetici</i>	205
CLAIRE MARCHÉ, <i>Enjeux de la composition vocale et musicale du dernier roman de Kosmas Politis : étude du manuscrit de Terminus (Τέξμα, 1975)</i>	239
ANDREA RONDINI, <i>Delirio di immobilità. Gli stati di grazia di Davide Orecchio</i>	257
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	277
GIULIA MASTROPIETRO, <i>Filastrocche e giochi di parole: tradurre un romanzo per bambini</i>	279
MARÍA NIEVES ARRIBAS, <i>El inevitable residuo traductivo en la novela Patria de Fernando Aramburu</i>	289
ELISA FORTUNATO, <i>Un Huxley italiano nel ventennio fascista</i>	321
INDICE DEI NOMI (a cura di C. Crocco e M. Fadini)	353
INDICE CUMULATIVO NUMERI I (2014) – X (2018)	359
CREDITI	373

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 10 - NOVEMBRE 2018

*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.