TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

08

2017

ISSN 2284-4473

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.

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**

La poesia contemporanea dal 1975 a oggi. Ricostruzioni e interpretazioni del contemporaneo vii

Guido Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia* 1

Giacomo Morbiato, *Metrica e forma nella poesia di oggi* 27

Francesco Roncen, *Tra il «pedale» e il «pendolo»: il* ritmo *nei romanzi in versi italiani dagli anni Ottanta a oggi* 47

Damiano Sinfonico, *Scuola deangelisiana: l'esempio della collana* Niebo 73

Emmanuele Riu, *Un tempo assoluto in piena contingenza. Un parallelo fra Mandel'štam e Celan e i "poeti nuovi" di «Niebo» e de* La parola innamorata 87

Maddalena Bergamin, *Il soggetto contemporaneo nella poesia di Anedda, Cavalli e Gualtieri. Appunti per un rinnovamento dello sguardo critico* 107

Daria Catulini, *Spazi fisici e filosofici nell'opera di Andrea Zanzotto* 131

Samuele Fioravanti, *Poesia operativa. Per un approccio* do it *alla poesia italiana* 151

Ada Tosatti, *Ragione poetica e ragione grafica nella poesia di ricerca: elencazioni, sequenze, stringhe* 177

saggi **197**

Simone Turco, *Esotismo, esoterismo e alienità. Elementi di realismo fantastico nella letteratura di lingua inglese tra Otto e Novecento* 199

Luca Piantoni, *«Questo è tempo di voci non intese». Il «topos della mancata comunicazione» nel Lager di Primo Levi* 217

Stephanie Jed, *Chiral Thinking and Asymmetries of Writing Between Science and Literature: Primo Levi and Italo Calvino* 247

teoria e pratica della traduzione **267**

Nuria Pérez Vicente, *Nuria Amat. Traducir la ambigüedad* 269

José Ángel Valente, *Rapsodia ventiduesima* (trad. di Stefano Pradel) 287

reprints **297**

Ángel Valbuena Prat, *La religiosità popolare in Lope de Vega* (a cura e con traduzione di Pietro Taravacci) 299

indice dei nomi (a cura di C. Crocco e M. Fadini) **325**

crediti **333**

La poesia italiana dal 1975 a oggi. Ricostruzioni e interpretazioni del contemporaneo

a cura di

Andrea Afribo, Claudia Crocco, Gianluigi Simonetti

LA POESIA CONTEMPORANEA DAL 1975 A OGGI. RICOSTRUZIONI E INTERPRETAZIONI DEL CONTEMPORANEO

Andrea Afribo, Claudia Crocco e Gianluigi Simonetti

L'idea alla base della sezione monografica che qui vi proponiamo deriva dalla constatazione di una cesura nella ricostruzione storica della nostra contemporaneità letteraria.

Nel 1975 esce *Il pubblico della poesia* (Cosenza, Lerici), che considera la generazione poetica esordiente dopo il 1968 per la prima volta in sede antologica, e vi identifica tre fenomeni nuovi: l'interruzione del rapporto lineare con la tradizione, la «tendenziale dissoluzione accelerata della figura socioculturale e ideologica dell'autore», il cambiamento del campo letterario. Dall'introduzione di Berardinelli: «[...] L'io che in questi anni produce testi poetici non solo non somiglia più a quello della grande tradizione novecentesca, ma neppure probabilmente a quello dei padri e fratelli maggiori dell'ultimo ventennio».[1]

La storiografia letteraria tradizionale, con le sue categorie interpretative consolidate, è apparsa a lungo inefficace per descrivere e commentare la generazione dei poeti esordienti a partire dal *Pubblico della poesia*. Berardinelli e Cordelli, che per primi descrivono questa frattura ed *impasse* critica, paradossalmente rimangono a lungo anche gli ultimi a tentare di delinearne una cartografia; si può anzi dire che per molto tempo l'unico punto su cui critici e studiosi di letteratura concordano, per quanto riguarda la poesia italiana a partire dagli anni Settanta, è proprio l'impossibilità di tracciarne una mappa. La rinuncia alla storicizzazione si è accompagnata, inevitabilmente, all'aumento delle ricostruzioni di tendenza (soprattutto in sede antologica), ovvero finalizzate a sostenere e legittimare una poetica emergente. Se è vero che non resta granché della maggior parte delle mappe tentate negli ultimi decenni, è anche vero che molti di questi tentativi erano interessanti in sé – e rivelatori. Ogni tentativo di descrivere, o scrivere, la poesia "nuova", da un certo punto in poi ha costituito un'ipotesi di ricostruzione.

La difficoltà di ricostruire un'immagine attendibile e unitaria di 'poesia nuova' ha incontrato, alla fine del Novecento, il sentimento sempre più diffuso di una fine della letteratura 'di una volta', e in particolare della poesia della tradizione moderna. Per fare solo un esempio, nell'antologia curata da Ciro Vitiello, l'anno è il 2003, si leggono queste parole di Giulio Ferroni: «A guardare le cose da oggi, ci si accorge facilmente che le mappe non sono più possibili, che i raggruppamenti e le sigle sono impraticabili, che gli sguardi indietro non permettono più di fare chissà quali scoperte, ma concedono solo di esibire eventuali dilettose predilezioni».[2]

Da allora la situazione è mutata, notevolmente; sia perché qualche novità creativa è apparsa, negli ultimi dieci anni soprattutto; sia nel senso che la critica ritorna a cartografare il campo letterari italiano, in poesia e in prosa, nella consapevolezza che sta rapidamen-

1 Alfonso Berardinelli, *Effetti di deriva*, in *Il pubblico della poesia*, a cura di Alfonso Berardinelli e Fabio Cordelli, Cosenza, Lerici, 1975, pp. 7-29, p. 20.

2 Giulio Ferroni, *Introduzione*, in Ciro Vitiello, *Antologia della poesia contemporanea. (1980-2001)*, Napoli, Pironti, 2003, p. 16.

te cambiando sotto i nostri occhi. Un segnale di ripreso interesse per la ricostruzione del campo poetico è stato dato sia dalla pubblicazione di antologie d'autore di ampia gittata (*Parola plurale*, *Dopo la lirica*, *La poesia italiana dagli anni Sessanta a oggi*, *Nuovi poeti italiani contemporanei*)[3], sia dall'uscita di saggi e proposte storiografiche (ad esempio quelli contenuti nei numeri 11, 13, 16 e 17 della rivista «L'Ulisse»), sia dall'organizzazione di convegni (Pontignano 2001, Torino 2015).

Manca ancora, tuttavia, un quadro generale su cui ci sia consenso critico. Questo monografico prova a dare un piccolo contributo, attraverso una pluralità di prospettive critiche, alla ricostruzione della poesia dal 1975 a oggi.

Il 1975 è da considerarsi una data simbolica per vari motivi: nell'anno in cui muore Pasolini, Montale riceve il Premio Nobel per la letteratura e pronuncia un discorso che è quasi un *requiem* per il genere lirico; contemporaneamente, esce *Il pubblico della poesia*. Questi eventi, e le conseguenze che hanno nella riorganizzazione della poesia contemporanea, sono approfonditi nel saggio di Guido Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea*. Il 1971, il 1975 e il 1979 sono date simboliche, e permettono di dire che «in Italia la poesia entra nella stagione contemporanea della propria storia nel corso degli anni Settanta».[4] Mazzoni analizza in dettaglio alcuni eventi chiave della storia poetica italiana, da un punto di vista sociologico, a partire dal Festival di Castelporziano del 1979; quindi mostra come la dissoluzione del ruolo del poeta e l'organizzazione del pubblico della poesia in nicchie o cordate prosegua fino a oggi: «il pubblico della poesia ha un atteggiamento paritario nei confronti degli autori; è composto da potenziali aspiranti poeti, non da lettori o ascoltatori; il dispositivo verticale e gerarchico che faceva funzionare le arti moderne salta e viene sostituito un dispositivo orizzontale e democratico. Se il mandato sociale si basa su una forma di delega simile a quello che vige nella rappresentanza politica, a partire da metà degli anni Settanta la delega viene ritirata e viene sostituita da un meccanismo che assomiglia a quello delle situazioni assembleari e poi dei social network: una massa nebulosa di prese di parola individuali, che si rappresentano come tendenzialmente paritarie, sovrastata da poche star riconosciute. Castelporziano dice questo. La storia dei decenni successivi accentuerà questo stato di cose».[5]

Fra le novità identificate a suo tempo da Berardinelli e verificate oggi nel saggio di Mazzoni c'è senz'altro l'interruzione di un rapporto lineare con la tradizione. Se questo fenomeno è stato ormai definito in dettaglio negli studi sugli autori esordienti negli anni Settanta e Ottanta,[6] il saggio di Morbiato può essere considerato il primo tentativo di mappatura delle strutture metriche – segno più evidente del legame con la tradizione novecentesca – presenti nelle opere di autori nati negli anni Ottanta. Dalla ricognizione

3 Giancarlo Alfano *et al.* (a cura di), *Parola plurale*, Roma, Sossella, 2005, Enrico Testa (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005, Roberto Galaverni (a cura di), *Nuovi poeti italiani contemporanei*, Rimini, Guaraldi, 1996.

4 Si veda il saggio di Mazzoni, a p. 3.

5 *Ivi*, p. 13.

6 Cfr., ad esempio, Andrea Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007, Paolo Giovannetti e Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010. Per gli studi sui singoli autori, si rimanda ai saggi di Morbiato e di Roncen all'intero di questo monografico.

di Morbiato emerge un dato interessante: gli autori nati negli anni Ottanta sono lontani dalle forme di neometricismo che avevano interessato le due generazioni precedenti. «Non si può non rimarcare anzitutto l'assenza di forme chiuse e versi regolari, il che significa indifferenza a ogni neometricismo e prima ancora alla periodicità come vincolo cui ancorare la scrittura in versi».[7] La ricerca di iteratività nei testi, allora, «si concretizza presso molti come ricerca di un gruppo versale dominante e/o dell'omogeneità ritmica entro la coppia di versi o la serie breve (Bernasconi, Targhetta, Mancinelli, Corsi), per prendere altrove (Rusconi, Borio) e negli stessi la via consueta della realizzazione su un altro piano, a mo' di compenso. È così per il parallelismo sintattico, la ripetizione, l'insistenza fonica, tutti provvisti di una qualche forza strutturante».[8]

Anche la gestione di generi e sottogeneri canonici rappresenta un elemento rivelatore del rapporto dei poeti di oggi col passato culturale. Francesco Roncen dedica un articolo ai romanzi in versi successivi a *La ragazza Carla* di Elio Pagliarani, da *La camera da letto* (1980-1984) di Attilio Bertolucci a *Suite Etnapolis* di Antonio Lanza (2017). Il discorso di Roncen si concentra in particolare sul ritmo: «nei romanzi in versi più recenti si realizza un compromesso tra il ritmo del *pendolo* e del *pedale*: pur prediligendo un discorso fluido, organico, in grado di accogliere tutte le dinamiche di una narrazione-pensiero, si cercano anche delle strutture marcate, visive e chiuse per sostenere la poesia dal rischio della prosa. Tutto ciò, inoltre, si unisce a una ricerca di limpidezza volta a ripristinare un contatto tra poeta e lettore, condizione quasi essenziale di questi testi»).[9] Riusciti o meno, i romanzi in versi usciti fra il 1980 e oggi costituiscono forme ibride comunque indicative di una volontà di fuoruscita dalla poesia-poesia; inoltre sono stati territorio di sperimentazione per estendere al verso alcune caratteristiche tradizionalmente attribuite alla prosa.

La rassegna metrica evidenzia, tra l'altro, alcuni modelli di riferimento, alcuni dei quali sono approfonditi nei saggi successivi. I testi di Sinfonico e Riu, in particolare, si soffermano sul ruolo di Milo De Angelis, da due punti di vista diversi.

L'articolo di Damiano Sinfonico, *Scuola deangelisiana: l'esempio della collana* Niebo, è dedicato all'influenza di De Angelis su autori più giovani. Sinfonico analizza la collana *Niebo*, pubblicata a Milano fra il 2000 e il 2008 da La Vita Felice. Oltre ai testi di dodici autori, tutti tra i trenta e i cinquant'anni (Molinari, Aglieco, Rabuffetti, Crovetto, Leardini, Mari, Mencarelli, Chiuchiù, Cislaghi, Leone, Bacchetta, Cera Rosco) vengono considerate in dettaglio le prefazioni di De Angelis, che alla fine risultano «uno dei momenti privilegiati di cui il poeta dispone per moltiplicare le immagini di sé e imprimere in ognuna il marchio di un percorso in atto. Le prefazioni possono essere considerate come delle stazioni in cui il poeta si sofferma, raccoglie e rende pubblico un certo stato del suo itinerario e della sua scrittura, esibendo le affinità che lo legano all'autore presentato».[10] Così la collana milanese ha contribuito a cementare «un canone minore o cenacolo dean-

7 Si veda il saggio di Morbiato, a p. 41.
8 *Ivi*, p. 41.
9 Si veda il saggio di Roncen, a p. 67.
10 Si veda il saggio di Sinfonico, a p. 75.

gelisiano», fatto di autori in buona parte epigonali, che mutuano dal maestro ossessioni stilistiche, riferimenti culturali e di poetica.

Di De Angelis si parla molto anche all'interno di *Un tempo assoluto in piena contingenza. Un parallelo fra Mandel'štam e Celan e i "poeti nuovi" di «Niebo» e de la «Parola innamorata»* di Emmanuele Riu. Che l'esperienza della rivista «Niebo» (1977-1980) e della *Parola innamorata* siano state centrali nella poesia degli anni Settanta non è una novità, ma lo studio di Riu si spinge a cercarne modelli formali fuori d'Italia. L'opera di Osip Mandel'štam e quella di Paul Celan, dove molto spesso il secondo è tramite del primo, risultano fonte di ispirazione per il neo-orfismo di De Angelis, Mussapi ecc, per l'idea di «poesia come dono gratuito, non riconducibile a fattori immanenti e contingenti, sfuggente a qualsiasi categorizzazione».[11] Le somiglianze riguardano sia precisi stilemi, rilevati soprattutto nel caso di De Angelis, sia, più in generale, la poetica: «La lotta che Mandel'štam (e dopo di lui Celan) da un lato e i nuovi poeti di «Niebo» e de *La parola innamorata* dall'altro conducono sembra essere la medesima, con una nota interessante: gli acmeisti russi si scagliavano contro il "dopo" della poesia simbolista, contro la sua interna indicazione vettoriale verso un "oltre" a cui alludere; i poeti italiani della fine degli anni '70 criticano il "prima" della poesia del decennio precedente, quell'anteriorità fatta di analisi socio-culturali che pretende di determinare l'atto libero della poesia. In entrambi i casi, la rivendicazione è per l'importanza del dettato poetico stesso, nel quale una realtà nuova si fa carne».[12]

Infine, l'ultima parte del monografico ospita articoli che affrontano la poesia contemporanea da prospettive meno canoniche, servendosi di categorie molto recenti.

In particolare, l'articolo di Daria Catulini, *Spazi fisici e filosofici nell'opera di Andrea Zanzotto*, considera la spazialità all'interno dell'opera di Zanzotto e la intreccia a un discorso teorico: *Dietro il paesaggio*, insieme a *Du mouvement et de l'immobilité à Douve* di Bonnefoy, viene considerato anticipatore di «quella che nelle scienze umane sarà poi definita *spatial turn* (o riscoperta dello spazio), ossia la fioritura di indirizzi critici che rimettono al centro dell'attenzione il rapporto dell'uomo con il proprio "essere-al-mondo". Non solo in filosofia o in sociologia si ragiona sul rapporto dell'uomo con il proprio ecosistema, declinato nelle accezioni e di "spazio" e di "natura", ma anche nell'ambito della critica letteraria vengono a determinarsi correnti che riflettono sulle modalità con cui un testo letterario, sia esso narrativo o poetico, si raffigura spazi e luoghi».[13] Quella di Catulini è, in parte, un'analisi comparata: non solo per il continuo riferimento a Bonnefoy, ma perché la poetica di Zanzottoi viene messa in relazione alle riflessioni di Foucault, Deleuze e Bachelard su spazio, letteratura e linguaggio.

Categorie lacaniane sono invece centrali nell'operazione critica compiuta da Maddalena Bergamin nel saggio *Il soggetto contemporaneo nella poesia di Anedda, Cavalli e Gualtieri. Appunti per un rinnovamento dello sguardo critico*. Bergamin considera l'opera di Patrizia Cavalli, di Antonella Anedda e di Mariangelia Gualtieri da un punto di vista che definisce «poetica analitica»: «Da un lato, l'aggettivo "analitica" dà conto appun-

11 Si veda il saggio di Riu, a p. 90.
12 *Ivi*, p. 92.
13 Si veda il saggio di Catulini, a p. 133.

to della doppia attenzione che si deve portare alle dimensioni simbolica e reale del testo, dall'altro lato il termine di "poetica" sta a segnalare l'impiego di tutti gli strumenti di analisi testuale necessari per approcciare il testo poetico nella sua materialità». Lacan serve a coagulare costanti che legano le tre autrici e che vanno considerati importanti anche per l'influenza sulle generazioni poetiche successive, in particolar modo per suggerire «gli strumenti necessari all'inquadramento delle esperienze contemporanee, in riferimento alle problematiche della soggettività, del linguaggio e del godimento».[14]

Da una prospettiva teorica diversa, più vicina alle teorie sull'arte performativa, si pone l'articolo di Samuele Fioravanti, *Poesia operativa. Per un approccio* do it *alla poesia italiana*. Nella prima parte del saggio, Fioravanti ripercorre gli approcci teorici stranieri (e in particolare anglosassoni) alla poesia operativa, espressione che «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*».[15] Nella seconda parte del lavoro, lo sforzo diventa quello di allargare il discorso sulla poesia operativa alla letteratura italiana, per la prima volta in termini espliciti. Fioravanti riprende alcune tesi di Enrico Testa, ma anche l'idea di performatività come fondamento della lirica recentemente proposta da *Theory of the Lyric* di Culler, interrogando un corpus di testi molto diversi fra loro: Edoardo Sanguineti, Stefano Dal Bianco, Tiziano Rossi, Giovanni D'Elia, Gianfranco Ciabatti, Luciano Erba, Lidia Candiani, Umberto Fiori, Marco Giovenale.

Ada Tosatti firma l'ultimo articolo, intitolato *Ragione poetica e ragione grafica nella poesia di ricerca: elencazioni, sequenze, stringhe*. Partendo dalla categoria di «poesia di ricerca», considerata ormai acquisita, Tosatti analizza un modello formale molto diffuso all'interno di quest'area della poesia italiana, ovvero quello della lista. La lista è la forma intertestuale per eccellenza; permette di connettere diversi tipi di linguaggio e di presentare il testo poetico come installazione e come dispositivo, ovvero di contestarne la fissità tradizionale; inoltre richiede uno sforzo interpretativo del lettore, dunque ha una funzione generativa. Tosatti ne considera alcuni esempi italiani: *Tecniche di basso livello* (2009) di Gherardo Bortolotti, *Shelter* (2010) di Marco Giovenale, *Bianca come neve* (2009) di Michele Zaffarano e *Avventure minime* (2014) di Alessandro Broggi. L'idea di una «forma-lista e funzione-lista» si adatta a definire il passaggio «dal verso alla prosa e viceversa in molte scritture di ricerca, poiché sembrano offrirsi come ultima possibilità di composizione in versi nell'epoca della frammentazione dei linguaggi dell'info-sfera».[16]

L'idea che la poesia sia un genere letterario residuale resta viva nella testa di molti tra coloro che si occupano di poesia, e persino tra coloro che la scrivono. E' presente nelle considerazioni apocalittiche di chi vede nella letteratura in generale una condizione postuma; presente in chi studia le nuove testimonianze poetiche col sospetto che la lirica moderna sia diventata una forma inattuale, che non sappiamo meritarci più. Ed è

14 Si veda il saggio di Bergamin, a p. 108.
15 Si veda il saggio di Fioravanti, a p. 153.
16 Si veda il saggio di Tosatti, a p. 179.

presente, infine, nei ragionamenti di chi interpreta l'attuale opera in versi nei termini di post-lirica o di post-poesia. I più ottimisti preferiscono non parlare di fine, ma di "evoluzione della poesia" (o addirittura di "arti poetiche"). Tutti i saggi di questo monografico riconoscono che qualcosa è cambiato in modo irreversibile, da quarant'anni a questa parte circa; resta ancora da capire bene cosa. Mentre un quadro più completo comincia a delinearsi, questo resta, e e resterà, il compito del critico.

Riferimenti bibliografici

Afribo, Andrea, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007. (Citato a p. viii.)

Alfano, Giancarlo, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciacchi et al. (a cura di), *Parola plurale*, Roma, Sossella, 2005. (Citato a p. viii.)

Berardinelli, Alfonso, *Effetti di deriva*, in *Il pubblico della poesia*, a cura di Alfonso Berardinelli e Fabio Cordelli, Cosenza, Lerici, 1975, pp. 7-29. (Citato a p. vii.)

Ferroni, Giulio, *Introduzione*, in Ciro Vitiello, *Antologia della poesia contemporanea. (1980-2001)*, Napoli, Pironti, 2003. (Citato a p. vii.)

Galaverni, Roberto (a cura di), *Nuovi poeti italiani contemporanei*, Rimini, Guaraldi, 1996. (Citato a p. viii.)

Giovannetti, Paolo e Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010. (Citato a p. viii.)

Testa, Enrico (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005. (Citato a p. viii.)

❧

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.

NOTIZIE DEGLI AUTORI

Andrea Afribo (Verona 1965) ha studiato a Padova con Pier Vincenzo Mengaldo. Attualmente è professore associato di Linguistica italiana (L-FIL-LET/12) presso il Dipartimento di Studi linguistici e letterari (DISLL). Insegna Storia della lingua italiana e Stilistica e metrica italiana. I suoi interessi scientifici principali riguardano le forme della poesia italiana (linguaggio, metrica, stile, retorica) e si sono indirizzati verso le Origini (Petrarca), il Rinascimento, e la poesia moderna e contemporanea. È socio della Associazione degli storici della lingua (ASLI); fondatore e condirettore della rivista «Stilistica e metrica italiana» diretta da P.V. Mengaldo; membro del comitato di lettura della collana di "Critica letteraria" dell'editore Il Mulino. Dal 2013 è presidente del corso di studi di Lettere dell'università di Padova.

andrea.afribo@unipd.it

Claudia Crocco si è laureata in Filologia moderna all'Università degli studi di Siena e ha conseguito il dottorato in Studi umanistici all'Università degli studi di Trento, dove è docente a contratto. È autrice di *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni* (Carocci, 2015) e di svariati articoli sulla poesia contemporanea. È nella redazione di «Le parole e le cose» e nel comitato direttivo di «Ticontre. Teoria Testo Traduzione».

claudia.crocco@unitn.it

Gianluigi Simonetti insegna Letteratura italiana contemporanea all'Università dell'Aquila. Ha scritto vari saggi sulla poesia e il romanzo italiano degli ultimi cento anni. È autore fra l'altro di *Dopo Montale.* Le Occasioni *e la poesia italiana del Novecento* (Pacini Fazzi, 2002). Il suo *La letteratura circostante. Narrativa e poesia in Italia* uscirà per il Mulino all'inizio del 2018.

gianluigi.simonetti@univaq.it

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

Andrea Afribo, Claudia Crocco e Gianluigi Simonetti, *La poesia contemporanea dal 1975 a oggi. Ricostruzioni e interpretazioni del contemporaneo*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», viii (2017), pp. vii–xiii.

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

SULLA STORIA SOCIALE DELLA POESIA CONTEMPORANEA IN ITALIA

Guido Mazzoni – *Università di Siena*

Questo articolo traccia una storia della poesia italiana contemporanea da un punto di vista sociologico, a partire da tre date simboliche: il 1971, il 1975 e il 1979. Nel 1971, a distanza di pochi mesi l'uno dell'altro, escono alcuni libri che annunciano in modi diversi una nuova stagione poetica; nel 1975 la pubblicazione di *Il pubblico della poesia* rende evidente la disgregazione del campo letterario; nel 1979 si tiene il Festival di Castelporziano, che diventa allegoria di una trasformazione culturale. Il saggio esamina questi eventi nel dettaglio e mostra come la dissoluzione del ruolo del poeta prosegua fino a oggi.

This article aims to trace a history of Italian contemporary poetry from a sociological point of view, using three symbolic dates for its periodization: 1971, 1975, 1979. In 1971, books announcing a new poetic season come out; in 1975 the publication of *Il pubblico della poesia* shows the disintegration of the literary field; in 1979 the *Castelporziano Festival* becomes the allegory of a cultural change. These events are closely examined. It will be argued that those years catalysed a transformation in the structure of the public of poetry that lasts until today.

1 Una cosa povera e inascoltata

Nell'aprile del 1994, in una data che retrospettivamente assume un colore ironico, Giuseppe Conte pubblica una lettera in versi intitolata *Sullo stato della poesia*. Comincia così:

> Da tempo mi interrogo.
> Che mutazione politico-antropologica
> c'è stata? Che cosa è cambiato
> in questi anni
> non dico nell'editoria, nei giornali,
> ma nei lobi cerebrali
> nei cazzi, nelle anime
> perché la poesia diventasse
> questa cosa povera e inascoltata?
> Ancora quando ero studente io
> Sanguineti e Pasolini
> dibattevano sui destini
> del mondo, del linguaggio,
> della letteratura, come Ministri degli Esteri
> di due Stati avversari.
> Oggi il poeta non ha diritto di parlare.[1]

Nei versi successivi il discorso degenera: ci viene detto che la poesia è la forma più alta di conoscenza, che ha il primato sulla politica, sull'economia e sulla religione, che i poeti sono dei legislatori inascoltati per colpa della più imbecille, della più corrotta borghesia intellettuale d'Europa, amante della televisione, digiuna di letteratura, eccetera. È

1 Giuseppe Conte, *Sullo stato della poesia*, in «Poesia», vii (1994), p. 72.

un testo intellettualmente improbabile, come altre opere di Giuseppe Conte, ma tratteggia benissimo il clima di un'epoca letteraria tramontata. Quando Conte era al liceo, fra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, i poeti potevano essere percepiti «come Ministri degli Esteri | di due Stati avversari» che dibattevano «sui destini del mondo, | del linguaggio, della letteratura». Conte si riferisce a Sanguineti e Pasolini, ma le sue parole potrebbero valere per molti degli autori nati fra l'inizio degli anni Dieci e l'inizio degli anni Trenta. Fra il dopoguerra e la seconda metà degli anni Settanta le discussioni sulla storia e sul canone della poesia recente sono state, in modo più o meno mediato, discussioni sui destini del mondo. Imitando le maniere del dibattito politico («come Ministri degli Esteri | di due Stati avversari»), quelle polemiche traducevano in concetti i contenuti rappresi nelle forme della poesia, accorpavano i singoli poeti in tendenze, in partiti, leggevano le scelte estetiche come il segno di scelte etiche, esistenziali, politiche che non potevano coesistere nell'indifferenza. Il genere apparentemente più egocentrico e irresponsabile, la poesia, non sfuggiva a un giudizio ideologico: si poteva discutere sui criteri del giudizio e sulla verità da proteggere, ma tutti, *engagés* e *désengagés*, si riconoscevano nell'avvertimento di Brecht: la letteratura sarà esaminata. Chi partecipava a questo esame collettivo, dai toni mortalmente seri e vagamente paranoici, non era disposto ad ammettere che l'attrito fra posizioni diverse si sciogliesse nella coesistenza pacifica, ma esigeva il dialogo e, se necessario, la polemica – in versi o in prosa. La storia della poesia italiana di quegli anni è fatta di discussioni simili: Pasolini contro Sanguineti, Fortini contro Pasolini, Fortini contro Sereni, Fortini contro le nuove avanguardie, Pasolini contro Montale, Montale contro Pasolini, Montale contro le nuove avanguardie, le nuove avanguardie contro il resto del mondo. Anche la critica fatta da chi non scriveva poesia obbediva alla stessa logica. Basta leggere le polemiche che seguirono alla pubblicazione dell'antologia di Mengaldo nel 1978 per capire che la posta in gioco non era la difesa di un gusto o dei poeti amici ingiustamente maltrattati dal critico: la posta in gioco era un'idea della letteratura e della realtà. Per comportarsi così bisognava avere una fiducia solidissima nella propria rilevanza, un'*illusio* che nasceva, come ogni *illusio*, da precise condizioni materiali.

Nell'aprile del 1993, un anno prima che Conte pubblicasse la sua lettera, Fortini aveva raccolto i documenti del suo dibattito più che ventennale con Pasolini. Per un attimo, in una pagina dell'introduzione, si era visto dall'esterno con grande lucidità: «quanto in lui e in me si agitò in quelle occasioni non può non apparire alcunché di incomprensibile, quasi al confine della mania per un giovane di oggi».[2] Nel 1993 tutto questo dibattere su poesia, verità e politica come se la poesia avesse un rapporto con i destini generali e contasse davvero qualcosa poteva suonare anacronistico come il rituale di una civiltà scomparsa. Oggi è con questo spirito che i più leggono un libro come *Attraverso Pasolini* e, in generale, i dibattiti di quell'epoca. La poesia italiana entra nella stagione contemporanea della sua storia quando un'atmosfera simile finisce, quando comincia la mutazione politico-antropologica di cui parla Conte e la poesia diventa una cosa povera e inascoltata, una forma di letteratura minore.[3]

2 Franco Fortini, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993, p. X.

3 Sulla poesia contemporanea come forma di letteratura minore, cfr. Andrea Cortellessa, *Introduzione: la lingua minore*, in Andrea Cortellessa, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006, pp. XXI-LII.

Ci sono due modi per parlare di poesia contemporanea: dall'interno, provando a tracciare la storia e la mappa delle tendenze, o dall'esterno, parlando delle sue condizioni di possibilità, della sua storia sociale. Chi frequenta i dibattiti pubblici che periodicamente agitano il campo sa che la più frequente e praticata delle due maniere, nella forma di lamento per la mancanza di pubblico e di spazi editoriali, è la seconda. Un'insistenza simile va presa come un segno. Ciò che definisce l'ingresso della poesia nella sua stagione contemporanea, prima che un mutamento interno alla letteratura, è un mutamento sociale.

2 1971, 1975, 1979

È noto che il primo annuncio di questo passaggio si trova in *Il pubblico della poesia*, l'antologia che Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli pubblicarono nel 1975 per Lerici assemblando testi pubblicati nei sette anni precedenti da poeti che appartenevano per anagrafe, e a volte solo per anagrafe, alla generazione del Sessantotto.[4] *Il pubblico della poesia* si apre col saggio di Berardinelli che annuncia questa discontinuità in forma di intuizione, *Effetti di deriva*. Non è uno scritto analitico: è una sequenza rapsodica di idee che tentano di fissare un processo che stava accadendo nel momento stesso in cui veniva descritto. Ripartire da queste idee significa innanzitutto integrarle e renderle esplicite. Significa anche prendere atto di una soglia: in Italia la poesia entra nella stagione contemporanea della propria storia nel corso degli anni Settanta.

La pubblicazione di *Il pubblico della poesia* si presta a fare da confine in un processo che, come tutte i mutamenti collettivi, è fluido e scivoloso. Volendo scegliere due date di contorno che segnino l'inizio e la fine della fase più vorticosa del mutamento, potremmo indicare il 1971 e il 1979. Nel 1971, a distanza di pochi mesi l'uno dell'altro, escono alcuni libri che annunciano in modi diversi una nuova stagione.[5] In gennaio il più importante poeta italiano del Novecento pubblica un libro sorprendente. *Satura* rappresenta il tentativo di uscire da una crisi terribile con un rovesciamento. L'autore che aveva adattato al ventesimo secolo la tradizione italiana del lirismo tragico non riesce più a scrivere come negli *Ossi di seppia*, nelle *Occasioni* e nella *Bufera.* Dal 1948 Montale si è trasferito a Milano per lavorare al «Corriere della Sera». L'ultima poesia della *Bufera* è del 1954; una parte consistente del terzo libro è anteriore al periodo milanese. Per circa sei anni Montale non scrive sostanzialmente nulla, poi scrive a sprazzi: *La belle dame sans merci* (che in dattiloscritto è datata 1950-1960), *Botta e risposta I* (iniziata nel 1945 e stampata una prima volta nel 1962),[6] *Ventaglio per S.F.* (1962), *La casa di Olgiate* (1963), gli *Xenia* (1963-67). Solo nel febbraio del 1968 ricomincia copiosamente. Da quel momento in poi

4 Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli, *Il pubblico della poesia*, Cosenza, Lerici, 1975. I più vecchi fra gli autori inclusi erano nati nel 1936 (Ferruccio Brugnaro, Cesare Greppi, Attilio Lolini, Raffaele Perrotta), i più giovani nel 1951 (Eros Alesi, Milo De Angelis).

5 Sull'importanza del 1971 come confine, cfr. Franco Cordelli, *Introduzione*, in Pier Paolo Pasolini, *Trasumanar e organizzar*, Milano, Garzanti, 2002, p. VI ss. e Gianluigi Simonetti, *Mito delle origini, nevrosi della fine*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», XI (2008), pp. 51-56, in particolare p. 53.

6 Roberto Orlando, *D'après* Botta e risposta I *(Montale,* Satura*)*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 4ª ser., II/2 (1997), pp. 735-781.

la scrittura si fa rapida, continua e molto diversa da quella precedente, prossima allo stile degli articoli che Montale pubblicava in quegli anni sui giornali e al tono della sua conversazione così come si è conservata nelle interviste radiofoniche o televisive. Il lirismo tragico viene sostituito da un registro che oscilla fra la satira e un autobiografismo di tipo nuovo, disincantato e neocrepuscolare.

Negli anni in cui non scrive poesie o scrive poco, Montale fa il giornalista per lavoro. I suoi articoli partono spesso da argomenti di occasione, ma tornano sempre su alcuni temi fissi e, letti come un discorso unitario, sviluppano una riflessione sulla crisi della civiltà nel secondo dopoguerra. Secondo Montale, la società contemporanea ha distrutto le condizioni che permettevano alla cultura umanistica di esistere e ottenere un riconoscimento collettivo: le masse, i consumi, i media, il mercato, la tecnica, la presa di parola generalizzata e dequalificata distruggono «noi, esseri tradizionali, copernicani, classici»[7] e il valore dell'esperienza soggettiva. Le condizioni che avevano reso possibile la grande arte, la grande musica, i grandi testi del romanzo e della poesia novecenteschi, compresi gli *Ossi di seppia*, *Le occasioni* e *La bufera*, sembrano non esistere più. Lo *Zeitgeist* richiede un altro tipo di cultura, meno mediata, meno raffinata: non c'è più tempo per le «lente e meditate letture»,[8] («la letteratura ha quasi cessato di esistere per l'uomo della strada di Milano o di Londra o di Nuova York»[9]), a maggior ragione per il più fragile, elitario e umanistico dei generi («non parliamo del Poeta, figura che assume oggi caratteri sempre più anacronistici»[10]). Montale entra nel canone proprio nel momento in cui il canone gli appare caduco; i suoi riconoscimenti più importanti coincidono con la stagione del suo scetticismo pubblico nei confronti della cultura, uno scetticismo che si esprime anche al momento della consacrazione definitiva, nel discorso che tiene davanti all'Accademia svedese delle scienze quando riceve il Nobel e che si intitola, emblematicamente, *È ancora possibile la poesia?* Prima che un tentativo di risposta, *Satura* è il segno di una crisi: il tipo di poesia che ha permesso a Montale di diventare Montale, il classicismo modernista di stile tragico che troviamo negli *Ossi*, nelle *Occasioni* e nella *Bufera*, sembra diventato impraticabile.

Tre mesi dopo *Satura,* nell'aprile del 1971, Pasolini pubblica *Trasumanar e organizzar*. Da tempo ha spostato altrove i suoi interessi creativi: si dedica soprattutto al cinema e alla narrativa, scrive saggi e articoli per i giornali. I suoi testi in versi sono sempre più diaristici, occasionali e sciatti; hanno perso quei segni rituali della poesia (le rime, l'allusione alla misura dell'endecasillabo e alla terzina, l'aggettivazione abbondante), che nella fase precedente erano le marche dello suo stile. Rispetto ai film e a *Petrolio*, sembrano opere minori. In questo senso *La mancanza di richiesta di poesia*, in *Poesia in forma di rosa* (1964), va letta come una traccia e una testimonianza: «'Nessuno ti richiede più

7 Eugenio Montale, *Mutazioni*, in «Corriere della Sera» (13 agosto 1949), poi in *Auto da fé. Cronache in due tempi*, Milano, Mondadori, 1966; ora in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 90.

8 Eugenio Montale, *I libri nello scaffale*, in «Corriere della Sera» (24 ottobre 1961), poi in *Auto da fé*, cit., p. 97.

9 Eugenio Montale, *Odradek*, in «Corriere della Sera» (7 agosto 1959), poi *Auto da fé*, cit., ora in *Il secondo mestiere*, cit., p. 125.

10 Eugenio Montale, *L'età del discredito*, in «Corriere della Sera» (22 dicembre 1963), ora in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, t. II, p. 2610.

poesia!' | [...] 'È passato il tuo tempo di poeta...'. 'Gli anni cinquanta sono finiti nel mondo'».[11] Fra *Poesia in forma di rosa* e *Trasumanar e organizzar*, Pasolini sostanzialmente non scrive versi. Il libro del 1971 è messo insieme a partire dal 1968, proprio come il grosso di *Satura*; e anche se contiene alcuni testi straordinari come *Versi del testamento*, nel complesso è un'opera stanca e tirata via. Pasolini continuava a autorappresentarsi come poeta («il cinema di poesia»), e continuerà a essere chiamato poeta nella più solenne e tragica delle circostanze, cioè nell'orazione che Moravia pronuncia il giorno del funerale, ma di fatto non lo era più. «La prima impressione che si ricava dalla lettura di questi versi», scrive Bandini, «è che il poeta abbia rinunciato all'idea della centralità della poesia».[12] La stessa cosa si può dire di Montale all'altezza di *Satura*. Due autori che avevano poetiche molto diverse e che si detestavano apertamente escono dagli anni del miracolo economico con la stessa convinzione implicita: la poesia è un'arte del passato.

Il libro più bello del 1971, *Viaggio d'inverno* di Bertolucci, esce in maggio, un mese dopo *Trasumanar e organizzar*. È l'opera di un autore della terza generazione che reagisce allo sconvolgimento del campo letterario generato dalla Neoavanguardia: la stessa cosa vale per *Su fondamenti invisibili* di Luzi, che esce in autunno. Fra il 1956 e il 1963, fra l'uscita di *Laborintus,* il primo numero di «il Verri», l'antologia dei Novissimi e il convegno di Palermo, la Neovanguardia mette in difficoltà gli autori nati fra l'inizio degli anni Dieci e la prima metà degli anni Venti. Paragonati a ciò che si leggeva nell'antologia dei *Novissimi*, certi testi di Bertolucci, Caproni, Sereni, Parronchi, Bigongiari, Luzi, Fortini, Zanzotto, Orelli, Pasolini, Cattafi, Erba o Giudici potevano sembrare invecchiati di colpo. Un gruppo di scrittori più giovani stava tagliando fuori la generazione precedente, la stava facendo sembrare anacronistica. L'antologia di Sanguineti, *Poesia italiana del Novecento* (1969), è un sintomo e un'arma: gli autori della terza e della quarta generazione vengono ridimensionati, quasi annientati («con Luzi, si ha il senso pieno di essere giunti a una stagione terminale, e si volta pagina con assoluta tranquillità»);[13] le loro opere trattate con sufficienza, come testi epigonali e superati, come «un deprimente tran tran»,[14] secondo la formula che Alfredo Giuliani userà nella prefazione a alla ristampa dei *Novissimi* nel 2003. Ora: la grandezza di molti dei poeti nati fra l'inizio degli anni Dieci e l'inizio degli anni Venti, fra Bertolucci (1911) e Giudici (1924), dipende anche dal modo in cui questi autori seppero reagire a un cambiamento che minacciava distruggere i due fondamenti della loro poetica – l'impianto lirico dei testi e il rapporto dialettico con la tradizione. Il mutamento nasceva sia dalla logica del campo letterario, cioè dall'accelerazione imposta dalla Neoavanguardia, sia soprattutto dalla realtà, dalla metamorfosi di un paese che in venticinque anni aveva vissuto una guerra mondiale, un cambio di regime, una guerra civile, la ricostruzione, il miracolo economico, lo sviluppo di una società capitalistica di massa, la nascita di un'industria culturale moderna, un'unificazione lin-

11 Pier Paolo Pasolini, *La mancanza di richiesta di poesia*, in *Poesia in forma di rosa. 1961-1964*, Milano, Garzanti, 1964, ora in *Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti, Milano, Mondadori, 2003, vol. I, p. 1157.

12 Fernando Bandini, *Il "sogno di una cosa" chiamata poesia*, in Pasolini, *Tutte le poesie*, cit., vol. 1, p. LIII.

13 Edoardo Sanguineti, *Introduzione*, in *Poeti italiani del Novecento* [1969], a cura di Edoardo Sanguineti, Torino, Einaudi, 1997, vol. 1, p. LX.

14 Alfredo Giuliani, *Prefazione 2003*, in Alfredo Giuliani (a cura di), *I novissimi. Poesie per gli anni '60* [1961], Torino, Einaudi, 2003, p. V.

guistica effettiva e, da ultimo, l'inizio del lungo Sessantotto. La poesia doveva trovare il modo di non sembrare arcaica al cospetto di tutto questo. I libri più importanti di Bertolucci, Caproni, Sereni, Luzi, Fortini, Zanzotto e Giudici sono stati scritti a partire dagli anni Sessanta, e sono molto diversi da quelli scritti prima di quella soglia. Autori partiti da posture tradizionali e da un linguaggio modellato sulla letteratura del primo Novecento riescono ad ampliare il registro, ad adeguare le loro prime persone a un'epoca nuova, ad afferrare la realtà. A volte ne nasce una poesia che va oltre la lirica;[15] nella maggioranza dei casi ne nasce una poesia che adegua la lirica a un tempo potenzialmente ostile all'*Erlebnis*.[16] *Viaggio d'inverno* (come *IX Ecloghe, Una volta per sempre, Nel magma, Gli strumenti umani, Il congedo del viaggiatore cerimonioso*, ma anche *La Beltà*) è uno di questi grandi tentativi di acclimatare la lirica al nuovo tempo. Si tratta di una soluzione riformistica,[17] uguale e contraria alle soluzioni rivoluzionarie della neoavanguardia, ma estranea a ogni conservatorismo o nostalgia. Ha fatto e continua a fare scuola ma è soggetta a crisi, perché richiede una fiducia nella capacità di rendere universale l'esperienza vissuta e un rapporto dialettico con la tradizione, fatto di continuità e di rottura; un rapporto ambivalente, minacciato dalle circostanze e difficile da mantenere, perché più instabile del soggettivismo ingenuo, del conservatorismo puro o della pura distruzione. Dopo *Viaggio d'inverno*, per esempio, Bertolucci fatica a scrivere poesie liriche: la sua scrittura si sposta decisamente sul romanzo in versi, sulla *Camera da letto*. Il libro che prosegue idealmente *Viaggio d'inverno*, *Verso le sorgenti del Cinghio* (1993), uscirà ventidue anni dopo e sarà epigonale.

Ma un altro libro del 1971 annuncia una nuova stagione letteraria. Oltre a *Trasumanar e organizzar*, Garzanti pubblica *Invettive e licenze* di Dario Bellezza. È il primo esordio presso un editore importante di un autore che per anagrafe apparteneva alla generazione del Sessantotto. La poesia di Bellezza poteva assomigliare a quella di Pasolini e di Penna. Era compattamente egocentrica, come quella di Penna, e chiusa in un solo tema (il desiderio personale e il suo risvolto, l'angoscia); aveva la stessa predilezione di Pasolini per certe forme di *ornatus* (gli aggettivi letterari in posizione epitetica), usate per innalzare un discorso diaristico e trasformarlo in letteratura. Rispetto a Penna, Bellezza non ha un rapporto organico con la tradizione. Rispetto a Pasolini, non possiede né il senso della forma che Pasolini conserva fino a *La religione del mio tempo*, né la volontà di inserire il personaggio-che-dice-io in una totalità politica, sociale, antropologica. L'intero è uno sfondo, non una presenza reale: a Bellezza non interessano né la tradizione, né la totalità. Per dirla con una formula che pochi anni dopo sarebbe diventata di uso comune presso il movimento femminista, Bellezza parte da se stesso. La sua poesia perlustra il mare della soggettività, come dice il verso più famoso della raccolta. Un'altra poetessa di poco più giovane, Patrizia Cavalli, avrebbe scelto come titolo e divisa di un suo libro una formula analoga, *L'io singolare proprio mio*.

Il confine inferiore è dunque il 1971. Quello superiore è il 1979. Nel giugno di quel-

15 È la tesi di Enrico Testa. Cfr. Enrico Testa (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005, *Introduzione*.

16 Cfr. Damiano Frasca, *Posture dell'io. Luzi, Sereni, Giudici, Caproni, Rosselli*, Pisa, Felici, 2014.

17 Cfr. Simonetti, *Mito delle origini, nevrosi della fine*, cit., p. 53 e Guido Mazzoni, *In dialogo* , a cura di Italo Testa, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», xi (2008), pp. 68-79, a p. 78.

l'anno ha luogo la grande scena-madre che funziona come un rito di passaggio, uno psicodramma collettivo e un'allegoria. Il Festival di Castelporziano apparve subito un evento di rottura, come si capisce leggendo la rassegna stampa di quei giorni. Nei quattro anni successivi avrebbe ispirato un documentario,[18] un saggio[19] e un testo narrativo,[20] e sarebbe rapidamente diventato un topos del dibattito sulla poesia. Ma se il 1971, il 1975 e il 1979 scandiscono i passaggi più significativi del processo, in mezzo cadono altre due cesure. La prima è la pubblicazione di alcune antologie che fanno data: *Poesie e realtà '45-'75* (1977) di Majorino cerca di dare una lettura integralmente politica della poesia italiana del dopoguerra; *Poeti italiani del Novecento* (1977) di Fortini racconta una storia letteraria alternativa a quella proposta dalla neoavanguardia; *La parola innamorata* (1978) di Enzo Di Mauro e Giancarlo Pontiggia dà voce e forma alle tendenze neo-orfiche e neoromantiche dei poeti giovani; *Poesia degli anni Settanta* (1979) di Antonio Porta compendia il decennio. Ma l'antologia più importante di questi anni e di tutto il dopoguerra è *Poeti italiani del Novecento* (1978) di Pier Vincenzo Mengaldo.[21] Concepita come risposta a *Poesia italiana del Novecento* di Sanguineti e fortemente voluta dal direttore editoriale della Mondadori, Vittorio Sereni, è un'opera che fissa il canone. Ancora oggi, quarant'anni dopo, l'immagine della poesia italiana del Novecento che si è imposta nella critica universitaria deve moltissimo a Mengaldo, e debbono moltissimo a Mengaldo sia gli autori del classicismo moderno di inizio Novecento sia i poeti della terza e della quarta generazione, cioè quegli scrittori che Sanguineti aveva cercato di cancellare per far posto alla tradizione dalle prime e dalle seconde avanguardie. Ma nel momento stesso in cui fissa il canone, l'antologia di Mengaldo permette anche di misurare una distanza. L'altro confine decisivo di questi anni è l'uscita dei libri che fanno conoscere o che consacrano alcuni degli autori più significativi, a vario titolo, della generazione del Sessantotto: *Le mie poesie non cambieranno il mondo* (1974) di Patrizia Cavalli, *Somiglianze* (1976) di Milo De Angelis, *Il disperso* (1976) di Maurizio Cucchi, *L'ultimo aprile bianco* (1979) di Giuseppe Conte, *Ora serrata retinae* (1980) di Valerio Magrelli – scrittori molto diversi fra loro, ma che sembrano appartenere a un'atmosfera culturale differente sia da quella raccontata da Mengaldo, sia da quella raccontata da Sanguineti. Sono estranei ai gesti delle avanguardie (o li introiettano in partenza per assimilarli e superarli, come fa Magrelli),[22] e al tempo stesso non sembrano più avere quel senso del passato, quel rapporto organico con la tradizione del Novecento che contraddistingue i poeti nati quarant'anni prima. Sono inoltre estranei ai discorsi che avevano accompagnato la storia della poesia italiana nel secondo dopoguerra, a cominciare da quei dibattiti sui destini del mondo,

18 Andrea Andermann, *Castelporziano. Ostia dei poeti*, 1980.

19 Antonio Barbuto, *Da Narciso a Castelporziano*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1981.

20 Franco Cordelli, *Proprietà perduta*, Parma, Guanda, 1983.

21 Su *Parola innamorata* e sulle antologie di Porta e di Mengaldo, cfr. Claudia Crocco, *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Roma, Carocci, 2015, pp. 147-156, e Ead., *«Come credersi autori?» Le antologie di poesia italiana degli anni Ottanta (1978-1990)*, in *Poesia '70-'80. Le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*, a cura di Beatrice Manetti *et al.*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2016, pp. 65-77.

22 Il giovane Magrelli frequenta un liceo sperimentale in cui l'avanguardia è diventata già programma scolastico. Cfr. *Ibridazioni.* Intervista a Valerio Magrelli, a cura di Francesca Santucci, in «Le parole e le cose» (6 maggio 2015), http://www.leparoleelecose.it/?p=18861.

del linguaggio, della letteratura che nel 1994 Giuseppe Conte si troverà a rimpiangere. «I poeti della mia generazione non erano meno bravi di quelli del Gruppo 63», scrive Berardinelli nella ristampa di *Il pubblico della* poesia, «ma non si nutrivano di idee».[23]

Il Novecento letterario italiano è un secolo breve: il primo a capirlo è stato proprio Berardinelli in *Effetti di deriva*. Finisce negli anni Settanta quando la scolarizzazione di massa, la presa di parola, l'età del narcisismo, la crescita della cultura pop e, di lì a poco, la ristrutturazione dell'editoria cambiano i presupposti sociologici che avevano reso possibile la letteratura del ventesimo secolo. Per quanto riguarda la poesia questa transizione si rivela in un *acting out* incandescente. Il secolo non finisce con un piagnisteo: finisce con l'esplosione di Castelporziano. Benché l'importanza di quei giorni sia stata colta subito, di solito l'evento del Festival viene citato più che compreso. Oggi che abbiamo una trascrizione integrale,[24] se ne può parlare da un'altezza nuova. Il discorso sulla condizione sociale della poesia contemporanea non può che cominciare di qui.

3 Come un'allegoria: Castelporziano

Quello che accadde in quei giorni nasce da molte cause, alcune politiche, altre letterarie. Il festival era stato organizzato dai tre animatori del Beat 72, Ulisse Benedetti, Simone Carella, Franco Cordelli, e sostenuto dall'assessore alla cultura del Comune di Roma, Renato Nicolini.[25] Lo spirito del Settantasette era ancora vivo e aleggiava nei comportamenti del pubblico, nel modo di intendere la partecipazione, nell'atmosfera dissacrante e assembleare. Negli anni Settanta si era diffusa la pratica delle letture pubbliche di poesia: il Beat 72, a Roma, ne aveva organizzate molte. Erano il segno di un mutamento culturale: davano espressione alla scoperta del corpo, all'autoesibizione come segno di autenticità, all'autoespressione come diritto primario:

> Accanto ai temi del teatro e della musica che erano gli assi portanti dell'attività del Beat a partire dal 70/72, un altro filone che era quello della poesia, anche quello legato strettamente all'avanguardia del gruppo '63, perché, tra l'altro, quello che succedeva in teatro era successo in poesia molto prima, appunto nel '63; quindi cominciammo ad affrontare il discorso sulla poesia, ma la poesia come? I poeti soprattutto. Io metto sempre l'accento sul fatto che nella poesia la cosa più importante sono i poeti, sono le persone, come nel teatro è il corpo dell'attore, l'oggetto-corpo, il soggetto-corpo, anche nella poesia, io sempre cercato di estrarre da questo oggetto letterario, da questo genere letterario, il suo senso, che secondo me risiedeva nei poeti, i poeti sono i detentori della parola. S'è venuta sviluppando, in quegli anni lì, tutta la tematica intorno al corpo, nel teatro si cominciava a discutere di gesto, immagine e parola, e quindi chi poteva essere l'inventore, il nuovo autore della parola teatrale, della parola drammatica? Senz'altro poteva essere il poeta, ma inteso come figura di «manipolatore di parole». Uno dei sensi dell'avanguardia è

23 Alfonso Berardinelli, *Cominciando dall'inizio*, in *Il pubblico della poesia. Trent'anni dopo*, a cura di Alfonso Berardinelli e Fabio Cordelli, Roma, Castelvecchi, 2004, p. 6.

24 Simone Carella, Paola Febbraro e Simona Barberini, *Il romanzo di Castelporziano. Tre giorni di pace, amore e poesia*, Viterbo, Stampa alternativa, 2005.

25 *Ivi*, p. 7.

> quello di stare sempre al passo con i tempi, non solo di anticiparli, ma di avere le orecchie ben aperte per sentire quello che succede.[26]

A creare lo psicodramma contribuisce la voce che al Festival sarebbe stata presente Patti Smith. Il 1979 è l'anno della sua maggior fortuna in Italia: a settembre gli stadi di Bologna e di Firenze si riempiranno per lei. Molti arrivano a Castelporziano perché credono che ci sia anche Patti Smith. Non trovarla li delude e li indispone.[27]

Fin dall'inizio il pubblico del Festival distrugge le gerarchie. Un'organizzatrice annuncia il nome di uno dei primi poeti, Fabio Garriba; una voce dal pubblico le risponde "Non è vero, è Ugo La Malfa!"; subito dopo parte il primo dei cori "scemo, scemo" che scandiranno la serata.[28] Il pubblico reclama la parola; gli organizzatori assicurano che ci sarà un momento in cui il microfono girerà fra tutti, ma fra il terzo e il quarto poeta ufficiale, fra Milo De Angelis e Aldo Piromalli, una ragazza adolescente che parla un italiano dialettale con l'accento strascicato dei freak sale sul palco e prende la parola. Non è prevista dal programma. Gli organizzatori cercano di fermarla, ma lei rivendica il diritto di esprimersi e la folla la appoggia. La ragazza vuole dimostrare due cose: che una lettura di poesia è uno spazio nel quale vige un'orizzontalità assoluta; che i poeti ufficiali non hanno alcuna delega, alcun mandato. A un certo momento arriva a formulare questa idea in forma di concetto: chiede chi sia il giudice supremo, chi prenda la decisione di lasciar parlare alcuni e di negare il microfono agli altri.[29] In realtà nei giorni del Festival emerge una linea divisoria che Dario Bellezza coglie non appena sale sul palco e viene accolto dal coro "nudo, nudo":

> Non rispettate la poesia, e avete anche il culto della personalità, perché scommetto che se qui ci fosse un altro poeta, per esempio Allen Ginsberg, voi sareste stati zitti in religioso silenzio, dunque siete delle persone volgarissime e immonde. Siete degli stronzi fascisti.[30]

Il finale del discorso è un topos, ma quello che lo precede è un'osservazione intelligente: le poche star entrate nel circuito dei media vengono ascoltate con indulgenza, gli altri poeti vengono rigettati nella massa, secondo la stessa logica leaderistica, inconsciamente e ferocemente maggioritaria, che governava (che governa) le assemblee. Bellezza è anche il primo dei poeti ufficiali a sfidare il pubblico per rivendicare una separatezza. Quando sale sul palco viene accolto con qualche applauso, qualche fischio, qualche

26 *Castelporziano, quei tre giorni sulla spiaggia.* Intervista a Simone Carella, a cura di Alessandra Vanzi, in «il manifesto» (1 novembre 2014). Sul corpo nella poesia italiana contemporanea, cfr. Andrea Cortellessa, *Touch. Io è un corpo*, in Cortellessa, *La fisica del senso*, cit., pp. 61-86.

27 «Si era creato questo equivoco di Patti Smith», ricorda Carella, «perché tra gli altri poeti io avevo invitato anche lei, come poeta, l'altro giorno ho ritrovato una sua lunghissima e bellissima lettera (indirizzata a me al femminile perché firmandomi io Simone aveva pensato che fossi una donna) in cui mi diceva 'Dear Madame mi dispiace ma non posso venire perché sono impegnata in un tour', insomma alcuni protestarono perché volevano sentire lei, noi non volevamo prendere in giro nessuno» (*Castelporziano, quei tre giorni sulla spiaggia*, cit.).

28 Carella, Febbraro e Barberini, *Il romanzo di Castelporziano*, cit., p. 15 ss.

29 *Ivi*, p. 22.

30 *Ivi*, p. 27.

coro ma soprattutto con ironia e indifferenza. Mentre sta leggendo, un tizio sale sul palco e si denuda fra gli applausi. Bellezza si atteggia come se si considerasse importante: per il pubblico è uno qualsiasi. Pensa di ingraziarsi la folla ostentando la propria fragilità e chiedendo attenzione («i poeti vanno incoraggiati, vanno applauditi anche se non vi piacciono le loro poesie. Dovete applaudire»), ma il pubblico è ostile o perplesso. A quel punto Bellezza lo sfida («e allora fischiate!») e viene preso in parola: partono fischi pesanti, si alza il coro «scemo, scemo».

Il secondo giorno entropia e dissacrazione dilagano: il microfono viene preso da poeti non iscritti a parlare; a un certo punto qualcuno prepara un minestrone collettivo che si prende il centro della scena e eclissa le letture. Alla fine della giornata viene letto un documento del gruppo Guida Poetica Italiana, che figura tra i promotori del festival. Si dice che è stato giusto chiamare i poeti stranieri, perché questa era l'occasione per smitizzarli, mentre «i poeti [italiani] annunciati ufficialmente, tranne due o tre, non rappresentano nessuno e questa occasione è stata un'ottima occasione per ricordarglielo».[31] Poco prima un ragazzo era salito sul palco e si era preso il microfono per dire che il minestrone era pronto, ma poi aveva voluto esprimersi, come tutti («oh, visto che ci ho in mano il microfono voglio dire alcune cose»), ed era stato molto più icastico:

> Io son venuto qua perché c'era Patti Smith e non l'ho trovata, e vengo qua e trovo i poeti che mi dicono le poesie. Ma io della poesia non me ne f... Andate affanculo tutti, mi avete rotto il cazzo. Smettela, finitela, stronzi! Non capite un cazzo voi.

Il terzo giorno è il più tranquillo: Allen Ginsberg conduce la serata come un presentatore, placa la folla con la propria autorità, secondo la logica che Bellezza aveva esposto due giorni prima e che assicura una forma di ordine. Le letture procedono in modo relativamente calmo, interrotte solo da documenti politici collettivi. Molti lamentano che gli organizzatori non abbiano previsto «la nostra esigenza di esprimerci ciascuno in questo nostro incontro come e secondo la nostra esigenza di esseri umani»:[32]

> Ci teniamo a dire a tutti ad alta voce che i veri momenti creativi più veramente genuini e di ricerca della vera poesia nelle due sere trascorse qui sono stati rappresentati dagli interventi della ragazza napoletana diciassettenne, piccola, bruttina, indosso uno slip e una maglietta bianca, gli occhi fissi e strafatta, che dice: tengo le vibrazioni e devo comunicare le mie vibrazioni! [...] La seconda sera, la partecipazione più veramente genuina e collettiva alla poesia si è avuta con l'occupazione del palcoscenico da parte di tutti con il minestrone... atto simbolico... di denuncia... delle contraddizioni più vistose![33]

Ma l'episodio più citato fra quelli accaduti nei giorni del Festival, quello che diventa una facile allegoria, è il crollo del palco. Fin dal primo giorno il pubblico comincia a salirci sopra; gli organizzatori si accorgono subito che non può reggere e più volte invitano il pubblico a scendere, ma ciò non accade – finché la struttura, alla fine, non si accascia placidamente sulla sabbia.

31 *Ivi*, p. 115.
32 *Ivi*, p. 138.
33 *Ivi*, p. 139.

4 La crisi del ruolo

Come una specie di grande scena primaria che avviene in un'unità di luogo, di tempo e di azione, i tre giorni di Castelporziano definiscono il profilo sociologico della poesia contemporanea con una forza sintomatica e anticipatoria che si riverbera sui decenni successivi. Se la si scompone, si ricavano i tratti fondamentali del campo letterario di cui stiamo parlando. Che cosa si rivela a Castelporziano?

Quattro anni prima, nel brano più famoso di *Effetti di deriva*, Berardinelli rifletteva sulla crisi della poesia considerata come sistema:

> Ciò che comunque e irreparabilmente è venuta meno è l'unitarietà di prospettiva: l'omogenea e largamente prevedibile tabella di marcia col conforto della quale gruppi e tendenze si sono fino agli anni Sessanta succeduti e combattuti. Il *campo* letterario è cioè ormai disgregato. Sta progressivamente venendo meno quella particolare forma di coscienza storica che specificatamente lo strutturava. Gli autori non hanno più sotto i propri piedi un terreno relativamente compatto, per quanto accidentato e qua e là franoso, su cui sfidarsi, combattersi, discutere a partire da qualcosa e in vista di qualcosa. Dare conto più esattamente dell'estensione e della profondità di questo fenomeno di sgretolamento di una *tradizione*, di un *campo* e di un *ruolo* (anche solo ideologico) vorrebbe dire disporre di una serie cospicua di analisi, ancora in massima parte da compiere, sul complesso di dissoluzioni-ristrutturazioni che hanno negli ultimi anni investito da noi l'intera sfera sovrastrutturale.[34]

Il più vistoso di questi tre sgretolamenti è quello del ruolo. Si tratta di una crisi esterna e interna. Esternamente la poesia perde importanza nell'economia generale della comunicazione. Uno dei fenomeni culturali più importanti della seconda metà del Novecento è la nascita della cultura pop, cioè di una nuova cultura umanistica, un sistema di autori, opere, canoni e generi nato dalla comunicazione di massa (cinema commerciale, televisione, fumetti, musica rock, giornali, moda, pubblicità, e poi internet, videogiochi, flusso mediatico diffuso) che sovrappone alla cultura umanistica tradizionale generando conflitti e mescolanze. La cultura pop possiede una forma d'arte che, sotto molti aspetti, assorbe e svuota il ruolo della poesia. A partire dalla fine degli anni Sessanta la musica rock si appropria della funzione lirica.[35] Una parte del pubblico del Festival era venuto a Castelporziano per vedere Patti Smith; un'altra parte era venuta per ascoltare delle figure ibride come i poeti *beat* americani. ùù

Ma se la crisi esterna è l'aspetto più visibile, la crisi interna è altrettanto significativa. Le arti moderne funzionano secondo lo stesso meccanismo triangolare che, secondo Weber, regola il funzionamento delle religioni: come la parola dei profeti viene interpretata dai sacerdoti e giunge ai fedeli, così le opere degli autori vengono mediate dalle istituzioni

34 Alfonso Berardinelli, *Effetti di deriva*, in *Il pubblico della poesia*, a cura di Alfonso Berardinelli e Fabio Cordelli, Cosenza, Lerici, 1975, pp. 7-29, alle pp. 15-16.

35 Ne ho parlato estesamente qui: Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 221 ss.

dell'arte (critica, scuole, musei, editoria, apparati distributivi) e giungono al pubblico.[36] A metà degli anni Settanta diventa chiaro che il campo della poesia non è più fatto in questo modo. Il triangolo è diventato una linea, un sistema dentro il quale vige una logica orizzontale. Per un verso, gli autori e il pubblico sono le stesse persone: i lettori o ascoltatori sono a propria volta aspiranti poeti; gli spettatori di Castelporziano sentono di avere il diritto di salire sul palco. In poesia la distanza che il lettore o l'ascoltatore percepisce fra sé e l'autore diventa minima o nulla. Nella musica rock invece è massima: «nella storia dell'umanità non c'è stato nulla, dopo la divinizzazione dei faraoni nell'antico Egitto, di paragonabile al culto che la gioventù europea e americana dedic*a* alle rockstar».[37] Per un altro verso, le mediazioni si sono indebolite: i giudizi della critica (o, nel caso di Castelporziano, le scelte degli organizzatori) contano poco o nulla; il filtro dei corpi intermedi sta venendo meno. Il pubblico della poesia si è allargato, si è fatto eterogeneo e ha assunto un atteggiamento nuovo: alla poesia non chiede più comprensione intellettuale, significati e dibattito; chiede soprattutto autoespressione, immedesimazione e spettacolo. Stanno nascendo nuove figure di poeta e nuovi circuiti di divulgazione delle opere.

È stato Benjamin a fissare l'evento che definisce la condizione oggettiva del poeta moderno, nelle prime pagine del suo saggio su Baudelaire: *I fiori del male* sono stati uno degli ultimi libri importanti di poesia ad aver avuto un successo di pubblico, mentre nella seconda metà dell'Ottocento la borghesia avrebbe progressivamente tolto il mandato sociale ai poeti.[38] 'Mandato sociale' è una formula che rimanda alla teoria leninista delle avanguardie esterne, all'idea che un gruppo separato di intellettuali possa rappresentare una classe se, e solo se, è investito di un'autorità. Fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento la poesia, anticipando il destino della letteratura *d'essai* e della cultura umanistica in generale, perde questa autorità. In Italia i primi scrittori a registrare il nuovo stato di cose sono i poeti della generazione nata negli anni Ottanta dell'Ottocento, la prima autenticamente moderna, come Palazzeschi («Infine io ò pienamente ragione, | i tempi sono molto cambiati, | gli uomini non dimandano | più nulla dai poeti, | e lasciatemi divertire»)[39] e Gozzano («io mi vergogno, | sì, mi vergogno di essere un poeta»).[40] Ma proprio quando Palazzeschi e Gozzano pubblicano i loro versi, il tasso di analfabetismo registrato dal censimento del 1911 tocca il 46%. Un documento statistico pubblicato sulla «Nuova Antologia» nello stesso anno calcola che circa un terzo degli alfabetizzati

36 Cfr. Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 1998, p. 56 ss. Nathalie Heinich si richiama all'analisi della sociologia weberiana della religione sviluppata da Bourdieu (Pierre Bourdieu, *Une interprétation de la théorie de la religion selon Max Weber*, in «Archives européennes de sociologie», xii/1 (1971), pp. 3-21). Cfr. anche Eduardo de La Fuente, *La filosofia weberiana del profeta e il compositore d'avanguardia*, in «Rassegna italiana di sociologia», xlii/4 (2001), pp. 513-540.

37 Michel Houellebecq, *Le particelle elementari* [1998], Milano, Bompiani, 1999, p. 85.

38 Walter Benjamin, *Su alcuni motivi in Baudelaire* [1939-1940], in *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di Giorgio Agamben, Barbara Chitussi e Clemens-Carl Härle, Vicenza, Neri Pozza, 2012, pp. 853-854.

39 Aldo Palazzeschi, *E lasciatemi divertire! (Canzonetta)*, in *L'incendiario*, Milano, Edizioni Futuriste di Poesia, 1910, ora in *Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Adele Dei, Milano, Mondadori, 2002, p. 238. Cito dall'edizione 1910 di *L'Incendiario*. La poesia verrà leggermente riscritta a cominciare dal titolo, che diventerà *Lasciatemi divertire*.

40 Guido Gozzano, *La Signorina Felicita ovvero la Felicità*, in *I colloqui*, Milano, Treves, 1911 ora in *Tutte le poesie*, testo critico e note a cura di Andrea Rocca, Milano, Mondadori, 1980, p. 178.

sia in realtà semianalfabeta.[41] In un contesto simile, chi è in grado di scrivere e pubblicare un libro conserva un prestigio sociale indubitabile e la perdita di mandato presso il pubblico che legge non scalfisce il suo oggettivo privilegio: quella di primo Novecento è ancora una società dei notabili. E lo è anche quella in cui si sviluppano i dibattiti letterari del secondo dopoguerra: nel 1961 (cioè nel centenario dell'unità di Italia, che causalmente è anche l'anno in cui esce l'antologia dei *Novissimi*) solo il 25% circa degli uomini il 15% delle donne accedeva all'istruzione superiore dopo le medie. Nel 1975 si era intorno al 55% e al 45%; nel primo decennio del ventunesimo secolo la percentuale per entrambi i sessi oltrepassa il 90%.[42] Questo significa che la poesia italiana moderna ha conosciuto due perdite del mandato sociale: quella di inizio Novecento e quella che comincia a emergere proprio nel corso degli anni Settanta. La seconda ha conseguenze molto più profonde dalla prima, nasce una dalla più grandi conquista democratiche del secondo Novecento, cioè dalla scolarizzazione di massa, e sta ancora avendo luogo. Insieme alla crescita verticale degli accessi alle scuole secondarie superiori e all'università cresce il numero di coloro che hanno accesso al campo sociale della poesia. Fra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta una parte consistente di questo nuovo pubblico potenziale si riversa nella politica; poi, nel corso degli anni Settanta, ripiega sul privato e si dedica all'espressione di sé. La fortuna editoriale della poesia a metà degli anni Settanta è anche un effetto di ciò che all'epoca veniva chiamato riflusso.[43] In questa fase chi scrive poesia non può più contare sul prestigio che gli proviene dal possesso della scrittura (ormai quasi tutti sanno leggere e scrivere), né dalla pratica di un genere che viene percepito come alla portata di tutti. È la forma artistica cui sembra più facile accedere, quella apparentemente più semplice da praticare, quella cui molti dei coloro che si interessano anche vagamente alla cultura si sono dedicati una volta nella vita. Questo fa sì che la distanza oggettiva fra autori e pubblico si annulli. Allo stesso modo si annulla la distanza soggettiva: il pubblico della poesia ha un atteggiamento paritario nei confronti degli autori; è composto da potenziali aspiranti poeti, non da lettori o ascoltatori; il dispositivo verticale e gerarchico che faceva funzionare le arti moderne salta e viene sostituito un dispositivo orizzontale e democratico. Se il mandato sociale si basa su una forma di delega simile a quella che vige nella rappresentanza politica, a partire da metà degli anni Settanta la delega viene ritirata e viene sostituita da un meccanismo che assomiglia a quello delle situazioni assembleari e poi dei social network: una massa nebulosa di prese di parola individuali, che si rappresentano come tendenzialmente paritarie, sovrastata da poche star riconosciute. Castelporziano dice questo. La storia dei decenni successivi accentuerà un simile stato di cose.

41 *Suffragio universale e analfabetismo. Appunti statistici*, in «Nuova Antologia», 5ª ser., CLIII/946 (1911), pp. 330-338. Il calcolo è fatto in vista delle elezioni a suffragio universale maschile che si sarebbero tenute nel 1913 e riguarda gli uomini, non le donne. Alla fine il risultato complessivo del calcolo è «3 milioni e mezzo di elettori istruiti contro più di 5 milioni di elettori analfabeti o quasi». Ma poi si aggiunge «Ed è questa l'ipotesi più favorevole: in realtà il rapporto fra istruiti e non istruiti sarà peggiore» (*ivi*, p. 333).

42 Istat, *L'Italia in 150 anni. Sommario di statistiche storiche 1861-2010*, 2011, `http://www3.istat.it/dati/catalogo/20120118_00/`, capitolo 7 (*L'istruzione*).

43 Guanda apre una collana di poesia molto prolifica, diretta da Giovanni Raboni; le collane dei editori grandi e medi si aprono agli esordienti o ai semiesordienti: Bellezza pubblica per Garzanti, Cucchi per lo Specchio, Cavalli per la collana bianca Einaudi, Magrelli per Feltrinelli.

5 Il campo disgregato

La crisi del ruolo si accompagna alla crisi del campo e della tradizione. Per le abitudini della critica italiana, l'antologia come genere avrebbe dovuto produrre una storia o una mappa. Quelle di Sanguineti, Fortini e Mengaldo, per esempio, mantengono ancora l'impianto genealogico o topografico che discende dalla tradizione storicistica: pensano in termini di linee, correnti, tendenze, famiglie. Berardinelli dichiara in partenza che questo schema non si applica ai poeti della sua generazione: la poesia contemporanea è diventata anarchica e segue la logica del 'tutto può andar bene':

> Tutta una serie di varianti poetiche della nostra storia letteraria recente tornano dunque simultaneamente: in apparenza senza contraddirsi, comunque senza volersi escludere a vicenda in linea di principio.[44]

Pochi anni dopo Fortini e Mengaldo pubblicano gli ultimi due tentativi autorevoli di costruire una storia e una mappa della poesia del Novecento; da quel momento in poi sarebbe diventato sempre più difficile proporre letture unitarie. Nei trent'anni successivi abbondano i tentativi parziali, tendenziosi e idiosincratici, gli "elenchi telefonici", secondo una formula di Sanguineti, o i "cataloghi delle letture preferite",[45] mentre i tentativi di mappa o di storia complessiva non si guadagnano l'autorevolezza che si era guadagnata la ricostruzione di Mengaldo[46] – fino a quando, nel 2005, i curatori della più vasta antologia di poesia contemporanea oggi disponibile trovano in Blanchot la formula metaforica che definisce il modo in cui il genere appare oggi: parola plurale.[47] Ma che cosa significa pluralità?

Se la molteplicità conflittuale è la legge interna di ogni sistema, nei domini simbolici le forze si dispongono a comporre un campo. Nel 1975 'campo' era una di quelle parole che giravano nell'aria e davano forma a un'atmosfera culturale. Bourdieu stava elaborando il suo concetto di campo, quello che avrebbe trovato l'applicazione più persuasiva in uno dei capolavori della sociologia di secondo Novecento, *La distinzione* (1979). «C'è campo quando c'è effetto di campo», scrive Bourdieu: un fenomeno sociale forma un campo quando le parti che lo compongono non si possono pensare separatamente, ovvero quando gli attori del sistema si trovano legati da relazioni oggettive che penetrano nelle loro coscienze e prima ancora nel loro inconscio.[48] È indubitabile che, fino agli anni Settanta, la poesia italiana formasse un campo: il numero relativamente ristretto dei partecipanti, il numero relativamente ridotto dei luoghi in cui si pubblicava e si recensiva

44 Berardinelli, *Effetti di deriva*, cit., p. 25.

45 Giovanni Palmieri, *Antologie poetiche allo specchio e saggi sulla poesia*, in «Il Verri», xlii/2-3 (1997), p. 162 Cfr. anche Crocco, *La poesia italiana del Novecento*, cit., pp. 154 ss.

46 Per una storia delle antologie recenti, cfr. Palmieri, *Antologie poetiche allo specchio e saggi sulla poesia*, cit.; Stefano Verdino, *Le antologie di poesia del Novecento. Primi appunti e materiali*, in «Nuova corrente», li/133 (2004); Niccolò Scaffai, *Altri canzonieri. Sulle antologie di poesia italiana (1903-2005)*, in «Paragrafo», i (2006), p. 90; Crocco, *La poesia italiana del Novecento*, cit. e Ead., *«Come credersi autori?»*, cit.

47 Giancarlo Alfano *et al.* (a cura di), *Parola plurale*, Roma, Sossella, 2005.

48 Cfr. Pierre Bourdieu e Loïc J. D. Wacquant, *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, Paris, Seuil, 1992, p. 76.

rendevano possibile, anzi necessario pensarsi in rapporto a una rete mobile di posizioni. Oltre all'elemento demografico, ciò che faceva della poesia un campo era la battaglia delle poetiche. Fra il 1945 e gli anni Settanta questo conflitto era stato condotto quasi sempre in nome della politica. L'atteggiamento che Brecht aveva fissato mirabilmente in *La letteratura sarà esaminata* ha dato forma al gesto tipico delle discussioni letterarie di quell'epoca: Montale in *Piccolo testamento* («Ognuno riconosce i suoi»),[49] Pasolini in molti dei suoi testi, Luzi in *Presso il Bisenzio* («Tu? Non sei dei nostri. | Non ti sei bruciato come noi al fuoco della lotta»),[50] Fortini in *Traducendo Brecht* («Fra quello dei nemici | scrivi anche il tuo nome [...]. | La poesia | non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi»),[51] Sereni in *Un sogno* («Hai tu fatto - | ringhiava - la tua scelta ideologica?»)[52] e *Un posto di vacanza*, Sanguineti in *Purgatorio de l'Inferno* («perché |vivi, tu? e dicevano: come ti giustifichi? |dicevano: ma ti giustifichi, tu?»)[53] cercano di legittimare la propria posizione e il privilegio di scrivere poesie al cospetto delle differenze di classe, dei conflitti cosmico-storici, della politica e della storia. È un gesto che oggi cogliamo bene anche perché ci suona anacronistico. Uno dei primi a dirlo chiaramente fu Fortini all'inizio degli anni Novanta, nella prefazione a *Attraverso Pasolini*, come abbiamo visto.[54] L'obbligo di rendere conto al cospetto della politica e dunque della verità rendeva necessario pensare le proprie scelte letterarie in relazione alle altre scelte possibili, nella convinzione che esistesse uno e un solo modo corretto, politicamente giusto, di scrivere poesia. «Aveva torto e non avevo ragione», recita l'incipit di *Attraverso Pasolini*:[55] le discussioni letterarie di quest'epoca si fondano sull'idea che non esistano una differenza incommensurabile di gusti, due idiosincrasie o due mondi entrambi legittimi e parziali, ma un torto e una ragione. E prima ancora che cominciasse l'epoca della politicizzazione della letteratura, l'effetto di campo era generato dallo storicismo normativo implicito nell'estetica moderna, cioè dall'idea che l'arte giusta sia quella che rimane all'altezza dei tempi e si muove insieme allo *Zeitgeist*. È una logica che vige da quando crolla l'apparato atemporale del classicismo premoderno e che si mostra in modo esplicito a metà dell'Ottocento, fra gli scritti sull'arte di Baudelaire e gli scritti di poetica di Rimbaud. Le prime avanguardie e l'ala radicale del modernismo la trasformano in programma: quando Marinetti rivendica il disinteresse per l'arte del passato[56] o quando Pound sostiene che non si

49 Eugenio Montale, *Piccolo testamento*, in *La bufera e altro*, Venezia, Neri Pozza, 1956, poi in *L'opera in versi*, a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1980, p. 267.

50 Mario Luzi, *Presso il Bisenzio*, in *Nel magma*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1963, ora in *L'opera poetica*, a cura di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, 1998, p. 317.

51 Franco Fortini, *Traducendo Brecht*, in Franco Fortini, *Una volta per sempre. 1958-1962*, Milano, Mondadori, 1963, ora in *Tutte le poesie*, a cura di Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 2014, p. 238.

52 Vittorio Sereni, *Un sogno*, in *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1965, ora in *Poesie*, a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1965, p. 159.

53 Edoardo Sanguineti, *Purgatorio de l'Inferno. XVII poesie, 1960-1963*, 17, in *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 90.

54 Fortini, *Attraverso Pasolini*, cit., p. X.

55 *Ivi*, p. VII.

56 «Ammirare un quadro antico equivale a versare la nostra sensibilità in un'urna funeraria» (Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto del Futurismo* [1909], in *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1990).

può scrivere con uno stile vecchio di vent'anni,[57] il culto estetico della novità trova il suo compimento rigoroso. Negli anni di cui stiamo parlando, la sua riscrittura più radicale si trova nell'*Introduzione* di Alfredo Giuliani ai *Novissimi*: la poesia non può essere vera se non è contemporanea; compito della critica è distinguere fra ciò che si mostra all'altezza dei tempi, per usare la metafora su cui si fonda ogni storicismo, e ciò che resta al di sotto di questa altezza;[58] non può esistere una coesistenza pacifica di forme differenti. È ancora scontato per Giuliani che la letteratura si comporti oggettivamente come un campo.

La generazione del Sessantotto sembra invece appartenere a una storia diversa: famiglie poetiche differenti convivono senza contraddirsi; si ha l'impressione che tutto possa andar bene, perché non c'è alcun imperativo etico-politico che trascenda il desiderio individuale di essere come si è e di esprimersi come si è. Nella prefazione del 2004 Berardinelli riscrive le idee del 1975 con altra consapevolezza teorica:

> L'idea centrale era questa: non è vero che in ogni situazione storica esista una e una sola tendenza giusta in letteratura, come avevano creduto in fondo sia gli *engagés* sia gli avanguardisti.[59]

È lo stato di cose che Arthur Danto descrive in *Dopo la fine dell'arte*: sparisce la freccia del tempo, viene meno l'idea che alcune maniere siano autenticamente contemporanee, mentre altre sono arretrate, fuori dalla cinta della storia, vecchie.[60] Si dissolve l'idea moderna di un'arte che insegue con rigore la novità, e a maggior ragione di un'arte che prepara o accompagna la rivoluzione;[61] al suo posto si instaura una molteplicità orizzontale e senza sbocco. A partire dagli anni Settanta la poesia italiana ha progressivamente perduto il legame con gli imperativi etici ed estetici che unificavano la discussione sulla letteratura e la percezione dei testi nei decenni precedenti. Sono scomparsi o tendono a scomparire i negoziati fra ministri degli esteri di Stati avversari, la coesistenza diventa pacifica, non si sente più il bisogno di discutere, si accetta l'eterogeneità senza guerreggiare. Restano sacche di conflittualità avanguardistica (il Gruppo 93, GAMMM, alcune autrici e alcuni autori isolati), ma la nuova legge del sistema è il *cuius regio eius religio*, la compresenza di nicchie relativamente chiuse e indifferenti. Perché questo passaggio?

La ragione cui finora abbiamo accennato è intellettuale: vengono meno gli imperativi che avevano tenuto insieme il campo rimandando a delle verità che dovevano valere per tutti, e in particolare l'obbligo di giustificare la propria scrittura al cospetto della politica o della storia. La forma del dibattito letterario è profondamente cambiata: se le discussioni degli anni Cinquanta e Sessanta avevano per lo più forme rigide e strutturate (potremmo dire 'di Stato' volendo riusare la metafora di Giuseppe Conte), a partire dagli anni Ottanta le discussioni diventano fluide, mobili e aggrovigliate; la fedeltà a un'idea, le amicizie personali, le solidarietà di cordata si sovrappongono, si mescolano e formano

57 «No good poetry is ever written in a manner twenty years old» (Ezra Pound, *A Retrospect (1913-1918)*, in *Literary Essays of Ezra Pound*, New York, New Directions, 1968, p. 11).

58 Alfredo Giuliani, *Introduzione* [1961], in Giuliani, *I novissimi*, cit., p. 15.

59 Berardinelli, *Cominciando dall'inizio*, cit., p. 7.

60 Arthur Danto, *Dopo la fine dell'arte* [1997], Milano, Bruno Mondadori, 2008. La «cinta della storia» è una citazione di Hegel.

61 Laurent Jenny, *Je suis la révolution. Histoire d'une métaphore (1830-1975)*, Paris, Belin, 2008.

insiemi contorti.[62] Continuano a sussistere dei momenti di dibattito costruiti attorno a categorie rigide e imparentate con la tradizione delle avanguardie, come il convegno di Lecce del 1987, i testi di poetica che accompagnano il Gruppo 93 o GAMMM o l'introduzione di Ostuni all'antologia *Poeti italiani degli anni Zero* (2010); ma la tendenza prevalente è quella a non discutere, a rimanere nella propria bolla, a non aggredire l'avversario, sia perché le cordate che si confrontano hanno sempre meno elementi comuni per dialogare o anche solo per scontrarsi a parole, sia perché sembra venuto meno l'obbligo di discutere. La letteratura non viene esaminata, non deve rendere conto: è giustificata *a priori* dalla logica del nostro tempo, per il quale l'autoespressione è un'attività pacifica, un diritto. Non è ovvio che debba tendere a qualcosa se non all'esibizione dell'io al cospetto degli altri, al puro riconoscimento personale. Ma al di sotto e intorno a questa ragione teorica ce n'è una pratica e sociale: il campo si disgrega perché si allarga, perché aumenta la quantità e l'eterogeneità dei partecipanti.

6 Sociologia della poesia contemporanea

Negli ultimi quattro decenni i tratti di fondo della poesia contemporanea considerata come sistema sono rimasti quelli che si rivelano fra il 1971 e il 1979. I mutamenti che hanno avuto luogo in questo tempo hanno rafforzato i processi emersi negli anni Settanta. Le trasformazioni più importanti sono legate alla crisi dell'editoria, alla diffusione progressiva delle letture pubbliche, al rapporto con la musica rock e alla nascita di internet.

La ristrutturazione editoriale che ha luogo a partire dagli anni Ottanta e la crisi delle collane storiche che ha luogo a partire dagli anni Novanta tolgono prestigio e autorevolezza alla sede di pubblicazione di un libro. Oggi il nome dell'editore e della collana conta molto meno di quarant'anni fa. Se fra il 1971 e il 1980 l'uscita presso Garzanti, Einaudi, Guanda, Mondadori o Feltrinelli di due ventisettenni (Bellezza, Cavalli), di un venticinquenne (De Angelis), di un trentunenne (Cucchi) o di un ventitreenne (Magrelli) dava a questi autori un consistente vantaggio competitivo sui coetanei in termini di visibilità e di credito, oggi non è più così. Negli anni Zero e Dieci del ventunesimo secolo Temporelli, Dapunt, Rondoni o Pellegatta (l'età media delle prime pubblicazioni importanti si è alzata per tutti) non hanno tratto lo stesso tipo di vantaggio dall'uscita nella Bianca Einaudi o nello Specchio: qualunque cosa si pensi della loro opera, chi conosce la poesia contemporanea sa che di loro si parla poco. Il campo editoriale è diventato sempre più anarchico e disperso. Anche i circuiti di distribuzione sono cambiati: i volumi che finiscono davvero in libreria sono pochi; pochissime le librerie che ospitano la poesia strettamente contemporanea, e non soltanto i classici o la poesia del repertorio *midcult* (Gibran, Hikmet, Merini); la compravendita dei libri passa per lo più dal circuito on line, e in generale la poesia non viene comprata e venduta: viene distribuita a mano dall'autore

62 Cfr. Tommaso Ottonieri, *Interventi preordinati e discussione (III)*, in Maria Antonietta Grignani (a cura di), *Genealogie della poesia nel secondo Novecento.* Giornate di studio, Siena, Certosa di Pontignano, 23-25 marzo 2001 («Moderna», III/2), Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2002, pp. 167-169. Sulle discussioni letterarie più recenti, cfr. Gilda Policastro, *Polemiche letterarie. Dai Novissimi ai lit-blog*, Roma, Carocci, 2012.

all'interno di un circuito fatto di altri autori e di critici specializzati. In questo senso le letture pubbliche, i reading, hanno assunto un ruolo di supplenza. Chi le frequenta sa che sempre più spesso gli autori vengono conosciuti e giudicati sulla base della sola lettura pubblica, come se l'originale fosse il reading e non il testo stampato sulla carta, spesso difficile da trovare, col quale la lettura a alta voce intrattiene un rapporto mediato. E se è vero che alcuni poeti hanno spostato il baricentro della loro opera verso l'oralità e trattano la performance come se fosse il testo vero, il 95% della poesia italiana contemporanea continua a nascere sotto forma di parola scritta. Nella maggior parte dei casi il reading è un derivato, una trasposizione, come il film ricavato da un romanzo.

Anche la concorrenza simbolica della musica rock è cresciuta. Ciò che un tempo suonava come una provocazione oggi viene ripetuto in forme iperboliche («De André [...], questo artista meraviglioso, che continuo a considerare il più grande poeta italiano degli ultimi cento anni»),[63] mentre capita sempre più spesso che i manuali di letteratura per le scuole secondarie superiori affianchino i cantautori ai poeti. Del resto le generazioni nate a partire dagli anni Quaranta sono culturalmente bilingui: si sono formate sulla cultura umanistica tradizionale e, insieme, sulla cultura pop; anzi, nel corso della vita la cultura pop precede la cultura tradizionale, perché quasi sempre coloro che non provengono da famiglie di intellettuali assorbono la prima con anni di anticipo rispetto alla seconda. Ma l'evento che segna il passaggio più importante nei rapporti simbolici fra poesia e musica rock è il Nobel per la letteratura attribuito nel 2016 a Bob Dylan. Non sempre il flusso di discorsi che l'hanno accompagnato si è soffermato sull'essenziale. Non è interessante discutere sul carattere di arte della musica rock (è molto difficile sostenere il contrario nel 2017), mentre è interessante riflettere sul significato sociologico di un riconoscimento simile. Il punto essenziale mi sembra questo: mentre di solito il premio Nobel per la letteratura premia autori conosciuti in nicchie minime (Müller o Tranströmer, per rimanere ad alcuni vincitori degli ultimi dieci anni) o in nicchie di media grandezza (Mo Yan, Munro, Ishiguro), tutti o quasi conoscono il nome di Bob Dylan. La scolarizzazione di massa e l'aumento del numero di persone che accedono al consumo di cultura si accompagna alla crescita di una produzione *masscult* e *midcult*. Nell'evoluzione del romanzo e delle arti figurative, la nascita di sfere sociologiche relativamente separate ha una storia di lunga durata e assume una forma molto precisa nella seconda metà dell'Ottocento, quando le opere destinate al mercato e le opere destinate al pubblico d'avanguardia finiscono in segmenti opposti e conflittuali del campo letterario.[64] Ma se il romanzo, cioè il genere letterario più popolare e più venduto, sviluppa una filiera *masscult* e *midcult* pervasiva e riconoscibile, la poesia non ha seguito presso il pubblico largo e diventa un'arte di nicchia tendenzialmente *highbrow*. Pur avendo una diffusione più ampia dei testi considerati canonici, gli esempi di poesia *lowbrow* e *middlebrow* sono complessivamente pochi e non

63 Fernanda Pivano, *The Beat Goes On*, Milano, Mondadori, 2004. Citato in Andrea Cortellessa, *Il più grande poeta italiano degli ultimi cento anni?*, in «alfabeta2», 11/13 (2011), p. 31, ripreso il 26 ottobre su «Le parole e le cose» col titolo *Il più grande poeta italiano degli ultimi cento anni? Il culto per Fabrizio De André nell'Italia contemporanea*, http://www.leparoleelecose.it/?p=1630.

64 Cfr. Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte* [1992 e 1998], Milano, Il Saggiatore, 2005, pp. 116 ss. Su *masscult* e *midcult* in un regime di consumo culturale di massa, cfr. Dwight MacDonald, *Masscult e midcult* [1960], Roma, E/O, 2002.

producono effetti paragonabili a quelli dei loro corrispettivi nel genere del romanzo. In questo senso, i testi della musica pop e rock coprono un vuoto nel sistema letterario: sono l'equivalente del *masscult* e del *midcult* in poesia. Considerati come semplici testi, le opere di Dylan rappresentano questo; e anche se li si considera integralmente, la loro posizione nel sistema della cultura non muta.

Ma il cambiamento più importante che la poesia ha conosciuto negli ultimi vent'anni è legato alla nascita di internet. La rete ha modificato profondamente il modo di rendere pubbliche e le opere e di discuterne. Lo ha fatto in due momenti – con la nascita dei siti letterari e con la nascita dei social network. I siti emergono sulla scena pubblica fra la fine degli anni Novanta e l'inizio degli anni Zero: l'evento decisivo è la comparsa, nel marzo del 2003, di «Nazione Indiana», che, fino alla fine degli anni Zero, è stato il sito più letto e a suo modo il più autorevole.[65] La stagione eroica dei primi siti culturali introduce nel dibattito stili e pratiche che nell'età dell'oro dell'*engagement* letterario, fra il dopoguerra e gli anni Settanta, sarebbero stati inconcepibili. La seconda ondata, quella cui appartengono «Minimamoralia» (nato nel giugno del 2009), «Doppiozero» (febbraio 2011) e «Le parole e le cose» (settembre 2011), avrebbe in parte disciplinato il flusso che «Nazione Indiana» mostrava in purezza, come se l'orizzontalità assoluta che a Castelporziano si era rivelata a parole avesse preso forma scritta. Molte cose colpivano nei dibattiti on line degli anni Zero. Innanzitutto la mancanza di maniere: accadeva spesso che gli scrittori e i critici si delegittimassero, si insultassero e si trollassero reciprocamente; tutti si davano del tu a prescindere; la discussione procedeva per microconflitti e microaccordi, per fraintendimenti sistematici, per equivoci – scrittori conosciuti discutevano con perfetti sconosciuti, magari eteronimi, e ne uscivano distrutti; persone che avevano una firma si scontravano con personaggi dal nickname idiota che potevano tranquillamente avere sedici anni, e a volte li avevano davvero; le amicizie e inimicizie si formavano e si rompevano in modo fluido e spregiudicato; le affinità letterarie e politiche sembravano contare tanto quanto gli interessi, le convenienze, i legami personali. La *dépense* era estrema: alcuni dibattiti duravano per giorni, come se gli interlocutori non avessero nulla da fare nella vita. Qualche anno dopo i social network avrebbero normalizzato questo sentimento del tempo, ma all'epoca un simile modo di fare e di sprecarsi era nuovo, era d'avanguardia. È probabile che in nessun'altra epoca della storia culturale di questo paese si siano lette così tante cazzate tutte insieme. Cazzate è un termine tecnico: rimanda alla riflessione di Harry Frankfurt sulla logica della discussione culturale contemporanea, che è destinata a moltiplicare le idee approssimative, i concetti generali rozzi, in un'epoca nella quale la divisione del lavoro, la complessità e l'aumento delle conoscenze specialistiche rendono impossibile cogliere ragionevolmente il senso dell'intero.[66] Nel caso dei primi siti internet, e in particolare di «Nazione Indiana», il tasso di cazzate era mantenuto alto dal fatto che la rete ha dato voce a quella presa di parola generalizzata che è uno

65 Francesco Guglieri e Michele Sisto, *Verifica dei poteri 2.0. Critica e militanza letteraria in Internet (1999-2009)*, in «Allegoria», lxi/22 (2010), pp. 153-174; Policastro, *Polemiche letterarie*, cit.; Gherardo Bortolotti, *Oltre il pubblico: la letteratura e il passaggio alla rete*, in «Nuova Prosa», lxiv (2014), pp. 77-146; Andrea Lombardi, *L'esperienza di «Nazione indiana» nella storia del web letterario italiano*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», xix (2016), pp. 47-66.

66 Harry Frankfurt, *Stronzate. Un saggio filosofico* [1986], Milano, Rizzoli, 2005.

dei lasciti permanenti del Sessantotto perché, contrariamente alle ipotesi rivoluzionarie uscite sconfitte nel corso degli anni Settanta, appartiene per intero alla logica dell'individualismo liberale, e in qualche modo la adempie.[67] Sui siti culturali si poteva e si può discutere di Proust, di idealismo tedesco o di Wallace Stevens con chi non ha mai letto Proust, gli idealisti tedeschi o Wallace Stevens, e tuttavia pretende di avere un'opinione: poche cose come internet hanno dato così eloquentemente ragione alle diagnosi di Lasch sul narcisismo come atmosfera psicologica del nostro tempo. Ma tutto questo aveva una sua necessità epocale e una sua barbarica vitalità: era un'illustrazione *in vivo* dell'utilità e del danno della storia per la vita. Grazie alla propria orizzontalità, la rete ha rivelato la creatività diffusa che intreccia all'approssimazione diffusa formando un insieme indistricabile, ha fatto conoscere alcuni outsider intelligentissimi, ha contribuito a mostrare la debolezza delle gerarchie ufficiali nell'epoca in cui il campo diventava troppo grande perché si potesse anche solo pensare a un canone condiviso.

7 Poesia e verità

Quale valore può avere una forma d'arte così malmessa? La risposta a questa domanda trascende la poesia e coinvolge il modo di intendere il rapporto fra arte e società, fra cultura e democrazia e fra verità e *doxa*. Se si pensa in termini di efficacia, soltanto la cultura pop ha un seguito di massa, come sanno bene i partiti politici, che negli ultimi decenni hanno estromesso gli intellettuali tradizionali dal novero degli interlocutori, sostituendoli con coloro che esercitano la funzione intellettuale sui mezzi di comunicazione di massa. La cultura *highbrow* continua ad avere un'efficacia solo perché ha ancora un ruolo centrale nel canone scolastico, perché il corpo docente delle scuole secondarie si è formato sulle materie umanistiche e perché queste ultime conservano, per inerzia, una forma di prestigio. Non si sa quanto un simile stato di cose durerà, né come si ibriderà con la cultura pop. Fra quest'ultima e la cultura *highbrow* si è già da tempo formato un territorio intermedio molto vasto che il romanzo può occupare, almeno in teoria, e dal quale la poesia sembra esclusa. La ragione è semplice: se il romanzo cerca ancora di costruire un mondo condiviso appoggiandosi ai dispositivi elementari e oggettivi della trama e del personaggio, la poesia moderna è il più egocentrico dei generi. Nella maggioranza dei casi continua ad avere una forma lirica, raccoglie testi nei quali un io che coincide con la persona che mette la firma sulla copertina del libro racconta frammenti di esperienza soggettiva in uno stile che vorrebbe essere soggettivo, cioè distante dal grado zero della comunicazione ordinaria. Ma nei testi che non hanno forma lirica (nelle poesie dall'andamento narrativo, saggistico o teatrale, per esempio, oppure in ciò che viene chiamato post-poesia) l'egocentrismo è altrettanto pronunciato, perché si trasferisce nello sguardo e nello stile, e prende la forma dello straniamento. Questo rapporto organico con la soggettività come contenuto e come forma dell'esperienza fa della poesia l'arte più

67 Sulla presa di parola come tratto di fondo del Sessantotto, cfr. Michel de Certeau, *La presa della parola e altri scritti politici* [1968], Meltemi, Roma, 2007, p. 37. Ne ho parlato più diffusamente in Guido Mazzoni, *I destini generali*, Roma, Laterza, 2015, pp. 27 ss.

praticata, il primo medium dell'espressivismo dilettantesco e della creatività generica.[68] Nella percezione comune si può scrivere poesia senza leggere poesia, senza seguire la poesia contemporanea, e senza possedere alcuna tecnica. Gli altri ci interessano soprattutto in quanto specchi, *likers*, casse armoniche della nostra storia: quando è il loro turno di esprimere la propria differenza soggettiva, il discorso che tengono non ci interessa quasi mai, perché dà voce a un'idiosincrasia solo privata, non evoca nulla che sia comune a tutti, ci annoia. È la logica della società del narcisismo, certo, ma anche di ogni vita sociale. Che la poesia contemporanea sia l'arte più praticata e la meno letta è perfettamente comprensibile. Qual è dunque la sua verità residua?

La cultura contemporanea vive una doppia tragedia. La prima è quella descritta un secolo fa da Simmel: la modernità fa crescere lo spirito oggettivo, la quantità di conoscenze, la divisione del lavoro intellettuale, mentre la capacità di assorbimento di una singola vita è limitata; di conseguenza la cultura complessiva diventa sempre più vasta, mentre le opinioni degli individui sulle questioni generali sempre più approssimative.[69] La seconda è la tragedia della democrazia. Se l'accesso all'istruzione per tutti è stata una delle più grandi conquiste dei socialismi, delle socialdemocrazie e delle cristiano-democrazie novecentesche, la cultura in sé non è democratica. Ciò che in Occidente continuiamo a chiamare cultura comincia col gesto asociale di Platone che separa la verità dalla *doxa*: il verdetto che la maggioranza esprime su questioni che riguardano il vero, il bello o il buono ha un'enorme rilevanza politica, ma non ha alcun rapporto con la cosa in sé, nel bene come nel male. Nelle società contemporanee sovrappopolate, altamente differenziate, abitate da un numero crescente di individui e di opinioni, questa doppia tragedia produce l'odierno assetto discorsivo: un proliferare di nicchie specialistiche intorno a un centro *mainstream* fatto di contenuti intellettualmente poveri. Per descrivere questo centro torna utile rianimare la metafora morta del minimo comun denominatore. Non è un sistema di valori complessi ma ciò che rimane all'intersezione delle nicchie: mitologie globali, frasi fatte, idee comuni, cazzate. Chi guardi il *mainstream* dalla prospettiva di una delle nicchie cui appartiene sa che il *mainstream* è banale; d'altra parte, non appena usciamo dalle nicchie e parliamo di ciò che non conosciamo bene, torniamo tutti a essere *mainstream*. La povertà del dibattito politico contemporaneo, la povertà della discussione sullo spazio comune che dovrebbe stare all'intersezione delle nicchie, dipende anche da questa dialettica senza sintesi che un tempo veniva risolta da alcuni grandi meccanismi collettivi di semplificazione, cioè dalle ideologie.

La poesia è una di queste nicchie. I suoi testi intercettano un aspetto cruciale della condizione contemporanea, cioè la separatezza interiore dei singoli dal gruppo, da ogni gruppo. Adorno la chiamava «individuazione senza riserve»[70] – un'inappartenenza che si manifesta sia in forma soggettiva, cioè lirica, sia in forma antilirica, cioè attraverso il dispositivo dello straniamento. È inevitabile che un genere simile imploda al proprio inter-

68 Sulla nozione di creatività generica, che è centrale nella logica dell'arte contemporanea, cfr. Gabriele Guercio, *Il demone di Picasso. Creatività generica e assoluto della creazione*, Macerata, Quodlibet, 2017.

69 Georg Simmel, *Il concetto e la tragedia della cultura* [1911], in *Metafisica della morte e altri scritti*, a cura di Lucio Perucchi, Milano, SE, 2012.

70 Theodor W. Adorno, *Discorso su lirica e società* [1957], in *Note per la letteratura*, Torino, Einaudi, 1979, vol. 1, p. 47.

no nel modo che queste pagine hanno cercato di descrivere, ed è inevitabile che, se visto dall'esterno, risulti intransitivo, incomprensibile. All'interno come all'esterno, nella sua lotta per bande e nella sua chiusura dentro la nicchia, la cosa che oggi chiamiamo poesia sembra illustrare uno dei versi di Montale più belli e più terribili: «ognuno riconosce i suoi». Quel verso è anche una delle migliori sintesi della vita sociale moderna e, forse, della vita sociale *tout court*. Anche solo per questo la poesia contemporanea ha molto da dire.*

Riferimenti bibliografici

Adorno, Theodor W., *Discorso su lirica e società* [1957], in *Note per la letteratura*, Torino, Einaudi, 1979, vol. I. (Citato a p. 21.)

Alfano, Giancarlo, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciacchi et al. (a cura di), *Parola plurale*, Roma, Sossella, 2005. (Citato a p. 14.)

Bandini, Fernando, *Il "sogno di una cosa" chiamata poesia*, in Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti, Milano, Mondadori, 2003. (Citato alle pp. 5, 22.) vol. I. (Citato a p. 5.)

Barbuto, Antonio, *Da Narciso a Castelporziano*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1981. (Citato a p. 7.)

Benjamin, Walter, *Su alcuni motivi in Baudelaire* [1939-1940], in *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di Giorgio Agamben, Barbara Chitussi e Clemens-Carl Härle, Vicenza, Neri Pozza, 2012, pp. 853-854. (Citato a p. 12.)

Berardinelli, Alfonso, *Cominciando dall'inizio*, in *Il pubblico della poesia. Trent'anni dopo*, a cura di Alfonso Berardinelli e Fabio Cordelli, Roma, Castelvecchi, 2004. (Citato alle pp. 8, 16.)

— *Effetti di deriva*, in *Il pubblico della poesia*, a cura di Alfonso Berardinelli e Fabio Cordelli, Cosenza, Lerici, 1975, pp. 7-29. (Citato alle pp. 11, 14.)

Berardinelli, Alfonso e Franco Cordelli, *Il pubblico della poesia*, Cosenza, Lerici, 1975. (Citato a p. 3.)

Bortolotti, Gherardo, *Oltre il pubblico: la letteratura e il passaggio alla rete*, in «Nuova Prosa», LXIV (2014), pp. 77-146. (Citato a p. 19.)

Bourdieu, Pierre, *Le regole dell'arte* [1992 e 1998], Milano, Il Saggiatore, 2005. (Citato a p. 18.)

— *Une interprétation de la théorie de la religion selon Max Weber*, in «Archives européennes de sociologie», XII/1 (1971), pp. 3-21. (Citato a p. 12.)

Bourdieu, Pierre e Loïc J. D. Wacquant, *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, Paris, Seuil, 1992. (Citato a p. 14.)

* Questo saggio accorpa e riscrive alcune idee esposte in *Per un bilancio*, in Grignani, *Genealogie della poesia nel secondo Novecento*, cit., pp. 225-229; *In dialogo* , a cura di Italo Testa, cit.; *In dialogo* , a cura di Alessandro Broggi, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», XIII (2010), pp. 190-194; *La poesia italiana degli anni Settanta*, relazione tenuta a Pisa il 20 maggio 2013 in occasione del Seminario per Francesco Orlando, Università di Pisa, Facoltà di Lettere e Filosofia, e nei corsi universitari sulla poesia del Novecento tenuti all'Università di Siena fra il 2005 e il 2016.

Carella, Simone, Paola Febbraro e Simona Barberini, *Il romanzo di Castelporziano. Tre giorni di pace, amore e poesia*, Viterbo, Stampa alternativa, 2005. (Citato alle pp. 8-10.)

Castelporziano, quei tre giorni sulla spiaggia. Intervista a Simone Carella, a cura di Alessandra Vanzi, in «il manifesto» (1 novembre 2014). (Citato a p. 9.)

Certeau, Michel de, *La presa della parola e altri scritti politici* [1968], Meltemi, Roma, 2007. (Citato a p. 20.)

Conte, Giuseppe, *Sullo stato della poesia*, in «Poesia», vii (1994), p. 72. (Citato a p. 1.)

Cordelli, Franco, *Introduzione*, in Pier Paolo Pasolini, *Trasumanar e organizzar*, Milano, Garzanti, 2002. (Citato a p. 3.)

— *Proprietà perduta*, Parma, Guanda, 1983. (Citato a p. 7.)

Cortellessa, Andrea, *Il più grande poeta italiano degli ultimi cento anni?*, in «alfabeta2», ii/13 (2011), p. 31. (Citato a p. 18.)

— *Introduzione: la lingua minore*, in Andrea Cortellessa, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006. (Citato alle pp. 2, 9, 23.) pp. XXI-LII. (Citato a p. 2.)

— *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006. (Citato alle pp. 2, 9, 23.)

— *Touch. Io è un corpo*, in Cortellessa, *La fisica del senso*, cit., pp. 61-86. (Citato a p. 9.)

Crocco, Claudia, *«Come credersi autori?» Le antologie di poesia italiana degli anni Ottanta (1978-1990)*, in *Poesia '70-'80. Le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*, a cura di Beatrice Manetti, Sabrina Stroppa, Davide Dalmas et al., Genova, San Marco dei Giustiniani, 2016, pp. 65-77. (Citato alle pp. 7, 14.)

— *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Roma, Carocci, 2015. (Citato alle pp. 7, 14.)

Danto, Arthur, *Dopo la fine dell'arte* [1997], Milano, Bruno Mondadori, 2008. (Citato a p. 16.)

de La Fuente, Eduardo, *La filosofia weberiana del profeta e il compositore d'avanguardia*, in «Rassegna italiana di sociologia», xlii/4 (2001), pp. 513-540. (Citato a p. 12.)

Fortini, Franco, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993. (Citato alle pp. 2, 15.)

— *Tutte le poesie*, a cura di Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 2014. (Citato a p. 15.)

— *Una volta per sempre. 1958-1962*, Milano, Mondadori, 1963. (Citato a p. 15.)

Frankfurt, Harry, *Stronzate. Un saggio filosofico* [1986], Milano, Rizzoli, 2005. (Citato a p. 19.)

Frasca, Damiano, *Posture dell'io. Luzi, Sereni, Giudici, Caproni, Rosselli*, Pisa, Felici, 2014. (Citato a p. 6.)

Giuliani, Alfredo (a cura di), *I novissimi. Poesie per gli anni '60* [1961], Torino, Einaudi, 2003. (Citato alle pp. 5, 16, 23.)

— *Introduzione* [1961], in Alfredo Giuliani (a cura di), *I novissimi. Poesie per gli anni '60* [1961], Torino, Einaudi, 2003. (Citato alle pp. 5, 16, 23.) (Citato a p. 16.)

— *Prefazione 2003*, in Giuliani, *I novissimi*, cit. (Citato a p. 5.)

Gozzano, Guido, *I colloqui*, Milano, Treves, 1911. (Citato a p. 12.)
— *Tutte le poesie*, testo critico e note a cura di Andrea Rocca, Milano, Mondadori, 1980. (Citato a p. 12.)
Grignani, Maria Antonietta (a cura di), *Genealogie della poesia nel secondo Novecento.* Giornate di studio, Siena, Certosa di Pontignano, 23-25 marzo 2001 («Moderna», III/2), Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2002. (Citato alle pp. 17, 22, 24.)
Guercio, Gabriele, *Il demone di Picasso. Creatività generica e assoluto della creazione*, Macerata, Quodlibet, 2017. (Citato a p. 21.)
Guglieri, Francesco e Michele Sisto, *Verifica dei poteri 2.0. Critica e militanza letteraria in Internet (1999-2009)*, in «Allegoria», lxi/22 (2010), pp. 153-174. (Citato a p. 19.)
Heinich, Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 1998. (Citato a p. 12.)
Houellebecq, Michel, *Le particelle elementari* [1998], Milano, Bompiani, 1999. (Citato a p. 12.)
Ibridazioni. Intervista a Valerio Magrelli, a cura di Francesca Santucci, in «Le parole e le cose» (6 maggio 2015), http://www.leparoleelecose.it/?p=18861. (Citato a p. 7.)
Istat, *L'Italia in 150 anni. Sommario di statistiche storiche 1861-2010*, 2011, http://www3.istat.it/dati/catalogo/20120118_00/. (Citato a p. 13.)
Jenny, Laurent, *Je suis la révolution. Histoire d'une métaphore (1830-1975)*, Paris, Belin, 2008. (Citato a p. 16.)
Lombardi, Andrea, *L'esperienza di «Nazione indiana» nella storia del web letterario italiano*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», xix (2016), pp. 47-66. (Citato a p. 19.)
Luzi, Mario, *L'opera poetica*, a cura di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, 1998. (Citato a p. 15.)
— *Nel magma*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1963. (Citato a p. 15.)
MacDonald, Dwight, *Masscult e midcult* [1960], Roma, E/O, 2002. (Citato a p. 18.)
Marinetti, Filippo Tommaso, *Manifesto del Futurismo* [1909], in *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1990. (Citato a p. 15.)
Mazzoni, Guido, *I destini generali*, Roma, Laterza, 2015. (Citato a p. 20.)
— *In dialogo* , a cura di Alessandro Broggi, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», xiii (2010), pp. 190-194. (Citato a p. 22.)
— *In dialogo* , a cura di Italo Testa, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», xi (2008), pp. 68-79. (Citato alle pp. 6, 22.)
— *Per un bilancio*, in Maria Antonietta Grignani (a cura di), *Genealogie della poesia nel secondo Novecento.* Giornate di studio, Siena, Certosa di Pontignano, 23-25 marzo 2001 («Moderna», III/2), Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2002. (Citato alle pp. 17, 22, 24.) pp. 225-229. (Citato a p. 22.)
— *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005. (Citato a p. 11.)

Montale, Eugenio, *Auto da fé. Cronache in due tempi*, Milano, Mondadori, 1966. (Citato a p. 4.)
— *I libri nello scaffale*, in «Corriere della Sera» (24 ottobre 1961). (Citato a p. 4.)
— *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996. (Citato a p. 4.)
— *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996. (Citato a p. 4.)
— *La bufera e altro*, Venezia, Neri Pozza, 1956. (Citato a p. 15.)
— *L'età del discredito*, in «Corriere della Sera» (22 dicembre 1963). (Citato a p. 4.)
— *L'opera in versi*, a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1980. (Citato a p. 15.)
— *Mutazioni*, in «Corriere della Sera» (13 agosto 1949). (Citato a p. 4.)
— *Odradek*, in «Corriere della Sera» (7 agosto 1959). (Citato a p. 4.)
Orlando, Roberto, *D'après* Botta e risposta I *(Montale,* Satura*)*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 4ª ser., 11/2 (1997), pp. 735-781. (Citato a p. 3.)
Ottonieri, Tommaso, *Interventi preordinati e discussione (III)*, in Grignani, *Genealogie della poesia nel secondo Novecento*, cit., pp. 167-169. (Citato a p. 17.)
Palazzeschi, Aldo, *L'incendiario*, Milano, Edizioni Futuriste di Poesia, 1910. (Citato a p. 12.)
— *Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Adele Dei, Milano, Mondadori, 2002. (Citato a p. 12.)
Palmieri, Giovanni, *Antologie poetiche allo specchio e saggi sulla poesia*, in «Il Verri», xlii/2-3 (1997). (Citato a p. 14.)
Pasolini, Pier Paolo, *Poesia in forma di rosa. 1961-1964*, Milano, Garzanti, 1964. (Citato a p. 5.)
— *Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti, Milano, Mondadori, 2003. (Citato alle pp. 5, 22.)
Pivano, Fernanda, *The Beat Goes On*, Milano, Mondadori, 2004. (Citato a p. 18.)
Policastro, Gilda, *Polemiche letterarie. Dai Novissimi ai lit-blog*, Roma, Carocci, 2012. (Citato alle pp. 17, 19.)
Pound, Ezra, *A Retrospect (1913-1918)*, in *Literary Essays of Ezra Pound*, New York, New Directions, 1968. (Citato a p. 16.)
Sanguineti, Edoardo, *Introduzione*, in *Poeti italiani del Novecento* [1969], a cura di Edoardo Sanguineti, Torino, Einaudi, 1997, vol. 1. (Citato a p. 5.)
— *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Milano, Feltrinelli, 1982. (Citato a p. 15.)
Scaffai, Niccolò, *Altri canzonieri. Sulle antologie di poesia italiana (1903-2005)*, in «Paragrafo», 1 (2006). (Citato a p. 14.)
Sereni, Vittorio, *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1965. (Citato a p. 15.)
— *Poesie*, a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1965. (Citato a p. 15.)
Simmel, Georg, *Il concetto e la tragedia della cultura* [1911], in *Metafisica della morte e altri scritti*, a cura di Lucio Perucchi, Milano, SE, 2012. (Citato a p. 21.)
Simonetti, Gianluigi, *Mito delle origini, nevrosi della fine*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», xi (2008), pp. 51-56. (Citato alle pp. 3, 6.)

Suffragio universale e analfabetismo. Appunti statistici, in «Nuova Antologia», 5ª ser., CLIII/946 (1911), pp. 330-338. (Citato a p. 13.)

Testa, Enrico (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005. (Citato a p. 6.)

Verdino, Stefano, *Le antologie di poesia del Novecento. Primi appunti e materiali*, in «Nuova corrente», LI/133 (2004). (Citato a p. 14.)

❧

PAROLE CHIAVE

Poesia contemporanea; sociologia della letteratura; il pubblico della poesia.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Guido Mazzoni (1967) ha scritto i libri di poesia *La scomparsa del respiro dopo la caduta* (in *Poesia contemporanea. Terzo quaderno italiano*, a cura di F. Buffoni, Guerini, 1992), *I mondi* (Donzelli, 2010) e *La pura superficie* (Donzelli, 2017) e i saggi *Forma e solitudine* (Marcos y Marcos, 2002), *Sulla poesia moderna* (Il Mulino, 2005), *Teoria del romanzo* (Il Mulino, 2011), *I destini generali* (Laterza, 2015). È fra i fondatori e coordinatori del sito Le parole e le cose. Insegna all'Università di Siena.

mazzonigm@gmail.com

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

Guido Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VIII (2017), pp. 1–26.

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.

METRICA E FORMA NELLA POESIA DI OGGI

Giacomo Morbiato – *Univeristà di Padova/Université de Genève*

Il saggio analizza alcuni libri di poesia italiana pubblicati dopo il 2010 da autori nati negli anni Ottanta. L'obiettivo dello studio è verificarne strategie compositive e risorse formali, a partire dallo stato della metrica e dal ruolo a essa riservato nella costruzione del testo.

The essay describes some Italian poetry collections published after 2010 by authors born in the 1980s. The aim of this study is to verify their composition strategies and formal resources, starting from the status of metrics and its role in text construction.

I

Non è impossibile provare a segmentare il campo della poesia italiana strettamente contemporanea. Chi ci ha provato adottando una prospettiva inclusiva ha potuto identificare alcune famiglie, spesso poi riconducibili a universali di lungo corso: una sezione lirica, resistente e però anche degradata; un'area sperimentale o di ricerca, con modi da avanguardia letteraria o arte concettuale; una zona performativa devota all'oralità, e un'altra che sceglie la prosa; o ancora una vocazione alla spazialità e allo slittamento metonimico.[1] Una tale ripartizione identifica senz'altro tendenze non episodiche, capaci di aggregare un certo numero di prassi individuali. Tuttavia non si può non menzionare lo sfaldamento in atto degli stessi universali novecenteschi fondanti (lirica, avanguardia) secondo un processo che si lega a un più generale arretramento dell'oggettività (gruppi, generi, stili, poetiche)[2] e al conseguente venire in avanti di fluidità e «frammentazione»[3] come tratti paradossalmente accomunanti. Se una tale situazione comporta per la critica un forte imbarazzo a definire valori e gerarchie, proprio l'impossibilità della genealogia rende attraente l'ipotesi della mappatura, qui intesa come ricognizione da condursi su un campione di testi fra loro coevi, dei quali si selezionano come più pertinenti gli aspetti metrici e più in generale formali. Il connubio del titolo trova giustificazione in un complessivo depotenziamento del livello metrico (in parte ma non del tutto riconducibile ai modi del versoliberismo novecentesco), la cui indagine non può in nessun caso prescindere dalla considerazione globale della forma – e dunque sintassi, retorica, testualità, organizzazione del libro, viste nel loro *relazionarsi* a ciò che resta dei metri e del verso. Le

1 Eccetto quest'ultima, per la quale si rimanda a Vincenzo Bagnoli, *Paesaggi con spettatori. Architettura e mappe per il nuovo mondo*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», xvii (2014), pp. 51-55, le altre aree coincidono con quelle proposte in Paolo Giovannetti, *La voce che si (an)nega. Percorsi nella poesia italiana duemillesca, a uso dei licei*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», xvii (2014), pp. 6-12.

2 È il punto di vista espresso in Maria Borio, *Anni Novanta. Individui e fluidità*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», xviii (2015), pp. 181-195 (e senz'altro ripreso in Maria Borio, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Venezia, Marsilio, 2017, appena uscito, che non si è fatto a tempo a consultare ma che certo amplia e corrobora le notazioni espresse nel saggio precedente). Per la discussione sugli universali si veda 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), http://www.leparoleelecose.it/?p=16873 e relativo dibattito.

3 Mimmo Cangiano, *Precondizioni interpretative o Nonostante la crisi. Note su alcuni poeti italiani nati negli Anni Settanta – prima parte*, in «Atelier», xiv/54 (2009), pp. 20-40, p. 20.

opere scelte, poiché di libri interi si parla, sono state pubblicate dopo il 2010 da autori nati negli anni ottanta; alcuni di essi sono esordienti, anche se condividono con gli altri un certo riconoscimento all'interno del campo, reso manifesto dall'inclusione in antologie e blog, riviste di settore, collane editoriali, nonché dalla presenza di un buon numero di prefatori e postfatori illustri (Carpi, Cepollaro, De Angelis, Gezzi, Inglese, Scaffai, Tandello). Il limite anagrafico non presuppone una discontinuità netta con i nati negli anni sessanta e settanta e funge da discrimine prima di tutto pragmatico e operativo; allo stesso modo le assenze, molte e giustamente lamentabili, non sono vere presenze negative, visto che non si punta a nessuna proposta come a nessun esaurimento della complessità in atto. I rischi interpretativi connessi alla scarsa o nulla distanza che ci separa dall'oggetto, poi, si credono se non evitati almeno temperati dall'adozione della varietà come criterio di scelta, ovvero dal fatto che a essere affiancati sono autori formalmente anche molto lontani e di diversa appartenenza. Il limite davvero cogente è semmai quello posto dalla decisione di tenersi alla sola scrittura in versi, senza però che si possa sfuggire all'ombra della prosa (che in dosi diverse affiora nella maggioranza delle opere affrontate), la cui rilevanza nella definizione odierna del poetico appare incontestabile. Tale esclusione, infine, porta con sé, oltre al prevalere dell'assertività, il mancato incontro con un fenomeno più ampio collaterale a diverse posture (sperimentale, performativa, a dominante etica): la messa in crisi di una concezione puramente testuale e linguistica della poesia.

2

Di metri tradizionali, come di isosillabismo, isostrofismo e rima strutturante non c'è traccia in nessuno dei nostri autori. Manca insomma la periodicità; e tuttavia la metrica può manifestare una certa tenuta, espressa da ricorrenze percepibili e però anche diverse caso per caso, secondo un assetto noto poiché riportabile ai sistemi liberati e liberi novecenteschi provvisti di un qualche tasso di ricorsività.[4]

Nuovi giorni di polvere (2015) del ticinese Yari Bernasconi (1982) è per l'appunto una raccolta in forte continuità con la tradizione del Novecento, e la lezione fra gli altri del costruttivista Fortini (un verso del quale titola la seconda sezione: *Non è vero che saremo perdonati*) è visibile nel primato accordato alle procedure dell'articolazione, da ascrivere a una volontà di taglio netto e controllo razionale sul vissuto: vincono di misura i testi strofici (38/52), nei quali primeggia la quartina ed è frequente il verso-frase. L'articolazione interessa poi il rapporto con i referenti, per convocare i quali si preferisce al colpo d'occhio la scomposizione in dettagli esatti e scabri affidata all'enumerazione asindetica: *In biblioteca* 2-4, «la luce serve solo a risaltare la polvere e lo sporco / dei libri, gli aloni scavati sulle copertine di plastica, / le etichette strappate». La facoltà strutturante che la metrica in parte conserva emerge anzitutto dalla gestione versale, dove entro l'intervallo sillabico 8-14 dominano l'endecasillabo canonico e i versi lunghi. Vi sono anche sequenze tendenzialmente isosillabiche (*Trittico per un paesaggio* 1-6) e testi quasi isostrofici: *Lungo la Landstrasse* I consta di 5 strofe di 6, 6, 5, 8, 7 versi, l'ultimo verso di

4 Per l'opposizione tra periodicità e ricorsività il rinvio d'obbligo è a Aldo Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, pp. 27 e 42-43.

ciascuna delle quali è un quadrisillabo piano. Ai cedimenti si ovvia invece da un lato attraverso ricorrenze sintattiche di compenso (ad esempio il parallelismo chiastico: *Prologo* 5, «sradicate le tubature, le sale scoperchiate»; *Lettera da Dejevo* I 26, «Forti i rami, i tronchi imperturbabili...»), dall'altro servendosi di artifici relazionali (nello specifico figure metrico-sintattiche) quali la collocazione sul margine destro del verso dei due punti in funzione presentativa (*Un ritratto* 1, «Vedi l'asfalto bagnato, da lì: le venature») o il verso simmetrizzato dalla pausa forte al centro: *La durezza dell'acqua* 4, «le croste i suoi canali. I paesi invisibili»; 8, «confondo i relitti. La corrente più lenta».

Nella quarta sezione compaiono due brani di prosa (*L'uomo che corre*, *Il furgone*). Un simile apporto circoscritto è moneta di lungo corso nella linea maggiore del nostro Novecento, *La bufera* in testa, e la ritroviamo in *Le cose sono due* (2014) del trevigiano Francesco Targhetta (1981), una breve raccolta in due sezioni in cui è ospitato un solo inserto prosastico, *le quattro vedove*. In questo, che è il suo terzo libro, nel quale si tratteggia per istantanee una sorta di contropastorale veneta, ritroviamo la stessa metrica ricorsiva del ticinese e la stessa nettezza di tratto, nonché la stessa passione per tutto ciò che è concrezione storico-sociale. Come già evidente nel precedente romanzo in versi (*Perché veniamo bene nelle fotografie*, 2012), dove sulla scorta di Pagliarani versi pari ed endecasillabi risultavano specializzati su base tonale e tematica, il senso della forma rivela anche qui una forte consapevolezza storica (Govoni, Giudici, forse anche qualcosa del Fortini tardo ed epigrammista), come pure l'opzione per una piena ancillarità della metrica alle singole istanze espressive.

L'endecasillabo è una forza residuale che però resiste, anche se i molti schemi imperfetti (soprattutto di 3 7 e 2 5 8) ne fanno piuttosto una sorta di centro ideale o almeno semivuoto, dato che poi il gruppo versale dominante è quello delle 9-12 sillabe, e che il verso principe risulta talvolta contrapposto alle sue forme imperfette, diffuse nel corpo dei componimenti, andando a occupare i punti caldi di inizio e di chiusa. Quanto alle ricorrenze nello spazio più ampio della serie, si ricerca la continuità mediante coppie e terne isoritmiche (*Il lavoro distrae* 7-8, «sale in sordina su quei treni eterni / lungo la pioggia delle coste adriatiche») o, più debolmente, scalari (*La lingua delle badanti* 15-17, «insegnando tra risa la giusta parola, / ma tu lo capivi che a dare alle cose / nomi di mali, nomi di morbi»), o ancora coppie o terne del tipo 2 6 10 / 2 6 (*I giorni in cui non parli con nessuno* 1-2, «I giorni in cui non parli con nessuno / le cose sono due»), in cui il passaggio a una diversa misura conserva inalterato il modulo ritmico fondamentale. Oltre a preferire l'articolazione strofica all'indiviso, vicina in questo a quella di Bernasconi, la metrica di Targhetta ha poi una funzione distanziante, ironica, evidente soprattutto nell'omofonia; e non tanto le rime e i loro vari sostituti, talvolta quasi strutturanti o comunque presentissime com'è per la rima perfetta che sigilla l'ultimo verso, quanto soprattutto l'allitterazione, spesso estesa oltre il confine del verso: «*v*anno come di*v*i i *v*ecchi con molda*v*e / *v*irando con *v*anto da*v*anti ai tabacchi» (*Vecchi con moldave*, 3-4).

3

La ricerca di una continuità ritmica che sostituisca la più tradizionale esattezza sillabica ritorna in Franca Mancinelli (1981), con *Pasta madre* (2013) al suo secondo libro.[5] I modi per conseguirla sono in parte gli stessi del trevigiano: ritroviamo le coppie o terne isoritmiche e scalari (*cucchiaio nel sonno* 5-6, «passandoci il cuore, sostando / nella piega dell'anca, tra i rami») e il mantenimento del modulo 2 6 (*un colpo di fucile* 1-2, «un colpo di fucile / e torni a respirare. Muso a terra»). Risponde allo stesso principio contrastivo il montaggio alternato di due figure accentuali (ad esempio 3 5 e 2 5 in *padre e madre caduti*), al quale aggiungiamo la presenza di versi a spinta ritmica, magari iconicamente motivati: *come la pioggia cadendo comanda* 1-2, «come la pioggia cadendo comanda / batti nel petto». Tale insieme di coesivi ritmici rende più omogenei testi già di per sé compatti e fusi, medio-brevi e, quando non indivisi (11/50), devoti alla terzina (11 su 22 strofe totali), che si svela l'unità melodico-sintattica prediletta dall'autrice. Un secondo contributo di rilievo è apportato da alcune movenze sintattiche provviste di alto valore formante e considerate nella loro distribuzione lungo lo spazio metrico: dominano i costrutti di tipo ascendente e gli attacchi in sintassi nominale – che di rado eccedono il distico e sono di norma seguiti da uno sviluppo di maggiore respiro –, secondo una strategia complessiva di ritardo della predicazione che tradisce una presa di parola (e di contatto col mondo) faticosa e trepidante:

per avere le mie mani	3 7
e rivederle aprirsi	4 6
vuote curvarsi in ponti	1 4 6
traballante sulle impalcature	3 9
lavoro fino a notte	2 6

Se il singolo testo quindi riconferma la tradizionale struttura a due fattori del testo poetico («lo schema metrico moltiplicato per la sintassi»),[6] un'occhiata all'intero mostra la compattezza di un libro privo di cesure nette. Possiamo figurarcelo come una linea ininterrotta che non bastano a segmentare né la divisione in sezioni, non numerate né titolate e la cui segnalazione è affidata soltanto alla pagina bianca (e, talvolta, all'impiego del corsivo nel testo inaugurale) e né quella, meno estrinseca, tra singoli componimenti, in virtù della *facies* che rimane identica, dell'abolizione della maiuscola iniziale e della debolezza sintattica dell'incipit che forse allude a una sorta di ripresa o risalita della voce.

Una forma-libro analoga, qui davvero iper-coesa per l'utilizzo calibrato delle stesse invarianti formali, contraddistingue la silloge di Marco Corsi (1985) *Da un uomo a un altro uomo* (2015).[7] Risulta più forte anche la predilezione per l'unità sintattico-melodica ben strutturata e fortemente autonoma, una vera e propria «strofa-blocco».[8] A differenza però di quanto avviene in Mancinelli, tale tensione non si oggettiva nel ricorso

5 Esso consta di soli testi in versi, mentre nell'ultimo *Tasche finte*, una cui sezione è stata anticipata sul *Tredicesimo quaderno italiano* Marcos y Marcos, l'autrice sceglie la prosa.

6 Pier Vincenzo Mengaldo, *Prima lezione di stilistica*, Bari-Roma, Laterza, 2001, p. 27.

7 La silloge, uscita sul *Dodicesimo quaderno italiano*, è stata da poco rifusa nel più ampio *Pronomi personali* (Novara, Interlinea, 2017), dove così a occhio il visibile incremento dei testi in prosa non sembra destabilizzare più di tanto la coerenza progettuale della raccolta precedente.

8 Niccolò Scaffai, *Prefazione a* Marco Cosi, *Da un uomo a un altro uomo*, in *Poesia contemporanea. XII quaderno italiano*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2015, pp. 207-214, p. 213.

costante al frammento breve ma in una peculiare organizzazione del testo lungo e pluristrofico, le cui strofe sono isolate tramite l'impiego dell'asterisco in funzione separativa. Tuttavia, a ben guardare, la discontinuità non è scissa dal proprio opposto: la continuità è infatti evidente nell'abolizione delle maiuscole (come già in Mancinelli), mentre la dialettica fra i due princìpi traspare nei connettivi d'attacco di cui è difficile se non impossibile indicare la relazione logica di riferimento. Un ulteriore punto di tangenza con Mancinelli risiede nella tendenza a un certo indebolimento sintattico, stavolta però concretizzata in una «sintassi assottigliata che conserva la forma dell'ipotassi senza attivarne la funzione strutturante».[9] I pattern accentuali rivelano qua e là macchie inerziali ottenute con i mezzi già visti: episodi minimi ma frequenti di metrica scalare (*le acque* 1-2, «dove siete stati a cancellarmi / per ogni mutamento di sostanze»)[10] e ritorni della stessa cellula d'attacco (*sfumato* 22-23, «di fronte all'evidenza / per quanta ingenuità si dilati»). Più interessante però, a fronte di quanto detto sul livello strofico, è rilevare una netta autonomia della singola linea che è anche equivalenza rispetto a tutte le altre. Il verso, che possiamo interpretare come la risultante di tre principi concorrenti – logico-sintattico, sillabico-intonativo, retorico –, uno dei quali arriva a imporsi sugli altri, tende alla compiutezza. Vi collaborano l'assenza di confini intonativi interni e la rarità dell'inarcatura, per lo più spesso vanificata dall'estensione del *rejet*: *da un uomo a un altro uomo* 6-7, «in mancanza totale di addestramento / a tutto, al sesso, all'uso del corpo». Si collocano in rilievo quelle misure alla cui formazione presiedono figure di aggiunzione come l'anafora (*le acque* 56, «per attività di suoni, per svolgimenti») e l'epanadiplosi (magari solo metrica, ottenuta inarcando un parallelismo di lunghezza eccedente: 26, «scavando sempre più scavando»), mentre il parallelismo è frequentissimo anche nella serie e funzionale al contrasto e al rovesciamento (si leggano *le acque* 1-11, *da un uomo a un altro uomo* 18-26).

A unirle con qualche tratto di penna, le costanti catalogate (autonomia e in fondo anche irrelatezza dei blocchi strofici e dei versi, ipotassi svuotata e sostituita da connessioni orizzontali, allineamento dei costituenti sintattici tramite il parallelismo) restituiscono l'immagine di un tutto disarticolato (o relazionale) nel quale «nessun elemento ha una reale precedenza sugli altri, ma tutti si livellano e in qualche modo danno forma l'uno all'altro».[11] Esso è il correlato di un pensiero antigerarchico e non antropocentrico che individua nella trasformazione la costante fondamentale e fa della sovrapponibilità e dello slittamento – di un tempo sull'altro, di un individuo sull'altro e di una specie sull'altra – la propria ossessione. La riconoscibilità di un discorso poetico ormai del tutto soggettivo si affida dunque alla scelta di un nodo concettuale assai circoscritto da affrontare nella scrittura con il massimo del rigore, così che la parola possa raggiungere «un'integrità costitutiva nel rapporto tra forma e contenuti che la faccia apparire nella sua efficacia e nella sua unicità».[12]

9 *Ivi*, p. 212.
10 Su cui già *ivi*, p. 213, il quale nota anche il ruolo dell'endecasillabo tronco nel conferire «un finale perentorio alla strofa».
11 Così l'autore, in un intervista poi citata in *ivi*, p. 212.
12 Borio, *Anni Novanta*, cit., p. 193.

4

Nei testi di *Vite unite* (2015) di Maria Borio (1985) la metrica offre ben pochi appigli a chi voglia tentarne una caratterizzazione: di fatto soltanto la preferenza per la colata unica medio-lunga, replicata anche nei testi strofici (9/36) come presenza di una strofa molto più estesa delle altre. Nella versificazione tutto è movimento, e mentre alcuni testi trovano un vago principio regolatore di natura sillabica nel dominio di una o due misure, contigue ma anche no, gli altri appaiono oscillanti e disarticolati, provvisti di un ritmo di sviluppo solo interno e non trasposto in superficie da un qualche ritorno percepibile di elementi. A fronte di un quadro siffatto, un fattore di equilibrio, in grado di irreggimentare il discorso, è senz'altro la ripetizione lessicale soprattutto in punta di verso: un fenomeno retorico che sostituisce la rima e che agisce in qualità di veicolo di slittamento e trasformazione. Nella sua forma più tipica, essa comporta il ritorno circolare, ma semanticamente alterato, di uno o più oggetti presenti fin dalle battute d'attacco; questo quando non diventa il segno di un montaggio alternato, come nel testo d'apertura (*Le noci aperte sul tavolo*), dove serve al risalto dell'antitesi «tra la leggerezza dell'io e la tangibilità delle cose»,[13] qui incarnata nella contrapposizione fra i *pensieri* e la terna composta dal *tavolo*, dal *corpo* e dalle *mani*. Una simile strategia iterativa, vista la posizione libera delle repliche, non può davvero sostituire il metro nella sua funzione architettonica; nondimeno essa fa da collante e rende icastico, per quanto in modo fluido, il carattere sottilmente dinamico di questa poesia. Così agiscono anche il parallelismo sintattico, l'anadiplosi (*Sono passati giorni come voci* 1-2, «Sono passati giorni come voci, / le voci utili all'aria quando si riempie»), l'epanalessi (5-7, «E i tuoi- quelli di / lui, dell'altro, dell'altro, / altre voci»), tutte figure con cui la voce rallenta e insiste, in coerenza con uno scavo gnoseologico che, sul modello fra gli altri di Anedda, procede entro una cornice lirica.

Ha in comune con Borio l'opzione per il testo indiviso (39/50),[14] qui però più concentrato per lunghezza ed escursione sillabica (domina il gruppo 8-12, endecasillabo escluso), nonché l'impianto lirico, Tommaso Di Dio (1982), il cui *Tua e di tutti* (2014) è fedele alla precedente plaquette *Favole* (2009), al punto da poter ipotizzare come poco rilevante il confine tra i due libri. Il macrotesto del 2014, a guardare la ripartizione in sette sezioni, risponde a un chiaro disegno geometrico: c'è alternanza, fra micro- e macrosezioni, appaiate in tre coppie successive, e però anche circolarità, visto che il libro si apre e si chiude con una microsezione, come le altre monotestuale. Deviando sui temi, potremmo dire che l'alternanza è quella della dialettica di interruzione e ricominciamento che caratterizza la «ricerca dell'esperienza» (pp. 73, 77) – cioè di segni o dettagli metonimici che dicano l'appartenenza dell'io alla totalità nella quale si ritrova inserito –;[15] mentre la cir-

13 Emmanuela Tandello, *Prefazione a* Maria Borio, *Vite unite*, in *Poesia contemporanea. XII quaderno italiano*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2015, pp. 67-71, p. 68.

14 Precisando che 5 degli 11 pluristrofici constano in realtà di una prima strofa lunga seguita da una coda da uno a tre versi.

15 Su cui ha scritto benissimo Pietro Cardelli, *«La ricerca dell'esperienza»/1. Un percorso nella poesia di Tommaso Di Dio*, in «formavera. rivista di poesia e poetica» (4 febbraio 2017), https://formavera.com/2015/02/04/la-ricerca-dellesperienza-un-percorso-nella-poesia-di-tommaso-di-dio-1/; Pietro Cardelli, *«La ricerca dell'esperienza»/2. Un percorso nella poesia di Tommaso Di Dio*, in «formavera. rivista di poesia e poetica» (9 febbraio 2017), https://formavera.

colarità rappresenta l'esistenza, nonostante tutto, di un punto d'arrivo, di una coerenza che stringe l'inizio e la fine dell'itinerario: dopo la rottura della pienezza la promessa di un nuovo livello di coscienza.

La forma del singolo testo evidenzia una duplicità analoga: da un lato un'istanza dialettica che affatica la voce generando un percorso franto in fermate improvvise e brusche ripartenze, dall'altro una manifesta tensione alla pienezza assertiva e alla chiusa gnomica. Il verso di *Tua e di tutti* tende, in quanto unità, all'evanescenza, e questo perché la sua sostanza è essenzialmente dinamica: è fitto di accenti e intonativamente teso (anche a causa delle frequenti anastrofi: *Ancora quel nero* 9, «di tutto quel buio mio tempo non è»), punteggiato com'è di pause per lo più forti e con le estremità sovente aperte da inarcature anche violente:

> [...] Quando muti noi.
> Quando inconsapevoli; bruti o brulli, come
> terra nella terra. Quando sempre più
> pozze dentro di noi
> bronchi, spasmi. Non rispondi tu; ti volti
> ridi t'alzi e apri la bocca, parli
> cammini vai, a piedi scalzi verso la finestra.
> (*Spegni la luce dai; perché tanto*, vv. 7-13)

Tale assoluta coerenza di trattamento prevede dunque la sfasatura seriale tra metro e sintassi e dà per risultato una forma serpentinata che frammenta e però anche serra il testo o la strofa attraverso i legami multipli che i versi, spesso irrisolti, intessono tra loro.

Tra i fenomeni di *stop and go* collochiamo poi senz'altro anche l'improvviso restringimento del verso (*Tutto questo non possiamo noi dimenticare* 14-15, «Anche lui, mentre mette in opera il mondo / sorride»), sebbene esso assuma spesso, quando occorre in incipit o in chiusa di componimento, una funzione demarcativa ed enfatica. Così inteso, l'artificio può traghettarci all'endecasillabo, tanto raro quanto provvisto di una funzione specifica. Esso compare spesso isolato nella zona centrale del testo dove, grazie a un profilo intonativo lineare e non perturbato, crea insieme un istante sospeso in cui la tensione può stemperarsi e una prima temporanea o possibile unità: *Quella parte di silenzio* 7, «un cielo addosso alle pareti e tutto»; *La città che splende. La notte* 11, «che nelle cose vive alberghi e lasci». In entrambi questi fatti formali vediamo quindi all'opera una tendenza a staccare, delineandoli con chiarezza, alcuni momenti del discorso poetico. Quando interessa le battute conclusive, tale principio, che in qualche caso di pluristrofismo può farsi accorciamento progressivo (come progressivo è il restringersi delle macrosezioni, rispettivamente di 20-17-9 testi, e all'inverso l'aumento relativo di testi pluristrofici), agisce non solo sul verso ma anche sulla strofa (si vedano tra gli altri *Dove dormi. Tu sei dentro*, *Il cielo a rovescio qui* e i testi III e IV dell'ultima sequenza della sesta sezione). Viene allora da pensare, a margine, che sebbene l'*io* ricominci sempre a domandare e l'in-

com/2015/02/09/la-ricerca-dellesperienza-un-percorso-nella-poesia-di-tommaso-di-dio-2/.

chiesta non finisca, all'opposto la sua voce, nel suo essere talvolta così rotonda, decisa e lapidaria, tradisca il suo dimorare presso il senso.

5

Un discorso che voglia svilupparsi seguendo l'asse della coerenza interna, più o meno lasca o serrata, del macrotesto, a partire dall'individuazione di un nesso intrinseco tra forma e figure tematiche, non può non inglobare i testi a ordinamento narrativo o pseudo-narrativo e più generalmente a vocazione poematica. Ne analizzo tre, con l'occhio più alle differenze che ai fattori di continuità, a cominciare da *I padri* (2012), libro d'esordio di Giulia Rusconi (1984), sul cui carattere di poemetto «succinto, perfino troppo» a tessitura «drammatica» (numerosi gli inserti vocali fra virgolette) insiste Carpi nella prefazione. Eccetto il testo inaugurale, l'unico titolato (*Padre*), in due strofe di 5 e 4 versi, nel quale l'ingestione del padre biologico (che nel seguito ricorrerà sempre come «l'altro padre»), subito messo in dubbio, schiude una condizione di orfanità che fa da molla all'inchiesta a conti fatti fallimentare sulla figura paterna e maschile, tutti gli altri sono brevi (sulla decina di versi) e monostrofici, manifestando una coerenza costruttiva che sconfina nella serialità pura e semplice. Il passo versale è medio-breve, attestato sul gruppo 7-11 con un picco in corrispondenza del novenario, mentre il grande ritmo che risulta dal rapporto fra metro e sintassi si rivela mosso e desultorio, anche per il fatto che le frasi complesse, allineate paratatticamente, di rado eccedono il distico. In generale Rusconi predilige lo scarto brusco, soprattutto nella zona finale, che realizza con grande varietà di espedienti. Per lo più si tratta di una dissonanza causata dall'inserzione di un dettaglio violento e oscuro, com'è ad esempio il tema incestuoso: *Sono col mio settimo padre* 8-9, «mi infila nella bocca un occhio / di rana si fa succhiare le dita». Oltre all'inarcatura, che a volte movimenta un parallelismo (*Mio padre numero novanta* 9-10, «si versa un bicchiere si dice / stanco di cose che sa solo lui»), un altro mezzo formale è rappresentato dal polisindeto (*Mio padre il quarto* 9-10, «e mi si mette dietro / e mi lecca i lobi»). Altri modi di introdurre l'immagine che ribalta, complica, svia sono invece più espliciti: così la congiunzione avversativa in apertura (*Ho un padre triste* 9, «Ma non è un buon maestro e poi») oppure il ricorso alla polifonia: *Ho un padre buono che mi insegna* 7-8, «paroline di conforto come "Dai / butta tutto fuori starai meglio"». Ma è anche vero che tale smottamento dei ruoli e delle presupposizioni che accompagna l'incontro con la figura del Grande può trovarsi distanziato per il frapporsi di filtri ironici e grotteschi affidati fra l'altro al bisticcio (*Padre* 1-3, «Non ti voglio chiamare papà / è troppo infantile / viene in mente la pappa e allora»; *Mio padre numero quindici* 8-9, «Il contatto sì il pezzo mancante / della casa, delle cose») e all'*aequivocatio*: *Tutti mi dicono che sono una donna* 6-7, «grande che mi copra tutta la faccia / non mi faccia invecchiare». In ogni caso è proprio da questo insieme di fatti che emergono i modi più caratterizzanti di dare forma al verso: attraverso il parallelismo, meglio ancora se nella variante agglutinata (*Sono col mio settimo padre* 4, «Labbra piccate occhi in divenire»), e mediante il polisindeto (*Mio padre mi insegna a parlare* 6, «e inciampo e imparo con lui»). Come per Borio, la metrica, se interrogata, dà solo indicazioni di massima (una certa lunghezza del testo

e della strofa, l'indiviso, la compattezza – valori formali dotati di una genericità davvero eccessiva), mentre il contributo decisivo alla definizione della forma viene dalle figure in cui si cristallizza l'interazione fra gli ordini testuali.

I personaggi maschili che affollano *I padri* sono ordinati secondo una progressione legata al tempo biografico dell'*io* femminile che si rivela via via come illusoria. Tale narratività suggerita e poi smentita ritorna con maggior forza in *Nella notte cosmica* (2016) di Roberta Durante (1989), dove però va incontro a nuove complicazioni per il fatto di trovarsi ibridata da un lato con la curvatura tra fiabesca e onirica del racconto, dall'altro con una forte tensione meditativa o interrogante, allegorizzata nell'immagine della fluttuazione cosmica e connessa prima di tutto a una dinamica di sospensione identitaria: *era la prima volta* 6-7, «facevo la Vitruvio distante anni luce / dalla mia gravità». Il secondo elemento strutturale in grado di orientare la forma consiste invece nella destinazione orale,[16] vincolante quasi alla pari del testo scritto: la lettura dell'autrice riduce al minimo tensioni e scarti sul piano intonativo e nei rari momenti di frizione metro/sintassi privilegia, sembra, la seconda. Se l'obiettivo di tale esecuzione è convalidare il potenziale narrativo del congegno, si tratta dello stesso cui risponde la configurazione delle singole stazioni: quadri monostrofici medio-brevi dai margini porosi in quanti privi di maiuscola d'attacco e punto fermo finale, secondo un assetto che non muta da sezione a sezione, evocando l'idea di un percorso in tre tappe senza pause e cambi di passo. La continuità intertestuale è poi confermata dal trattamento riservato al verso e alla serie. Facendo astrazione dal fattore logico-sintattico, tutt'altro che assente, il principio costruttivo fondamentale è ritmico e non sillabico: dominano da un lato la scansione giambica (il che sillabicamente significa prevalenza netta di settenario, novenario, endecasillabo canonico – pressoché assenti le scansioni anomale –, tredecasillabo e *verso di 15*), dall'altro una temperata inerzia orizzontale e verticale, per cui sono numerose le ormai note coppie e terne omogenee: *e mi pregò (lei sì) di raccontarle tutto* 4-6, «le avrei facilitato la fatica / se avessi detto tutto faccia a faccia / così per caso e senza gran fiducia». Il dettato è inoltre sostenuto, evitando legature troppo evidenti, da numerose omofonie terminali e allitterazioni (*e fu senza bisogno di guardarci gli occhi* 9, «e oggetti molli mirti e folli pony da corsa»), e non è senza significato, rispetto a quanto detto sulle istanze ludiche e sospensive attive nel testo, la funzione di cortocircuito semantico affidata a certe ripetizioni lessicali: *la luna con quella compassione d'astromadre* 1-6, «la luna con quella compassione d'astromadre / fece [...] e mi guardò con occhi dolci inesistenti: / quelli di chi mi avrebbe portata veramente sulla luna».

La tensione a contaminare narratività e astrazione riflessiva ritorna, a un voltaggio più alto, in *Appartamenti o stanze* (2017), il secondo libro di Carmen Gallo (1983), dove assistiamo a un processo allegorico capace di incarnare in uno spazio-tempo popolato di attanti anonimi il mondo psichico con i suoi spettri. Se un tale movimento, mettendo al centro fin dal titolo la segmentazione del mondo interiore in spazi tendenzialmente contigui – e però non comunicanti –, s'inserisce senza sforzo nel filone recente dei *paesaggi con spettatori*, non possiamo d'altro canto non rimarcare la natura asettica e in fin dei conti neutra, priva di ogni tratto individualizzante, di queste entità spaziali. La stessa

16 Il libro + cd è uscito per la collana VivaVox di Luca Sossella.

genericità riguarda gli attanti, designati con appellativi affatto vaghi (la donna, l'uomo, la donna bianca, la donna con i capelli neri), e gli eventi, dati di scorcio e sempre relegati alla sfera del già accaduto. Molti componimenti hanno per nucleo una serie di azioni al passato prossimo attribuite a uno stesso soggetto – oppure, quando esso muta, possono verificarsi ambiguità dovute all'assenza di individuazione o a dinamiche di sovrapposizione che rendono problematica la coreferenza, come nel caso seguente (*L'uomo è rientrato in casa*, 1-8, corsivi miei) in cui le azioni del lacerare e del fare a pezzi determinano la convergenza di quelli che sono quasi certamente due uomini distinti:

> L'uomo è rientrato in casa
> rompendo il vetro con il gomito.
> Ha sistemato i tavoli e ha preparato un caffè
> alle donne che dormono in un angolo.
> Appena sveglie hanno raccontato
> la storia dell'uomo *accuratamente lacerato*.
> L'uomo ha *fatto a pezzi* il giornale
> e ha pianto. Le donne hanno urlato [...]

Siamo insomma del tutto agli antipodi rispetto alla messa in forma dell'esperienza individuale, con il suo corredo di contingenze e punti spazio-temporali unici e ben definiti – se pure magari solo per sineddoche, tacendo l'occasione-spinta –, ancora attiva in uno come Bernasconi. Il reale, che è qui reale psichico e forse anche memoriale, evapora lasciando una struttura minima di relazioni possibili. Ciò che più interessa all'autrice è dunque la resa in poesia di un evento o stato mentale, per giungere alla quale essa mette in atto accorgimenti specifici relativamente alla costruzione sintattica e testuale – e prima alla scelta del mezzo, come mostra la presenza della sezione di prose *Noi siamo qui*. È su questi due livelli dell'organizzazione che cade con più forza il suo investimento, come mostra in negativo la scarsa o nulla semanticità incastonata nella metrica. Emerge infatti un quadro di assenze: non solo l'isosillabismo, ma anche la persistenza di qualsivoglia ricorrenza accentuale o intonativa, mentre il principio costruttivo fondamentale alla base del verso è di tipo sintattico-semantico. Non è senza significato poi che le uniche insistenze ritmiche, la rima desinenziale (participiale) e l'anafora combinata in attacco di verso, siano funzione di una sintassi devota al parallelismo e alla serialità; e lo stesso discorso può esser fatto per il polisindeto, visibilissimo per il normale prevalere dello staccato, il quale interviene a marcare la fine di alcuni componimenti:

> Noi siamo in piedi a sostenere il soffitto
> che è diventato sempre più curvo
> e poi è caduto e ci ha raccolti
> e siamo diventati pareti bianche
> conchiglie con le bocche chiuse.
> (*L'uomo ha ballato e sudato*, vv. 11-15)

Appartamenti o stanze ricorre a un minimo di forma, così da rispettare da un lato il referente mentale e non fisico sotteso all'allegoria, dall'altro la priorità (che a quel

referente è connessa) accordata alla difficoltà logica e referenziale intesa come elemento irriducibile del proprio testo.

6

A un minimo di forma e ancora alla narratività – seppure ristretta alla dimensione del singolo testo – si affida anche Damiano Sinfonico (1987) per le sue *Storie* (2015), ultimo e forse più forte esempio di libro in cui l'adozione di una certa formula stilistica, a sua volta correlativa di un determinato nodo del pensiero, informa il macrotesto al punto da sopraffare l'individualità di ciascun componimento.

L'autore sceglie come unità fondamentale del suo discorso il verso-frase (la frase-verso?) e vi rimane fedele per tutte e quattro le sezioni, con la sola precisazione che le *(aperte)* (II) sono prive di punto finale e maiuscola d'attacco (come già in Durante) e però anche più formalizzate, così che il titolo si rivela un segnale ambiguo, ironico. Come il verso ha per solo criterio regolativo la rispondenza a una situazione poetica in sé conchiusa, così ogni testo è ridotto a una sola strofa, la cui lunghezza è funzione esclusiva dello svolgimento semantico. Se a tutto questo sommiamo l'assenza di reticoli fonici e figure di ripetizione, la forma scelta dall'autore appare davvero in bilico tra prosa e poesia. Tale riduzione o spegnimento della metrica non arriva tuttavia a offuscarne l'effetto primario: basta infatti la verticalità generata dalla disposizione in versi a instaurare quell'equivalenza fra i segmenti nella quale Jakobson scorge l'essenza della funzione poetica e che, se vale per qualsiasi testo riconoscibile come forma-poesia, risulta però anche rafforzata dall'opzione esclusiva per il verso-frase. È proprio su questo livellamento – subito trasmesso dal piano formale a quello semantico, com'è sempre anche per il parallelismo sintattico – che l'autore gioca la propria strategia di senso: se l'appianamento lascerebbe presupporre una linearità non perturbata, è proprio in un tale contesto che ogni salto, aporia, congiunzione paradossale ottiene il massimo della visibilità. Gezzi, nella sua prefazione, insiste dunque giustamente sulla qualità della «tensione».[17] Per poterla articolare, però, bisogna prima ricordare che il punto fermo non è l'unico segnale della frammentazione che accompagna, in qualità di complemento dialettico, la linearità di queste cascate di versi fra loro indipendenti. Altri indicatori sono l'assenza di pressoché tutti i connettivi eccetto «poi», che registra la sola sequenzialità, e ancora il ricorso alla sintassi nominale, all'emarginazione testuale di sintagmi e subordinate, alla rottura tra verbo e soggetto, quest'ultimo talvolta pure posposto, all'isolamento del fuoco informativo. Un campionario di gesti separativi nel complesso coerente, al quale risulta complementare tutta una casistica dell'incongruenza e dello scarto che forse tradisce la presenza, sullo sfondo, del solito paradigma epifanico: e quindi, come in Rusconi soprattutto nella zona finale, giunture analogiche (*Che stupida!* 5, «E usciva la farfalla della perspicacia»; *Che cos'hai in mano?* 7, «L'irrinunciabile occhiale della chiarezza»), accostamenti forzati di tempi verbali (*Che festa, le* Meditazioni metafisiche *di Cartesio* 4, «Poi ho pensato che non vorrei separarmi dal tuo») o cambio di prospettiva nel finale (*Non distinguevi l'acciuga dal caffè*), truismo apparente che fa da molla alla ricerca di un senso ulteriore

17 Massimo Gezzi, *Prefazione*, in Damiano Sinfonico, *Storie,* Forlì, L'arcolaio, 2015, pp. 7-9, a p. 8.

(*Ho sognato un ponte tibetano* 4, «Non c'era quando mi sono svegliato»), introduzione di un elemento inaspettato e conseguente reinterpretazione di quanto precede (*Barbagli di una gita all'acquario*, *Si è scherzato un'ora intera*).

Insomma, il verso-frase di Sinfonico dà forma a una realtà che si lascia cogliere come insieme coerente solo a una certa distanza, per rivelarsi a uno sguardo ravvicinato come somma disorganica di dettagli che il soggetto a fatica, e sempre provvisoriamente, riconnette, e tra i quali è sempre pronta a incunearsi qualche spinta divergente. *Storie* è allora un titolo ambiguo poiché il *plot*, come concatenazione necessaria degli eventi, non si dà, e a restare aperta è solo la possibilità di connessioni ipotetiche.

7

Tra accorgimenti formali e idee-forza il rapporto è in Sinfonico di perfetta parità: l'elaborazione avviene in parallelo, in maniera irrevocabilmente congiunta lungo i due assi, così che l'a priori, se c'è, è duplice, misto. Un simile bilanciamento non è però dato per forza, il nesso può allentarsi; e così avviene in due libri tratti dalla vasta area cosiddetta sperimentale, *Dove mente il fiume* (2015) di Daniele Bellomi (1988) ed *Eauthanatoproxy* (2015) di Andrea Leonessa (1989), forse in concomitanza con il venire in primo piano della problematica linguistica e compositiva – lingua, dunque, ma anche linguaggio, linguaggi.[18] C'è in entrambi, e soprattutto in Bellomi, una sperequazione in favore della forma, intesa dapprima come tessuto in cui s'intrecciano metro e sintassi, tale per cui essa «rischia di divorare la pur ricca e problematica materia [...] facendola passare in secondo piano rispetto al timbro incomparabile della pronuncia».[19] Interessante, poi, è anche il fatto che una simile gestione tutto sommato "tradizionale" del testo poetico, con la voce a fare perno su combinazioni metrico-sintattiche ricorrenti e capaci di creare, nel lettore, attese coerenti, conviva con una forte tensione allo sfondamento del testo solo linguistico. Quest'ultima è rilevabile con evidenza maggiore in Leonessa, la cui raccolta tende insieme all'ipertesto e al fototesto: al titolo di ciascuna delle sei sezioni di cui, eccetto i tre testi d'apertura, il libro si compone (*Le flâneur numérique I*, *II*, *III* ecc.), segue nella stessa pagina una foto di cui in fase di postproduzione sono stati sgranati i pixel al punto da rendere lo spazio rappresentato quasi irriconoscibile.[20]

Ma veniamo al primo versante, quello su cui siamo soliti fermare lo sguardo. Entrambi gli autori scelgono di concentrarsi sulla colata lunga di versi lunghi post-endecasillabici

18 La sperimentazione in questo senso è evidente, come dimostrano i molti grafismi, libertà tipografiche, inserti di codice informatico e di altre lingue, prima fra tutte quella inglese, che in Leonessa prevede un impiego peculiare in parole composte, come quella del titolo o *Alphafunding,* dove il secondo elemento è greco o latino.

19 Roberto Batisti, *Recensione a* Daniele Bellomi*, Dove mente il fiume*, https://poetarumsilva.com/2015/03/03/daniele-bellomi-dove-mente-il-fiume-recensione-di-roberto-batisti/.

20 Nella prefazione al precedente volume di Leonessa, *Postumi dell'organizzazione* (2013), si insiste giustamente su una vera e propria educazione digitale che oltre ai videogames include «sperimentazioni *raw* di grafica e video» (Pierfrancesco Biasetti, *Prefazione*, in Andrea Leonessa, *Postumi dell'organizzazione*, Biblioteca di Floema, 2013, pp. 5-20, http://www.diaforia.org/floema/files/2013/11/Andrea-Leonessa-Postumi-dellorganizzazione.pdf).

tra loro sillabicamente abbastanza omogenei. L'ideale è quello del flusso o della corda mantenuta in tensione, e la misura lunga è lanciata in avanti da una strategia che combina, a cascata, inarcatura e pause sintattico-intonative interne, generando versi spesso bipartiti o tripartiti sul piano intonativo:

circa le occhiaie, la scalata dal fondo	1 4 | 8 11
nero, la sagoma erosa nell'insenatura, la resina	1 | 4 7 13 | 16"
estesa per via circolare, la sezione di corteccia	2 5 8 | 12 16
aperta lungo i bordi, tornata al punto	2 6 | 9 11
di contatto, agli occhi: adesso oppure dopo,	3 | 5 ‖ 7 9 11
	(Bellomi, *medulla*, 4-8)

Tutti e due i poeti esibiscono questo tipo di organizzazione metrico-sintattica in corrispondenza con fenomeni di serialità sintattica, ma consci del rischio di monotonia insito nell'artificio scelgono spesso uno sviluppo attraverso movimenti di contrasto, per cui a una sequenza improntata alla sfasatura ne segue una, magari della stessa lunghezza, dove le due segmentazioni procedono in perfetto accordo. La dimensione del flusso, infine, riguarda anche la mente, dei cui collegamenti analogici la lingua serba traccia nelle frequenti rime e assonanze a contatto (spesso con cozzo semantico: Leonessa, *Expicium, feedback!*: 7-8, *mascelle* : *paperelle*; 10-11 *pome* : *premonizione*), paronomasie e simili (Bellomi, *dispose*: 1-2, manca-*marker*; 5-6 finzione-funzione; 10 batteri-*battery*). Esse, oltre che increspature fonico-semantiche localizzate, sono una delle leggi di progressione di questi componimenti fluviali, aperti fino all'esaurimento dei temi, delle immagini e delle stringhe foniche.

8

Non vorrei però, al termine delle poche righe spese sopra per questi due libri, che ne risultasse un'immagine eccessivamente monolitica. Nella metrica di Leonessa, ad esempio, la presenza di una soluzione più pervasiva delle altre non inficia la varietà né mensurale né tantomeno strofica: un terzo dei testi (10/28) presenta scansioni in più strofe che alternano forme tendenti al monostrofismo (21 + 3, 10 + 1) ad altre più articolate (15 + 5 + 10 + 4, 4 + 2 + 2 + 6 + 2), fino a mimare l'alternanza strofa/ritornello (realizzata come alternanza di versi medio-lunghi e brevi, oltre che di italiano e inglese) in *Spam* (*tormentone per la fertilità dei maiali*): 4 + 4 + 3 + 4 + 4.

In *Previsioni e lapsus* (2014) di Luciano Mazziotta (1984), in modo alquanto simile, si spartiscono il campo forze contrarie o almeno molto diverse: una metrica forte, ancora efficace come fattore di formalizzazione, convive con una spinta a introiettare nel dominio dell'arte verbale altri codici e linguaggi espressivi. La varietà, che ritorna accresciuta di peso, è incasellata in una struttura macrotestuale calcolata al millimetro e fondata sui due principi dell'alternanza e della specularità.[21] L'organizzazione per sezioni, anche attraverso il ricorso in sede di indice al maiuscolo, al corsivo e al maiuscoletto, nel suo

21 Nelle sezioni seconda e quarta, entrambe titolate *Statistiche*, i titoli in maiuscoletto si alternano a quelli in tondo, mentre nella terza *Proiezioni* la stessa alternanza di tipi sottende quella tra versi e prosa. Quanto alla

riportare l'attenzione al primato della differenza indirizza fin da subito alla pluralità dei mezzi espressivi e degli agenti strutturanti. A un primo livello i testi a forte ricorsività ritmico-fonica (in grado di apparentare Mazziotta a Bernasconi e Targhetta), il cui impaginato lungo risulta movimentato dalla comparsa sporadica dei versi a gradino (*Avvenimenti*, *Promemoria*, *Conversazione in ascensore*, *Del tempo mi chiede se piove*), coesistono con la prosa. A un secondo livello, la distanza tra i due mezzi diminuisce in virtù dell'intervento di due procedimenti afferenti rispettivamente al piano grafico e a quello sintattico-testuale. Tanto alcune prose quanto alcuni testi in versi (fra cui il finale *Penultimo quadrato*) risultano colati in uno stampo che li riporta alla figura del quadrato. Il riferimento, che la citazione d'apertura si cura di esplicitare fin da subito («*La tela sarà un unico blocco, senza giunture*»), non è ad Amelia Rosselli ma al *Quadrato nero* di Kazimir Malevič, caposaldo dell'astrattismo pittorico. Centrale poi risulta una strategia di deragliamento sintattico (con la superfetazione di un *che* più che polivalente, sempre incongruo e fuorviante in *Un tempo che non è altro che tempo*), che arriva a farsi perdita della coerenza e della coesione testuali nelle prose della serie tripartita *maturità berlinese*. Vi si riflette un soggetto privo di riferimenti logico-cronologici, immerso in uno stato di semi-coscienza turbato dall'insorgere di «immagini disturbanti»:[22]

> e dalla porta socchiusa entravano api, che, anche a lasciarla la casa, mentre ronzavano ora più forte, le api venivano dietro. ed al semaforo, a mehringdamm, accerchiavano i fermi che se c'erano alcuni che non temevano il pungolo, io acceleravo e, sbadato, inciampavo. che a chi si riuniva, volendo sapere che fosse successo, le api, dicevo, più o meno, le api di casa
>
> (Maturità berlinese I. Errori per una riconciliazione)

Con *Senso comune* (2011) di Jacopo Galimberti (1981) quella libertà che in Mazziotta era confrontata a un'intenzione geometrica e, prima, a una forte ricerca formale, trova libero corso in una raccolta dove, forse più che in tutte quelle già viste, al centro dell'esperienza di scrittura (e lettura) è il singolo individuo poetico. Il senso comune del titolo, a occhio la presa d'atto dell'inclusione del singolo in una dinamica di trascendenze oggettive, si concretizza in un primato dell'*inventio* e delle sue figure. Galimberti lavora infatti per selezione di referenti: personaggi o situazioni manipolati fino a che diventano piccoli quadri narrativi o drammatici in alta definizione, dove la lingua è «perfettamente integrata nei contesti di riferimento»[23] e la forma, metrica compresa, del tutto risolta nell'istanza espressiva locale. Ciò significa, in negativo, che è molto difficile rintracciare delle costanti formali in grado di uniformare l'intera raccolta al pari dei vincoli tematici e "metodologici", fra i quali spicca la *prospettiva dal basso* del *Prologo*: un'angolatura che porta al centro della rappresentazione «l'indicibile sociale» e «il vissuto quotidiano del non aver futuro»,[24] ma anche una serie di grandi aperture spazio-temporali; il tutto

specularità, chiara fin dalla distribuzione dei testi nelle varie sezioni (3 + 6 + 7 + 6 + 3), essa è sistematica nell'ordine di comparsa dei testi entro le solite tre sezioni, e per la precisione all'interno della terza e fra la seconda e la quarta.

22 Andrea Inglese, *Postfazione*, in Luciano Mazziotta, *Previsioni e lapsus*, Arezzo, Zona, 2014, pp. 71-74, p. 73.

23 Biagio Cepollaro, *Prefazione*, in Jacopo Galimberti, *Senso comune (2004-2009)*, Milano, Dot.com Press, 2011, pp. 4-9, p. 6.

24 *Ibidem*.

condito dal ricorso a immagini forti, a una corporalità cruda. Per cui possiamo certo identificare alcune preferenze: per la colata lunga, anche nei testi strofici, in corrispondenza con il monologo e prima con la «fame di realtà»[25] che sospinge l'autore; oppure per il principio dell'alternanza (*Un antenato*), che può farsi vero e proprio montaggio alternato, anche sfruttando tondo e corsivo (*Prologo*, *La tradizione mancante*), o realizzarsi sul piano metrico come tendenza all'asincronia ripida e improvvisa (*Prologo*, *Metafisica del salario*); o ancora per l'anafora e l'enumerazione con potenza strutturante (*Prologo*, *Due antenati*, *Tentativo pacato di avvicinamento*). D'altro canto, capita di imbattersi in testi come questo (corsivi miei):

Perdo biro, accendini, sigarette,	1 3 6 10
ne reperisco, ne riperdo, le ritrovo	4 8 12
e di nascosto a me stesso	4 7
le rimetto nel loro corso materi*ale*.	3 8 12
Gravi sottili, ignoti a dono e commercio	1 4 | 6 8 11
circolano docili	1 5''
in *peripli minimi*.	2 5''
In altre fattezze *ritornano*	2 5 8''
e trovo nuove biro, accendini, sigarette,	2 4 6 9 13
a caldo, senza saldi *postumi*.	2 | 6 8''
Quasi un esercizio spiritu*ale*.	1 5 10

Vi trionfano calma e nitidezza, mentre formalmente il testo appare serrato dal parallelismo ternario iniziale, dall'insistenza accorta sulla terminazione sdrucciola nella seconda porzione, infine dalla rima che sigilla l'ultimo verso e sancisce il rovesciamento della prima nella seconda dimensione. È in fondo il quadro consueto cui ci ha abituato la metrica successiva alla frattura otto-novecentesca, dove il rapporto di forza tra funzione strutturante e ancillare s'inverte, e dove la forma muta in sinergia con le istanze semantiche nel corso del tempo.

9

Giunti alla fine del percorso, non si può non rimarcare anzitutto l'assenza di forme chiuse e versi regolari, il che significa indifferenza a ogni neometricismo e prima ancora alla periodicità come vincolo cui ancorare la scrittura in versi; la qualità, tradizionale o meno, dei formanti impiegati o non impiegati è, da questo punto di vista, irrilevante. È altrettanto vero però che la sopravvivenza della più debole *récurrence* non è in discussione. Essa si concretizza presso molti come ricerca di un gruppo versale dominante e/o dell'omogeneità ritmica entro la coppia di versi o la serie breve (Bernasconi, Targhetta, Mancinelli, Corsi), per prendere altrove (Rusconi, Borio) e negli stessi la via consueta della realizzazione su un altro piano, a mo' di compenso. È così per il parallelismo sintattico, la ripetizione, l'insistenza fonica, tutti provvisti di una qualche forza strutturante.

25 Andrea Inglese, *Postfazione*, in Jacopo Galimberti, *Senso comune (2004-2009)*, Milano, Dot.com Press, 2011, pp. 71-74, p. 70.

Più largo però mi sembra il margine d'azione concesso alla vecchia interazione di metro e sintassi (Bernasconi, Mancinelli, Di Dio, Bellomi, Leonessa), la quale continua a creare eventi riconoscibili, nella misura singola e nella coppia, combinando inarcatura, collocazione delle pause, lunghezza dei segmenti e scansione accentuale. L'aggiunta dell'asse retorico ai due già in gioco completa il quadro delle figure relazionali la cui costanza, magari a volte più che altro paradigmatica (e quindi ricostruibile nella sua portata effettiva solo a lettura ultimata) assicura tenuta al testo. E non c'è in questo nulla di nuovo, nella misura in cui sono modi già sperimentati a fondo dalla poesia primo- e secondo-novecentesca.

Giulia Rusconi, in una video-intervista apparsa su Rai Letteratura, ha affermato di non credere alle raccolte di poesia; il macrotesto dovrebbe possedere una maggiore organicità, un filo rosso che lo percorra – aggiungo io: in modo tale che un unico nodo di pensiero sia confrontato a una sua possibile risoluzione formale. Allo stesso modo, per Daniele Bellomi[26] al libro mancherebbe quel fattore di episodicità, produttivo sul versante della lettura di una fruizione potenzialmente più franta, proprio invece della raccolta. La nostra analisi a suo modo concorda affermando la rilevanza dei libri *chiusi* (Corsi, Di Dio, Rusconi, Gallo, Sinfonico), dove la forma (o formula) che guida l'insieme prevarica la forma individuale. Al di là dei valori – la coerenza – e dei rischi – la cristallizzazione, la maniera di se stessi – insiti in tale opzione, viene da chiedersi quanto del peso di questa decisione possa essere attribuito al carattere più o meno esordiente di queste voci (alla necessità, quindi, di una definizione netta del proprio timbro), e quanto invece a un insieme sfrangiato di fattori tra cui: lo svuotamento delle forme metriche in quanto contenuti sedimentati; la relativa confusione di tecniche e modi compositivi conseguente al regime di intermedialità diffusa in cui si muove il fruitore-creatore; e soprattutto, forse, lo sforzo di individuazione dovuto alla necessità non tanto di superare il muro del silenzio quanto piuttosto di innalzarsi oltre il brusio di troppe voci solo individuali e fra loro equivalenti.

Se infine osserviamo opere come quelle di Sinfonico e Gallo, tenendo a mente anche il peso tutt'altro che trascurabile della prosa, ci pare che la loro metrica (e forma) ridotta o diffidente tradisca una poetica nella quale all'idea di forma come deposito in cui si raccoglie il lavoro dell'artefice e insieme il peso di passato dei materiali accolti si sostituisce la poesia come evento del pensiero o piuttosto scelta di una posizione da cui intraprendere la «decostruzione del soggetto lirico» e il «lavoro sull'ordine del mondo».[27] Comunque sia, c'è anche un lavoro critico ancora in gran parte da fare, rispetto al quale non possiamo che concordare sulla necessità di «una lettura che faccia uso degli strumenti di analisi in modo sempre più induttivo, con un aggiustamento della quadratura di fronte a ciascun esempio e con una elasticità dinamica nel confronto reciproco tra le possibili quadrature».[28]

26 Daniele Bellomi, *Intervista con Giusi Montali per la presentazione di* Dove mente il fiume *(16 aprile 2015)*, https://prufrockspa.com/2015/07/23/dove-mente-il-fiume-compendio-1/.

27 Gherardo Bortolotti, *Cosa abbiamo da dire. Poeti italiani a 40 anni*, in «formavera. rivista di poesia e poetica» (19 giugno 2017), https://formavera.com/2017/06/19/cosa-abbiamo-da-dire-poeti-italiani-a-40-anni-gherardo-bortolotti/.

28 Borio, *Anni Novanta*, cit., p. 194.

Riferimenti bibliografici

Bagnoli, Vincenzo, *Paesaggi con spettatori. Architettura e mappe per il nuovo mondo*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», xvii (2014), pp. 51-55. (Citato a p. 27.)

Batisti, Roberto, *Recensione a* Daniele Bellomi, *Dove mente il fiume*, https://poetarumsilva.com/2015/03/03/daniele-bellomi-dove-mente-il-fiume-recensione-di-roberto-batisti/. (Citato a p. 38.)

Bellomi, Daniele, *Intervista con Giusi Montali per la presentazione di* Dove mente il fiume *(16 aprile 2015)*, https://prufrockspa.com/2015/07/23/dove-mente-il-fiume-compendio-1/. (Citato a p. 42.)

Biasetti, Pierfrancesco, *Prefazione*, in Andrea Leonessa, *Postumi dell'organizzazione*, Biblioteca di Floema, 2013, pp. 5-20, http://www.diaforia.org/floema/files/2013/11/Andrea-Leonessa-Postumi-dellorganizzazione.pdf. (Citato a p. 38.)

Borio, Maria, *Anni Novanta. Individui e fluidità*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», xviii (2015), pp. 181-195. (Citato alle pp. 27, 31, 42.)

— *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Venezia, Marsilio, 2017. (Citato a p. 27.)

Bortolotti, Gherardo, *Cosa abbiamo da dire. Poeti italiani a 40 anni*, in «formavera. rivista di poesia e poetica» (19 giugno 2017), https://formavera.com/2017/06/19/cosa-abbiamo-da-dire-poeti-italiani-a-40-anni-gherardo-bortolotti/. (Citato a p. 42.)

Cangiano, Mimmo, *Precondizioni interpretative o Nonostante la crisi. Note su alcuni poeti italiani nati negli Anni Settanta – prima parte*, in «Atelier», xiv/54 (2009), pp. 20-40. (Citato a p. 27.)

Cardelli, Pietro, *«La ricerca dell'esperienza»/1. Un percorso nella poesia di Tommaso Di Dio*, in «formavera. rivista di poesia e poetica» (4 febbraio 2017), https://formavera.com/2015/02/04/la-ricerca-dellesperienza-un-percorso-nella-poesia-di-tommaso-di-dio-1/. (Citato a p. 32.)

— *«La ricerca dell'esperienza»/2. Un percorso nella poesia di Tommaso Di Dio*, in «formavera. rivista di poesia e poetica» (9 febbraio 2017), https://formavera.com/2015/02/09/la-ricerca-dellesperienza-un-percorso-nella-poesia-di-tommaso-di-dio-2/. (Citato a p. 32.)

Cepollaro, Biagio, *Prefazione*, in Jacopo Galimberti, *Senso comune (2004-2009)*, Milano, Dot.com Press, 2011, pp. 4-9. (Citato a p. 40.)

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), http://www.leparoleelecose.it/?p=16873. (Citato a p. 27.)

Gezzi, Massimo, *Prefazione*, in Damiano Sinfonico, *Storie*, Forlì, L'arcolaio, 2015, pp. 7-9. (Citato a p. 37.)

Giovannetti, Paolo, *La voce che si (an)nega. Percorsi nella poesia italiana duemillesca, a uso dei licei*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», xvii (2014), pp. 6-12. (Citato a p. 27.)

Inglese, Andrea, *Postfazione*, in Jacopo Galimberti, *Senso comune (2004-2009)*, Milano, Dot.com Press, 2011, pp. 71-74. (Citato a p. 41.)

Inglese, Andrea, *Postfazione*, in Luciano Mazziotta, *Previsioni e lapsus*, Arezzo, Zona, 2014, pp. 71-74. (Citato a p. 40.)

Mengaldo, Pier Vincenzo, *Prima lezione di stilistica*, Bari-Roma, Laterza, 2001. (Citato a p. 30.)

Menichetti, Aldo, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993. (Citato a p. 28.)

Scaffai, Niccolò, *Prefazione a* Marco Cosi*, Da un uomo a un altro uomo*, in *Poesia contemporanea. XII quaderno italiano*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2015, pp. 207-214. (Citato alle pp. 30, 31.)

Tandello, Emmanuela, *Prefazione a* Maria Borio*, Vite unite*, in *Poesia contemporanea. XII quaderno italiano*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2015, pp. 67-71. (Citato a p. 32.)

Parole chiave

Poesia italiana contemporanea; stilistica; metrica; forma poetica; mappatura; Maria Borio; Damiano Sinfonico; Carmen Gallo; Tommaso Di Dio.

Notizie dell'autore

Giacomo Morbiato (1989) è dottorando presso le Università di Padova e di Ginevra, e lavora a una tesi su retorica e testualità nei *Dialoghi italiani* di Giordano Bruno. Si è occupato soprattutto di poesia italiana del secondo Novecento, in particolare di Fortini e Bertolucci, e su quest'ultimo ha pubblicato la monografia *Forma e narrazione nella* Camera da letto *di Attilio Bertolucci* (Padova, libreriauniversitaria.it, 2016). Di recente lavorazione sono poi altri due articoli, entrambi accettati e in corso di pubblicazione: *Su alcune implicazioni teoriche e storiche dell'approccio stilistico alla metrica*, in «Strumenti critici»; *Rovesciare il mondo rovesciato. Risvolti linguistico-stilistici del carnevale nel «Candelaio» di Giordano Bruno* in «Between».

gmorbiato@gmail.com

Come citare questo articolo

Giacomo Morbiato, *Metrica e forma nella poesia di oggi*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», viii (2017), pp. 27–45.

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.

TRA IL «PEDALE» E IL «PENDOLO»: IL *RITMO* NEI ROMANZI IN VERSI ITALIANI DAGLI ANNI OTTANTA A OGGI

Francesco Roncen – *Università di Padova*

Il presente contributo si propone di analizzare il *ritmo* di alcuni dei romanzi in versi più importanti pubblicati in Italia dal 1980 ad oggi. Con *ritmo* si intende, in questa sede, un complesso sistema di rapporti tra sintassi, prosodia della lingua e strutture retoriche impiegato dagli autori per produrre un discorso libero, soggettivo e referenziale. A partire specialmente dagli anni Ottanta – che rappresentano un momento di svolta nella poesia italiana – gli autori sembrano prediligere un ritmo fluido e dinamico, sostenuto però da alcune strutture più marcate e/o connotate visivamente anche allo scopo di sostenere la dizione da un rischio di caduta nella prosa. Partendo da due soluzioni adottate da Pagliarani e Bertolucci (rispettivamente il «pedale» e il «pendolo»), e passando attraverso gli ultimi due decenni del Novecento e i primi anni del Duemila, si offrirà una panoramica delle principali strategie prosodiche messe in atto nei romanzi in versi italiani.

The purpose of this paper is to analyze the *rhythm* in the Italian contemporary novel in verse, focusing on some of the most representative texts published from 1980 to nowadays. *Rhythm* is here meant as a complex relationship between syntax, linguistic prosody and rhetoric patterns employed by many authors to produce a free, subjective and communicative discourse. Since the turning point of the eighties, this rhythm appears to be a dynamic, fluid and syntactic prosody supported by marked and/or visual structures, which also distinguish the poetic discourse from prose. By starting from two different solutions proposed by Pagliarani and Bertolucci, this study explores the prosody of this ambiguous and complex literary experiment throughout the last two decades of the twentieth century and the first year of the new millennium.

1

Il nocciolo della questione che tratterò qui ha origini piuttosto lontane. Senza risalire all'antichità o alla poesia latina medievale,[1] penso ad alcune osservazioni di Gian Vincenzo Gravina, che agli inizi del Settecento insisteva sulla distinzione tra il concetto di *metro* e quello di *ritmo*: il primo, secondo Gravina, riguarderebbe «la regola e la misura delle sillabe e della loro quantità», mentre il secondo consisterebbe nella «viaria collocazione ed uso delle parole e dei piedi e delle cesure»[2]. Quest'idea del ritmo come una struttura in qualche modo dinamica, coinvolta in un più ampio insieme linguistico e prosodico, riaffiora oltre le soglie del Novecento nelle teorizzazioni dei formalisti russi ed entra a pieno titolo nel dibattito critico del XX secolo.[3] Così, ad esempio, ne parla Hrušovski negli anni Settanta:

> Il ritmo è un fenomeno "organico" e si può apprezzare pienamente mediante un approccio fenomenologico a una data poesia, cioè entrando in essa e muovendosi in un cerchio ermeneutico dal tutto alle parti, e viceversa. [...]

1 Per l'origine della questione rimando a Marco Praloran, *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 3-10.

2 Gianvincenzo Gravina, *Della tragedia*, in *Scritti critici e teorici*, a cura di Amedeo Quondam, Laterza, 1973, pp. 503-590, p. 548.

3 Un'idea generale del dibattito novecentesco sulla questione del ritmo in poesia si può ricavare da Pier Marco Bertinetto, *Ritmo e modelli ritmici. Analisi computazionale delle funzioni periodiche nella versificazione dantesca*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1973, pp. 3-52.

> Si possono osservare molti fattori ritmici: sequenze metriche e deviazioni dalle loro norme ideali; limiti di parola e le loro relazioni con i limiti dei piedi; pause e gruppi sintattici e la loro relazione con i gruppi metrici (verso, cesura); relazioni sintagmatiche, ordine delle parole, tensioni sintattiche; ripetizioni e giustapposizioni di suoni, elementi semantici, ecc. Praticamente ogni componente della poesia scritta può contribuire alla formazione del ritmo.[4]

Con qualche cautela, già Gravina sembrava riconoscere al ritmo una priorità sul metro.[5] Hrušovski, però, non ha più alcun dubbio: «i numeri in senso stretto sono non solo insufficienti (metro senza ritmo) ma anche non necessari».[6] Elabora allora un metodo di analisi fondato su *gruppi semplici* o *cola* – unità prodotte dal raggruppamento di elementi sintattico-lessicali attorno ad alcuni accenti primari[7] – che ha condizionato anche gli studi sulla Neoavanguardia italiana.[8] Ma perché Hrušovski può insistere in questo modo sulla priorità del ritmo?

Semplificando un po', in situazioni di metrica tradizionale può valere la proposta di Gravina di considerare il metro come il «corpo» e il ritmo come lo «spirito» del verso.[9] Ma oggi, quando si tende a rinunciare al metro in senso stretto, il ritmo gioca un ruolo fondamentale nella costituzione della forma: è spirito e corpo allo stesso tempo, oltre che un mezzo utile a distinguere la poesia dalla prosa. Ciò vale tanto più in situazioni non puramente liriche, dove è minore il sostegno di elementi distintivi come la brevità e la concentrazione espressiva, la marca introspettiva o la spinta simbolico-allegorica; in questi contesti, infatti – nota Edoardo Albinati – la poesia, «come un Impero in dissoluzione», sembra aver «ceduto immensi suoi territori alla prosa»:

> Ciò che da sempre era appartenuto alla poesia (*anche* alla poesia), ora rischia di essere esprimibile *solo* attraverso la prosa. Per fare due esempi: l'argomentazione e la durata, appaiono oggi concetti inapplicabili alla poesia.[10]

Veniamo allora al nostro caso. Un romanzo in versi, nell'attuale panorama italiano, rappresenta il tentativo di superare l'opposizione, ormai invalsa, tra *poesia, lirica e introspezione* da un lato e *romanzo, prosa e narrazione* dall'altro. Gli autori – per lo più poeti – cercano di rivendicare al verso alcune possibilità espressive, come «costruire in versi un ragionamento esaustivo» e «affidare ai versi una storia un diario»,[11] con un impulso

4 Benjamin Hrušovski, *I ritmi liberi moderni,* in *La metrica*, a cura di Renzo Cremante e Mario Pazzaglia, Bologna, il Mulino, 1972, pp. 169-176, a p. 107.

5 Cfr. Gravina, *Della tragedia*, cit., p. 550: «Perciò il metro senza il ritmo non è sì volentieri dall'orecchio ricevuto come il ritmo senza l'intero metro».

6 Hrušovski, *I ritmi liberi moderni,* cit., p. 170.

7 Paolo Giovannetti e Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010, p. 278. Giovannetti parla di questi gruppi semplici come di veri e propri «*contorni intonativi*, culmini accentuali che dipendono assai meno dalla prosodia e persino dalla sintassi, che non dalla "voce che nel testo parla"» (p. 262).

8 Antonio Pinchera, *La metrica dei "novissimi"*, in *Materiali critici per lo studio del verso libero in Italia*, a cura di Antonio Pietropaoli, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994, pp. 242-265.

9 Gravina, *Della tragedia*, cit., p. 550.

10 Edoardo Albinati, *Appunti su poesia e prosa*, in *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, a cura di Maria Ida Gaeta e Gabriella Sica, Venezia, Marsilio, 1995, pp. 92-94, p. 92.

11 *Ibidem*.

lirico-parenetico che va principalmente in due direzioni: produrre una riflessione organica e articolata sul mondo e/o su se stessi. Un esperimento ibrido, dunque, che sfrutta la forma romanzesca per ampliare i confini della poesia oltre la lirica. Questo, in sintesi, il *perché* del romanzo in versi in Italia a partire dal secondo dopoguerra, argomento che ho già avuto modo di affrontare altrove.[12] Ciò che qui mi interessa, invece, è il *come*: come questi autori riescano ad affidare al verso quelle potenzialità che da almeno un secolo sembrano dominio della prosa; in altre parole, come sfruttino la prosodia per produrre un discorso che sia allo stesso tempo narrativo e riflessivo, lineare ed espansivo, ma soprattutto ascrivibile senza riserve alla poesia.

Come mostrerò, e come forse ci si può aspettare, in queste opere il ritmo – nel senso più largo proposto da Hrušovski – assume un ruolo fondamentale e si presta anche ad alcune riflessioni d'autore. Nell'indagare le strategie prosodiche dei romanzi in versi italiani mi concentrerò su alcune opere edite a partire dallo spartiacque degli anni Ottanta, e lo farò tenendo presente l'insieme dei rapporti che lega metro, sintassi, prosodia della lingua e strutture retoriche. Per iniziare, però, è necessaria una rapida fuga al 1960.

2 Il pedale e il pendolo

2.1

In *Cronistoria minima* (1997),[13] ripercorrendo la genesi del suo primo romanzo in versi, *La Ragazza Carla* (1960),[14] Elio Pagliarani chiama in causa il ritmo come struttura portante del componimento:

> [...] la vicenda avrebbe potuto essere raccontata in un romanzo breve o racconto, in un film o in un poemetto; [...] nel caso del poemetto io ho usato soprattutto il pedale del ritmo, tant'è che spesso mi è capitato di dire che l'intento e la conseguente materia della *Ragazza Carla* consistono nel ritmo di una città mitteleuropea nell'immediato dopoguerra.[15]

Cosa intende l'autore con «pedale del ritmo?» Come ha osservato Fausto Curi, è possibile comprendere la prosodia di Pagliarani a partire dai *gruppi semplici* o *cola* teorizzati da Hrušovski, che andrebbero a costruire il verso al di là delle tradizionali misure sillabiche.[16] Se questo sistema descrive bene il Pagliarani lirico, però, funziona meno per

12 Per la questione rimando a Francesco Roncen, *Discorso sul mondo e discorso sull'io. Forme della narrazione e istanze poetiche nei romanzi in versi italiani dal 1959 ai giorni nostri*, in «Allegoria», lxxiii (2016), pp. 50-86.

13 Qui in Elio Pagliarani, *Tutte le poesie (1946-2005)*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2006, pp. 464-470.

14 Qui in *ivi*, pp. 123-153.

15 *Ivi*, p. 465.

16 Vedi Fausto Curi, *Mescidazione e polifonia in Elio Pagliarani*, in *Gli stati d'animo del corpo*, Bologna, Pendragon, 2005, pp. 167-179, p. 173 e Hrušovski, *I ritmi liberi moderni,* cit., pp. 69-76. Per una prospettiva complementare, però, segnalo anche un articolo di Fabio Magro (Fabio Magro, *Appunti sul verso del primo Pagliarani*, in «Versants», lxii (2015), pp. 85-97) che mette in luce i debiti del primo Pagliarani (compresa *La ragazza Carla*) nei confronti della tradizione.

i romanzi in versi. Già Curi notava come nella *Ragazza Carla* l'autore optasse per una polimetria in cui «versi colici si alternano a versi sillabici, *cola* a *ritmemi*, misure brevi a misure lunghe»;[17] ma anche parlare di alternanza può sembrare riduttivo, perché qui ci si trova davvero di fronte a una profonda commistione e sovrapposizione di piani prosodici che agiscono nel segno della fusione e dell'ambiguità. Ecco un esempio tratto dal cap. II, in cui segnalo con barre oblique la divisione in *cola* e con altri segni tipografici alcuni espedienti ritmici e sonori:

A venti o a ventiquattro / quanti han scritto	endecasillabo	[2 6 8 10]
d'esser pronti /e d'aver necessità	endecasillabo	[1 3 6 10]
di rifare all'indietro quella strada	endecasillabo	[3 6 8 10][18]
non agevole, / fin dentro nelle viscere		
di chi li ha fatti nascere, a cercare	endecasillabo	[2 4 6 10]
momenti di rottura soluzioni	endecasillabo	[2 6 10]
di continui**tà**		
che la storia non **dà**		
ma che ci sono stati certamente	endecasillabo	[4 6 10][19]
se sono come sono?[20]	settenario	[2 6]

L'alternanza di cui parla Curi salta subito all'occhio. Ma Pagliarani crea anche un sistema di richiami fonici interni, con rime tronche e sdrucciole in prossimità delle pause sintattiche, che produce sotterraneamente anche un'altra lettura, per molti aspetti regolare e in grado di isolare gruppi prosodici omogenei:

fin dentro nelle viscere	[2 6'']
di chi li ha fatti nascere,	[2 4 6'']
a cercare momenti di rottura	[3 6 10]
soluzioni di continuità	[3 9']
che la storia non dà	[3 6']

Il distico finale, già di per sé autonomo, resta invariato e ristabilisce l'equilibrio complessivo della strofa, che risulta di fatto il vero nucleo ritmico del poemetto. Con strofa, sia chiaro, intendo un raggruppamento del tutto libero (a volte anche una sequenza di

17 Curi, *Mescidazione e polifonia in Elio Pagliarani*, cit., p. 173.

18 Per le scansioni metriche ho fatto riferimento ai criteri di Marco Praloran e Arnaldo Soldani, *Teoria e modelli di scansione*, in *La metrica dei «Fragmenta»*, a cura di Marco Praloran, Padova, Antenore, 2003, pp. 3-123. Questi criteri, costruiti a partire dal *Canzoniere* petrarchesco, possono sembrare inopportuni in un contesto – come è il nostro – in cui il verso si presta spesso alla performance orale e dunque a una scansione "per l'orecchio". Tuttavia, credo che un criterio stabile e comune a tutte le opere sia necessario per arginare il rischio di un'eccessiva arbitrarietà metodologica (va anche tenuto presente che non tutti i testi sono ugualmente legati a una dizione performativa). Ho preferito quindi attenermi generalmente ai criteri sopra indicati, limitandomi a discutere in nota i pochi casi ambigui o divergenti.

19 Per questo verso si può ipotizzare anche a una scansione alternativa, basata sull'inerzia ritmica e sull'orecchio, del tipo [2 6 10].

20 Pagliarani, *Tutte le poesie (1946-2005)*, cit., II 5, vv. 6-14, p. 140.

versi a gradino) prodotto dalla fusione di voci, ritmi e punti di vista e caratterizzato da una propria compattezza interna. Pagliarani fa dialogare queste sequenze disponendole sulla pagina con spaziature orizzontali e verticali e connettendole a distanza per mezzo di rime o altri richiami fonici e lessicali (sottolineature, grassetti e corsivi sono miei):

> Di là dal ponte della ferrovia
> una traversa di viale Ripamonti
> c'è la casa di Carla, di sua madre, e di Angelo e Ner**ina.**
>
> Il ponte sta lì buono e sotto passano
> treni carri vagoni frenatori e mandrie dei macelli
> e sopra passa il tram, la filovia di fianco, la gente che camm**ina**
> i camion della frutta di Romagna.
>
> > Chi c'è nato vicino a questi posti
> > non gli passa neppure per la mente
> > come è utile averci un'*abitudine*
> >
> > > *Le abitudini* si fanno con la pelle
> > > così tutti ce l'hanno se hanno pelle[21]

Non mi dilungherò sull'effetto polifonico di questo procedimento, che costituisce forse uno dei risultati più interessanti dell'opera. Ciò che mi interessa, qui, è evidenziare come con «pedale del ritmo» si possa intendere un ritmo visivo e dialogico, giocato sulla disposizione spaziale di blocchi strofici internamente compatti e poi messi a dialogare sulla pagina;[22] una prosodia sostenuta da vuoti che suonano come improvvisi spostamenti, ritorni, soste e accelerazioni in una performance che accoglie davvero il «ritmo di una città mitteleuropea».

2.2

A questa soluzione si può affiancare quella della *Camera da letto* (1984-1988)[23] di Attilio Bertolucci, che ne rappresenta per certi aspetti un modello opposto e complementare. Anche Bertolucci, in *Poetica dell'extrasistole*,[24] chiama in causa il concetto di *ritmo*, ma lo fa attingendo al mondo biologico e fisico con le immagini dell'extrasistole e del pendolo. Nel primo caso allude a una sincope del ritmo cardiaco, dove a un battito

21 *Ivi*, I, 1, vv. 1- 12, p. 125.
22 Sulla somiglianza di questo procedimento con quello della Neoavanguardia e sulla possibilità di considerare la strofa come unità ritmica complessiva cfr. Giovannetti e Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, cit., pp. 263-267 e 277-269.
23 Qui in Attilio Bertolucci, *Opere*, a cura di Paolo Lagazzi e Gabriella Palli Baroni, Milano, Mondadori, 1997, pp. 951-958.
24 Qui in *ibidem*.

prematuro che causa una lunga sospensione delle pulsazioni succede un «fortissimo *ictus* di recupero»,[25] con conseguente accelerazione e compensazione. Anche l'immagine del pendolo rimanda a una prosodia dinamica, ma sposta l'attenzione su un movimento fluido e oscillante:

> La *Gerusalemme* personale lasciata [da don Attilio] in dono al figlioccio, lasciata dal figlioccio nell'oblìo per tanti anni [...] riaperta nel dare avvìo al romanzo in versi, l'endecasillabo ricominciando a battere più come un pendolo che come un metronomo.[26]

Come ha notato Giacomo Morbiato,[27] a cui farò costantemente riferimento per questo paragrafo, Bertolucci chiama in causa il fenomeno dell'isocronismo del pendolo, sostituendo al concetto tradizionale di *metron* quello più soggettivo di *rythmòs*: a una prosodia regolare e calata dall'alto come il tempo di un metronomo, se ne sostituisce una più libera, dove lievi oscillazioni ritmiche possono essere ricondotte, con i necessari aggiustamenti (sincopi e accelerazioni), a un medesimo tempo di esecuzione.[28] Riporto per comodità un breve estratto del cap. I:

Qui era tempo di fermarsi,	ottonario	1 3 7
una terra per viverci, cavalli	endecasillabo	3 6 | 10
e uomini, a lungo: forse l'arduo passo	dodecasillabo	2 5 | 7 9 11
che la sera li colse in dubbio, pena	endecasillab	3 6 8 | 10
e inconfessata speranza, aveva avvolto	dodecasillabo	4 7 | 9 11
altrove meno duri pastori	decasillabo	2 | 4 6 9
di questi che una piana aperta e molle	endecasillabo	2 | 6 8 10
ma insidiata da febbre barattavano	endecasillabo	3 6 | 10"
con l'ignoto dell'alpe più scoscesa,	endecasillabo	3 6 10
confabulando in pace attorno a un fuoco	endecasillabo	4 6 8 10
spegnentesi, a due pietre annerite	decasillabo	2 | 6 9
e tiepide, a una cenere propizia.	endecasillabo	2 | 6 10
Il sonno pomeridiano che li colse,	dodecasillabo	2 7 11
ma il più giovane preparava lacci	endecasillabo	1 3 8 10
allegramente sveglio nella macchia,	endecasillabo	4 6 10
in quel giorno di giugno imprecisato, dopo	tredecasillabo	3 6 10 | 12
tanto vagare lontano,	ottonario	1 4 7
segnò il principio di un destino misto	endecasillabo	2 4 8 | 10
di gioie e di miserie, se più miserie	dodecasillabo	2 6 | 11

25 *Ivi*, p. 951.
26 *Ivi*, p. 956.
27 Ciò che dirò qui sulla prosodia della *Camera da letto* deriva da un recente e dettagliato studio di Giacomo Morbiato (Cfr. Giacomo Morbiato, *Forma e narrazione nella* Camera da letto *di Attilio Bertolucci*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2016, in particolare pp. 27-137) al quale rimando per ulteriori approfondimenti.
28 Cfr. *ivi*, pp. 13-25.

o più gioie non è facile distinguere,	dodecasillabo	3 | 7 11
mentre l'una succede all'altra come	endecasillabo	1 3 6 8 | 10
nel cielo estivo sull'alto Appennino	endecasillabo	2 4 7 10
nuvole e sole in vittoria alterna.[29]	decasillabo	1 4 7 9

Già a una prima lettura salta all'occhio la differenza con Pagliarani: là dove il testo si muoveva per nuclei compatti e visivi, qui si dispone lungo una sequenza fluida e organica, una serpentina che trapassa senza eccessivi strappi da un verso all'altro. Le misure tendono a non discostarsi troppo dall'endecasillabo, che opera come un polo d'attrazione o un periodo ritmico di riferimento in cui si risolvono e compensano le oscillazioni. Come ha notato Morbiato, in questa prima parte della *Camera da letto* ci si trova di fronte a un «blocco centrale compatto di misure paraendecasillabiche (10-12 sillabe) in grado di esaurire da sole l'84,38% del totale dei versi»[30]. Ma ciò, per l'appunto, vale solo per i capitoli I-XI del romanzo, in cui il narratore esterno riporta per lo più vicende che ancora non lo toccano in prima persona. Poi la forma si fa più personale, asseconda le esigenze della *rêverie*, con un significativo aumento delle misure lunghe (13-16 sillabe) e un rarefarsi del nucleo endecasillabico, sia in termini di presenza, sia, e soprattutto, in termini di forza attrattiva: la forma si apre, si fa metamorfica e soggettiva.[31]

Le osservazioni di Morbiato, a questo punto, sono chiare e non possono che convincere: il fondamento ritmico dell'intero romanzo va ricercato altrove rispetto al solo livello metrico-sillabico. La prosodia della *Camera da letto* si fonda su un complesso sistema di rapporti tra sintassi, intonazione e accenti di cui mi limiterò a ricordare solo le combinazioni più evidenti.[32] Se si guarda alla terza colonna dell'esempio, dove ho indicato gli *ictus* e le pause intonative, si nota come i versi tendano a dividersi in due tronconi sintattici, di cui almeno uno è coinvolto in un'inarcatura. Gli *enjambement* sono di intensità mediolieve e tendenzialmente anaforici, per cui il discorso transita in modo fluido da un rigo all'altro incontrando di tanto in tanto versi-frase con funzione di incipit, di clausola o di momentaneo riposo (vv. 61, 69; vv. 73-75). Tutto ciò si combina con il piano accentuale: i versi a tre o quattro tempi forti esauriscono la quasi totalità dei capp. I-XI e si combinano con tutte le soluzioni sintattiche. Frequentemente, la cesura *a maiore* o *a minore* può isolare due segmenti sbilanciati che, a seconda del contesto, hanno funzione di *rejet* o di innesco rapido (ad es. vv. 70-72); nel caso dei quattro *ictus*, inoltre, si presenta anche la possibilità di una scansione sintattica bilanciata, dove entrambi i segmenti isolati dalla pausa centrale sono inarcati con il verso precedente e successivo. Agli estremi ci sono i versi a *ictus* radi, che funzionano come «agili passerelle tra zone più dense e lente verso

29 Bertolucci, *Opere*, cit., I, vv. 61- 83, pp. 470-71.

30 Più nello specifico, Morbiato ha calcolato che nei capp. I-XI l'endecasillabo rappresenta complessivamente – nella sua forma canonica (46,66%) e nelle sue formulazioni non tradizionali (con accenti diversi dall'appoggio di quarta o sesta) – il 56,66 % del totale dei versi (si veda Morbiato, *Forma e narrazione nella* Camera da letto *di Attilio Bertolucci*, cit., p. 32).

31 A proposito di ciò, anche l'autore afferma: «[...] avvicinandomi nel racconto al tempo che sentivo più mio, l'endecasillabo mi sembrava una forma un po' antiquata; invece col verso libero ho potuto esprimermi, appunto, con più libertà». (Cfr. Attilio Bertolucci e Lagazzi Paolo, *All'improvviso ricordando. Conversazioni*, Milano, Guanda, 1997, p. 113).

32 Morbiato, *Forma e narrazione nella* Camera da letto *di Attilio Bertolucci*, cit., pp. 34-66.

le quali spingono con moto accelerato»,[33] e quelli più densi, che agiscono, al contrario, come «stazioni di sosta nel corpo del romanzo».[34] Nella seconda parte dell'opera queste soluzioni si aggiustano in base alle variazioni dell'estensione dei versi, ma continuano a operare come elemento unificante della prosodia, producendo di fatto un isocronismo ritmico che prescinde dalle misure sillabiche.[35]

2.3

La fluidità introspettiva della *Camera da letto* anticipa la tendenza ritmica dei romanzi in versi dell'ultimo Novecento e degli anni Zero. Lo stesso Pagliarani sembra percorrere questa strada nella *Ballata di Rudi* (1995),[36] dove, più che per una forma dialogica, propende per un impasto magmatico di voci e punti di vista all'interno di versi generalmente lunghi e lunghissimi, non riconducibili a regolarità metriche[37] e privi dei segni diacritici necessari a identificare gli interlocutori:

> Il primo mese è andato molto bene tre per cento, c'è un guadagno di trentamila lire
> il tuo stipendio zia, il tuo vecchio stipendio o quasi, ha detto Marco
> e se li mettevi tutti e dieci ne beccavi trecentomila che nemmeno l'Agha Kahn.
> Sì, ce n'ha buttato la metà, ma è più nervosa com'è sta storia che non dorme più
> no preocupe con gli interessi delle azioni a giugno ti farai la tivvù
> e chi se ne importa del sonno se c'è la televisione la sera e chi se ne importa
> del cinema più.[38]

Questo processo confusivo – destinato a produrre pluridiscorsività anche se per vie diverse rispetto alla *Ragazza Carla*– subisce un riassestamento negli ultimi capitoli del romanzo (XXIV-XXVII), ambientati e composti presumibilmente dopo il 1973.[39] Qui infatti, conclusa la parentesi alchemica del *Trittico di Nandi*, il dettato trova nuova limpidezza:

33 *Ivi*, p. 36.
34 *Ivi*, p. 39.
35 Bertolucci, in realtà, produce in questa seconda parte anche strutture contrastanti con la situazione descritta, creando serie omogenee di versi brevi o alternanza libera di versi lunghi e altri relativamente meno estesi. Ma qui mi interessa mettere in luce la natura più generale della prosodia della *Camera da letto*, a sua volta rappresentativa di una tendenza che fungerà da modello di riferimento per l'analisi dei testi successivi. Per le soluzioni più espressivamente marcate dei capp. XII-XLVI, invece, rimando ancora a *ivi*, pp. 75-96.
36 Qui in Pagliarani, *Tutte le poesie (1946-2005)*, cit., pp. 257-336.
37 «Sulla metricità della *Ballata di Rudi* può sembrare lecito nutrire dei dubbi» (Curi, *Mescidazione e polifonia in Elio Pagliarani*, cit., p. 175).
38 Pagliarani, *Tutte le poesie (1946-2005)*, cit., XXV, vv. 1-5, p. 310.
39 La stesura del romanzo in versi va dal 1961 al 1994-1995 e la sua struttura, lineare nel seguire il corso dei decenni, fa pensare a un'organizzazione per progressiva aggregazione. Nel 1973 appare per la prima volta nel numero 7 di «Periodo ipotetico» il *Doppio trittico di Nandi*, poi confluito nel cap. XXIII del romanzo in versi.

> Nel 1953 con la scoperta della struttura del DNA,
> la lunga molecola filamentosa che contiene i «geni»
> responsabile di ogni nostra caratteristica fisica,
> si è aperto un campo di intervento di dimensioni gigantesche:
> in pratica la possibilità di manipolare gli esseri viventi.[40]

È anche questa una tendenza costitutiva dei testi più recenti: l'esigenza di ripristinare una comunicazione con il lettore. La si ritrova, in realtà, in molta poesia degli ultimi decenni, ma nei romanzi in versi – proprio per la loro natura riflessiva, narrativa e referenziale – sembra essere particolarmente sentita. C'è però anche l'altra faccia della medaglia: in un "genere" così diluito e discorsivo, il ripristino di una sintassi naturale espone il verso a un rischio di caduta, evitabile solo a patto che i poeti si interroghino sui mezzi ritmici a loro disposizione. Come vedremo, il desiderio di proporre un discorso fluido, speculativo e allo stesso tempo ritmicamente sostenuto si incarna in un compromesso tra il *pedale* e il *pendolo*: tra una prosodia visiva e/o particolarmente ritmata e una invece più fluida, dinamica e discorsiva.

3 Una rete elastica di salvataggio

3.1

Francesco Targhetta, autore di *Perciò veniamo bene nelle fotografie*(2012), propone una riflessione che mette in luce il legame tra la questione del ritmo e la composizione di un romanzo in versi. La citazione è tratta da un'intervista – oggi purtroppo non più disponibile – rilasciata alla casa editrice ISBN:

> L'unico grande vincolo, in realtà, nella scrittura del romanzo, è stato il ritmo. [...] In uno spazio così diluito, invece, ho sentito fin dai primi tentativi che ci sarebbero stati cali di tensione e momenti di vuoto. Allora ho cercato di usare il ritmo come una specie di rete elastica di salvataggio, che respingesse in alto il lettore in caduta. Perciò è sempre tirato, come in trance. Poi, certo, ci sono modulazioni prosodiche diverse, per lo più influenzate dal contenuto (e non viceversa), per cui certi momenti ironici sono accompagnati da ritmi pari, martellanti e cantilenati, mentre alcuni slanci lirici sono in endecasillabi belli puliti. Ma c'è anche molta libertà, da questo punto di vista.[41]

Il riferimento a una «rete elastica di salvataggio» apre le porte a una grande varietà di soluzioni, ma suggerisce anche l'esistenza di strutture portanti a sostegno della narrazione. Mutuando la terminologia da Giovannetti, si può definire il verso principe di *Perciò*

40 Pagliarani, *Tutte le poesie (1946-2005)*, cit., XXIV, *Nel 1953*, vv. 1-5, p. 333.

41 l passo è tratto da un'intervista pubblicata sul sito della casa editrice ISBN, ora non più reperibile: http://www.isbnedizioni.it/articolo/41 (ultima consultazione 9 febbraio 2015). Parte della citazione è riportata anche nell'intervista rilasciata dall'autore per Rai Cultura, intitolata *Il precariato in versi di Francesco Targhetta* e consultabile alla pagina web http://www.letteratura.rai.it/articoli/il-precariato-in-versi-di-francesco-targhetta/16131/default.aspx.

veniamo bene nelle fotografie un «endecasillabo postmoderno», ovvero «un tipo di misura paradossale» che allude all'endecasillabo senza rispettarne fedelmente la struttura, «frutto in qualche caso di sprezzature evidentissime, ma posto anche al centro di progetti metrici coerenti»[42]. Su questo sfondo endecasillabico emergono anche quei «ritmi pari, martellanti e cantilenanti» di cui parla lo stesso Targhetta, che caratterizzano parti più icastiche o ironiche del testo.

Scorrendo l'intero romanzo, salta all'occhio una differenza significativa tra gli incipit e gli epiloghi di ogni capitolo. I primi presentano, in genere, un ritmo disteso, lento, che allude costantemente all'endecasillabo, di cui tendono a riprodurre anche gli accenti in quarta e/o sesta sede. Le inarcature sono di intensità medio-lieve, spesso sintagmatiche e anaforiche e il discorso che ne deriva è pacato, adatto ai momenti più lirici o crepuscolari:

I

In via Tiziano Aspetti, scultore	2 4 6 9
non minore di fine Cinquecento,	3 6 10
da quattro anni lavoravano, ormai,	2 4 8 11[43]
alle corsie per il tram monorotaia[44]	4 7 11

XX

Vorrei parlarti per messaggi predefiniti,	2 4 8 13
tipo *sono in riunione, ti chiamo dopo*	1 3 6 9 11
o *arrivo tardi, non aspettarmi*,	2 4 9
e consacrarti un'antenna telefonica	4 7 11
mascherata da cartello stradale,	3 7 10
o il suono degli allarmi il pomeriggio	2 6 10
alle sei, quando starai sul divano[45]	3 4 7 10

Diversamente, invece, gli epiloghi si dispongono in modo visivo, con rientri e spaziature che valorizzano singole parti del discorso. L'effetto è quello di un ritmo sincopato, epigrammatico, adatto alle sentenze di un narratore disilluso. Queste conclusioni presentano alcune regolarità: il più delle volte i versi si dispongono su tre piani, con modalità simmetriche segnalate da spaziature orizzontali e verticali[46]:

1)	A		B	2)		A
		C			B		C

In questi casi, inoltre, Targhetta fa rimare almeno uno dei segmenti tra A, B o C con uno dei cinque versi precedenti (negli esempi, ho segnalato in grassetto le rime e sottolineato altri richiami fonici):

42 Giovannetti e Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, cit., p. 232.

43 In alternativa a questa scansione si può pensare anche a un endecasillabo non canonico con sinalefe "quattro^anni" e scansione 2 3 7 10. Sembrandomi la sinalefe un po' forzata (anche, forse, a causa di un'inerzia ritmica derivata dai versi precedenti), ho optato per la scelta del verso ipermetro.

44 Francesco Targhetta, *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, Milano, ISBN, 2012, I, vv. 1-4, p. 5.

45 *ivi*, XX, vv. 1-7, p. 152.

46 Del primo tipo si trova un esempio anche nella *Ragazza Carla*, II 2, vv. 23-25.

II
[...]
con il nuovo lav**oro**:
«la scritta *affari*
negli ipermercati», mi fa Dario,
finito il caffè, «ricorda:
vuol dire sempre affari l**oro**».[47]

Altre volte il capitolo si conclude con un distico o un verso a gradino marcato da rime, assonanze o anafore, magari in combinazione con la soluzione appena vista:

IV
e quanto è bello mentre riparti,
sotto il limite di poco, fermarti
in una piazzola di sosta per sentire
l'eco, sulle auto che sfrecciano,
l'eco sporca della tua paura.[48]

IX
e risprofonda non detta la p**ena**,
«mica ce l'hai pure conversando con me,
il TMC»,
gli fai.
Perché ci parliamo delle cose vere
ogni volta per tre minuti app**ena**?[49]

Internamente ai capitoli, invece, le tendenze registrate negli incipit e nei finali si fondono in modo più libero, a seconda del contesto e delle esigenze espressive. Faccio solo un esempio, tratto dal cap. III, vv. 82-95:

prima di vedere un altro film classico
dalla sua collezione di vhs,
ti sembra di vederti allo specchio
tra quei muri di carta da parati,
con i cessi scrostati, le vasche
ossidate, gli incensi per coprire
l'odore di vecchio, e il basso continuo
di oggettistica Ikea, esplosa in detriti
nelle camere doppie assieme a mobili
di anziane vicine, tutto il ciarpame
a buon mercato che ci sprofonda a tuffo

47 Targhetta, *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, cit., II, vv. 151-155, p. 15.
48 *Ivi*, IV, vv. 169-173, p. 26.
49 *Ivi*, IX, vv. 212-215, p. 58.

nella geometria non euclidea
del nostro sviluppo
– *sempre un poco peggio* –[50]

Dal punto di vista prosodico, possiamo suddividere il testo in tre sezioni: a) vv. 82-85; b) vv. 86-90; c) vv. 90-95. La prima presenta una struttura simile a quella degli incipit: tutti i versi alludono all'endecasillabo e presentano inarcature al più sintagmatiche, quasi impercettibili. Al v. 86, però, cambia sia il ritmo che la misura del verso, che è un novenario dattilico. La rima in quinta sede (parati : scrostati) rafforza una pausa sintattica centrale già segnalata dalla punteggiatura, tanto che, nella lunga enumerazione che segue (i «cessi scrostati», le «vasche ossidate», gli «incensi», l'«oggettistica Ikea») tutti gli elementi transitano oltre il limite del verso e inducono il lettore a ritardare il respiro fino alla cesura successiva. La rima interna del v. 86, dunque, produce una lettura ritmico-sintattica martellante, perché frammentaria e in attrito con la metrica superficiale. A ciò si aggiunge la regolarità delle misure e degli accenti:

con i cessi scrost**ati**	settenario (3 6)
le vasche / ossid**ate**,	senario (2 5)
gli incensi per coprire / l'odore di vecchio,	settenario (2 6) + senario (2 5)
e il basso continuo / di oggettistica Ikea,	senario (2 5) + settenario (3 6)
esplosa in detriti	senario (2 5)

A partire dal v. 89 («di oggettistica Ikea, esplosa in detriti») si torna a una maggiore coincidenza tra ritmo sotterraneo e metro, venendo meno anche la regolarità delle pause sintattiche. I vv. 89-90, insomma, funzionano come transito verso una zona più lenta, che a sua volta prepara al tuffo finale, marcato da una disposizione visiva dei versi:

[a buon mercato che ci sprofonda a t**uffo**]
nella geometria non euclidea
del nostro svil**uppo**
- *sempre un poco peggio*

Quello appena visto è solo un esempio di come Targhetta sfrutti le potenzialità ritmiche dalla sintassi, dagli accenti e dalla metrica per produrre un discorso allo stesso tempo dinamico e sostenuto. Ma indica anche come, a questa altezza, gli espedienti visivi del primo Pagliarani – lì sfruttati in modo teatrale e polifonico – si sottopongano a un riuso lirico e soggettivo.

3.2

Un compromesso di questo tipo – dove una narrazione fluida è sostenuta da impennate ritmiche e visive, spesso coincidenti con contenuti ad alto tasso espressivo – sembra davvero una costante dei romanzi in versi successivi agli anni Ottanta. Facendo

50 *Ivi*, III, vv. 82-95, p. 18-19.

una rapida panoramica, lo si ritrova, per esempio, nella *Comunione dei beni* di Edoardo Albinati: qui l'autore realizza il suo ideale di una poesia insieme diegetica e riflessiva alternando generalmente versi lunghi e sintatticamente composti (14-18 sillabe) ad altri più brevi (9-12 sillabe), senza mai disattendere l'effetto di un unico respiro prosodico. In questo senso giocano un ruolo fondamentale gli *enjambement*, che agiscono, come nel testo di Bertolucci, nella direzione di una progressione pacata, spesso incidendo su strutture simmetriche (in grassetto nel testo) con effetto di *variatio*:

> [...]. Ma non è detto che sarai tu
> a riuscirci, potrebbe essere un desiderio più comune
> di quanto pensi, nutrito ben prima del tuo arrivo, allora
> **perché le cose sarebbero** arrivate a questo punto, **perché la muffa**
> **ricopre** i cristalli e non si vede ormai più quasi niente
> all'interno della piccola vasca?[51]

Qua e là, però, Albinati inserisce anche sequenze ad alta tensione lirica, caratterizzate da anafore, paratassi, espedienti tipografici e spesso da un accorciamento delle misure:

> Va' VIA CON IL MUCO DEL SUO NASO.
> Va' via con il sudore delle sue membra.
> Va' via con la febbre che lo fa bruciare.
> Va' via con la tua voce cupa che lo fa tremare.[52]

Altro caso esemplare è quello dei romanzi in versi di Ludovica Ripa di Meana,[53] che altera dall'interno le sue sequenze testuali con improvvisi cambi di misura o con spaziature che segnalano variazioni narrative e di focalizzazione. Riporto, a titolo esemplificativo, un passo tratto da *La sorella dell'Ave* (1992):

> [...] perfino
> un verso c'era:
> «di te geloso come pazzo Otello»
> e Peterpàn finì cantando come
>
> Celesteaida, che era africana e perciò era dipinta di ne-
> rissimo all'Opera ma chissà perché quando lei canta-
> va quell'altro che era bianco con la sua pelle normale
> le rispondeva cantando che lei invece era celeste
> [...].
>
> [...] e la sorella
> a quattro zampe va a baciarle tutte

51 Albinati, *Appunti su poesia e prosa*, cit., *È una casa che sembra...*, vv. 8-12, p. 7.
52 *Ivi*, *Va' via con il muco del suo naso*, vv. 1-4, p. 68.
53 I romanzi in versi di Ludovica Ripa di Meana sono *La sorella dell'Ave* (1992), *Rosabianca e la contessa* (1994) e *Marzio e Marta* (1998).

le croste delle gambe, una per una,
 e ricomincia, e ricomincia fino
all'ultimo singhiozzo, ecco, di notte,
la sorella del Padre alla sorella
dell'Ave quella volta.

Poi.
Successero
delle cose.[54]

Infine, per concludere questa rapida rassegna, propongo un esempio da *Sirena operaia* (2000) di Alberto Bellocchio, narrazione storica e introspettiva con al centro l'autunno caldo del 1969. Qui la *rete* del ritmo si distende in una pacatezza al limite della prosaicità, con espedienti sintattici che ricordano quelli della *Camera da letto*, senza però il disorientamento della *rêverie* proustiana; il dettato, del resto, è molto chiaro e gli spazi bianchi agiscono, più che come sobbalzi ritmici, come espedienti tipografici e organizzativi:

Ma fino a che punto pensavano
questa gente di tener sottomessa
di tenerli distanti dall'uscio di casa
come una razza di lupi?
Il proprietario
non conosce ragioni. Le macchine costano
care, il mercato fa i prezzi, l'uomo
si deve adattare in quanto di uomini
ne trovo quanti mi pare. Ci vuole un comando
non c'è spazio per discussioni condominiali.[55]

3.3

Un discorso a parte meritano invece l'*Opera lasciata sola* (1993) e *La forma della vita* (2005) di Cesare Viviani, dove ci si imbatte sì in una narrazione fluida e sintattica, ma organizzata in giri strofici più brevi rispetto ai casi precedenti. Tra il primo e il secondo libro passano più di dieci anni e molte differenze: nell'*Opera lasciata sola*, dove il soggetto è coinvolto in prima persona nelle vicende,[56] si assiste a una *rêverie* sospesa e spezzata dai vuoti che separano le strofe e che funzionano come piccoli sussulti nella memoria e nei pensieri del narratore:

54 Ludovica Ripa di Meana, *La sorella dell'Ave*, Milano, Camunia, 1992, 2, vv. 307-314 e 342-349, pp. 19-20. Nell'edizione, i vv. 311-326 vanno a capo in coincidenza del limite della pagina, come se si trattasse di prosa. Il dubbio permane.

55 Alberto Bellocchio, *Sirena operaia*, Milano, Il Saggiatore, 2000, *Noi vogliamo l'uguaglianza*, vv. 38-46, pp. 14-15.

56 Nei capp. V-VI il locutore è l'amico preticello, ma il discorso resta in prima persona. In terza persona è invece l'ultima parte del romanzo (cfr. Paolo Zublena, *Cesare Viviani*, in *Parola Plurale*, a cura di Giancarlo Alfano *et al.*, Roma, Sossella, 2005, p. 69).

La fiaba ci prese – lasciamola fare,
anche se nessuno l'ascolta
con uno scatto, il nostro, di alternare
il pianto e il riso, e una leggera
aria di convenienza oggi incalcolabile,
ma allora presente nei nostri giri.

Tu, nemico dei ricordi, preticello mio,
lasciamene uno.
La volta che dal pulpito declamasti:
«Dio è il Signore della vita e teme la morte,
non è mai entrato nel regno dei morti, e se uno
dei suoi figli si avvicina al trapasso
Lui lo abbandona,
torna indietro[...] », scapparono
i fedeli come cani colpiti,
strani rumori, non parole di protesta o grida
ma guaiti, ululati,
restammo soli nella chiesa
a piangere.[57]

Nella *Forma della vita*, invece, dove il narratore è esterno e in terza persona, l'impaginazione strofica sorregge un approccio analitico e parenetico: Viviani vuole rispondere alla domanda «perché la mente insiste a cercare il male?»[58] e lo fa alternando nuclei principalmente narrativi con altri di carattere riflessivo e gnomico:

Invece Ciani era uno dei tanti
ammiratori del suo compagno di vela,
Nesta: nato da una ragazza madre,
nei quartieri poveri di una città di mare,
non ha mai sentito una lezione di informatica,
ha imparato dai manuali a fare il programmatore.
[...].

Dovrebbero tutti gli arrampicatori andare
a conoscere, a osservare gli huon,
alberi arcaici che crescono ogni cento anni
solo dodici centimetri.[59]

Sulla natura sintattica del ritmo si può dedurre qualcosa anche da una dichiarazione d'autore che, di primo acchito, sembrerebbe andare in direzione opposta. Nelle *Note* a

57 Cesare Viviani, *L'opera lasciata sola*, Milano, Mondadori, 1993, I, vv. 155-173, p. 14.
58 Cesare Viviani, *La forma della vita*, Milano, Einaudi, 2005, p. 5.
59 *Ivi*, XVII, vv. 128-145, p. 91.

La forma della vita Viviani afferma che il verso lungo di cui si è servito è generalmente «composto dall'unione di due versi tradizionali», in sostituzione al suo più usuale «endecasillabo eccedente».[60] In realtà, per ricondurre il verso alla composizione di misure tradizionali si è costretti molto spesso a ignorare le cesure sintattiche o a considerare come canonici dei ternari, quinari o endecasillabi con accento di quinta. Quello che accade di frequente, invece, è che uno dei due segmenti che compone il verso sia inarcato o legato a un contesto sintattico più ampio, un po' come accade nei capp. I-XI della *Camera da letto*:

cercavano un primato di conoscenza; o di altri //	12+3
che, scrivendo pochissimo, erano profondamente convinti //	8+11
che la scrittura fosse questione di qualità[61]	14
che le difese sono necessarie || a sopravvivere,	11+6
a sostenere l'urto dell'imperscrutabile, e che la finzione //	14+6
è un argine indispensabile a contrastare[62]	13

Ciò dimostra che il verso di Viviani – sia esso compatto o composto, breve o lungo – è principalmente di natura sintattica. Notevole, in questo senso, è anche il riuso del modello biblico-whtimaniano, non dichiarato dall'autore ma ben percepibile nel testo. Della presenza di questo sistema prosodico, tutto fondato su strutture sintattiche e semantiche, riporto alcuni esempi suddivisi secondo i criteri proposti da Giovannetti:[63]

a) Parallelismi sinonimici

[Indescrivibile forma dell'Uno,]
narrata e indicibile,
cantata e svanita nell'ascolto[64]

Come ogni parola è segno spirituale
spirito rispetto alla cosa, non è la cosa[65]

b) parallelismi antitetici:

Finché, nel tempo del piacere,
non si ricrea la capacità di soffrire
manca la sensibilità al dolore.
Mentre quelli che sono sempre pronti a soffrire,
non hanno più l'esperienza del piacere,
lo cercano nel dolore[66]

60 *Ivi*, p. 189.
61 Viviani, *La forma della vita*, cit., I, vv. 137-139, p. 11.
62 *ivi*, X, vv. 36-39, p. 53.
63 Giovannetti e Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, cit., p. 247.
64 Viviani, *L'opera lasciata sola*, cit., VIII, vv. 51-53, p. 55.
65 Viviani, *La forma della vita*, cit., XVI, vv. 38-39, p. 73.
66 *Ivi*, XX, vv. 70-75, p. 104. Grassetto mio.

c) Anafore ed epifore psichiche

Può un mortale comprendere ciò che gli altri mortali
non comprendono, e attingere alla verità?
Possono le costruzioni del pensiero e le parole umane
rivelare una verità superiore alle parole, al pensiero?
Può un'impeccabile costruzione logica garantire
se stessa come verità assoluta?[67]

d) Ripetizione di strutture sintattiche che finiscono per marcare "positivamente" il verso:

Come stare alla finestra e vedere
ciò che accade fuori, o meglio
come stare alla finestra e vedere
ciò che accade dentro[68]

Il versetto biblico-whitmaniano produce un effetto di immobile religiosità, fissa i pilastri del ragionamento e del vaticinio, e anche per questo è più raro nella *rêverie* dell'*Opera lasciata sola* – dove ricorre soprattutto nelle zone più mistiche e spirituali (capp. V-VIII) o nelle conclusioni di capitolo, generalmente più contemplative –, mentre supporta agevolmente la speculazione della *Forma della vita*. In in entrambi in casi, però, Viviani ne altera la fissità delle strutture, sfruttando proprio le potenzialità del verso composto per agire sulla posizione e sull'estensione degli elementi coinvolti nei parallelismi, collocati ora all'interno ora attraverso il rigo. In questo modo il verso whitmaniano – già di per sé incline, per «la sua tendenza inclusiva, incorporante», ad «assorbire la prosa del mondo»[69] – si presta davvero ad accogliere il flusso dinamico della parola e dell'esistenza, ordinandolo nelle sue strutture senza mai soffocarne la vitalità (grassetto e corsivi sono miei):

Non si può sapere – pensava Alfonso –
come sarebbe il mondo se gli uomini
amassero Dio, **lo seguissero**
con tutto il cuore, **ascoltassero**
le sue prescrizioni e i precetti: si può immaginare
che non ci sarebbero più intemperie,
terremoti, alluvioni, siccità,
e nemmeno più malattie e paure.
Vi si può credere. [70]

67 *Ivi*, XX, vv. 101-106, p. 105.
68 *Ivi*, XX, vv. 96-99, p. 65.
69 Giovannetti, in Giovannetti e Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, cit., p. 247.
70 Viviani, *La forma della vita*, cit., XX, vv. 126-134, p. 106

3.4

2.4. In certi casi la prosodia può anche assecondare quell'istanza di limpidezza discorsiva che ho già segnalato come caratteristica dei romanzi in versi più recenti. Tra gli autori che realizzano questa sintesi va ricordata sicuramente Bianca Tarozzi, di cui prenderò in esame *La Buranella* (1999). Giovanni Raboni, nella quarta di copertina del libro, definisce quella di Tarozzi «una poesia che racconta e ragiona, che osa nominare con il loro nome luoghi, cose e persone» e che «si avvale delle infinite risorse melodiche della tradizione italiana».[71] Per tornare alle immagini del *pedale* e del *pendolo*, diremo che l'autrice si muove con maestria tra i ritmi dell'ode-canzonetta e quelli di un canto più disteso e intimo, in una complessa stratigrafia di reminiscenze poetiche sempre aderenti al contenuto. Soprattutto nei primi capitoli de *La buranella*, collocati nel tempo dell'infanzia, ci si imbatte in un ritmo arcadico – o anche, se si vuole, da ballata romantica – con strofette di endecasillabi e settenari a rime facili e sonore, assorbite, però, in una impaginazione del tutto narrativa e personale, dove un'inarcatura, qualche caduta prosastica o riprese rimiche e lessicali a distanza tradiscono un'emotività sfaccettata e complessa:

> Al piano terra, in basso
> eravamo, in attesa del trapasso,
> la gloriosa ascensione al primo piano
> del ginnasio al liceo –
>
> un primo piano che non vidi mai.
> Tristezza insonnolita
> di quei mattini gelidi
> nell'aula illuminata dalla lampada![72]

Una forma, insomma, che ricorda i burattini posti dall'autrice in chiusura del penultimo capitolo: agili, leggerissimi e «*vuoti, ma appunto per mimare meglio un'anima, una pena*».[73] L'impressione, in questi come in altri casi, è che Bianca Tarozzi sfrutti il ritmo allo stesso tempo come spia lirica e mezzo di distanziamento, come difesa dal rischio di un coinvolgimento che tuttavia resta sempre in agguato ed emerge anche nella ritmicità del dettato, a tratti quasi pascoliana.[74] Man mano che ci si avvicina al presente della narrazione, quando cioè molte questioni restano ancora irrisolte, la musicalità dei

71 G. Raboni in Bianca Tarozzi, *La buranella*, Venezia, Marsilio, 1999, quarta di copertina. Interessanti anche le osservazioni di Berardinelli, che nota come nella poesia di Tarozzi l'artificio tecnico sia «sempre presente e percepibile, senza per questo diventare protagonista e umiliare o annebbiare la materia del narrare». (Alfonso Berardinelli, *La poesia*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, tomo I, Milano, Garzanti, 2001, pp. 165-169, p. 168). Per lo stile di Bianca Tarozzi cfr. anche Silvana Tamiozzo Goldmann, *Il canto della buranella. Note sulla poesia di Bianca Tarozzi*, in «Quaderni Veneti», xxxv (2002), pp. 147-16.

72 Tarozzi, *La buranella*, cit., *Lezione di matematica*, I, vv. 9-16, p. 29.

73 *Ivi*, *I burattini*, IV, vv. 22-33 p. 123.

74 Cfr. ancora Berardinelli, *La poesia*, cit., p. 169: «Tutto ancora duole e commuove, tutto però si è anche distanziato e fissato in un clima che è insieme, ormai, romanzesco e fiabesco».

primi capitoli si insinua in un flusso discorsivo aperto e ininterrotto; in filigrana si percepisce la lezione della grande lirica novecentesca, in particolare quella di poeti come Saba, Gozzano e Caproni:

> Rossana l'incontrai
> parecchio tempo dopo, in via Aldrovandi:
> [...]
> Si allontanò di fretta, piccolina
> e leggera. La luce mattutina
> le regalò un pulviscolo alle spalle
> dorato. Era un'idea
> soltanto mia, o forse per davvero
> il suo sorriso era stato malizioso?
> Forse in un'altra vita
> sarebbe stata una grande romanziera
> o forse già lo era, esploratrice
> inventiva del mondo, ragazzina
> attrice, in quella scena sempre nuova,
> non soltanto lettrice![75]

Ma come interpretare allora la citazione di Bachtin posta in esergo, dove si afferma che nella «parola patetica [...] il parlante mette tutto se stesso senza alcuna distanza e senza alcuna riserva» e, allo stesso tempo, che quella stessa parola «è quasi sempre il surrogato di un genere ormai inaccessibile a un dato tempo e a una data forza sociale»?[76] Credo che la citazione metta in luce sia gli scopi poetici dell'autrice sia il problema spinoso del contatto tra poesia e società. È come se Bianca Tarozzi, attraverso la forma, ponesse la sua opera in una zona intermedia tra romanzo e poesia, tra il coinvolgimento solipsista della lirica e l'occhio esterno e obiettivo di un narratore onnisciente in grado di raggiungere tutti.

3.5

Infine c'è Umberto Fiori con il suo *Conoscente*,[77] racconto in versi ancora incompiuto e edito solo per 14 capitoli nella recente edizione delle *Poesie* (2014). Lo stile di quest'opera rispecchia quello delle precedenti sillogi di Fiori, dove il lirismo aderisce a un registro medio e comunicativo e si apre all'aneddoto. Anche la strutturazione in brevi sequenze non va ricondotta a uno sperimentalismo nello stile di Pagliarani, ma all'asciuttezza di una narrazione aneddotica e di facile comprensione, benché ancora oscura nel suo significato progettuale. Proprio l'apparente prosaicità del dettato, allora, induce a cercare le strutture ritmiche con cui Fiori sostiene la sua poesia. Il passo seguente, che userò come campione, è tratto dal cap. 12 e alterna discorso del *conoscente* (tra virgolette) a impressioni del narratore in prima persona:

75 Tarozzi, *La buranella*, cit., *Rossana*, IV, vv. 28-46, pp. 68-69
76 Michail Bachtin in *ivi*, p. 6.
77 Qui in Umberto Fiori, *Poesie 1986-2014*, a cura di Andrea Afribo, Milano, Mondadori, 2014, pp. 257-272.

«Affari grossi... In queste mani»	2 4 | 6 8	novenario
(apre le mani enormi, brune, pelose)	1 4 | 6 8 11	dodecasillabo
«c'è la vita di un sacco di persone,	3 6 10	endecasillabo
lo sai o no? Tante, ma tante	2 4 |5 8	novenario
che se le avessi in testa tutte insieme	4 6 8 10	endecasillabo
tu – figurarsi! Eppure, vedi? Rido.	1 4 | 6 8 10	endecasillabo
Perché io sono libero.	3 6[78]	settenario
Invece tu sei rigido, sei prigioniero.	2 4 6" | 9 12	tredecasillabo
Sei pesante, pesante, Umberto Fiori.	3 6 | 8 10	endecasillabo
Fatti leggero! Mica devi rispondere	1 4 | (6) 8 11"	dodecasillabo
del mondo intero.	2 4	quinario
Vola più in alto! Stai sempre lì impalato,	1 4 | 7 9 11	dodecasillabo
a fissare la porta della galera	3 6 8 11	dodecasillabo
con in tasca le chiavi. E intanto	3 6 | 8	novenario
viene mattina...viene sera»	1 4 | 6 8	novenario
E la sera scendeva, infatti. E l'alcol	3 6 , 8 | 10	endecasillabo
saliva fino agli occhi. Altri discorsi	2 4 6 | 7 10	endecasillabo
bruciavano...		
«Dì, ascolta...senti, ascolta...»	2 | 5^6 8 10	endecasillabo
gracchiava lui.		
Io guardavo un balcone	2 4 | 5 8 10	endecasillabo
ancora in pieno sole, là in alto...[79]	2 4 6 9	decasillabo

Un primo dato è l'assestamento delle misure attorno all'endecasillabo, senza incursioni nel verso lungo o lunghissimo. Troviamo veri e propri endecasillabi (8), ma anche dodecasillabi (4), novenari (4) e, con uguale incidenza (1), tredecasillabi, decasillabi, settenari e quinari: man mano che ci si allontana dal centro delle undici sillabe le misure compaiono con frequenza minore, un po' come nella prima parte della *Camera da letto*. Guardando agli *ictus*, la preferenza per accenti di quarta e/o sesta posizione (riscontrabili anche nei novenari) è sintomo di una tendenza a riprodurre gli accenti dell'endecasillabo e a fissare delle posizioni forti che salvino la narrazione dal rischio di una caduta. L'effetto complessivo è quello di un ritmo fluido, soggetto alle esigenze del narratore ma allo stesso tempo regolare e sostenuto. C'è poi un'altra ricorrenza che mi sembra curiosa: i versi più lunghi (dodecasillabi e tredecasillabi) possono essere ricondotti alla somma di due misure presenti una sola volta nella serie, ovvero un settenario e un quinario.

La sintassi incide il verso suddividendolo con pause logico-intonative oppure, come al v. 19, con un confine retorico; ma anche in questo caso Fiori sfrutta il rapporto tra sintassi e prosodia in modo variabile e funzionale al contesto narrativo. Ai vv. 24-28, per esempio, dopo un inizio neutro e scorrevole, il ritmo si fa paratattico, con ripetizio-

78 Dato il contesto oppositivo *io-tu* ho preferito accentare il pronome personale piuttosto che l'ausiliare (246). Così anche al verso successivo, dove ho posto l'*ictus* sul *tu*.

79 Fiori, *Poesie 1986-2014*, cit., p. 270.

ne di *cola* sintattici, rime e assonanze che ricalcano i confini metrici e gli emistichi (in maiuscoletto la rima per l'occhio):

> Perché io sono lib**ero**.
> Invece tu sei rigido,|| sei prigioni**ero**.
> Sei pesante, pesante || Umberto Fiori.
> Fatti leggERO! || Mica devi rispondere
> del mondo int**ero.**

La compattezza del gruppo è garantita anche dalla costante consonanza in "r" ad ogni confine metrico-sintattico (verso o emistichio) e dalla simmetria dello schema rimico, con l'alternanza di misure brevi e lunghe attorno al perno dell'endecasillabo centrale (la rima *b*, nell'esempio che segue, è ritmica):

settenario	a
settenario + quinario	b + c
endecasillabo	X
quinario + settenario	c + b
quinario	a

L'inarcatura tra gli ultimi due versi (vv.28-29) segnala il passaggio all'ultima parte del discorso del *conoscente* (vv.30-32), più fluida e dinamica, con lievi *enjambement* (per lo più sintagmatici) e minore simmetria compositiva. Nel finale c'è invece la reazione del protagonista (vv. 33-37), esterrefatto, confuso, intimamente combattuto: le inarcature si fanno più intense (Sogg.\V ai vv. 33 e 34, con rottura dell'epanalessi nel primo caso) oppure si servono di un gradino per alterare la compattezza delle sezioni precedenti.

Quello appena visto è solo un esempio di come la chiarezza della poesia di Fiori non ceda mai il passo alla prosa. Il suo è un ritmo che davvero combina tutti i livelli del discorso poetico in modo sempre vario e conforme al contesto narrativo, alla focalizzazione e al coinvolgimento emotivo del narratore.

4 Conclusioni

Le opere esaminate mostrano le principali strategie con cui gli autori di romanzi in versi affrontano la questione del confine tra poesia e prosa, tra lirica e romanzo. Nel momento in cui il «comune sentire [...] identifica la poesia lirica con la poesia tout court»[80] e i metri tradizionali suonano come una scelta anacronistica, l'attenzione dei poeti gravita inevitabilmente sul *ritmo*, inteso come un insieme di fattori accentuali, sintattici, lessicali e retorici. In generale, come ho cercato di dimostrare, nei romanzi in versi più recenti si realizza un compromesso tra il ritmo del *pendolo* e del *pedale*: pur prediligendo un discorso fluido, organico, in grado di accogliere tutte le dinamiche di una narrazione-pensiero, si cercano anche delle strutture marcate, visive e chiuse per sostenere la poesia dal rischio

80 Pagliarani in Andrea Cortellessa, *La parola che balla*, in Elio Pagliarani, *Tutte le poesie (1946-2005)*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2006, p. 27.

della prosa. Tutto ciò, inoltre, si unisce a una ricerca di limpidezza volta a ripristinare un contatto tra poeta e lettore, condizione quasi essenziale di questi testi.

Apro allora il *XIII quaderno italiano di poesia contemporanea*, pubblicato agli inizi del 2017, e trovo la narrazione in versi di Antonio Lanza, *Suite Etnapolis*. L'opera porta visibilmente i segni dei romanzi di Pagliarani, in particolare della *Ragazza Carla*, di cui condivide almeno la tematica socio-economica, la divisione del discorso in strofe, l'alternanza delle voci e il ricorso a espedienti visivi e tipografici. Qui, però, la punteggiatura è conservata anche nelle zone più dense e magmatiche, l'assegnazione del discorso ai vari locutori è chiara e gli spazi bianchi agiscono come calcolati singhiozzi in un flusso di immediata leggibilità:

> [...] Alfredo,
> il barista, la blocca. Piano
> le dice "Stanotte" porgendole la tazzina
> "stanotte ho sognato che facevamo l'amore".
> "E com'era, era bello?" di colpo lei
> civetta. "Abbastanza", sorpreso
> dell'audacia, lui dice.
>
> [...]
>
> Samuele:
> *Sabato sarà il mio ultimo*
> *giorno. Potrei ripeterlo all'infinito*
> *e non provare niente.*
>
> Cinzia:
> *Vuoi che non mi dia un piccolo*
> *aumento? Da più di un anno*
> *qui, per cinquecento euro al mese.*[81]

81 Antonio Lanza, *Suite Etnapolis*, in *Poesia contemporanea: tredicesimo quaderno italiano*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2017, pp. 101-143, *Lunedì*, vv. 44-62, pp. 122-123. Una chiarezza quasi disarmante caratterizza anche l'opera di Stefano Massini, *Qualcosa sui Lehman*, Milano, Mondadori, 2016. Qui, però, le strutture strofiche e i "ritornelli" sono volutamente sfruttati per ridurre all'osso la componente lirica a favore di una narrazione limpida e quasi essenziale. La diversa prospettiva che emerge dal testo (quella del cantastorie e del drammaturgo, ma non quella del poeta lirico) richiederebbe, per il romanzo di Massini, un discorso a parte che rimando ad altra sede.

Riferimenti bibliografici

Albinati, Edoardo, *Appunti su poesia e prosa*, in *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, a cura di Maria Ida Gaeta e Gabriella Sica, Venezia, Marsilio, 1995, pp. 92-94. (Citato alle pp. 48, 59.)

Bellocchio, Alberto, *Sirena operaia*, Milano, Il Saggiatore, 2000. (Citato a p. 60.)

Berardinelli, Alfonso, *La poesia*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, tomo I, Milano, Garzanti, 2001, pp. 165-169. (Citato a p. 64.)

Bertinetto, Pier Marco, *Ritmo e modelli ritmici. Analisi computazionale delle funzioni periodiche nella versificazione dantesca*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1973. (Citato a p. 47.)

Bertolucci, Attilio, *Opere*, a cura di Paolo Lagazzi e Gabriella Palli Baroni, Milano, Mondadori, 1997. (Citato alle pp. 51-53.)

Bertolucci, Attilio e Lagazzi Paolo, *All'improvviso ricordando. Conversazioni*, Milano, Guanda, 1997. (Citato a p. 53.)

Cortellessa, Andrea, *La parola che balla*, in Elio Pagliarani, *Tutte le poesie (1946-2005)*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2006. (Citato a p. 67.)

Curi, Fausto, *Mescidazione e polifonia in Elio Pagliarani*, in *Gli stati d'animo del corpo*, Bologna, Pendragon, 2005, pp. 167-179. (Citato alle pp. 49, 50, 54.)

Fiori, Umberto, *Poesie 1986-2014*, a cura di Andrea Afribo, Milano, Mondadori, 2014. (Citato alle pp. 65, 66.)

Giovannetti, Paolo e Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010. (Citato alle pp. 48, 51, 56, 62, 63.)

Gravina, Gianvincenzo, *Della tragedia*, in *Scritti critici e teorici*, a cura di Amedeo Quondam, Laterza, 1973, pp. 503-590. (Citato alle pp. 47, 48.)

Hrušovski, Benjamin, *I ritmi liberi moderni,* in *La metrica*, a cura di Renzo Cremante e Mario Pazzaglia, Bologna, il Mulino, 1972, pp. 169-176. (Citato alle pp. 48, 49.)

Lanza, Antonio, *Suite Etnapolis*, in *Poesia contemporanea: tredicesimo quaderno italiano*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2017, pp. 101-143. (Citato a p. 68.)

Magro, Fabio, *Appunti sul verso del primo Pagliarani*, in «Versants», lxii (2015), pp. 85-97. (Citato a p. 49.)

Massini, Stefano, *Qualcosa sui Lehman*, Milano, Mondadori, 2016. (Citato a p. 68.)

Morbiato, Giacomo, *Forma e narrazione nella* Camera da letto *di Attilio Bertolucci*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2016. (Citato alle pp. 52-54.)

Pagliarani, Elio, *Tutte le poesie (1946-2005)*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2006. (Citato alle pp. 49-51, 54, 55.)

Pinchera, Antonio, *La metrica dei "novissimi"*, in *Materiali critici per lo studio del verso libero in Italia*, a cura di Antonio Pietropaoli, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994, pp. 242-265. (Citato a p. 48.)

Praloran, Marco, *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011. (Citato a p. 47.)

Praloran, Marco e Arnaldo Soldani, *Teoria e modelli di scansione*, in *La metrica dei «Fragmenta»*, a cura di Marco Praloran, Padova, Antenore, 2003, pp. 3-123. (Citato a p. 50.)

Ripa di Meana, Ludovica, *La sorella dell'Ave*, Milano, Camunia, 1992. (Citato a p. 60.)

Roncen, Francesco, *Discorso sul mondo e discorso sull'io. Forme della narrazione e istanze poetiche nei romanzi in versi italiani dal 1959 ai giorni nostri*, in «Allegoria», lxxiii (2016), pp. 50-86. (Citato a p. 49.)

Tamiozzo Goldmann, Silvana, *Il canto della buranella. Note sulla poesia di Bianca Tarozzi*, in «Quaderni Veneti», xxxv (2002), pp. 147-16. (Citato a p. 64.)

Targhetta, Francesco, *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, Milano, ISBN, 2012. (Citato alle pp. 56-58.)

Tarozzi, Bianca, *La buranella*, Venezia, Marsilio, 1999. (Citato alle pp. 64, 65.)

Viviani, Cesare, *La forma della vita*, Milano, Einaudi, 2005. (Citato alle pp. 61-63.)

— *L'opera lasciata sola*, Milano, Mondadori, 1993. (Citato alle pp. 61, 62.)

Zublena, Paolo, *Cesare Viviani*, in *Parola Plurale*, a cura di Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciacchi et al., Roma, Sossella, 2005. (Citato a p. 60.)

Parole chiave

Romanzo in versi; poesia italiana contemporanea; ritmo; narrazione; Elio Pagliarani; Attilio Bertolucci; Francesco Targhetta; Umberto Fiori.

Notizie dell'autore

Francesco Roncen è dottorando in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie presso l'Università degli Studi di Padova, con una ricerca sulla poesia narrativa in Italia tra Sette e Novecento. Il romanzo in versi italiano contemporaneo (1959-2014) è stato oggetto della sua tesi di laurea magistrale in Filologia Moderna. Recentemente si è occupato anche della poesia di Andrea Zanzotto, delle traduzioni rinascimentali in ottava rima delle *Metamorfosi* di Ovidio (in particolare quella di Fabio Marretti) e dell'uso dell'endecasillabo sciolto nella commedia italiana del Settecento.

francesco.roncen@phd.unipd.it

Come citare questo articolo

Francesco Roncen, *Tra il «pedale» e il «pendolo»: il* ritmo *nei romanzi in versi italiani dagli anni Ottanta a oggi*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», viii (2017), pp. 47–71.

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.

SCUOLA DEANGELISIANA: L'ESEMPIO DELLA COLLANA *NIEBO*

DAMIANO SINFONICO – *Università di Genova/Universidad de Granada*

Questo articolo analizza la collana di poesia *Niebo*, diretta da Milo De Angelis e pubblicata a Milano dal 2002 al 2008. Studiando il rapporto tra il poeta caposcuola e gli allievi è possibile descrivere i caratteri di una tendenza poetica diventata corrente e i modi in cui il campo letterario si forma. Da una parte si approfondisce la conoscenza del mondo deangelisiano, con la sua forte postura autoriale, dall'altra si comincia una mappatura degli autori che imitano o riprendono la lezione deangelisiana.

This paper focuses on the series of poetry *Niebo*, edited by Milo De Angelis and published in Milan from 2002 to 2008. Studying the relationship between a pioneer-poet and his disciples it is possible to describe the characters of a poetic tendency and its development in the literary field. The paper delves into De Angelis's poetic world and begins mapping the authors who reflect or recall De Angelis's lesson.

1 INTRODUZIONE

È consuetudine che un autore tracci delle genealogie per indicare i propri padri e la continuità con una tradizione scelta; è non meno interessante il caso di quegli autori che tracciano delle genealogie discendenti, segnalando scrittori più giovani o meno affermati che condividono gli stessi principi di poetica. Lo studio di questi meccanismi, appartenenti quasi al versante della cronaca, consente di conoscere più nitidamente sia le forme sociali che governano il campo letterario in un determinato momento, sia le intenzioni autoriali del caposcuola che incide sulla formazione del gusto e registra intorno a sé una raggiera di allievi e imitatori. Degli ultimi decenni è assodata la decisiva influenza di alcuni autori, tra i quali spiccano Milo De Angelis e Maurizio Cucchi, ai quali non solo ha giovato la fortunata ricezione della loro opera ma anche l'attivismo sul campo letterario, attraverso numerose operazioni editoriali attorno alle quali si sono coagulati dei veri e propri cenacoli, di cui la storia, la composizione e la dinamica restano ancora da studiare. In questo articolo mi soffermerò su Milo De Angelis, restringendo lo studio a una sola collana di poesia da lui diretta: *Niebo*, pubblicata dall'editore milanese La Vita Felice negli anni 2002-2008 (in bibliografia si segnalano invece anche altri volumi prefati da De Angelis).

2 *NIEBO*

La collana *Niebo* ('cielo' in polacco) riprende lo stesso nome della rivista che De Angelis aveva fondato e diretto tra il 1977 e il 1980 con sede a Milano. Nella collana saranno pubblicati dodici poeti, più o meno vicini al modello deangelisiano, di età fra i trenta e i cinquant'anni (con una sola eccezione: Alberto Mari, nato nel 1937). La redazione è composta da poeti, scrittori, critici e traduttori (alcuni già redattori della rivista) vicini a De Angelis, scandita da riassestamenti interni dovuti a uscite e ingressi di diversi membri.[1]

1 La redazione della collana *Niebo* è composta da: Sergio Bolzani (fino al n. 3), Adriana Braga (fino al n. 2), Giusi Busceti (fino al n. 3), Dario Capello, Alessandro Catà (dal n. 9), Michelangelo Coviello, Mimmo Gal-

La grafica delle copertine riproduce quella della rivista: due bande orizzontali con colori alterni, bianchi il campo superiore e le scritte nella banda inferiore, di un unico colore (variabile da un volume all'altro) il campo inferiore e le scritte nella banda superiore. Una distribuzione chiastica degli elementi permette di cogliere insieme il nome della collana e della casa editrice (nelle estremità superiore e inferiore, con colori alterni), il nome dell'autore e del titolo e del prefatore (al centro, con colori alterni).

La collana *Niebo* viene interrotta nel 2008. Pur senza diventare un'esperienza cruciale nel panorama poetico italiano, la collana ha ricoperto un valore chiave nella costruzione di un canone minore o cenacolo deangelisiano. A questo risultato hanno contribuito diversi fattori: il recupero di un nome e di una copertina legati alla precoce influenza di De Angelis sui suoi coetanei; il suo ruolo di caposcuola che seleziona e promuove autori meno noti ma affini (pur con qualche apertura, come si vedrà, a voci più autonome); la possibilità di parlare della propria poesia nelle prefazioni alle altrui raccolte. Partendo dall'analisi delle prefazioni si renderà evidente l'identità della collana e la sua importanza storica per De Angelis, inoltre emergeranno numerosi dettagli che rafforzano un'immagine unitaria su cui si rifletterà nelle conclusioni.

2.1 Marco Molinari, *Madre pianura. Poesie sparse per la terza casa*

L'incipit della prefazione riallaccia la vicenda della collana a quella della rivista: «Ho conosciuto la poesia di Marco Molinari nel 1983, quando l'esperienza di "niebo" si era già conclusa».[2] De Angelis poi si sofferma sull'ispirazione elegiaca di Molinari e sviluppa una riflessione sui luoghi:

> I luoghi di questo libro, i luoghi della grande pianura padana, ci convocano, ci parlano, sembrano dire che non avevamo ascoltato tutto, allora, che ci è sfuggito qualcosa di essenziale, che ora sapremo, dobbiamo saperlo, prima che sia troppo tardi.[3]

Un concetto pressoché identico sarà ripetuto dal poeta in un'intervista rilasciata nel marzo 2002, lo stesso mese in cui viene firmata questa prefazione. Dichiara De Angelis:

> Una volta i luoghi ci avevano detto qualcosa che non siamo riusciti ad afferrare, qualcosa che non abbiamo udito fino in fondo e che poi è andato perso, qualcosa che ora dobbiamo, a ogni costo, sapere.[4]

letta, Elio Grasso, Cesare Greppi, Andrea Leone (dal n. 9), Cesare Lievi, Stash Luczkiw (fino al n. 2), Angelo Lumelli (fino al n. 3), Marco Mottolese (fino al n. 3), Luigi Picchi (fino al n. 3), Giancarlo Pontiggia, Emi Rabuffetti, Stefano Raimondi (fino al n. 3), Mario Santagostini, Alberto Schieppati, Giovanna Sicari (fino al n. 3), Isabella Vincentini, Marco Vitale (dal n. 7).

2 Marco Molinari, *Madre pianura. Poesie sparse per la terza casa*, prefazione di Milo De Angelis, Milano, La Vita Felice, 2002, p. 5.

3 *Ivi*, pp. 5-6.

4 Milo De Angelis, *Colloqui sulla poesia*, a cura di Isabella Vincentini, Milano, La Vita Felice, 2008, pp. 50-51.

Il travaso delle stesse parole in contesti diversi permette non solo di individuare una delle cifre di De Angelis, già certificate dalla critica all'interno della sua opera poetica,[5] bensì anche di intravedere nelle prefazioni uno dei momenti privilegiati di cui il poeta dispone per moltiplicare le immagini di sé e imprimere in ognuna il marchio di un percorso in atto. Le prefazioni possono essere considerate come delle stazioni in cui il poeta si sofferma, raccoglie e rende pubblico un certo stato del suo itinerario e della sua scrittura, esibendo le affinità che lo legano all'autore presentato.

La prefazione continua toccando altri nodi esistenziali cari a De Angelis, come il mistero, la morte, la memoria. Troppo generosi, forse, sono i riconoscimenti all'opera introdotta: il libro di Molinari è definito «misterioso e magnifico».[6]

2.2 Sebastiano Aglieco, *Giornata*

In questa prefazione De Angelis mette l'accento sulla solitudine e la visionarietà del poeta, Sebastiano Aglieco, nato in provincia di Siracusa nel 1961 e emigrato a Monza. Di questo «uomo solitario, concentrato, teso a uno scavo incessante nell'oscuro»,[7] De Angelis scrive:

> Una forza antica è presente nei suoi versi, una naturalezza, un'istintiva dote di associare cose lontane e distanziare cose prossime. Poeta visionario come pochi altri, Aglieco sgorga alla luce dopo lente macerazioni, come se la parola si caricasse di una lunga attesa, minuto dopo minuto, giornata dopo giornata, prima di giungere alle labbra. E quando lo fa, porta dentro di sé tutto il peso e la necessità di questa gestazione. Ne nasce una poesia come raramente accade di leggere: carica di imminenza e di arcaiche tensioni, accesa da un pensiero che sembra ferirsi e sanguinare, tanto faticoso è stato l'ingresso nella parola, tanto urgente e nuovo ci appare il suo modo di riscrivere temi immutabili: l'infanzia, il sacrificio, la preghiera e l'impossibilità di comprendere lo smarrimento, l'infinito durare di una giornata. «Sulla soglia della casa ti perderai», «devi sorgere dalle lenzuola», «la formula per capire è morire».[8]

De Angelis accentua l'aspetto più arcaico, visionario e assoluto della poesia di Aglieco, fornendo un'interpretazione critica anche della propria scrittura. Il poeta siracusano, nell'«associare cose lontane e distanziare cose prossime», costituisce un esemplare tipico della poetica di De Angelis e di quei filoni ermetico / orfico assiduamente frequentati dal milanese. Di Aglieco sono infine citati alcuni versi (preceduti dal paradosso «l'infinito durare di una giornata»). «Sulla soglia della casa ti perderai», verso che chiude la seconda composizione della raccolta, attiva un paradossale nesso tra due esperienze opposte: il radicamento nella casa e lo smarrimento in un ambiente sconosciuto. Inoltre il verbo

5 Per esempio Enrico Testa aveva individuato, nell'ultimo testo di *Biografia sommaria*, un «*collage* di brani e immagini prelevati dalle poesie precedenti» (Enrico Testa, *Libri di poesia e forme della testualità*, in «Nuova Corrente», xlix (2002), pp. 277-301, p. 295). Si veda anche Andrea Afribo, *Deangelisiana*, in *Poesia '70-'80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*, a cura di Beatrice Manetti *et al.*, Genova, Fondazione Giorgio e Lilli Devoto, 2016, pp. 113-132.

6 Molinari, *Madre pianura. Poesie sparse per la terza casa*, cit., p. 6.

7 Sebastiano Aglieco, *Giornata*, prefazione di Milo De Angelis, Milano, La Vita Felice, 2003, p. 5.

8 *Ivi*, pp. 5-6.

adotta un tono profetico, assai caro a De Angelis. Ugualmente gli altri versi citati («devi sorgere dalle lenzuola», «la formula per capire è morire») uniscono e dissociano esperienze abituali, puntando sulla contraddittorietà e sulla volontà di creare un attrito con la realtà.

2.3 Emi Rabbuffetti, *Filovia*

Emi Rabuffetti, di origine varesina, classe 1955, già membro della redazione della rivista «Niebo», è redattrice di questa stessa collana. Pubblica una raccolta di ventisei testi, tra i quali uno dedicato a Nadia Campana e uno a Milo De Angelis. Da questi dati si può ipotizzare la geografia letteraria a cui Rabuffetti appartiene e l'impronta poetica cui si ispira.

Alla sua raccolta De Angelis dedica una lunga prefazione che occupa quasi quattro pagine. L'incipit dell'introduzione rievoca scarnamente il primo incontro («Ho conosciuto Emi Rabuffetti nel 1974»)[9] e il ruolo essenziale della poetessa nella rivista («"niebo", rivista che non sarebbe esistita senza Emi»).[10] La sua poesia viene ricondotta a «un mondo medianico sempre affacciato sull'invisibile», «parte dal realismo familiare e ci transita nell'oscuro».[11] Se già il libro d'esordio si intitolava *Difficili occhi* (Polena, Milano, 1989), prosegue De Angelis, «in *Filovia* si accentua questo dramma del troppo vedere, dell'essere troppo lì».[12] Si sofferma sulla lirica dedicata a Nadia Campana ed elenca alcuni maestri di riferimento:

> Jiménez, Juan de la Cruz, Teresa d'Avila, un mondo spagnolo impregnato di ascesi e di supplica. E poi Emily Dickinson. [...] Una Dickinson novecentesca, che porta con sé, nel singhiozzo dei versi, la ferita di Celan.[13]

Infine ancora un paradosso (già utilizzato nella nota critica a *Il distacco* di Ida Travi[14] e in un'intervista dello stesso anno): [15] «oggetti [...] così quotidiani da diventare misteriosi. Sono qui, a portata di sguardo, sono lì, a perdita d'occhio».[16] Il primo segmento rievoca l'ossimoro di un *enjambement* di *Somiglianze*: «un'evidenza / misteriosa»[17] (*Somiglianze*: *Ora se questo dono*, vv. 66-67); il secondo segmento riprende, con le stesse parole e alcune aggiunte, il paradosso sulla simultanea, infinita vicinanza e distanza degli oggetti rispetto a un osservatore.

Verso la chiusura De Angelis evidenzia la compresenza di particolare e assoluto, di noto e ignoto: «presenze domestiche che trapassano in presenze universali»; «oggetti

9 Emi Rabuffetti, *Filovia*, prefazione di Milo De Angelis, Milano, La Vita Felice, 2003, p. 5.
10 *Ibidem*.
11 *Ibidem*.
12 *Ivi*, p. 6.
13 *Ivi*, p. 7.
14 «L'altro è lì, vicinissimo, a un centimetro che non si fa valicare. A portata di sguardo, a perdita d'occhio....Tutto è lì, così imminente da ritornare remoto, così misterioso da essere evidente» (Ida Travi, *Il distacco*, nota critica di Milo De Angelis, Verona, Anterem, 1998, p. 47).
15 «I luoghi che abbiamo amato sono lì, a portata di sguardo e a perdita d'occhio» (De Angelis, *Colloqui sulla poesia*, cit., p. 50).
16 Rabuffetti, *Filovia*, cit., pp. 7-8.
17 Milo De Angelis, *Poesie*, introduzione di Eraldo Affinati, Milano, Mondadori, 2008, pp. 35-37.

che sembrano lambiti dall'eterno respiro, familiari e insieme animati da una presenza segreta, incontenibile».[18] In questa doppia natura delle cose, rivelata attraverso la poesia, trova fondamento questa scrittura.

2.4 Albino Crovetto, *Una zona fredda. 1997-2000*

Poeta ligure, nato nel 1960, Albino Crovetto esordisce con questa raccolta dopo alcune pubblicazioni su rivista. La brevissima prefazione di De Angelis è forse una delle sue migliori per densità e resa stilistica. La riporto integralmente:

> La poesia di Albino Crovetto, aguzza e scheggiata, parla di una dimora che viene meno, di un uomo che non abita più dove respira, di un esilio nel cuore del luogo amato. Poesia che un furioso assedio disincarna fino alla linea. Poesia attraversata da fenditure, solchi, materia screpolata. Figure di buio, freddo, sparizione, ferite senza sangue. Crovetto è un poeta solitario e notturno, con le parole minacciate da un fruscio, dalla voce che sembra spaccarsi sul foglio, dalla potente e tragica vitalità che vuole dare alla luce questo mondo stretto in un assedio, con i suoi interni offesi e carichi di allarme, con la sua estrema tensione percettiva, con la sua pulsazione minacciata dall'oscuro. «Un mondo più basso / e come staccato dalla mente». «Preda del vento e come spezzati / vanno / i morti». «Pensa al buio / ai corpi radunati in acqua / ai metri che si abbattono / nei cerchi bianchi del soffitto».[19]

Lo stile è ellittico, con una prevalenza di frasi nominali, ripetizioni di termini e membri sintattici simili. La tensione linguistica conferisce maggiore risalto ai nuclei concettuali, raccolti in un solo paragrafo. Dell'autore viene fornita un'immagine cara a De Angelis: «un poeta solitario e notturno», come per De Angelis deve essere ogni poeta, grande o piccolo che sia. In poco spazio il prefatore sciorina le coordinate di un universo poetico tragicamente votato alla perdita e al nulla (la «dimora che viene meno», l'«esilio nel cuore del luogo amato»). «Assedio», qui ripetuta due volte, è una parola-chiave, da sempre adoperata da De Angelis per esprimere il dramma della sua poesia (per esempio di *Millimetri* dice: «è uno dei titoli più precisi: il titolo della stringatezza, della parola scarnificata, della parola perimetrata in una sorta di assedio che la faceva diventare sempre più stretta»),[20] e scelta nel titolo della *plaquette* che precede *Quell'andarsene nel buio dei cortili*: *Finale d'assedio*.[21]

I versi citati in chiusura esibiscono l'affinità con il versante più tragico, teso, appuntito della poesia di De Angelis: immagini dense e visionarie, rese con una forma nominale («Un mondo più basso / e come staccato dalla mente»), o con soggetto posticipato di un verso rispetto al verbo e di due versi rispetto all'apposizione («Preda del vento e come spezzati / vanno / i morti»), accumulo di tre termini sintatticamente simili («Pensa al buio / ai corpi radunati in acqua / ai metri che si abbattono / nei cerchi bianchi del soffitto»).

18 Rabuffetti, *Filovia*, cit., p. 8.
19 Albino Crovetto, *Una zona fredda. 1997-2000*, presentazione di Milo De Angeliss, Milano, La Vita Felice, 2004, p. 5.
20 De Angelis, *Colloqui sulla poesia*, cit., p. 69.
21 Milo De Angelis, *Finale d'assedio*, San Cesario di Lecce, Manni, 2010.

2.5 Isabella Leardini, *La coinquilina scalza*

Con l'esordio di Leardini sembra aprirsi nella collana una frattura, o meglio una parentesi, che riguarda insieme a questo i due volumi successivi: si tratta di tre raccolte dove non si avverte un esplicito aggancio alla lezione deangelisiana. Probabilmente per riflettere la pluralità di voci raccolte nella redazione, questi tre volumi aprono a moduli lirico-elegiaci più distesi, caratterizzati da una lingua più piana e affabile. Nata a Rimini nel 1978, già organizzatrice del festival Parco Poesia (la prima edizione si tiene a Riccione il 12 e 13 settembre 2003), Leardini esordisce con un libro che ha al centro «l'amore non corrisposto, anzi, nemmeno percepito dall'altro».[22] Attorno a questa tematica De Angelis intesse un'avvolgente elegia: «l'autrice ci racconta il senso di un abbraccio perennemente mancato, la casa preparata per chi non verrà, l'amore conosciuto da una parte sola, un tratto di strada che si situa dopo il saluto e prima dell'incontro».[23] In chiusura De Angelis può evocare un'immagine a lui molto cara: quella del porto, inteso come origine e meta della ricerca poetica:

> Ed è qui che il desiderio insegue il suo oggetto, si affanna nei suoi attimi precipitosi, nel suo avvistare un porto intermittente, nel suo tendere a un porto in fuga. È una guerra non esplosa – «non sapevi che una guerra non esplosa / può uccidere il respiro ad ora ad ora» - ed è un'esistenza senza appoggio, un andare ansioso per le vie della città, alla ricerca di un punto fermo. Il punto fermo esiste. Si chiama poesia. La poesia è il luogo in cui questa andatura ansimante si posa e si esprimere, trova chiarezza e destino. Il punto fermo, per Isabella Leardini, è la poesia.[24]

2.6 Alberto Mari, *Pensieri, orologi*

Milanese, del 1937, Alberto Mari si discosta dai modi della poesia di De Angelis e degli altri autori della collana *Niebo*. La sua voce assume più le mosse di un racconto, con uno spettro lessicale più ampio, un ritmo più scattante, una scelta di temi meno ossessivi e drammatici. Nella presentazione si avverte in sordina questa distanza tra poeta e prefatore: «in questa cronaca fitta, simultanea e contemporanea, gli antichi temi della poesia entrano con naturalezza».[25] Il tono del prefatore non è più quello ispirato e concentrato delle presentazioni precedenti, bensì si fa più dinamico e mutevole; sembra meno convincente nel delineare un respiro antico di questa poesia, quasi cercata a forza. Forse a riprova di questo scarto, De Angelis non riporta nessun verso di Mari, mentre rimanda solo ad alcuni titoli di poesie.

2.7 Daniele Mencarelli, *Guardia alta*

Come gli autori dei due volumi precedenti, Mencarelli (Roma, 1971) ha un timbro originale che non si mescola con la voce di De Angelis. Il suo tratto lineare, tradizionale,

22 Isabella Leardini, *La coinquilina scalza*, presentazione di Milo De Angelis, Milano, La Vita Felice, 2004, p. 5.
23 *Ibidem*.
24 *Ivi*, p. 7.
25 Alberto Mari, *Pensieri, orologi*, presentazione di Milo De Angelis, Milano, La Vita Felice, 2005, p. 5.

con una metrica piana e pacata, si smarca dai costrutti tesi e tragici di De Angelis. Anche in questo caso la distanza fra i due poeti si percepisce nell'introduzione:

> La poesia di Daniele Mencarelli è tradizionale. Lo è nella metrica: cadenza regolare, accompagnata passo dopo passo, senza spezzature violente o concentrazioni improvvise di immagini. E lo è nella sua essenza: una voce che vuole conservare e custodire, che vuole stare nelle vicinanze della sua radice.[26]

In conclusione, De Angelis loda «questo verso cristallino e splendidamente conservatore».[27] La distanza fra i due poeti è così sancita e, come nel caso di Alberto Mari, nell'introduzione non è dato nessun assaggio dei versi di Mencarelli. Tra le prime e le ultime parole del suo intervento, il prefatore riesce a inserire un'autocitazione non dichiarata: «tra il ticchettio dell'orologio e la musica delle sfere»:[28] il binomio coordina due percezioni temporali opposte, la prima meccanica, la seconda assoluta e mitica; il secondo segmento dell'espressione torna spesso nella poesia e nelle interviste di De Angelis: la prima attestazione si trova in *Biografia sommaria*: «di' quale vita abbiamo vissuto, in quale dimora / la musica delle sfere non scende su Greco...»[29] (*Biografia sommaria*: *Storiografia*, vv. 5-6).

Un punto di tangenza – forse anche di contatto personale? – tra Mencarelli e De Angelis può essere costituito da Giovanna Sicari, alla quale Mencarelli dedica l'ultima poesia del volume, *Roma è arterie gonfie, gente* (vv. 7-10: «Forse [...] io e te ci siamo visti e sfiorati / sorrisi e ringraziati, te ragazza in fiore / io bambino appena, ci siamo visti / e per un attimo amati, non importa per cosa»).[30]

2.8 Lorenzo Chiuchiù, *Iride incendio*

Il primo incontro di De Angelis con Lorenzo Chiuchiù non viene raccontato in questa prefazione bensì in una recensione che il primo dedicherà alla successiva raccolta di Chiuchiù (*Sorteggio*, edita da Marietti nel 2012): «sin dal primo incontro con Lorenzo Chiuchiù, nell'estate del 2003, mi ha colpito la forza e la serietà della sua riflessione sulla poesia. Lorenzo è un poeta che pensa, cosa molto rara».[31] Le affinità tra l'esordiente, nato a Perugia nel 1973, e il caposcuola sono elencate nella prefazione: anche Chiuchiù «conosce profondamente il senso del vortice, dell'emorragia, dell'eterno movimento», espressi «attraverso una parola visionaria», «sotto l'ala guizzante di Rimbaud».[32] Anche in questo caso De Angelis non risparmia apprezzamenti: «ed è una poesia splendida di vita, di accettazione e rifiuto: una parola presa in pieno, uno sguardo frontale, che è invettiva e sapienza, furia e silenzio».[33] La raccolta è presentata come l'opera «di un soli-

26 Daniele Mencarelli, *Guardia alta*, presentazione di Milo De Angelis, Milano, La Vita Felice, 2005, p. 7.
27 *Ivi*, p. 8.
28 *Ivi*, p. 7.
29 De Angelis, *Poesie*, cit., p. 214.
30 Mencarelli, *Guardia alta*, cit., p. 50.
31 Milo De Angelis, *Recensione a* Lorenzo Chiuchiù, *Sorteggio*, Genova-Milano, Marietti 1820, 2012, in «Poesia», xxvi/284 (2013), p. 65.
32 Lorenzo Chiuchiù, *Iride incendio*, presentazione di Milo De Angelis, Milano, La Vita Felice, 2005, p. 5.
33 *Ibidem*.

tario ispirato e geniale», la cui forza sta nel sottrarsi all'egemonia delle mode e riproporre quei «colori violenti e impetuosi, che sembravano spariti dalla nostra poesia recente».[34]

2.9 Vladimiro Cislaghi, *Madre e baratro*

Al momento della sua pubblicazione, Vladimiro Cislaghi (Milano, 1970) è un detenuto del carcere nel quale De Angelis insegna. In questo istituto è avvenuto l'incontro. In un'intervista rilasciata nel gennaio 2006 De Angelis dichiara: «nella collana di "niebo" sta per uscire un poeta, Vladimiro Cislaghi, che resterà in carcere fino al 2026. Cislaghi è l'esempio di un sorriso eterno, di un uomo benedetto e posseduto dalla poesia, di una potenza nuda dell'anima, che irrompe nei suoi versi. È così. Nei luoghi più insperati si trova la luce»;[35] in un'intervista rilasciata alla fine dello stesso anno, De Angelis afferma che Cislaghi «è stata una delle scoperte più belle e più inattese della mia vita di insegnante [...] La poesia era già in lui quando l'ho incontrato [...] ora è qui, Vladimiro, nelle pagine di un libro appena uscito, *Madre e baratro*, che sono orgoglioso di avere nella mia collana di poesia».[36]

Nella lunga prefazione De Angelis cita molti versi e testi della raccolta. Si sofferma sul valore intenso e ineludibile della parola, attraverso la quale il mondo prende forma:

> Il mondo confluisce, si raccoglie nel verso. [...] «Occorre presentarsi spogli di fronte al giudizio delle parole», ci ripete *Madre e baratro*; occorre restare lì, nel cerchio nudo, occorre offrirsi interamente alla parola perché in essa e in noi irrompa la vita. C'è in questa poesia una dimensione orfica e sacrificale. Letteralmente: fare sacro ciò di cui si parla, consegnarlo al tempo assoluto, mantenendo però desta l'attenzione al tempo puntuale, al dettaglio, al rivolo d'inchiostro, al palpito vivo della lingua, guizzo contemporaneo senza di cui l'offerta sarebbe lettera morta.[37]

Il sintagma che De Angelis riprende in questo estratto e, ancora prima, nel titolo, «nel cerchio nudo», è il titolo della prima sezione e un verso della quinta poesia, *Ci limitiamo*: «nel cerchio nudo / della nostra parola».[38]

De Angelis conclude con le seguenti parole, seguite da una poesia di Cislaghi:

> Quello che poteva essere motivo di lamento o di rancore, cioè di superficie, si è inabissato: è divenuto parola drammatica e universale, nudità del verso, è uscito dalle mura biografiche della cella, si è fatto parola che attraversa se stessa, si scopre e ci scopre.[39]

Attraverso la raccolta di Cislaghi, De Angelis tocca alcuni nodi essenziali della sua poetica. Oltre a quelli appena delineati, si possono cogliere numerose corrispondenze

34 *Ivi*, p. 6.
35 De Angelis, *Colloqui sulla poesia*, cit., p. 136.
36 *Ivi*, p. 161.
37 Vladimiro Cislaghi, *Madre e baratro*, presentazione di Milo De Angelis, Milano, La Vita Felice, 2006, p. 7.
38 *Ivi*, p. 19.
39 *Ivi*, p. 10.

anche nel modo in cui De Angelis parla dell'esperienza carceraria nelle sue interviste, toccando in questa dimensione un ordine non lontano da quello della poesia. Afferma il poeta in un'intervista dell'estate 2003:

> Anche la poesia, come una cella carceraria, è uno spazio minimo, dove tutto deve restare al suo posto e basta cambiare un aggettivo perché crolli un'intera costruzione. Questa analogia tra poesia e carcere parte proprio da un luogo che è comune a entrambi, un luogo in cui bisogna disporre con il massimo della cautela, un luogo sorvegliato, altamente sorvegliato.[40]

E nella risposta successiva:

> Sento in entrambi i luoghi la dimensione del perimetro, l'essere assediato dalle forze, l'invalicabile. Ho sempre colto questa potenza fisica della parola, come se volesse scalare una fortezza, entrare dentro di me vincendo grandi resistenze. Con il carcere, luogo chiuso per eccellenza, ho sempre sentito un'affinità. [...] Le mura della parola, dunque, come mura carcerarie. Anche in poesia coesiste sempre un'esigenza estrema di libertà con un rigore ferreo nella misurazione dei passi.[41]

Tra poesia e carcere corrono molti parallelismi: concentrazione dello spazio, ordine millimetrico, sorveglianza massima, presenza di un perimetro, libertà limitata e vincolata a un sistema ferreo. L'insieme di questi elementi, patiti da chi vive in una condizione carceraria, viene trasposto da De Angelis nell'esperienza del poeta e la prefazione all'esordio di Cislaghi diventa un'ulteriore occasione per soffermarsi su questa riflessione.

2.10 Andrea Leone, *L'ordine*

Nella prefazione alla raccolta di Andrea Leone, De Angelis affronta il tragico: «*L'ordine* è un libro del nord. [...] Sembra uscito da un film di Carl Theodor Dreyer, un bianco e nero teso e allarmante, minacciato dal giorno del giudizio. Il senso di colpa lo attraversa dall'inizio alla fine».[42] I riferimenti letterari puntano sulle letterature nordiche: «Nulla di mediterraneo, nessun abbandono, nessuna euforia. I modelli sono altri: Benn, Kafka, Bernhard».[43] La raccolta di Leone, ripete De Angelis,

> è un libro nordico. Non concede nulla al sensuale, al corporeo, al seduttivo. Anche i luoghi amati hanno scarne indicazioni, non vengono trasfigurati o immersi nel canto, diventano i cartelli stradali di ciò che si è perso.[44]

De Angelis individua l'origine del tragico in Leone:

> Ciò che rende tragico *L'ordine* non sono le diagnosi senza uscita [...] Il tragico nasce qui da un contrasto, da un attrito ustionante. Nasce dalla vita apparsa all'improvviso e poi eclissata. «La vita fuggiva bellissima». Nasce da quella presenza

40 De Angelis, *Colloqui sulla poesia*, cit., p. 59.
41 *Ivi*, pp. 59-60.
42 Andrea Leone, *L'ordine*, presentazione di Milo De Angelis, Milano, La Vita Felice, 2006, p. 5.
43 *Ivi*, p. 8.
44 *Ivi*, p. 7.

> sottoposta a scisma: benedetta e insieme colpevole, primaverile e insieme assassina. [...] «Poiché eterno è ciò che si perde». Non si ha più un luogo, la parola non ha luogo. Vive in una zona di confine, friabile e rischiosa [...] senza pace.[45]

La perdita è l'elemento centrale nell'architettura tragica di Leone: ne proviene una situazione di angoscia e tormento, di scontro tra l'accadere di un evento o di una cosa e il suo folgorante, ineludibile svanire. Anche le parole e i luoghi sono macchiati di questo stigma e sottoposti allo stessa meccanica erosiva. Benedizione e colpa, fioritura e morte, sono i poli entro cui si muove questa scrittura.

2.11 Roberto Bacchetta, *L'eterno esploso*

Un mondo sofferente sostanzia anche l'esordio di Roberto Bacchetta (Omegna, Verbania, 1972). Lo annota De Angelis fin dall'inizio della sua prefazione: «richieste drammatiche, tra ospedali, suicidi, manicomi: tutto un mondo di sofferenza senza appoggio, potentemente rivissuto in queste pagine».[46] Un afflato nichilista forgia questa scrittura e le sue tensioni: il «niente», scrive il prefatore, è l'«unico trionfatore sulla scena».[47] Un'urgenza oltraggiosa fa della raccolta di Bacchetta, agli occhi di De Angelis, «uno dei libri più veri e dilaniati del nostro tempo».[48]

Le dediche e le epigrafi della raccolta hanno una valenza non trascurabile per la coincidenza con il pantheon letterario deangelisiano: compaiono i nomi di Celan, Heidegger, Fortini, Bonhoeffer, Artaud, *Noi, i ragazzi dello zoo di Berlino* e una dedica a Milo De Angelis; nelle *Note* si aggiungono i nomi di Antonia Pozzi, Nadia Campana, Tommaso d'Aquino, Blanchot, Cvetaeva.

La poesia che Bacchetta dedica a De Angelis si intitola *Bucovina della mente*,[49] accompagnata da una citazione di Heidegger in tedesco. Come spiega Bacchetta nelle *Note*: «*Bucovina della mente* risponde a una lettera di tanti anni fa inviatami dal dedicatario: come di questi versi, ne era tema Paul Celan, poeta della Bucovina».[50] In una sorta di anello di Moebius, il prefatore promuove una raccolta che contiene una poesia a lui dedicata.

2.12 Tiziana Cera Rosco, *Il compito*

«La poesia di Tiziana Cera Rosco è ricca di illuminazioni».[51] Con esplicito rimando a Rimbaud, De Angelis esordisce la sua prefazione al volume della trentacinquenne poetessa milanese. L'epigrafe è tratta da una lirica di Rilke («Pur ignorando il nostro posto vero / nell'azione un reale rapporto ci orienta»)[52] e da questa De Angelis desume che

45 *Ivi*, pp. 6-7.
46 Roberto Bacchetta, *L'eterno esploso (scelta dei tre libri)*, presentazione di Milo De Angelis, Milano, La Vita Felice, 2007, p. 5.
47 *Ivi*, p. 6.
48 *Ibidem*.
49 *Ivi*, pp. 47-48.
50 *Ivi*, p. 119.
51 Tiziana Cera Rosco, *Il compito*, presentazione di Milo De Angelis, Milano, La Vita Felice, 2008, p. 5.
52 *Ivi*, p. 9.

«qui [nel libro] una direzione esiste», poiché «si avverte il senso di una meta, il presentimento che c'è una via da percorrere e che noi dobbiamo darle un nome».[53] E più avanti il prefatore scrive: «più volte *Il compito* invoca una disciplina. La richiesta è di essere esatti».[54] L'esattezza è un altro termine-cardine per il poeta milanese, in nome del quale ha rifiutato ogni accusa di arbitrarietà nella scrittura.

3 Conclusioni

Fatto salvo un certo distacco per le raccolte di Leardini, Mari e Mencarelli, in questa rassegna si è riscontrata una forte omogeneità – quasi ripetitività – dei temi, dei riferimenti e degli stilemi: omogeneità che segnala da una parte la forte unità interna del mondo deangelisiano, dall'altra il collante che tiene uniti questi volumi e che discende dalla comune lezione di De Angelis. Dalla disamina della collana sono emersi da una parte la marcata identità poetica di De Angelis, dall'altra un circolo di sodali rimasti nella maggior parte dei casi in posizione epigonale: autori che si pongono davanti al testo poetico come De Angelis, con gli stessi moduli stilistici, ossessioni tematiche e riferimenti culturali.

Si noti anche l'assenza di causalità tra un'introduzione autorevole e l'ingresso nel canone. Benché Milo De Angelis abbia «un nom, un nom connu et reconnu, capital de consécration impliquant un pouvoir de consacrer des objets (c'est l'effet de griffe ou de signature) ou des personnes (par la publication, l'exposition, etc.), donc de donner valeur, et de tirer les profits de cette opération»,[55] gli autori da lui introdotti hanno goduto di fortune variabili e, nella maggior parte dei casi, precarie. Probabilmente la ragione è da addebitarsi al numero elevato di prefazioni del caposcuola, le quali hanno finito per svalutarsi, rappresentando non più dei segni distintivi del valore di un libro all'interno di un panorama editoriale frenetico bensì dei segni di riconoscimento che permettano di istituire delle parentele e delle genealogie – in questo caso, la scuola deangelisiana.

Allargando lo studio agli altri autori prefati da De Angelis, si vedrebbe con maggiore ampiezza la sua influenza capillare nella poesia italiana recente, ma anche un fenomeno che meriterebbe di essere ulteriormente studiato: la molteplicità di poetiche convive con la coagulazione di autori minori e esordienti attorno a un caposcuola, il quale vede il proprio prestigio confermato e la propria opera, seppure già molto amata, riconosciuta come sempre più imprescindibile all'interno del canone.

53 *Ivi*, p. 5.
54 *Ivi*, p. 6.
55 Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998, pp. 246-247.

Riferimenti bibliografici

Afribo, Andrea, *Deangelisiana*, in *Poesia '70-'80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*, a cura di Beatrice Manetti, Sabrina Stroppa, Davide Dalmas et al., Genova, Fondazione Giorgio e Lilli Devoto, 2016, pp. 113-132. (Citato a p. 75.)

Aglieco, Sebastiano, *Giornata*, prefazione di Milo De Angelis, Milano, La Vita Felice, 2003. (Citato a p. 75.)

Bacchetta, Roberto, *L'eterno esploso (scelta dei tre libri)*, presentazione di Milo De Angelis, Milano, La Vita Felice, 2007. (Citato a p. 82.)

Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998. (Citato a p. 83.)

Cera Rosco, Tiziana, *Il compito*, presentazione di Milo De Angelis, Milano, La Vita Felice, 2008. (Citato alle pp. 82, 83.)

Chiuchiù, Lorenzo, *Iride incendio*, presentazione di Milo De Angelis, Milano, La Vita Felice, 2005. (Citato alle pp. 79, 80.)

Cislaghi, Vladimiro, *Madre e baratro*, presentazione di Milo De Angelis, Milano, La Vita Felice, 2006. (Citato a p. 80.)

Crovetto, Albino, *Una zona fredda. 1997-2000*, presentazione di Milo De Angeliss, Milano, La Vita Felice, 2004. (Citato a p. 77.)

De Angelis, Milo, *Colloqui sulla poesia*, a cura di Isabella Vincentini, Milano, La Vita Felice, 2008. (Citato alle pp. 74, 76, 77, 80, 81.)

— *Finale d'assedio*, San Cesario di Lecce, Manni, 2010. (Citato a p. 77.)

— *Poesie*, introduzione di Eraldo Affinati, Milano, Mondadori, 2008. (Citato alle pp. 76, 79.)

— *Recensione a* Lorenzo Chiuchiù, *Sorteggio*, Genova-Milano, Marietti 1820, 2012, in «Poesia», xxvi/284 (2013), p. 65. (Citato a p. 79.)

Leardini, Isabella, *La coinquilina scalza*, presentazione di Milo De Angelis, Milano, La Vita Felice, 2004. (Citato a p. 78.)

Leone, Andrea, *L'ordine*, presentazione di Milo De Angelis, Milano, La Vita Felice, 2006. (Citato alle pp. 81, 82.)

Mari, Alberto, *Pensieri, orologi*, presentazione di Milo De Angelis, Milano, La Vita Felice, 2005. (Citato a p. 78.)

Mencarelli, Daniele, *Guardia alta*, presentazione di Milo De Angelis, Milano, La Vita Felice, 2005. (Citato a p. 79.)

Molinari, Marco, *Madre pianura. Poesie sparse per la terza casa*, prefazione di Milo De Angelis, Milano, La Vita Felice, 2002. (Citato alle pp. 74, 75.)

Rabuffetti, Emi, *Filovia*, prefazione di Milo De Angelis, Milano, La Vita Felice, 2003. (Citato alle pp. 76, 77.)

Testa, Enrico, *Libri di poesia e forme della testualità*, in «Nuova Corrente», xlix (2002), pp. 277-301. (Citato a p. 75.)

Travi, Ida, *Il distacco*, nota critica di Milo De Angelis, Verona, Anterem, 1998. (Citato a p. 76.)

Parole chiave

Poesia italiana contemporanea; Milo De Angelis; collana *Niebo*.

Notizie dell'autore

Damiano Sinfonico (1987) ha conseguito un Dottorato di Ricerca in Filologia, Interpretazione e Storia dei Testi Italiani e Romanzi presso l'Università di Genova nel 2015 discutendo una tesi sulla poesia contemporanea. Attualmente insegna italiano all'Università di Granada (Spagna). Tra le sue pubblicazioni si segnalano la co-curatela con Stefano Verdino del monografico *Visti da fuori. La poesia italiana oggi in Europa* («Nuova Corrente», CLIII [2014]) e articoli su Jaccottet, Montale, Caproni, Viviani, Magrelli, Cavalli, Damiani, Krumm. Inoltre si occupa della forma racconto curando con Giacomo Raccis seminari annuali presso l'Università di Bergamo (da cui gli atti: *Il racconto italiano tra forma chiusa e precarietà*, in «Nuova Corrente», CLVII [2016]; *Genealogie del racconto contemporaneo*, in «Nuova Prosa», in corso di stampa). È redattore di «Nuova Corrente» e collabora con diverse riviste e siti letterari.

damiano.sinfonico@libero.it

Come citare questo articolo

Damiano Sinfonico, *Scuola deangelisiana: l'esempio della collana* Niebo, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VIII (2017), pp. 73–85.

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.

UN TEMPO ASSOLUTO IN PIENA CONTINGENZA. UN PARALLELO FRA MANDEL'ŠTAM E CELAN E I "POETI NUOVI" DI «NIEBO» E DE *LA PAROLA INNAMORATA*

EMMANUELE RIU – *Università di Genova*

La rivista *Niebo* (1977-1980), fondata da De Angelis, e l'antologia *La parola innamorata* (1978), esperienze per certi versi simili per quanto caratterizzate da accenti differenti, si presentano nel panorama degli anni '70 come una risposta alla poesia degli anni '60. I punti di riferimento per questi "poeti nuovi" non sono solamene italiani, ma sono legati a un orizzonte europeo. Fra gli altri troviamo Mandel'štam e Celan. Il presente saggio vuole condurre un confronto fra la poesia (e la saggistica) di Mandel'štam, mediata in alcuni casi dall'esperienza di Celan, e la poesia di quanti si radunano attorno a «Niebo» e a *La parola innamorata*, evidenziando possibili influenze dirette, consonanze e anche parallelismi "inconsapevoli" e tuttavia illuminanti in un'ottica ermeneutica. Stabilita questa polarità infatti, troviamo che in entrambi i casi la poesia tende al raggiungimento di un tempo assoluto, sintetico, nel quale presente e passato, realtà, storia e mito si congiungono inestricabilmente e sono catturati ed espressi dalla parola poetica. Ma anche l'insistenza sull'amore come scaturigine ed energia del discorso poetico, sulla gratuità come connotato fondamentale dello stesso, unita ad una certa valorizzazione del dato primigenio e primitivo in poesia costituiscono elementi di contiguità e consonanza. Non da ultimo, l'idea di una parola poetica svincolata dal pensiero critico, che non necessita di analisi ma il cui scopo è semplicemente "mostrarsi" e il cui significato promana direttamente dalla forma stessa

The literary review «Niebo» (1977-1980), founded by De Angelis, and the poetic anthology *La parola innamorata* (1978) are experiences which share some common features and differ in some other aspects. They come out as a response to the Italian poetry of the Sixties. Their sources of inspiration are not only Italian, but belong also to the European poetry. Among them, we can find Mandel'štam and Celan (the latter borrowing deeply from the former, literary speaking). This essay will analyze and compare the poetry and the theoretical discourse of Mandel'štam (considering also Celan's mediations), and the poetry of those who collaborated with «Niebo» and *La parola innamorata*: the aim is to highlight some possible direct influences, poetic echoes or unrelated similarities which could be useful in interpreting the texts. These can be considered under three aspects: the search for an absolute time, in which past and present, history and myth coexist and can be expressed by the poetic word; the stress upon love as the origin and the energy of the poetic communication, with a focus on the primordial existence of the world; finally, the idea of poetry as a reality taken away from critics and sociology, a new fact whose only aim is to manifest itself and whose meaning comes out directly from its form.

Fra gli episodi più significativi della poesia degli anni '70 troviamo l'esperienza che si raccorda attorno alla rivista «Niebo» e al suo *leader* Milo De Angelis. «Niebo» ("cielo", in polacco) nasce nel 1977 quando De Angelis rientra in Italia da un viaggio in Polonia, durante il quale ha avuto modo di approfondire l'opera del poeta Boleslaw Leśmian. I volumi che vedranno la luce saranno undici (l'ultimo è del 1980, dedicato interamente a traduzioni di Leśmian), e usciranno saltuariamente, senza una regolare programmazione. Non si tratta di un gruppo con linee guida precise: l'obiettivo è «sperimentare un organismo vivo e duttile, aperto alla discussione e alle idee che po*ssono* giungere da origini e letture diverse».[1]

In un periodo controverso come gli anni '70, che ha visto le più diverse esperienze poetiche muoversi in varie direzioni dopo il periodo traumatico degli anni '60, la rivista tenta di raggruppare poeti che abbiano un intento comune: ricongiungersi ad una

1 CARLA GUBERT, *«Niebo» (1977-1980): una comunità poetica degli anni settanta*, in *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, a cura di Ilaria Crotti *et al.*, Pisa, ETS, 2011, pp. 445-451, a p. 449.

tradizione non solo italiana,[2] anzi «esaminare alcune linee della poesia europea in cui è più evidente il polo dello "svelamento" (interminabile) rispetto a quello della "fondazione" di un linguaggio poetico: svelamento in cui viene meno la pretesa di dimostrare un tragitto o una serie di tappe e in cui un tempo caotico si mescola al tempo del testo letterario»,[3] come è scritto nella nota redazionale al termine del primo fascicolo. Il nome della rivista è un'idea di De Angelis il quale, influenzato dalla lettura, come detto, di Leśmian e anche di Osip Mandel'štam, due poeti vicini sotto diversi aspetti[4] e nei cui versi appare più volte l'immagine del "cielo", percepisce richiamato in quel termine un tempo assoluto, svincolato da ogni contingenza, che la poesia deve poter raggiungere. «Ancora una volta voglio ripetermi che il cielo non è la cupola della terra, ma è ciò che la terra non può sopportare e allontana da sé»,[5] scrive lo stesso De Angelis sulla rivista. È il *nieba* che troviamo in Mandel'štam: il cielo «sempre ridente, là, cristallo / della volta celeste inanimata!»,[6] il cielo dal «petto cavo» verso il quale si lancia la poesia;[7] un «cielo opaco dallo strano riverbero», «un cielo più smorto di un lenzuolo» che rimane comunque una sorta di interlocutore per il poeta alla ricerca di un significato da scoprire: «O cielo, cielo, ti vedrò nei sogni».[8]

Nella già citata nota al primo numero, dopo aver dichiarato di volersi inserire nel solco di certa poesia europea, gli autori sciorinano poi una serie di poeti che costituiscono una loro piccola biblioteca ideale: «Celan, Omero, Villon, Trakle [*sic*], Leśmian, Benn, Blake, Hölderlin e altri».[9]

Parallelamente alla vicenda di «Niebo», o anzi come una sorta di emanazione della stessa, scaturisce nel 1978 la raccolta *La parola innamorata*, curata per l'appunto da due dei protagonisti della rivista, Giancarlo Pontiggia ed Enzo Di Mauro. L'introduzione a loro firma è una sorta di manifesto programmatico di un nuovo modo di intendere il fatto poetico, volutamente polemico nei confronti del discorso sulla poesia di Berardinelli (*Il pubblico della poesia* è del 1976) e vicino a certe fondamentali intuizioni di «Nie-

2 «Abbiamo avvertito che la poesia ha un'esigenza centrale di durata, di permanenza, di rapporto con la tradizione, con i maestri, con i vivi e con i morti, con la loro comunione», così De Angelis in Francesco Napoli, *Novecento prossimo venturo. Conversazioni critiche sulla poesia*, Milano, Jaca Book, 2005, p. 101.

3 Comitato di redazione, *Niebo*, in «Niebo», 1 (giugno 1977), pp. 114-121, a p. 115.

4 Sia Leśmian che Mandel'štam nascono a Varsavia, il secondo quattordici anni dopo il primo (1877 e 1891), entrambi da famiglie di origine ebrea; e Leśmian risentì di influenze non solo della poesia russa in genere, ma soprattutto della corrente acmeista (della quale com'è noto fece parte Mandel'štam), in particolare della poesia di Gumilëv e Gorodeckij (cfr. Marian Pankowski, *Leśmian. La révolte d'un poète contre les limites*, Bruxelles, Presses Universitaires de Bruxelles, 1967, pp. 141-149).

5 Milo De Angelis, *Le fiabe e il secondo bambino*, in «Niebo», VI (settembre 1978), pp. 121-125, a p. 122. Dirà in seguito De Angelis: «A quella parola cominciai ad affezionarmi. Nello stesso periodo l'ho ritrovata nei poeti che stavo leggendo: Osip Mandel'štam (*nieba*) e poi in quel geniale e sconosciuto poeta che era Bolesław Leśmian (*niebo*). In entrambi i casi non si trattava di un cielo cattolico, di un cielo come regno da abitare, bensì di quel tempo assoluto che si manifesta in piena contingenza, che irrompe nel cortile di una scuola, nel passo di un gatto, nello scarico di un lavandino» (Isabella Vincentini (a cura di), *Colloqui sulla poesia. Milo De Angelis*, Milano, La Vita Felice, 2008, pp. 177-178).

6 Osip Mandel'štam, *Ottanta poesie*, a cura di Remo Faccani, Einaudi, Torino, 2009, p. 5.

7 *Ivi*, p. 25.

8 *Ivi*, p. 23.

9 Comitato di redazione, *Niebo*, cit., p. 115.

bo». Benché De Angelis si sia mostrato critico nei confronti de *La parola innamorata*, è difficile negare una certa comunanza di intenti e scopi poetici fra la rivista e l'antologia.

I protagonisti di «Niebo» e de *La parola innamorata* fanno dunque parte di quell'insieme di poeti che si affacciano sulla scena all'inizio degli anni Settanta, inaugurando sotto forme estremamente differenti una nuova pratica poetica, diversa da quella imperante nel decennio precedente (come per il Gruppo 63 e la neoavanguardia), anzi in aperta opposizione ad essa, reduci come sono dal trauma del rifiuto della letteratura che ha caratterizzato gli anni appena trascorsi.[10] L'apparizione di queste nuove linee poetiche provoca immediatamente numerosi tentativi di catalogazione, che tuttavia si infrangono contro l'assenza pressoché totale di schemi fissi all'interno di questo magma ribollente. Antonio Porta ad esempio, nella sua antologia datata 1979, valorizza certamente le istanze della "nuova poesia" apparsa dopo il 1968, sottolineando come essa riprenda in esame «una nozione che pareva definitivamente accantonata: quella di io. [...] La parola "innamorata" trascina l'io dietro di sé». Ma riducendo l'io da ricostituirsi ad un io «in larga misura linguistico», o dichiarando la funzione anche politica della nuova poesia, Porta non fa che interpretarla tramite categorie proprie a quella stessa idea di discorso poetico contro la quale essa si era sollevata.[11] Quanto alle fonti di ispirazione, si è parlato – negli anni successivi – di ascendenze risalenti ad esempi di strenua assolutezza lirica, come Dino Campana e Arturo Onofri;[12] recentemente si è poi precisato che la poesia di De Angelis non può essere rubricata sotto l'etichetta di poesia orfica o neo-orfica (tanto meno neo-ermetica), etichette che De Angelis *in primis* rifiuta.[13] Ultimamente, si riconosce sempre di più quanto sia ampio lo spettro di fonti e di influenze della poesia in questione.

L'obiettivo del presente intervento è quello di evidenziare una contiguità o continuità di temi e teorizzazioni fra il gruppo preso in esame e due dei poeti dichiarati dai membri stessi del gruppo come proprie fonti di ispirazione, Osip Mandel'štam e Paul Celan, quest'ultimo non di rado come mediazione delle idee poetiche del primo.[14] Non

10 «Anche quando la storia della poesia italiana riprende il suo moto [dopo il Sessantotto], resta chiaro che il duro conflitto generazionale non poteva che imprimere una violenta torsione nei rapporti con il passato (anche recente o "contemporaneo") e con i padri, tanto più se alcuni di questi, come si è visto, pretendevano una nuova giovinezza, dunque un primato anche nella desacralizzazione, dunque il diluvio dopo di loro» (Andrea Afribo, *Poesia*, in *Modernità italiana*, a cura di Andrea Afribo e Emanuele Zinato, Roma, Carocci, 2011, p. 189).

11 Antonio Porta (a cura di), *Poesia degli anni Settanta*, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 26-27.

12 Cfr. Giovanni Raboni, *Poeti del secondo Novecento*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 1987, vol. II, p. 248.

13 Cfr. Paolo Zublena, *Introduzione a De Angelis*, in *Parola Plurale*, a cura di Giancarlo Alfano *et al.*, Roma, Sossella, 2005, p. 173, e Gubert, *«Niebo» (1977-1980): una comunità poetica degli anni settanta*, cit., p. 445.

14 Ha scritto Remo Faccani, accennando all'influenza che Mandel'štam ha esercitato sulla poesia europea del XX secolo, che «il rapporto di gran lunga più profondo con Mandel'štam [...] lo rintracciamo in Paul Celan. [...] È stupefacente, prodigioso l'intuito con il quale Celan, partendo dal Mandel'štam giovanile (preacmeista e protoacmeista), che così fortemente lo attraeva – seppe "vedere" anche il Mandel'štam più tardo che allora gli era del tutto ignoto, e seppe cogliere, in sostanza, il senso unitario, l'"invariante" che ne percorre e ne trama l'opera» (Remo Faccani, *Le due vite di Osip Mandel'štam*, in Osip Mandel'štam, *Cinquanta poesie*, a cura di Remo Faccani, Torino, Einaudi, 1998, p. XVII). Sulla profonda affinità che Celan avvertiva con la poesia e con l'esistenza stessa di Mandel'štam si veda *La poesia di Osip Mandel'štam*, in Paul Celan, *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 47-56.

si vuole tanto (o non solo) ritrovare richiami e rimandi precisi (per quanto un'operazione di questo tipo sia possibile nella lirica del secondo Novecento), quanto condurre un'analisi di tipo poetologico, suggerendo possibili echi e riferimenti in alcuni casi, ed evidenziando, in altri, esiti simili per analogia a partire da premesse teoretiche e poetiche più o meno convergenti. Il tutto, a testimonianza della vicinanza dei poeti di «Niebo» e de *La parola innamorata* ad un orizzonte europeo, del quale Mandel'štam e Celan sono sicuramente due dei principali rappresentanti.

1 Tra forma e significato

Nell'introduzione a *La parola innamorata*, intitolata *La statua vuota*, Pontiggia e Di Mauro rivendicano una poesia come dono gratuito, non riconducibile a fattori immanenti e contingenti, sfuggente a qualsiasi categorizzazione, e si lanciano contro la riduzione della poesia a mera categoria storico-sociologica operata da Berardinelli ne *Il pubblico della poesia*; in particolare, si condanna la «chiacchiera parsimoniosa e grigia di "dopo" e di "prima"», cioè lo scavalcamento del testo verso un significato altro a danno del testo stesso, e il linguaggio che vuole diventare critico «per regolare l'impertinenza dell'atto creativo».[15] E si giunge a una dichiarazione che molto ha del dettato di Mandel'štam e di Celan:

> La poesia non ha svelamenti, non ha un vero da esibire...[...] Chi non ha niente da dire può parlare del nulla, del vuoto assoluto che spalanca i becchi del linguaggio, e fa di una lingua una parola, senza bisogno di istituire nemici...[...] Ma chi ha molto da raccontare si appella alle immagini del potere, e trova molteplici fantasmi per inaugurare lo spazio legittimo (cioè legittimato) dove l'altro diventa volta a volta il perfido lutin del suo vaniloquio servile (utile) o il malvagio demonio che interrompe il filo del suo dire.[16]

La poesia non ha qualcosa da "comunicare", essa vuole semplicemente mostrarsi e donarsi.

Anche nei versi di Mandel'štam viene proclamata la medesima incapacità (o non volontà) di mera comunicazione dell'io lirico (e quindi della poesia, tenendo conto della tipica connotazione metadiscorsiva e metapoetica dei componimenti di Mandel'štam):

> Non c'è nulla di cui serva parlare
> non c'è nulla che occorra insegnare;
> bella e ricolma di malinconia
> è questa buia anima ferina:
>
> non c'è nulla che lei voglia insegnare,
> in nessun modo lei riesce a parlare,
> e come un giovane delfino guizza

15 Enzo Di Mauro e Giuseppe Pontiggia, *La statua vuota*, in *La parola innamorata. I poeti nuovi, 1976-1978*, a cura di Enzo Di Mauro e Giuseppe Pontiggia, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 9.

16 *Ivi*, pp. 12 e 16.

per l'universo e i suoi canuti abissi.[17]

Non è una comunicazione tendente al nulla, o che si ponga come negazione di se stessa; essa è piuttosto esibita per dichiarare una diversa natura della poesia rispetto allo statuto comunicativo del semplice linguaggio. Di quale natura si tratta dunque?

La concezione poetica di Mandel'štam si realizza intorno alla profonda unitarietà tra forma e significato del linguaggio, espressa fin dal *Mattino dell'Acmeismo*, il manifesto – da lui redatto – del gruppo poetico a cui apparteneva.[18] L'acmeismo, movimento del quale fanno parte insieme a Mandel'štam Nikolaj Gumilëv, Anna Achmatova e Sergej Gorodeckij, e dal quale non è lontana Marina Cvetaeva[19] (altra musa dei "poeti nuovi", in particolare di De Angelis), si propone nel secondo decennio del XX secolo di reagire decisamente alle analogie, alle allegorie e alle allusioni del simbolismo russo, che a detta degli acmeisti svuota di concretezza il dettato poetico rimandando sempre ad un fumoso e in fondo inconoscibile "oltre". La poesia che gli acmeisti rivendicano ha al centro l'esistenza concreta della parola, la sua "carne" e la sua sonorità e musicalità, e considera la costruzione poetica come una grande opera architettonica. Si tratta di concetti che non solo impregnano la poesia di Mandel'štam, ma dettano anche il passo alla sua lettura dell'altrui poesia, come ad esempio quella dantesca.[20]

Ecco cosa scrive Mandel'štam nel suo fondamentale saggio intitolato *Della natura della parola*:

> Non v'è nessuna differenza fra la parola e l'immagine. La parola è già un'immagine suggellata che non si può più toccare. [...] Immagine, ossia rappresentazione verbale. In tal modo si elimina il problema della forma e del contenuto, problema che ci porta a considerare la fonetica come forma e tutto il resto come contenuto. Si elimina anche il problema del significato primario, perché non è più necessario chiedersi se esso risieda nella parola o nella sua struttura sonora. [...] Il significato della parola può essere paragonato ad una candela che arde dentro un lampioncino di carta; a sua volta, invertendo i termini del paragone, la rappresentazione sonora, il cosiddetto fonema, può essere considerata come interna al significato, sicché le parti si scambiano: il fonema diventa candela e il significato lampioncino.[21]

17 Mandel'štam, *Ottanta poesie*, cit., p. 11.

18 Il testo integrale è riportato in Clarence Brown, *Mandel'štam*, Cambridge, Cambridge University Press, 1973. È possibile trovarne una traduzione italiana in Kraiski1968, pp. 62-66.

19 Sui profondi rapporti fra Mandel'štam e la Cevtaeva, e sul reciproco influsso a livello poetico, si veda Simon Karlinsky, *Marina Cvetaeva*, Napoli, Guida, 1989, pp. 70-81.

20 Per gli aspetti concernenti la poesia di Mandel'štam e le caratteristiche della sua lettura di Dante mi permetto di rinviare a Emmanuele Riu, *Ascoltando Dante. Il caso Osip Mandel'štam*, in *Il Dante dei moderni. La Commedia dall'Ottocento a oggi*, a cura di Joanna Szymanowska e Izabela Napiórkowska, Firenze, Logisma, 2017, pp. 289-302.

21 *Della natura della parola*, contenuto nel saggio *Sulla poesia*, in Osip Mandel'štam, *La quarta prosa*, Bari, De Donato, 1967, pp. 74-75. Altrove Mandel'štam sintetizza icasticamente il medesimo concetto parlando della *Commedia* dantesca: «Figuratevi un monumento di granito o di marmo che nella sua tensione simbolica miri non alla rappresentazione di un cavallo o di un cavaliere, ma alla rivelazione della struttura interna di quello stesso marmo o granito. In altre parole, immaginate un monumento di granito eretto in onore del granito e, si direbbe, col proposito di rivelare l'idea di granito: avrete così un'immagine abbastanza chiara del

La forma non è qualcosa di esterno e meramente superficiale, che racchiude un significato da scoprire, ma è essa stessa significato, e il significato promana dalla sua stessa forma.

È un'idea che ritroviamo in Celan (*iuxta* Mandel'štam o meno), nel momento in cui afferma che la poesia manifesta il linguaggio, è epifania del linguaggio stesso.[22] Celan, in un momento in cui tutto il mondo poetico europeo si interroga sulla possibile espressività o referenzialità della poesia, considera ancora concepibile un salto verso la realtà, e questo avviene proprio tramite la costituzione e l'emersione della parola poetica, che non mira a svelare qualcosa ma diventa essa stessa realtà.[23] Nelle belle pagine che Peter Szondi ha dedicato a Celan leggiamo:

> La poesia cessa di essere *mímesis*, rappresentazione, diventa realtà. Realtà poetica, beninteso, testo che non segue più una realtà, ma si progetta esso stesso, si costituisce in realtà. È per questo che non bisogna più "leggere" questo testo, né "guardare" l'immagine che potrebbe descrivere. Quel che il poeta esige da sé e ciò che esige dal lettore, è di avanzare in quella landa che è il suo testo.[24]

La lotta che Mandel'štam (e dopo di lui Celan) da un lato e i nuovi poeti di «Niebo» e de *La parola innamorata* dall'altro conducono sembra essere la medesima, con una nota interessante: gli acmeisti russi si scagliavano contro il "dopo" della poesia simbolista, contro la sua interna indicazione vettoriale verso un "oltre" a cui alludere; i poeti italiani della fine degli anni '70 criticano il "prima" della poesia del decennio precedente, quell'anteriorità fatta di analisi socio-culturali che pretende di determinare l'atto libero della poesia. In entrambi i casi, la rivendicazione è per l'importanza del dettato poetico stesso, nel quale una realtà nuova si fa carne. Ritroviamo dunque un singolare parallelismo nelle dichiarazioni programmatiche dell'uno e degli altri: Mandel'štam mette così in discussione il sistema delle corrispondenze simboliste: «Una paurosa *contredanse* di "corrispondenze" che ammiccano l'un l'altra. Un eterno ammiccare. Non una parola chiara, solo allusioni, reticenze. La rosa fa cenno alla fanciulla, la fanciulla alla rosa. Nessuno vuol essere se stesso»;[25] Pontiggia e Di Mauro così reagiscono all'idea di una poesia rivelatrice di altri sensi: «Chi chiama (chi ama) non vuole più essere ascoltato per essere decifrato, non vogliamo nascondere per essere svelati, [...] l'albero di mele è un albero di mele».[26] La poesia non rimanda ad altro da sé, è essa stessa divenuta "altro", dimensione e realtà

rapporto che si stabilisce in Dante tra forma e contenuto» (Osip Mandel'štam, *Conversazione su Dante*, a cura di Remo Faccani, Genova, Il Nuovo Melangolo, 2007, p. 66).

22 Paul Celan, *Der Meridian. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Tübinger Ausgabe*, a cura di Jürgen Wertheimer, Bernhard Böschenstein e Heino Schmull, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1999, p. 105.

23 «Anche per Celan, come per Derrida, la metafora non scopre nulla ma, a differenza di Derrida egli ritiene che con la poesia il salto 'dentro' la realtà sia ancora possibile: ed è proprio *im Gedicht*, nella poesia. [...] Il discorso celaniano sulla realtà non è messo tra parentesi, è piuttosto il momento costitutivo della poesia stessa...[...] La prospettiva di realtà che la poesia apre ci porta su un livello di discorso diverso: un livello in cui la parola diventa la cosa stessa» (Marianna Rascente, *Metaphora absurda. Linguaggio e realtà in Paul Celan*, Milano, FrancoAngeli, 2011, pp. 98-99).

24 Peter Szondi, *L'ora che non ha più sorelle. Studi su Paul Celan*, Ferrara, Gallio, 1990, p. 16.

25 Mandel'štam, *La quarta prosa*, cit., p. 73.

26 Di Mauro e Pontiggia, *La statua vuota*, cit., p. 14.

nuova, ulteriore: «Le immagini hanno già la profondità della luce, e i luoghi dove siamo sono estranei alle rivelazioni, quanto alla mistica delle conoscenze terribili».[27] Ne nasce una stilistica precisa, senza aloni, che tanto ha anche della parola *esatta* di Montale e che molto si distanzia da posizioni effettivamente orfiche o ermetiche.[28]

Un concetto che fa capolino fra i versi del primo numero di «Niebo». Dario Capello, ne *le prove*, scrive: «non c'è stata / rivelazione / nel tempo che ci mette / a sciogliersi / qualcosa e il suo senso / costretto»:[29] isolato in un verso il termine chiave «rivelazione», i versi più lunghi (rigorosamente diversi fra loro, un quadrisillabo un settenario e un senario) sono alternati da singole parole, quasi un tentativo di progressione (e quindi di possibile svelamento) ma singhiozzante, continuamente interrotto e destinato all'impossibilità. O ancora, ne *la forma, l'amore*, il poeta sembra indicare l'impossibilità di separare significante e significato nella poesia, e la necessità di prestare attenzione unicamente all'*esistenza* (termine quanto mai mandel'štamiano) della poesia: «"guardala soltanto / guardala, non separare / i due regni, alterna i sensi / della parola in un unico respiro / creando il suo esistere"».[30] La poesia vuole essere considerata per se stessa, non come produttrice di senso o nella sua funzione referenziale, come proclama Gabriella Massa (in tono quasi programmatico ma ai limiti del manierismo) ne *I mestrui della luna*: «ANCORA UNO SFORZO: per riuscire a non produrre senso / Distruggendo carte e piumini / funzioni e metalinguaggi e altro / e i lampioni della via».[31] È un'idea di poesia come illuminazione e non costruzione, una ri-velazione, cioè uno svelamento che allo stesso tempo vela nuovamente ciò che è fugacemente apparso. Vale la pena richiamare i versi di un componimento di *Somiglianze*, *L'immunità avara* (p. 13): «conta solo chi è vivo ma non lo dice / chi comincia, incoerente, un miracolo / e poi lo offre, senza nome, svestito, penetrato», dove l'aggettivazione ternaria in chiusura di componimento suggella l'esistenza, non informativa ma non per questo priva di apertura verso il ricevente («lo offre»), del «miracolo» dello svelamento. Il contrasto fra una funzione meramente strumentale di informazione e l'intima natura comunicativa della poesia è basilare, come espresso nella gorgheggiante prosa di De Angelis intitolata *Sei studi sulla letteratura "contemporanea"*:

> La poesia è il "c'è" e il silenzio dell'ieri. [...] Una poesia, come inaffidabilità di una cosa-da-dire, significa di disimparare alcuni progetti di informare, partorendo una frase che dimentica ogni segmento del suo scopo mai avuto. Un verso, non potendo raccontare come è nato o come non è nato, non solo farà ciò che accade, ma accadrà sempre nel punto che si sottrae a una pretesa di ascolto perché rinasce in un ascolto insperato, infido, gratuito».[32]

27 *Ibidem*. La centralità del termine "immagine" è sicuramente molto mandel'štamiana.

28 «Se c'è un montalismo di De Angelis questo andrà cercato nel suo grande stile tragico-oggettuale, nella sua arte della perentorietà» (Andrea Afribo, *Deangelisiana*, in *Poesia '70-'80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*, a cura di Beatrice Manetti *et al.*, Genova, Fondazione Giorgio e Lilli Devoto, 2016, pp. 113-132, a p. 114).

29 Dario Capello, *Nove poesie*, in «Niebo», 1 (giugno 1977), pp. 11-26, a p. 19.

30 *Ivi*, p. 21.

31 Gabriella Massa, *I mestrui della luna*, in «Niebo», 1 (giugno 1977), pp. 36-45, a p. 42.

32 Milo De Angelis, *Sei studi sulla letteratura "contemporanea"*, in «Niebo», 1 (giugno 1977), pp. 86-108, p. 92.

Quest'ultima sottolineatura sull'ascoltatore sembra fra l'altro ricondurci direttamente all'idea di interlocutore della poesia che teorizza Mandel'štam. Vale la pena riportare la citazione per intero:

> Non v'è lirica senza dialogo. Ma la sola cosa che ci spinge tra le braccia dell'interlocutore è il desiderio di meravigliarci delle nostre parole, di rimanere affascinati dalla loro novità e per la loro comparsa inattesa. La logica è spietata. Se conosco la persona con cui parlo, so in anticipo quale sarà il suo atteggiamento verso ciò che dirò, qualunque cosa io dica, e quindi non riuscirò a stupirmi del suo stupore, a gioire della sua gioia, ad amare il suo amore per me. [...] ...il piacere della comunicazione è inversamente proporzionale alla nostra reale conoscenza dell'interlocutore e direttamente proporzionale al desiderio di interessarlo a noi.[33]

Anche qui sembra non trascurabile – per i poeti italiani – la mediazione di Celan, che fa tradurre il saggio di Mandel'štam in Francia e che riprende il concetto del poeta russo in più di un'occasione.[34] Ma in Celan l'interlocutore della poesia diventa un Tu neutro, una entità interloquita ma apparentemente morta, a cui la poesia vuole ridare vita. La poesia diventa occasione per il ricostituirsi sincronico dell'"io" e del "tu": «Sulla questione problematica della costituzione dell'individualità nella poesia celaniana sembra emergere dunque: l'idea che non esista un io pre-poetico e che linguaggio poetico e costituzione dell'io siano tutt'uno; il fatto che non esista io senza un tu, un tu tanto necessario quanto utopico, un *quasi* tu».[35]

Il rifiuto di una poesia rivolta a qualcuno esibito ne *La parola innamorata*[36] e le dichiarazioni di De Angelis in «Niebo» vanno dunque lette in quest'ottica: non si scrive per essere interpretati, analizzati e sociologizzati, ma si scrive sperando in un ascolto gratuito da parte di un orecchio sconosciuto e nuovo.

D'altra parte, va ricordato come il "tu" cui si riferisce la poesia sia protagonista, nel secondo Novecento, e in particolare dagli anni '70 in poi, dell'uso della deissi in apertura di poesia studiato da Enrico Testa: si tratta di «indicatori di tempi, luoghi e persone non direttamente riconoscibili e non sempre recuperabili attraverso lo svolgimento tematico del "discorso" successivo, [e che] consegnano il lettore a situazioni che sfuggono ad una lineare comprensione, mimando così l'inquietudine che percorre la relazione con l'alterità».[37] Una possibile, interessante contiguità con il "Tu" della poesia di Celan, al quale ci si rivolge rigorosamente con il *vocativo assoluto*.[38]

33 Mandel'štam, *La quarta prosa*, cit., p. 57.

34 Le dette riprese sono rinvenibili nel saggio su O. Mandel'štam e nella prosa *Der Meridian*, entrambi inseriti in traduzione italiana in Celan, *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, cit.

35 Rascente, *Metaphora absurda*, cit., p. 26. L'Autore sottolinea anche il fatto che, rispetto alla complementarità del rapporto io-tu del "principio dialogico" di Martin Buber, del quale Celan pure dovette risentire, nella poesia celaniana rimane profonda l'impossibilità di raggiungere il "tu", emerge una profonda asimmetria fra i due termini, ed è proprio in questo iato che si colloca la possibilità della poesia. (cfr. *ivi*, pp. 28-29).

36 Di Mauro e Pontiggia, *La statua vuota*, cit., p. 15.

37 Enrico Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 149. Alla citazione seguono alcuni esempi da Viviani, Carifi, Magrelli e Cucchi.

38 Cfr. Rascente, *Metaphora absurda*, cit., p. 140.

È forse in questa tensione verso un possibile ascoltatore, in questa vena non elitaria ma diversamente comunicativa che va cercata la sottile differenza fra le idee appena viste e la concezione di poesia "pura" rinvenibile nell'opera – poniamo – di un Mallarmé o di tanto ermetismo italiano, questa sì elitaria e nella quale forma e significato coincidono.[39]

2 Amore e poesia

Ma l'ascolto gratuito presuppone un'inclinazione favorevole verso l'atto poetico, una comunanza di sentimenti e una consonanza che permetta di non defraudare la creazione poetica della sua essenza. Una comunanza di questo tipo può basarsi solo su quella che i poeti in questione considerano la forza propulsiva di tutta la loro poesia: l'amore.

L'amore non è qui inteso come il soggetto (classico, peraltro) del discorso poetico. Non è un sentimento che sta prima, di cui il poeta fa esperienza e di cui parlerà all'ascoltatore. L'amore è invece percepito come forza che spinge a comunicare, e come energia dinamica che informa di sé l'atto poetico, modellandolo e costituendolo sua espressione primaria. Causa, origine e strumento espressivo coincidono perfettamente in quest'idea di poesia.[40]

Ne *La parola innamorata* si parla de «la forza con cui un atto di scrittura si ri-vela, la gratuità del canto che è dono, la verità del canto che è dono»,[41] di parola «innamorata», ovviamente, e di «lettura amorosa», intese come rivolte ad una immediatezza originaria, primitiva, quasi istintiva.[42] La poesia nasce dall'amore e ricerca un amore altrettanto gratuito che la riceva: come scrive De Angelis, «il gesto, se non dà né riceve nulla, è l'amore facoltativo che può rendere leggera persino l'ebete ferocia del tra poco»;[43] e ancora: «l'amore che non risponde straccia continuamente la letteratura [la scrittura come calcolo e strutturazione] e le contrappone senza saperlo un cammino *spaesato* e *selvatico* in cui tutto ciò che è intempestivo viene amato all'improvviso».[44] L'amore è quella folgorazione che potremmo definire "ispirazione" (in un senso latamente romantico): «ed è stupendo per lui [il poeta], fuori dalla letteratura e dal furto temporale, sentire che le forze hanno scelto ciecamente nel luogo dell'amore prima che lui faccia un gesto per sapere

39 Cfr. Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 193-203.

40 «Era il sogno d'un nuovo amore, tanto forte da cambiare la poesia e tanto debole da potersi trasformare in essa, attraverso una parola innamorata, colorata e rapinosa, come alcuni fra i più giovani osarono dichiarare in una celebre antologia, convocando alla luce ciò che confusamente si era mosso e aveva agito in profondità negli anni immediatamente precedenti. [...] [è in atto] la seduzione dell'origine ma una seduzione, soprattutto, che non va da uno verso un altro. È quella impersonale, senza soggetto, della poesia: la poesia, ciò che non può essere usato. L'amore, ciò che non può essere "fatto", ma si dà come processo, stupore, rapimento» (Mario Baudino, *Cambiare l'amore. La poesia degli anni '70*, in *Al fuoco di un altro amore*, Milano, Jaca Book, 1986, pp. 93-113, pp. 93-97). Col procedere della nostra indagine noteremo le medesime idee nella poesia di Mandel'štam e Celan, ma è importante ricordare i nomi che Baudino segnala a proposito del discorso sull'amore, esponenti di una temperie culturale nella quale probabilmente anche i poeti che stiamo trattando si inseriscono: Roland Barthes, Norman Brown, Herbert Marcuse e Jacques Lacan.

41 Di Mauro e Pontiggia, *La statua vuota*, cit., p. 10.

42 Cfr. *ivi*, p. 13.

43 De Angelis, *Sei studi sulla letteratura "contemporanea"*, cit., p. 87.

44 *Ivi*, p. 89.

quando inizia. *Questa è la selvatichezza*».[45] Da qui, da questo *elan* amoroso, scaturisce una poesia che è concretezza, musica, e non discorso maneggiabile dal poeta: «Le parole sanno che si possono fare carne da un momento all'altro e che possono modificare chi le ha scelte, dimostrandogli nel modo più implacabile di avere fatto una melodia o anche, semplicemente, una musica».[46] Da premesse di questo tipo la possibilità di disarticolare la sintassi, la morfologia e la stessa ortografia messa in risalto in tante poesie di «Niebo».

Sono pressoché le stesse tensioni che animano, ad esempio, un componimento di Mandel'štam del 1913, rielaborato poi negli anni '30, intitolato anche nell'originale russo *Silentium*. Afrodite, indicata per deissi dall'iniziale "Lei" (*ona*) e rivelata poi in fine di componimento, è indicata come forza originaria, *ursprung* della creazione, contemporanea alla *mutezza primordiale* e possibilità per la parola poetica di trasformarsi in musica assoluta e fusa con *l'elemento primo della vita*:

> Lei non è dal suo mare ancora nata,
> lei è musica e insieme parola;
> è il legame che mai si potrà sciogliere
> fra tutto ciò che vive nel creato.
>
> [...] Acquistino le mie labbra, recuperino
> la mutezza lontana, primordiale,
> simile a una nota di cristallo
> che vibra, fin dal suo nascere, pura!
>
> Rimani quel che sei – schiuma, o Afrodite,
> tu, parola, rifluisci in musica,
> vergognati del cuore, o cuore, fuso
> con l'elemento primo della vita![47]

È un sentimento proclamato a gran voce:

> Sono felice dell'offesa crudele
> e nella vita, come in un sogno,
> in segreto invidio ciascuno,
> in segreto sono innamorato di tutti;[48]

e ancor più chiaramente altrove, in una poesia che rileggeremo più avanti, Mandel'štam specifica che «l'amore tutto muove», riecheggiando apertamente, ma in chiave laica e "naturale", il verso iniziale e quello finale del *Paradiso* dantesco, insieme forse a *Inferno*

45 *Ivi*, p. 90.
46 *Ibidem*.
47 *Silentium*, in Mandel'štam, *Ottanta poesie*, cit., pp. 12-13. Come segnalato in nota dal curatore, secondo N. Gumilëv la circolarità della poesia rafforza con decisione «il magico richiamo del pre-essere» (cfr. *ivi*, p. 181).
48 Osip Mandel'štam, *Strofe Pietroburghesi*, cur. e trad. da Cesare G. De Michelis, Milano, Ceschina, 1964, p. 30.

V e il virgiliano «Omnia vincit amor». Ma d'altro canto, prescindendo dalle esplicite dichiarazioni, è un impulso che pervade tutta la lirica di Mandel'štam, conducendo il poeta a frequenti esclamazioni, ad appassionate dichiarazioni d'amore per la realtà, che manifestano in ultima analisi la sorgente della poesia.[49] La prima poesia di Mandel'štam eredita queste idee dal simbolismo russo, e il poeta le mantiene come costanti durante tutto lo sviluppo della propria opera, anche quando si allontanerà definitivamente da temi e immagini care a poeti come Blok e Ivanov.[50]

3 Tempo assoluto

Il tempo di una poesia che si mostra e non "insegna", e che nasce e viene modellata dall'amore, sarà un tempo assoluto, un presente in cui convergono immagini e personaggi di epoche e luoghi diversi. Una tale convergenza è per un verso resa possibile solamente dalla poesia, e contemporaneamente è questa stessa convergenza che contribuisce al formarsi della nuova realtà poetica. Mussapi , in «Niebo», la definisce «sospensione atemporale del miracolo».[51] È un tempo la cui assolutezza si manifesta sotto due aspetti, due caratterizzazioni che si ripropongono con insistenza nei vari testi: l'elemento del silenzio e della quiete da un lato, e il manifestarsi sincronico di immagini ed elementi mitici e fiabeschi dall'altro.

3.1

L'immagine della quiete e del silenzio, che spesso appare nei fascicoli di «Niebo» dedicati a Hölderlin, a Lucrezio o a Georg Trakl, è rinvenibile come caratteristica dominante della prima raccolta di De Angelis, *Somiglianze*,[52] di un anno precedente all'uscita della rivista: si pensi a *T.S.* (p.11), al "vertice dolcissimo", alla "quiete della vigna e del pozzo" o alla "calma sprofondata dentro al grano"; o ancora, al ponte «calmo, [che] non è più ciò che unisce due rive» de *La finestra* (p. 53) e alla "quiete miracolosa" di *All'incrocio di ed...* (p. 18). In particolare però, *T.S.* offre un esempio di come in *Somiglianze* questa calma vertiginosa e assoluta non sia mai un possesso duraturo, come potrebbe sembrare in alcuni lavori di «Niebo», ma un'esperienza data per frammenti e ottenuta tramite una continua lotta:

49 «Provo un'invincibile paura / di fronte ad altezze misteriose, / come rondine sono felice nel cielo / e amo lo slancio del campanile» (*ivi*, p. 39); «Sommessa gioia di respirare, esistere: / a chi ne debbo essere grato? Ditemi» (Mandel'štam, *Ottanta poesie*, cit., p. 9). Ma i riscontri potrebbero moltiplicarsi.

50 L'amore di cui parla Mandel'štam è declinato, spesso, come vero e proprio *eros*, ma non come oggetto della poesia quanto come suo principio ispiratore, come detto in precedenza dei poeti italiani: «The erotic thematism of verbal art went beyond any specific thematic pattern – a love poem is about a poet in love – but, more important, constituted a discourse on, and an imitation of, the very essence of poetry» (Gregory Freidin, *A coat of many colours. Osip Mandel'štam and his mythologies of self-presentation*, Berkeley, University of California Press, 1987, p. 37).

51 Cfr. Roberto Mussapi, *La fiaba di Rosella*, in «Niebo», viii (marzo 1979), pp. 21-29, a p. 24.

52 Milo De Angelis, *Somiglianze*, Milano, Guanda, 1976. Per le poesie a cui si alluderà più avanti si farà sempre riferimento a questa edizione.

> Sembra dunque che per tutta questa prima parte della poesia a momenti espansivi succedano movimenti opposti, nel senso della contrazione. Questo, ricapitolando, avviene a vari livelli: su un piano prettamente fonico, con la particolare disposizione di parole piane e sdrucciole in due versi pressochè contigui ("il mòrbido sonno, il vòrtice dolcissimo / [...] / e poi l'àlbero, la scòrza, l'àlga"); su quello sintattico, quando dopo una serie di versi fluidi un forte iperbato (vv. 9-10) blocca all'improvviso la pronuncia; e sul piano metrico, quando, in un tessuto prettamente informale, una serie di versi assume, a un certo punto, un ritmo identificabile.[53]

Possiamo dire ad ogni modo che «De Angelis punta ogni sforzo sull'"esserci", più specificamente sul "c'è" dell'"iniziale" [...] su una poesia, dunque, che non ricerca la regressione, ma l'ha già compiuta con quel vertiginoso movimento verticale di immediatezza, [...] è un presente ("c'è") di quiete o calma favolosamente solenne, vissuta come il principio stesso della realtà, il parmenideo essere assoluto ma come luminosa e gioiosa sorgente d'ogni movimento».[54]

Di nuovo, si tratta di sottolineature che si ritrovano parallelamente nella poesia di Mandel'štam. In una poesia del 1908, questi sembra dettagliare, parlando di *quiete* e di *silenzio*, il momento della presa di coscienza dell'io lirico di fronte al cielo inanimato, quel *nieba* che attirò l'attenzione del giovane De Angelis, e che qui risulta essere veramente un «tempo assoluto che si manifesta in piena contingenza»:[55]

> Mia tristezza fatidica, presaga,
> mia quieta, silenziosa libertà
> e tu, sempre ridente, là, cristallo
> della volta celeste inanimata.[56]

Una sorta di rivelazione non per forza assurda o irreale, ma certamente impossibile, in quel 'silenzio' (*tišina*, anche 'pace' o 'quiete') che è una «parola-chiave di tanta poesia mandel'štamiana».[57] Oltre infatti alla già citata *Silentium*, troviamo ancora, in una poesia del 1912, il «coro degli uccelli a mezzanotte» che «afono varca un mare di silenzio», o, in un componimento datato 1917 e dedicato a due amici visitati in Crimea, il silenzio che «nella candida stanza domina come un arcolaio».[58]

53 Giuliana Tabacco, *Questa goffa bruttura indescrivibile. Lettura di cinque poesie di Milo De Angelis*, in «Filologia Antica e Moderna», xxi (2001), pp. 147-176, a p. 153.

54 Giuseppe Zagarrio, *Febbre, furore e fiele. Repertorio della poesia italiana contemporanea, 1970-1980*, Milano, Mursia, 1983, p. 648. Sulla stessa lunghezza d'onda Daniele Piccini: «La parola di *Somiglianze* declina [...] una necessità assoluta, un presente totale e bruciante in cui si versano le energie di un tempo mitico precedente, fisso e immutabile. I testi del libro contengono, riconoscibili nelle stesse forme verbali (il futuro, l'imperativo), degli ordini, delle istruzioni inderogabili, gli esponenti di un destino a cui non si concede alternativa. [...] L'assolutezza di ciò che accade, in un presente decisivo e irrimediabile, esprime un contenuto tragico, di origine classica» (Daniele Piccini (a cura di), *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, Milano, BUR, 2005, pp. 515-516).

55 Cfr. *supra*, n. 5.

56 Osip Mandel'štam, *Cinquanta poesie*, a cura di Remo Faccani, Torino, Einaudi, 1998, p. 5.

57 Nota di Faccani (*ivi*, p. 110). Vale la pena ricordare anche la precedentemente citata *Silentium*, o un componimento senza titolo del 1911: «E sopra il bosco che imbrunisce / s'è levata una luna di rame. / Perché così poca musica, / perché tanto silenzio?» (Mandel'štam, *Strofe Pietroburghesi*, cit., p. 32).

58 Cfr. Mandel'štam, *Ottanta poesie*, cit., p. 15 e p. 61.

Una costante linguistico-formale della poesia di Mandel'štam è la figura della ripetizione, declinata come anafora o come epanalessi, a seconda dei casi. È uno stilema che Andrea Afribo ha di recente segnalato come tratto caratterizzante della poesia di De Angelis, specialmente «l'epanalessi, specializzata per effetti patetico-tragici e *pointes* lirico-irrazionali».[59] Afribo ne individua tre tipi: «*xx* ("e volevi dire, dire"), [...] *xyx* con interposizione ("prova, amore, prova"), o *il* tipo *xx'*, dove *x'* intensifica o integra *x* ("una supplica, / una vera supplica")».[60] La fonte principale individuata nell'intervento citato è ovviamente Paul Celan, ma non andrebbe trascurata, anche in questo caso, l'ascendenza mandel'štamiana, nella misura in cui questo gesto retorico ha in tutte e tre le esperienze poetiche il medesimo obiettivo, un rallentamento temporale teso all'assolutezza. Così per formule deangelisiane come «scale, scale esistono...» (*Terra del viso*, 111); «qualcosa, ascolta, qualcosa può cominciare» (*Somiglianze* 22); «Facciamo in fretta: Sono le sei meno venti. / Un solo gesto cosciente. Sono le sei meno venti» (*Somiglianze* 25); «loro / loro perdoneranno» (*Somiglianze* 12); «una risposta / una risposta storica» (*Somiglianze* 29),[61] vale la pena richiamare le seguenti da Mandel'štam:[62] «La testa che mi arde, che arde e ciondola»; «Vello d'oro, dove stai, vello d'oro?»; «In anni che non mandano echi, o sole / - sole, giudice, popolo»; «Le pesanti tenere rose si muovono in un lento gorgo; pesantezza e tenerezza hanno avvinto le rose in un duplice serto!»;[63] «Ho paura. È un sogno? Un sogno»; «Ridammi indietro, mollami, Voróněž; [...]Voróněž tic, Voróněž corvo, roncola...»; «gli astucci dei canali sotto il ghiaccio / - gli astucci portapenne»; «*solomka* sonora, *solominka* inaridita»; «Celebriamo, fratelli, della libertà il crepuscolo, - / del crepuscolo il grande anno»; «Quello che io dico, leggilo per me.../ piano piano, leggilo per me...»; «...ebbene, a me resta spuma salata / sulle labbra. // Sulle labbra m'inganna / la bellezza».

3.2

Il secondo aspetto di questo tempo assoluto della poesia è quello per cui esso diventa un tempo «a cui tutti li tempi son presenti», per dirla con Dante.[64] La poesia ha infatti la capacità, nelle premesse teoriche e poi negli esiti dei poeti presi in esame, di accogliere e far interagire personaggi, autori e immagini di ogni epoca, proprio perché svincolata da ogni temporalità umana. In questo caso probabilmente, a differenza che nei precedenti, si dovrà parlare – fra Mandel'štam e i poeti italiani – di esiti simili solo per analogia, e originantisi da premesse teoriche non del tutto sovrapponibili.

Per gli autori di «Niebo», la sospensione del tempo e la mescolanza di epoche differenti si raccorda principalmente, da un lato, intorno alla *fiaba*, in questo accogliendo decisamente la lezione di Leśmian, alla ricerca di una fanciullezza perduta; dall'al-

59 Afribo, *Deangelisiana*, cit., p. 125.
60 *Ibidem*.
61 Sono alcune delle occorrenze segnalate da Afribo, al cui citato articolo rimando anche per le fondamentali segnalazioni celaniane.
62 Le seguenti citazioni, solo alcune fra le molte che si potrebbero riportare, sono dalle due raccolte già segnalate, *Ottanta poesie* e *Strofe pietroburghesi*.
63 L'originale russo presenta il termine *rose* in vera e propria epanalessi.
64 *Par.* xvii, 18.

tro, integrando a questo mondo fiabesco immagini e personaggi del mito e dell'antichità classica.

La fiaba risulta essere espressione estremamente eloquente del processo che dovrebbe stare alla base della poesia secondo «Niebo»: la fiaba (e non la favola di Fedro o di La Fontaine), priva di ogni appoggio moralizzante, esprime quell'abbandono sognante e assoluto ad una dimensione ulteriore così spesso invocato dagli autori della rivista come unica condizione dello scrivere poesia. Una dimensione che spesso è ricollegata all'infanzia e alla nascita, non come ricordo quanto piuttosto come tempo per l'appunto assoluto, oltre la storia. Se manca questo, abbiamo semplicemente della squallida "letteratura". Scrive Pietro Marchesini sull'ultimo numero della rivista: «Il desiderio di attingere alle forme prelogiche del pensiero conduce là dove ancora non era avvenuto lo sdoppiamento dell'uomo fra natura e cultura. Quel luogo è il mondo primitivo, con cui è possibile un contatto soltanto attraverso la fiaba, il mito appunto».[65] Un tema ripreso e approfondito dallo stesso De Angelis nel sesto numero di «Niebo», dedicato interamente alla fiaba, dove afferma la necessità di abbandonarsi alla seduzione proprio del mito e della fiaba (il primo inteso come *humus* dalla quale nasce la seconda, senza la quale questa sarebbe solo «un cartone animato»[66]) senza volerne ricercare affannosamente i meccanismi originari, tentativo che priverebbe la fiaba della sua verità e non farebbe che generare nuovi miti (questa volta intendendo il termine come "falsa credenza"). Da qui l'avversione per i protagonisti di «Niebo» per saggisti come Propp, Bettelheim, Fromm, Dario Fo, «accomunati dalla stessa mancanza di un trasalimento che li porti via».[67]

È così che l'esperienza di «Niebo» viene definita l'avventura de «i poeti "fabulisti": [poeti] che dagli itinerari delle mille e una avventura dell'infanzia o mitico/mistici e di una mistica vuoi orientale (o *zen*) vuoi occidentale o neoellenica (magari con la rinnovata mediazione della grande esperienza neoclassica-romantica, soprattutto hölderliniana) hanno riproposto il ricorso alla fiaba e s'intende non alla soluzione facile e zuccherosa, ma a quella impervia e vertiginosa del ritorno alle origini, al primario della nostra esperienza di soggetti protostorici perciò necessariamente liberi e felici».[68] È così che possiamo rilevare la confluenza di un percorso verso l'orizzonte originario della persona, identificato nella fanciullezza, e di un cammino verso la riappropriazione dell'origine della cultura umana, il mito.

In generale, in gran parte degli interventi presenti sugli undici numeri di «Niebo» ambienti naturali, favolistici e fiabeschi, mitici e antichi, si pongono come elementi predominanti del mondo poetico, distante dalla quotidianità e dalla contemporaneità. Elementi come la città, le strade, le auto appaiono sempre con funzione straniante, scomoda, spaesante e addirittura provocatoria, come ad esempio in *La linea di ghiaccio* di Umberto Garelli e Roberto Mussapi, dove il tetano, le grondaie, i marciapiedi sono simboli di quella «città malata» che è antagonista e allo stesso tempo punto di partenza per un'e-

65 Pietro Marchesini, *Nota introduttiva*, in «Niebo», xi (febbraio/marzo 1980), pp. 7-13, a p. 11.
66 De Angelis, *Le fiabe e il secondo bambino*, cit., p. 124.
67 *Ivi*, p. 125.
68 Zagarrio, *Febbre, furore e fiele*, cit., p. 499.

vasione/pellegrinaggio verso un "oltre" sempre sperato.[69] Una tale contrapposizione fra quotidiano e dimensione ulteriore (o tempo assoluto) è presente sporadicamente nei testi di «Niebo», i quali spesso tendono a presentare un raggiungimento già attuato in questo senso, mentre anima invece violentemente le singole raccolte poetiche di alcuni fra coloro che scrivono sulla rivista. E questa tensione non sempre finisce per risolversi felicemente, anzi: è stato detto ad esempio che i miti di De Angelis sono «miti inesorabilmente tragici, contratti nella tensione fra finalità e finitudine».[70] Lo stesso De Angelis giustifica questo contrasto come l'unica condizione per una poesia autentica: «La poesia deve mantenere vivi – nel loro contatto e nel loro contrasto – i due mondi della cronologia e dell'eterno, della contingenza e della meta. Guai se abitasse un cielo senza storia: diventerebbe neoclassica. E guai allo stesso modo se abitasse un calendario che non è sfiorato dall'assoluto: diventerebbe giornalismo in versi, attualità senza il respiro del tempo».[71] Lo scontro con la realtà è la scintilla che non esaurisce ma permette di cominciare il percorso poetico: «[la poesia] di De Angelis si fonda sull'energia delle azioni, sulla metaforizzazione dei verbi: sono i gesti che indicano la tensione a scontrarsi con il Reale, oltre la realtà: "[...] c'è in me questa presenza della storia contemporanea. Sono convinto che solo urtandola in un trauma, ingaggiando una lotta furiosa con lei, si possa percorrerla e oltrepassarla, impugnando il filo di ciò che rimane assoluto"».[72]

Questo dono tuttavia, ribadiamo, non si presenta come un intero, ma è un accenno, un suggerimento per un cammino, per un'esperienza che ognuno deve compiere da sé. E questo cammino è in direzione di una profondità ancora sconosciuta ma certa: la poesia di De Angelis per esempio è animata dal «desiderio di un'unità perduta, di un universo non più in frantumi che *certamente* avevamo già conosciuto».[73] Le poesie di una raccolta come *Somiglianze* presentano spesso, al centro, il punto di partenza, il passaggio e il punto d'origine. Rileggiamo nuovamente *T.S.*, nella quale a partire dal "qui" del tentato suicidio, del malore e dell'ambulanza si passa continuamente, per illuminazione, al ricordo della propria nascita («la quiete / della vigna e del pozzo») e ancora prima della fecondazione («finché il figlio ritorna nella fecondazione / e prima ancora, nel bacio»); per arrivare nella seconda parte alla "canoa", all'"isola corallina", alle "spugne cicliche" che evocano una dimensione ancor più assoluta, cosmica. O anche la conclusione di *(Nessuno smentisce)* (p. 25): «ma un'energia, dappertutto, ribolle nei vestiti / altre correnti, carezze, per una voglia / tremenda di esserci, ascolta / il ventre, le generazioni, in sua madre, / nel tempo, oltre».

La mescolanza di epoche differenti nei versi della poesia ha luogo anche nella poesia di Mandel'štam:[74] ma qui la tensione verso l'origine che anima la poesia è di tipo prettamente culturale, non è semplicemente il tentato raggiungimento di una dimen-

69 Cfr. Umberto Garelli e Roberto Mussapi, *La linea di ghiaccio*, in «Niebo», v (maggio 1978), pp. 43-48.

70 Zublena, *Introduzione a De Angelis*, cit., p. 173.

71 Napoli, *Novecento prossimo venturo*, cit., p. 110.

72 Alberto Casadei, *Tra poesia e filosofia: Benedetti, De Angelis, Magrelli*, in «Revue des ètudes italiennes», III-IV (2009), pp. 395-410, p. 406.

73 Napoli, *Novecento prossimo venturo*, cit., p. 106.

74 Cfr. soprattutto Clare Cavanagh, *Osip Mandel'štam and the Modernist Creation of Tradition*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1995.

sione fanciullesca ormai perduta (mentre potremmo dire che l'esperienza di «Niebo» integra profondamente le due dinamiche).[75] La domanda di Farinata a Dante, «"Chi fuor li maggiori tui"»,[76] ha risuonato insistentemente nella vita di Mandel'štam. La propria condizione di poeta, e le sue origini ebraiche, hanno fatto sì che egli si gettasse con tutte le sue forze nel tentativo di riappropriarsi delle origini della cultura: Mandel'štam infatti definisce l'acmeismo «"nostalgia per la cultura mondiale" [...], [cultura] che si configur*a* per il poeta in una strenua ricerca storica e filologica delle radici letterarie, e geograficamente si localizz*a* nel Mediterraneo, in particolar modo nell'Italia».[77]

Da qui l'enorme interesse di Mandel'štam per Dante e per la *Commedia*, di qui il riproporsi nelle poesie di citazioni e riprese dai miti greci, Omero, Virgilio, la cultura medievale, fino a François Villon: tutte fonti dirette di «Niebo» e presenti in gran copia nelle poesie della rivista.

Una poesia dell'agosto del 1915, alla quale abbiamo accennato in precedenza, rappresenta meglio di qualsiasi altra il tentativo della poesia di essere una sorta di "cassa di risonanza" degli echi del passato, perché possano essere di nuovo presenti:

> Notte d'insonnia. Omero. Vele tese laggiù.
> Ho letto delle navi, fino a metà il catalogo:
> questa lunga nidiata, questo corteo di gru
> che dall'Ellade un giorno si levò e prese il largo.
>
> Cuneo di gru diretto verso estranee frontiere –
> bianca schiuma divina sulle teste dei re – ,
> per dove fate rotta? Per voi Troia senz'Elena
> sarebbe mai la stessa, maschi guerrieri achei?
>
> L'amore tutto muove – muove Omero e il suo mare.
> A chi presterò ascolto? Ma ecco tace Omero,
> ed enfaticamente strepita un mare nero
> che con un greve rombo si addossa al capezzale.[78]

La reminiscenza dantesca (l'amore che «tutto muove»), la citazione di Omero, le apostrofi ai guerrieri achei sono i segnali di un dialogo con il passato che il poeta intraprende nell'atto della scrittura. È da notare che la dialettica, che diventa presto contrasto, fra storia contemporanea e passato (fino al passato mitico) vista negli interventi di

75 Cfr. l'intervento di G. Majorino al convegno del 1978 al Club Turati, nel quale egli evoca anche i poeti di «Niebo»: «La *coscienza della propria ragione* – ciò che per Mandel'štam è la poesia – pare completare la famosa massima di Goya secondo cui *il sonno della ragione genera mostri*. Ma vi sono buoni motivi per ammettere che l'attività del sogno [...] possa verificarsi senza che la ragione si addormenti. In questo senso, forse, si colloca la definizione che della poesia ha di recente proposto Montale: *un sogno fatto alla presenza della ragione*» (*La poesia della metamorfosi*, in Tommaso Kemeny e Cesare Viviani (a cura di), *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta*, Bari, Dedalo, 1979, pp. 121-122).

76 *Inf.* x, 42.

77 Annalisa Comes, *Joseph Bédier, Osip Mandel'štam e la «nostalgia per la cultura mondiale*, in «Critica del testo», iii (2000), pp. 703-714, a p. 705.

78 Mandel'štam, *Ottanta poesie*, cit., p. 55.

«Niebo» e nel primo De Angelis appare molto di rado nel primo Mandel'štam: si farà strada nelle poesie più mature, da quelle composte negli anni '20 in poi, fino agli anni '30, quando il confronto con il regime staliniano modellerà dolorosamente la vita del poeta russo (fino alla morte in un campo di lavoro). Troveremo così, nella «notte sovietica», levarsi nella città di Pietroburgo, fra ponti pattuglie e «auto maligne», i «dolci cori di Orfeo».[79] D'altra parte, proprio per questa sua ansia di recupero della tradizione millenaria della poesia, Mandel'štam sarà di nuovo punto di riferimento per Paul Celan, diventando per lui poeta-fratello della memoria e dell'accoglimento, nella poesia odierna, della poesia del passato.[80]

4 Conclusione

La linea poetica del gruppo di «Niebo» viene modellata e ridimensionata nelle singole, personali raccolte poetiche successive, e l'esperienza della rivista finisce per esaurirsi nel giro di tre anni. È giusto osservare che «la rivista non coincise con un vero rilancio di poetiche di matrice simbolista [per quanto l'aggettivo *simbolista* sia lontano, come abbiamo visto, dalla linea poetica fondamentale di «Niebo»]: dopo una sorta di liberante iniezione di 'poesia pura', le maggiori personalità si resero autonome da quell'indirizzo, intraprendendo percorsi diversi».[81] Ma allo stesso tempo, le costanti più radicali della nuova linea poetica, alcune delle quali prese in esame in questo contributo, permeano inevitabilmente la poesia successiva dei protagonisti maggiori della rivista (De Angelis, Conte, Mussapi).[82] Sicuramente caratterizzato da molti limiti, quello affrontato è stato un tentativo di uscire dalle maglie innegabilmente strette e analitiche della semiotica, dello sperimentalismo e dello strutturalismo, per riallacciarsi non solo a certa poesia italiana, ma anche ad alcune grandi linee della poesia europea, nello sforzo di raggiungere tramite il canto poetico una scoperta nuova della realtà.[83]

79 *Ivi*, p. 81.

80 Cfr. Marianna Rascente, *Poesia e politica nello Schibboleth di Paul Celan*, in «Materiali d'Estetica», I (2010), pp. 246-260.

81 Piccini, *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, cit., p. 37.

82 Andrea Afribo osserva acutamente come «De Angelis sia un poeta *del lago*, cioè un poeta dai temi insistenti e esattamente o diversamente ritornanti» (Afribo, *Deangelisiana*, cit., p. 119).

83 Per scoprire la formidabile varietà di letture di un poeta come De Angelis fondamentale il recente Vincentini, *Colloqui sulla poesia*, cit.

Riferimenti bibliografici

Afribo, Andrea, *Deangelisiana*, in *Poesia '70-'80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*, a cura di Beatrice Manetti, Sabrina Stroppa, Davide Dalmas et al., Genova, Fondazione Giorgio e Lilli Devoto, 2016, pp. 113-132. (Citato alle pp. 93, 99, 103.)

— *Poesia*, in *Modernità italiana*, a cura di Andrea Afribo e Emanuele Zinato, Roma, Carocci, 2011. (Citato a p. 89.)

Baudino, Mario, *Cambiare l'amore. La poesia degli anni '70*, in *Al fuoco di un altro amore*, Milano, Jaca Book, 1986, pp. 93-113. (Citato a p. 95.)

Brown, Clarence, *Mandel'štam*, Cambridge, Cambridge University Press, 1973. (Citato a p. 91.)

Capello, Dario, *Nove poesie*, in «Niebo», I (giugno 1977), pp. 11-26. (Citato a p. 93.)

Casadei, Alberto, *Tra poesia e filosofia: Benedetti, De Angelis, Magrelli*, in «Revue des ètudes italiennes», III-IV (2009), pp. 395-410. (Citato a p. 101.)

Cavanagh, Clare, *Osip Mandel'štam and the Modernist Creation of Tradition*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1995. (Citato a p. 101.)

Celan, Paul, *Der Meridian. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Tübinger Ausgabe*, a cura di Jürgen Wertheimer, Bernhard Böschenstein e Heino Schmull, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1999. (Citato a p. 92.)

— *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, Torino, Einaudi, 1993. (Citato alle pp. 89, 94.)

Comes, Annalisa, *Joseph Bédier, Osip Mandel'štam e la «nostalgia per la cultura mondiale*, in «Critica del testo», III (2000), pp. 703-714. (Citato a p. 102.)

Comitato di redazione, *Niebo*, in «Niebo», I (giugno 1977), pp. 114-121. (Citato a p. 88.)

De Angelis, Milo, *Le fiabe e il secondo bambino*, in «Niebo», VI (settembre 1978), pp. 121-125. (Citato alle pp. 88, 100.)

— *Sei studi sulla letteratura "contemporanea"*, in «Niebo», I (giugno 1977), pp. 86-108. (Citato alle pp. 93, 95, 96.)

— *Somiglianze*, Milano, Guanda, 1976. (Citato a p. 97.)

Di Mauro, Enzo e Giuseppe Pontiggia, *La statua vuota*, in *La parola innamorata. I poeti nuovi, 1976-1978*, a cura di Enzo Di Mauro e Giuseppe Pontiggia, Milano, Feltrinelli, 1978. (Citato alle pp. 90, 92, 94, 95.)

Faccani, Remo, *Le due vite di Osip Mandel'štam*, in Osip Mandel'štam, *Cinquanta poesie*, a cura di Remo Faccani, Torino, Einaudi, 1998. (Citato a p. 89.)

Freidin, Gregory, *A coat of many colours. Osip Mandel'štam and his mythologies of self-presentation*, Berkeley, University of California Press, 1987. (Citato a p. 97.)

Garelli, Umberto e Roberto Mussapi, *La linea di ghiaccio*, in «Niebo», V (maggio 1978), pp. 43-48. (Citato a p. 101.)

Gubert, Carla, *«Niebo» (1977-1980): una comunità poetica degli anni settanta*, in *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, a cura di Ilaria Crotti, Enza Del Tedesco, Ricciarda Ricorda et al., Pisa, ETS, 2011, pp. 445-451. (Citato alle pp. 87, 89.)

Karlinsky, Simon, *Marina Cvetaeva*, Napoli, Guida, 1989. (Citato a p. 91.)
Kemeny, Tommaso e Cesare Viviani (a cura di), *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta*, Bari, Dedalo, 1979. (Citato a p. 102.)
Mandel'štam, Osip, *Cinquanta poesie*, a cura di Remo Faccani, Torino, Einaudi, 1998. (Citato a p. 98.)
— *Conversazione su Dante*, a cura di Remo Faccani, Genova, Il Nuovo Melangolo, 2007. (Citato a p. 92.)
— *La quarta prosa*, Bari, De Donato, 1967. (Citato alle pp. 91, 92, 94.)
— *Ottanta poesie*, a cura di Remo Faccani, Einaudi, Torino, 2009. (Citato alle pp. 88, 91, 96-98, 102, 103.)
— *Strofe Pietroburghesi*, cur. e trad. da Cesare G. De Michelis, Milano, Ceschina, 1964. (Citato alle pp. 96-98.)
Marchesini, Pietro, *Nota introduttiva*, in «Niebo», xi (febbraio/marzo 1980), pp. 7-13. (Citato a p. 100.)
Massa, Gabriella, *I mestrui della luna*, in «Niebo», i (giugno 1977), pp. 36-45. (Citato a p. 93.)
Mazzoni, Guido, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005. (Citato a p. 95.)
Mussapi, Roberto, *La fiaba di Rosella*, in «Niebo», viii (marzo 1979), pp. 21-29. (Citato a p. 97.)
Napoli, Francesco, *Novecento prossimo venturo. Conversazioni critiche sulla poesia*, Milano, Jaca Book, 2005. (Citato alle pp. 88, 101.)
Pankowski, Marian, *Leśmian. La révolte d'un poète contre les limites*, Bruxelles, Presses Universitaires de Bruxelles, 1967. (Citato a p. 88.)
Piccini, Daniele (a cura di), *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, Milano, BUR, 2005. (Citato alle pp. 98, 103.)
Porta, Antonio (a cura di), *Poesia degli anni Settanta*, Milano, Feltrinelli, 1979. (Citato a p. 89.)
Raboni, Giovanni, *Poeti del secondo Novecento*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 1987, vol. ii. (Citato a p. 89.)
Rascente, Marianna, *Metaphora absurda. Linguaggio e realtà in Paul Celan*, Milano, FrancoAngeli, 2011. (Citato alle pp. 92, 94.)
— *Poesia e politica nello Schibboleth di Paul Celan*, in «Materiali d'Estetica», I (2010), pp. 246-260. (Citato a p. 103.)
Riu, Emmanuele, *Ascoltando Dante. Il caso Osip Mandel'štam*, in *Il Dante dei moderni. La Commedia dall'Ottocento a oggi*, a cura di Joanna Szymanowska e Izabela Napiórkowska, Firenze, Logisma, 2017, pp. 289-302. (Citato a p. 91.)
Szondi, Peter, *L'ora che non ha più sorelle. Studi su Paul Celan*, Ferrara, Gallio, 1990. (Citato a p. 92.)
Tabacco, Giuliana, *Questa goffa bruttura indescrivibile. Lettura di cinque poesie di Milo De Angelis*, in «Filologia Antica e Moderna», xxi (2001), pp. 147-176. (Citato a p. 98.)

Testa, Enrico, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999. (Citato a p. 94.)

Vincentini, Isabella (a cura di), *Colloqui sulla poesia. Milo De Angelis*, Milano, La Vita Felice, 2008. (Citato alle pp. 88, 103.)

Zagarrio, Giuseppe, *Febbre, furore e fiele. Repertorio della poesia italiana contemporanea, 1970-1980*, Milano, Mursia, 1983. (Citato alle pp. 98, 100.)

Zublena, Paolo, *Introduzione a De Angelis*, in *Parola Plurale*, a cura di Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciacchi et al., Roma, Sossella, 2005. (Citato alle pp. 89, 101.)

Parole chiave

Milo De Angelis; «Niebo»; Osip Mandel'stam; Paul Celan; cielo; quiete; assoluto; tradizione; fiaba; mito.

Notizie dell'autore

Emmanuele Riu si è laureato presso l'Università di Torino nel novembre 2015 con una tesi su *Il percorso del* viator *fra intelletto e amore nel* Paradiso *dantesco*, sotto la supervisione della prof.ssa Sabrina Stroppa. Dopo un anno impegnato come volontario per il Servizio Civile Nazionale, dal novembre 2016 è dottorando di ricerca con borsa presso l'Università di Genova, sotto la supervisione del prof. Quinto Marini e con un progetto sulla presenza di Pietro Lombardo e dei suoi commentatori nella *Commedia*. Ha al suo attivo alcune pubblicazioni, fra cui cinque medaglioni per il *Censimento dei commenti danteschi*, vol. II, *I commenti di tradizione a stampa (dal 1477 al 2000)*, Roma, Salerno, 2014.

manu.riu90@gmail.com

Come citare questo articolo

Emmanuele Riu, *Un tempo assoluto in piena contingenza. Un parallelo fra Mandel'štam e Celan e i "poeti nuovi" di «Niebo» e de* La parola innamorata, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VIII (2017), pp. 87–106.

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.

IL SOGGETTO CONTEMPORANEO NELLA POESIA DI ANEDDA, CAVALLI E GUALTIERI. APPUNTI PER UN RINNOVAMENTO DELLO SGUARDO CRITICO

Maddalena Bergamin – *Université Paris Sorbonne*

Antonella Anedda, Patrizia Cavalli e Mariangela Gualtieri sono oggi tra le figure più affermate e riconosciute della poesia contemporanea italiana. Tutte nate nell'arco di un decennio, tra la fine degli anni '50 e la fine degli anni '60, pubblicano regolarmente soprattutto a partire dagli ultimi anni del secolo scorso. L'esordio, relativamente precoce, di Patrizia Cavalli risale al 1974, anno in cui viene data alle stampe la raccolta *Le mie poesie non cambieranno il mondo* (Einaudi). Anedda e Gualtieri esordiscono invece quasi vent'anni più tardi, entrambe nel 1992 per Crocetti, la prima con *Residenze invernali*, la seconda con *Antenata*. Lo studio e il confronto di questi tre percorsi poetici permettono non soltanto di far emergere alcuni elementi di tendenza che vanno a concretizzarsi nelle esperienze di poeti e poetesse delle generazioni successive, ma soprattutto di mettere alla prova le potenzialità di un nuovo approccio critico all'opera poetica. Intendiamo infatti interrogare il corpus in questione attraverso gli strumenti della teoria psicoanalitica lacaniana.

Antonella Anedda, Patrizia Cavalli and Mariangela Gualtieri are today among the most affirmed and recognized figures of contemporary Italian poetry. All born in the decade, between the late 1950s and the late 1960s, they regularly publish mainly from the last years of the last century. The relatively early debut of Patrizia Cavalli dates back to 1974, when she publishes *Le mie poesie non cambieranno il mondo* (Einaudi). Twenty years later, Anedda and Gualtieri began their debut, both in 1992 for Crocetti, the first with *Residenze invernali*, the second with *Antenata*. The comparative analysis of these three poetic experiences allow not only to reveal some of the trend elements that emerge in the experiences of poets of successive generations, but above all to test the potentialities of a new critical approach to the poetic writing. In fact, we intend to question the corpus through the tools of lacanian psychoanalytic theory.

1 Premessa: una poetica analitica

Il crocevia degli anni '70 ha visto prodursi, in Francia, diverse importanti esperienze volte ad istituire un dialogo fecondo tra interpretazione letteraria e psicoanalisi. Basti ricordare, tra gli altri, i nomi di Roland Barthes e di Julia Kristeva, le cui teorie del testo letterario prendono appoggio sulla teoria psicoanalitica sviluppata da Jacques Lacan. Lavori di critica che si situano sul medesimo solco si sono progressivamente moltiplicati, al punto che l'approccio psicoanalitico del testo figura, in territorio francese, come uno dei filoni più ricchi e frequentati. Per quanto riguarda l'Italia, ad esclusione del pregevole percorso di Stefano Agosti e delle riflessioni di Giovanni Bottiroli, più orientate sul dialogo tra retorica, linguistica e psicoanalisi, si constata al contrario la rigidità generale della maggioranza degli studi, che continuano a privilegiare gli approcci tradizionali della filologia e dell'ermeneutica. Peraltro, qualora si incontrino tentativi di commistione interdisciplinare con le scienze psicologiche, è piuttosto al cognitivismo di matrice anglo-americana che gli studiosi italiani si rivolgono. Fatto quest'ultimo che ricalca d'altronde, anche dal punto di vista clinico, la situazione generale della psicoanalisi in Italia, in netto declino rispetto all'approccio cognitivo-comportamentale.

Il nostro obiettivo è allora di dimostrare come l'approccio psicoanalitico possa rappresentare una vera forma di rinnovamento nel campo dell'italianistica e, in modo particolare, della poesia di età contemporanea. Non si tratterà tanto di ridisegnare un quadro

storiografico, quanto piuttosto di individuare alcune piste concettuali che possano suggerire gli strumenti necessari all'inquadramento delle esperienze contemporanee, in riferimento alle problematiche della soggettività, del linguaggio e del godimento. Su questa base e partendo dalla domanda su quale sia lo spazio soggettivo che viene istituito dal testo poetico, proporremo la lettura, in forma di appunti, di alcuni testi di Antonella Anedda, Patrizia Cavalli e Mariangela Gualtieri, figure di rilievo all'interno del panorama contemporaneo.

Per intraprendere l'esercizio della lettura ed entrare così all'interno dell'esperienza vera e propria di queste tre scritture, si è deciso di partire dal concetto di spazio. Gli universi poetici di Anedda, Cavalli e Gualtieri propongono infatti tre conformazioni originali non solo dello spazio di rappresentazione, ovvero del paesaggio in cui si organizzano gli enunciati, ma anche dello spazio enunciativo da cui si origina la voce poetica. Si osserverà dunque la concorrenza dei diversi piani dello stile – sintattico, lessicale, figurativo, fonetico – alla determinazione della modalità di collocamento del soggetto all'interno del proprio cosmo enunciativo. Come per Barthes, l'operazione di lettura, per poter essere solidale all'esperienza di scrittura e istituire, insieme a quest'ultima, un'unica pratica significante deve d'altronde tener conto del testo come di un paesaggio, di uno spazio eterogeneo e plurale. Sarà questa la postura che si adotterà nel confronto con Anedda, Cavalli e Gualtieri, nel tentativo di mantenere la posizione di "soggetto vuoto", disposto a percepire nel testo qualcosa di « multiple, irréductible, provenant de substances et de plans hétérogènes, décrochés » e consapevole del fatto che « tous ces incidents sont à demi identifiables: ils proviennent de codes connus, mais leur combinatorie est unique, fonde la promenade en différence qui ne pourra se répéter que comme différence ».[1]

La solidarietà che rende affini l'atto poetico e l'atto analitico in rapporto al tessuto significante e al suo buco di Reale non consentono, va sottolineato, di affermare, di promuovere o di praticare l'idea di una subordinazione del testo letterario alla teoria psicoanalitica. Sia Freud che Lacan non hanno mancato di sottolineare il fatto che il lavoro dell'artista precede in effetti quello dello psicoanalista, anticipandone di gran lunga i risultati e le ipotesi.[2] Dal canto suo, l'approccio di Lacan alla letteratura, lungi da qualsiasi proposito applicativo, è volto all'ascolto di un testo la cui costruzione è *già* di per sé di natura analitica,[3] testo cui non si chiede di confermare una teoria prestabilita, ma che, al contrario, per l'elaborazione di tale teoria fornisce gli elementi. Se il poeta non ha allora,

1 Roland Barthes, *De l'œuvre au texte* [1971], *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 75.

2 Si legga, a questo proposito, Jacques Lacan, *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 192: «[...] le seul avantage qu'un psychanalyste ait le droit de prendre de sa position, lui fût-elle reconnue comme telle, c'est de se rappeler avec Freud qu'en sa matière, l'artiste toujours précède et qu'il n'a donc pas à faire le psychologue là où l'artiste lui fraie la voie».

3 A questo proposito, osserva bene P. Piret : « Loin de la thèse de l'engagement, la valeur politique de l'écriture tient ici à son acte même : par le biais de l'artifice, de la fiction, de la forme, rendre ses droits à la singularité du sujet, le soustraire à l'emprise de l'Autre tout-puissant, lui permettre se faisant de dénouer les significations figées imposées par le maître et de restaurer ainsi l'équivoque du signifiant et donc la mouvance du sens. Ainsi est-ce la littérature elle-même qui devient analytique» (Pierre Piret, *Présentation*, in Ginette Michaux, *De Sophocle à Proust, de Nerval à Boulgakov: essai de psychanalyse lacanienne*, Toulouse, Érès, 2008, p. 17).

per così dire, bisogno alcuno dello psicoanalista, la domanda da porsi è in quale modo il lettore di poesia possa invece essere interessato dal nesso instaurabile tra testo e teoria psicoanalitica. Va prima di tutto e fermamente affermato il rifiuto di qualsiasi ricerca che miri al reperimento di una chiave interpretativa che vada a sondare l'inconscio dell'autore. In primo luogo, infatti, la messa in atto di un dispositivo propriamente analitico è evidentemente improponibile senza la struttura che comprende la presenza di analista e analizzante e non può, di conseguenza, proporsi nell'ambito della critica letteraria. È chiaro allora il motivo per cui non è possibile accogliere qui le posizioni di una pratica psico-critica di matrice mauroniana, volta a sondare l'inconscio autoriale. Il nostro obiettivo sarà, al contrario, la pratica di un'etica dell'intervento critico di fatto inconciliabile con i precetti della psicoanalisi applicata alla letteratura, una pratica che metterà al centro, «al posto di comando», la singolarità delle esperienze poetiche delle nostre autrici.[4] Ciò che interesserà sarà, come per Lacan, quanto emerge dall'opera nel suo insieme, nella sua articolazione e nella sovrapposizione dei suoi piani. Attraverso gli strumenti dell'analisi letteraria e l'osservazione dei piani sintattico, grammaticale, lessicale e retorico, si tenterà allora di interrogare la dimensione soggettiva che abita il testo, nei suoi rapporti con il significante, con il discorso, con il godimento del senso e con il godimento della lettera. Una siffatta lettura critica dovrà necessariamente rifiutare il presupposto che muove alcuni processi di commistione tra teoria psicoanalitica e teorie neurologiche, presupposto che vede nel linguaggio nient'altro che l'espressione di una funzione cognitiva dell'essere umano, e che lascia così da parte tutta l'elaborazione freudiana e lacaniana sulla struttura simbolica del linguaggio prima e sulla lettera poi. Dall'altra parte, l'applicazione al testo letterario di una teoria come quella junghiana, come noto incompatibile con il ritorno a Freud di Lacan, non può che condurre, com'è stato e com'è in effetti il caso, ad un lavoro di tipo tematico che ha molto più a che vedere con una storia della cultura piuttosto che con l'interrogazione sulla soggettività.[5]

La necessità fondamentale, all'interno della lettura, sarà di sbarazzarsi della tendenza al reperimento di una chiave interpretativa che fornisca, per il testo, un'ultima parola. L'orientamento lacaniano mira infatti, per sua natura, a porre un freno al movimento infinito della decifrazione, proprio perché esso tiene conto del fatto che la catena significante non perviene mai ad una conclusione e che, d'altra parte, essa è abitata al fondo da una parte residua del tutto indecifrabile e inassimilabile in termini simbolici. Tenere conto, da una parte, della dimensione significante e, dall'altra, della dimensione del resto è quanto contraddistinguerà la nostra pratica, partendo dal principio che non-tutto il linguaggio è decifrabile e che la scrittura poetica non è interamente riconducibile al campo della significazione. Come afferma Pierre Piret:

> Le travail de l'interprétation se voit ainsi alors assigner une toute autre mission, qui consiste à repérer, au fil de l'énonciation, tout ce qui témoigne de la prégnance de cet objet, de cette part d'être perdue pour l'homme du fait de sa division

4 *Ivi*, p. 18.

5 Per un panorama dei risultati finora ottenuti e delle derive cui un tale approccio ha condotto si veda Pierluigi Pellini, *Critica tematica e tematologia: paradossi e aporie*, in «Allegoria», lviii (2008), pp. 61-83.

> par le langage, de ce point de réel qui demeure ininscriptible dans la chaîne signifiante et qui ne se traduit dès lors pas en formations de l'inconscient, de ce noyau pulsionnel que l'écriture tente de cerner.[6]

Nel confronto con il testo di Anedda, Cavalli e Gualtieri, si tratterà allora di adottare, più che un metodo o una tecnica, un vero e proprio orientamento che proponiamo di definire con la formula di "poetica analitica". Da un lato, l'aggettivo "analitica" dà conto appunto della doppia attenzione che si deve portare alle dimensioni simbolica e reale del testo, dall'altro lato il termine di "poetica" sta a segnalare l'impiego di tutti gli strumenti di analisi testuale necessari per approcciare il testo poetico nella sua materialità. L'apporto della teoria psicoanalitica lacaniana, che « offre des concepts qui privilégient comme rarement auparavant, les questions du style et de la lettre, toujours mises en avant par les artistes d'époques diverses »,[7] andrà sempre verificato e giustificato nella sua operatività tramite il confronto con la viva voce del testo. L'approccio analitico potrà intervenire affinché quanto emerso dalla lettura poetica non si riduca e non si esaurisca nella descrizione superficiale che farebbe del testo un oggetto di studio piuttosto che un processo in atto. Nondimeno, dovrà emergere, come motore dell'analisi testuale, un'etica anti-riduzionistica che rifiuti il principio della chiave ermeneutica. Non vi sarà, in altre parole, alcun ricorso alla questione del "che cosa intenda dire" non solo l'autore, ma il testo stesso dal punto di vista del contenuto e del messaggio, ovverosia del senso. I concetti psicoanalitici di volta in volta richiamati andranno pertanto intesi non con funzione di chiose esplicative della verità testuale, ma come strumenti orientativi offerti alla lettura dal testo stesso. Ciò che più conta è il fatto che un simile approccio psicoanalitico risulti in grado di aprire la strada ad un rinnovamento della disciplina critico-letteraria, nel segno della questione imprescindibile che tutta la letteratura, e in particolare la poesia delle nostre autrici, da sempre mette all'ordine del giorno, ovvero la questione della soggettività nei suoi rapporti con il mondo, con l'Altro e con la contemporaneità.

Il presente contributo che, come anticipato, viene proposto in forma di appunto, andrà inteso come il primo momento di un nuovo processo critico poetico-analitico, ovvero come esempio delle modalità di ingresso al testo che tale processo presuppone.

2 Antonella Anedda: il soggetto extime

Lo spazio della poesia aneddiana si configura sul solco dell'indecidibilità tra interno ed esterno, dove occupa un posto di particolare rilievo il nucleo semantico della finestra. Già a livello macrotestuale, i titoli delle diverse raccolte chiamano in causa la condizione di un soggetto che si colloca in un luogo separato rispetto al mondo, istituendo così una sorta di frontiera, un confine tra sé e l'esterno. Rilevante è allora la circolarità che si stabilisce tra *Residenze invernali*, opera che trova il suo centro nello studio di un interno, separato dal mondo per mezzo delle finestre e dei vetri d'ospedale, e *Dal balcone del corpo*, dove è appunto il corpo ad assumere direttamente lo statuto di residenza e dunque

6 Piret, *Présentation*, cit., p. 11.

7 Ginette Michaux, *De Sophocle à Proust, de Nerval à Boulgakov: essai de psychanalyse lacanienne*, Toulouse, Érès, 2008, p. 27.

di separazione. Tra queste due esperienze troviamo poi *Notti di pace occidentale*, titolo in cui la separazione è assunta in senso prettamente storico-geografico, e *Il catalogo della gioia*, le cui sezioni ruotano intorno all'entità insulare come spazio di produzione dell'enunciazione poetica: «*Le prime cinque iniziali di lettera del catalogo formano la parola: isola. Da là soffiano tutte le altre lettere*».[8] *Salva con nome*, libro costellato di riferimenti geografici e metereologici, ribadisce la centralità dello spazio insulare e dell'interno domestico e reca inoltre nel titolo, attraverso il termine "salva", la dimensione di protezione e di difesa che connota sostanzialmente tutto l'universo del 'di dentro' della poesia di Anedda.

Nel dettaglio, il rapporto di continua compenetrazione sintattica e concettuale tra gli elementi dell'interno e dell'esterno trova un punto di struttura nella funzione dei lemmi che rimandano al campo semantico della finestra. Non si tratta tuttavia, a nostro avviso, di un mero aspetto contenutistico-metaforico, quanto piuttosto dell'impianto fondante che struttura la scrittura aneddiana. In questo senso, lo stesso processo testuale si distende e si articola sul piano di una postura dello sguardo che è possibile avvicinare alla concezione della *perspectiva artificialis* illustrata nel 1435 da Leon Battista Alberti.[9] Il quadro-finestra, a partire dal Quattrocento, istituisce una nuova modalità dello sguardo, da cui deriva che è il paesaggio stesso a poter essere contemplato come un quadro.[10] Contrariamente al significato corrente fornito dai dizionari,[11] dove la finestra è definita come apertura che permette di ricevere aria e luce dall'esterno, la concezione albertiana sottolinea l'elemento di uno sguardo che muove dall'interno verso l'esterno. Il quadro-finestra è dunque l'apertura che consente al soggetto di orientare il suo sguardo e che lo istituisce, di conseguenza, come asse centrale della scena del mondo, grazie all'uso regolato della distanza che di tale scena lo rende *maître*.[12] La coincidenza tra quadro e finestra definisce, a partire da Alberti, la pittura come esercizio di uno sguardo che si impossessa del mondo, nell'illusione di poterlo abbracciare nella sua totalità. Affinché ciò si realizzi, è necessario appunto che venga introdotto il dispositivo della finestra, come elemento al contempo di separazione e di apertura visiva verso l'esterno. I testi di Antonella Anedda rispondono senza dubbio alla postura del soggetto moderno che tali elaborazioni mettono in evidenza. Sarà utile commentare uno degli esempi in questo senso più illustrativi.

Residenze invernali configura da subito l'esperienza del soggetto poetico come un processo di origine interna. Colpisce tuttavia, e riteniamo questo l'aspetto dominante del dire aneddiano, come l'apparato semantico-sintattico produca costantemente un circuito di estroversione del paesaggio domestico e, viceversa, di introversione dell'esterno nell'interno. Procedendo nella lettura, siamo confrontati ad un vero e proprio teatro della visione, costruito a partire dal cardine della finestra, che potremmo intendere come il reale presupposto dell'enunciazione. Ci troviamo infatti di fronte a una serie di brani che riferiscono dell'operazione di un soggetto che muove il proprio sguardo a partire da

8 Antonella Anedda, *Il catalogo della gioia*, Roma, Donzelli, 2003, p. 114.
9 Leon Battista Alberti, *De pictura*, a cura di Cecil Grayson, Bari, Laterza, 1980, p. 131.
10 Yves Depelsenaire, *Un musée imaginaire lacanien*, Bruxelles, La Lettre volée, 2016, pp. 69-81.
11 Il dizionario Sabatini-Coletti riporta la seguente definizione di Finestra: «apertura perlopiù di forma rettangolare praticata sui muri esterni degli edifici per dare aria e luce all'interno».
12 Depelsenaire, *Un musée imaginaire lacanien*, cit., p. 73.

un interno, secondo una ragione di necessità che fa della finestra-quadro la condizione primaria e al contempo l'ordinamento della scrittura. La sezione eponima si apre con un testo che introduce all'ambientazione ospedaliera la quale fa, per così dire, da sfondo narrativo al volume. Si tratta dunque di una poesia d'interno, di stanze e corsie, dove i malati riposano come «*corpi sottili tra le lenzuola*», «*carne appuntita e cava nel buio della stanza*», accovacciati «*su letti uguali*» dai quali «*pochi riescono ad alzarsi sulla schiena*».[13] Il carattere predominante dell'umanità di cui si narra è pertanto una sorta di implosione, di concavità, espressa attraverso gli elementi del buio, della carne scavata, dell'impossibilità di una postura verticale e di quella che le lenzuola presentano come una sorta di pre-sepoltura. L'indicatore residuo dell'apertura verso il mondo sembrerebbe non presentare una natura visiva, quanto piuttosto uditiva: «*i capelli dietro le orecchie / le orecchie aperte / capaci di ascoltare*»; «*trasparenti sono le orecchie dei malati / dello stesso colore dei vetri / eppure ugualmente sentono / il rullio dei letti / spostati dalle braccia dei vivi*».[14] Il campo semantico della finestra viene dunque introdotto per metafora, attraverso la connotazione fisica delle orecchie, secondo una climax associativa. Il sintagma *orecchie aperte*, la cui specificazione *capaci di ascoltare* rende pregnante il luogo comune, prelude al successivo *trasparenti*, anticamera diretta della metafora pienamente realizzata in *dello stesso colore dei vetri*. Nel corpo cavo dei malati, coricati nel buio delle stanze, si produce dunque un movimento di ascolto, l'unico possibile a mantenere un minimo contatto con l'esterno. Tale movimento quindi, pur se in parte di natura uditiva, va tuttavia identificato dal punto di vista spaziale, ovvero ricondotto alla figura trasparente della finestra. Quest'ultima, ancora declinata nell'iponimo del vetro, appare più chiaramente verso la fine del testo:

> Se i vivi accostassero il viso ai vetri appannati
> se allungassero appena le lingue
> il vapore saprebbe di vino.
> C'è un attimo prima della morte
> la notte gira come una chiave.
> Quali misteriosi cenni fanno i lampioni ai moribondi,
> quante ombre lasciano i corpi.[15]

Si nota, a questo punto, un apparente capovolgimento del punto di vista: dallo spazio interno dell'ospedale, in cui fino a poco prima avevamo preso posto, il primo verso del brano citato ci catapulta all'esterno, nel mondo dei vivi che non prendono parte alla realtà delle residenze invernali. Ci troveremmo dunque dall'altro lato del vetro e della finestra, dalla parte 'del fuori'. E, tuttavia, la grammatica del periodo ipotetico non soltanto ci avverte del fatto che si tratta di una situazione irrealizzata, ma ci riporta immediatamente, attraverso l'apodosi, all'interno ospedaliero, con l'odore del vino che sale dalla sala degli infermieri. Proprio da qui, allora, torna ad orientarsi la visione, ovvero dalla parte del malato che, attraverso il vetro, riceve la luce dei lampioni. Anche qui, va detto,

13 Antonella Anedda, *Residenze invernali*, Milano, Crocetti, 1992, p. 29.
14 *Ivi*, pp. 29-30.
15 *Ivi*, p. 30.

permane nondimeno una situazione di indecidibilità tra interno ed esterno. La personificazione dei lampioni li connota infatti come artefici di uno sguardo che misteriosamente si indirizza al soggetto, piuttosto che evidenziare la visione che dal soggetto origina. Al contempo, le ombre lasciate dai corpi, in conseguenza della confusione spaziale generata dai versi precedenti e dell'intervento personificato dei lampioni, ci mettono nella condizione di non poter più dare risposta su quale sia il lato della finestra in cui posizionarci. La risposta pare piuttosto risiedere nell'indecidibilità stessa: lo spazio da cui si parla potrebbe allora configurarsi come il confine trasparente in cui la luce artificiale, che viene da fuori, produce le ombre dei corpi, inquilini dell'interno. Di tale cortocircuito darebbe conferma, tra le altre cose, l'assonanza che intreccia i lemmi sui quali si costruiscono gli ultimi due versi citati: m**i**ster**i**o**s**i, lamp**i**o**n**i, m**o**rib**o**nd**i**, **o**mbre, c**o**rp**i**.

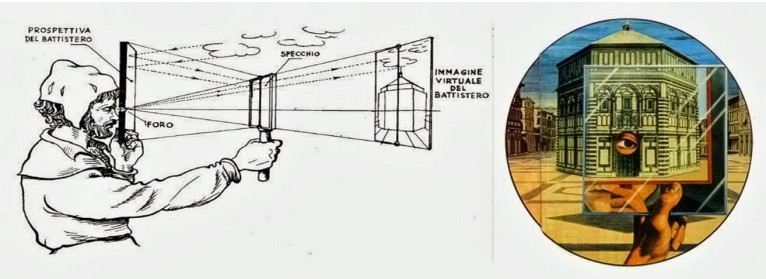

Immagine 1: Schema esplicativo della prospettiva di Brunelleschi

Se volessimo tentare di rappresentare graficamente la suddetta struttura testuale, potremmo ancora fare riferimento alla *perspectiva artificialis*, per come viene riferita da Antonio Manetti a proposito di un celebre esperimento di Brunelleschi.[16] Si veda l'immagine 1. Come illustra la figura, Brunelleschi si serve di una tavoletta la cui faccia riportante un'immagine del battistero di San Giovanni è rivolta verso il battistero stesso. La tavoletta reca un foro attraverso il quale il soggetto orienta la sua visione. Tra il battistero e la tavoletta viene poi posto, ad una distanza precisa, uno specchio che riflette l'immagine della seconda. Quest'ultima finisce così per integrarsi perfettamente al battistero vero e proprio, al punto che immagine fittizia e realtà pervengono a coincidere. Ciò che più ci interessa, in riferimento al testo di Anedda, è la conseguenza della presenza del foro sulla tavoletta, la quale è condizione necessaria alla visione ma al contempo inversione della stessa attraverso uno sguardo che, questa volta a partire dall'immagine stessa, ritorna enigmaticamente sul soggetto. L'occhio riflesso di Brunelleschi, che fa sì che il soggetto passi dalla condizione di guardare a quella di essere guardato, richiama infatti alla memoria i *misteriosi cenni* dei lampioni che, dall'esterno della vetrata della stanza d'ospedale, rovesciano quella che fino ad un certo momento avevamo potuto considerare una visione mossa dall'interno. Si tratta allora di una eloquente rappresentazione della scissione tra visione e sguardo teorizzata da Lacan sulla scorta di Maurice Merleau-Ponty:

16 Antonio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, preceduta da *La novella del Grasso*, edizione critica di Domenico De Robertis, con introduzione e note di Giuliano Tanturli, Milano, Polifilo, 1976.

> Vous verrez que les voies par où il [Merleau-Ponty] vous mènera ne sont pas seulement de l'ordre de la phénoménologie du visuel, puisqu'elles vont à retrouver — c'est là le point essentiel — la dépendance du visible à l'égard de ce qui nous met sous l'œil du voyant. Encore est-ce trop dire, puisque cet œil n'est que la métaphore de quelque chose que j'appellerais plutôt *la pousse* du voyant — quelque chose d'avant son œil. Ce qu'il s'agit de cerner, par les voies du chemin qu'il nous indique, c'est la préexistence d'un regard — je ne vois que d'un point, mais dans mon existence je suis regardé de partout.[17]

È nostra convinzione che il processo spaziale confusivo rappresenti la cifra fondamentale del dire poetico aneddiano, tanto che una ricognizione dell'intera opera di Anedda potrebbe svolgersi intorno al medesimo cardine. Quello che però più interessa a questo punto è l'interrogazione su che cosa tale processo sia in grado di dirci dal punto di vista del rapporto tra inconscio e parola poetica. Quanto abbiamo potuto osservare a proposito della spazialità in gioco nella poesia di Antonella Anedda, ovvero la costante indecidibilità tra interno ed esterno, rimanda al concetto lacaniano di *extimité*.[18] La complessità del neologismo permette di far luce sulla portata del dispositivo aneddiano della finestra in relazione all'inconscio. La finestra mette in moto, in primo luogo, la scissione tra visione e sguardo, evidenziando come il soggetto sia sempre preso nel campo dell'Altro. Come spiega J.A. Miller: «Ce terme d'extimité est construit sur celui d'intimité. Ce n'est pas le contraire car l'extime c'est bien l'intime. C'est même le plus intime. Intimus, c'est déjà, en latin, un superlatif. C'est le plus intime, mais ce que dit ce mot, c'est que le plus intime est à l'extérieur. Il est du type, du modèle corps étranger».[19] La struttura dell'*extimité*, per seguire Lacan, non andrebbe rappresentata come una zona di superficie, quanto piuttosto come la forma tridimensionale di una toroide, le cui esteriorità periferica e centrale vanno a costituire un'unica regione.[20] La condizione di *extimité* è ciò che l'esperienza analitica mette in funzione come dramma del soggetto, ovvero l'impossibilità di essere "a casa propria" a causa della beanza, del buco che abita la sua identità: «En fait ce dont il s'agit, c'est du paradoxe qu'on pourrait dire celui de l'Autre intérieur, Autre qui, à ce titre, comporte une fracture de l'identité personnelle ou intime».[21] Grazie al concetto di *extimité*, sono proprio le nozioni di interno e di esterno che vengono radicalmente sovvertite. L'esperienza analitica, infatti, smentisce i dati dell'esperienza, facendo emergere che vi è un'esteriorità che si trova all'interno del soggetto, la quale ne provoca l'asservimento. Tale assoggettamento non è tuttavia il risultato di un'oppressione che viene dall'esterno, bensì dell'esistenza di un' alterità, di un Altro interiore al sog-

17 Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973.

18 Il termine figura, per la prima volta, all'interno di *Le séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse. 1959-1960*, Paris, Seuil, 1986, all'inizio della lezione XI, *L'amour courtois en anamorphose* del 10 febbraio 1960. La nozione è stata poi sviluppata da J.A. Miller, nel corso del seminario inedito del 1985-1986 tenuto presso l'École de la Cause Freudienne e intitolato proprio *Extimité*.

19 Jacques-Alain Miller, *Extimité*, inedito 1985-1986. Il contenuto del seminario mi è noto grazie agli appunti dei partecipanti raccolti da Jonathan Leroy. Il documento è reperibile al seguente indirizzo http://jonathanleroy.be/2016/02/orientation-lacanienne-jacques-alain-miller/.

20 Jacques Lacan, *Écrits*, 2 voll., Paris, Seuil, 1966.

21 Miller, *Extimité*, cit.

getto stesso, senza per questo postulare un processo di complementarietà tra proiezione e introiezione, tra interno ed esterno, giacché: «si nous soulignons le terme d'extimité, c'est précisement pour marquer qu'il n'y a aucune complementarité, aucun ajustement entre le dedans et le dehors, mais qu'il y a précisement un dehors à l'intérieur».[22]

È attraverso questo continuo paradosso spaziale, che costituisce il nodo della sua poesia, che Antonella Anedda fa affiorare la condizione soggettiva di *extimité*, la quale rappresenta lo statuto stesso dell'inconscio. L'insistenza strutturale della finestra è quanto, in questo senso, ci permette di approdare alla questione del corpo e del linguaggio. Se l'*extimité*, così ben illustrata dalla poesia di Anedda, è condizione che il soggetto esperimenta a causa del linguaggio, si comprendono allora più chiaramente anche le ragioni del legame di necessità tra isola e scrittura. La prima, come terra interna da cui spira l'afflato poetico, è infatti al tempo stesso il maestrale che da fuori percuote e violenta: «*Nulla sui continenti fu risparmiato e l'isola / sola divenne un rifugio per quanto infestata dai venti*».[23] La sovrapposizione del corpo al balcone e all'isola, altra costante di questa scrittura, è ciò che Gérard Wajcman enuncia attraverso l'"ipotesi della finestra": «Qu'il existe dans le monde un île où le sujet serait hors de tout regard, qu'il y a un endroit où il se sentirait chez lui, c'est l'hypothèse nécessaire à chacun».[24] Attraverso il dispositivo del quadro-finestra, secondo lo psicoanalista, viene istituito uno spazio d'ombra, segreto, all'interno del quale il soggetto cerca nascondimento dallo sguardo dell'Altro. È questa l'attitudine di cui dà conto l'insistenza di Anedda sulla necessità di prendere le distanze, di trovare rifugio nell'isola per poter orientare lo sguardo e la parola: «*solo stando in un'isola, anzi spesso nell'isola di un'isola – La Maddalena – ho avuto l'impressione di capire lo spazio del Continente*».[25] Si tratta di una necessità che convoca il concetto di intimità, nella sua contrapposizione a quello di privato. A differenza della nozione di "privato", che protegge il soggetto dalle usurpazioni dell'Altro tramite la barriera della legge – legge che al contempo stabilisce le regole della privacy –, la nozione di intimità, che non ha a che fare con il diritto, è ciò che di reale rimane fuori dalla presa dell'Altro e da cui dipende l'esistenza del soggetto:

> Le regard, la lumière, la transparence ne sont pas des menaces de révéler des secrets du sujet, ils menacent son existence même, de le faire disparaître. Ce ne sont pas des secrets dont l'ombre a la garde, c'est le sujet lui-même. Le sujet est d'ombre. L'intime, c'est cette part du sujet en deçà des images, part sans image, hors des images, cette part irréductible du sujet qui ne se voit pas, cette présence du sujet dans le visible mais qui échappe à la vue. Le sujet serait en cela quelque chose comme un trou noir dans le visible. L'intime, c'est le territoire du sujet, sa part réelle qui échappe à l'Autre, le refuge de son être.[26]

Il ruolo del quadro-finestra per il soggetto moderno è pertanto di permettere non soltanto la costituzione di uno spazio separato e libero dallo sguardo dell'Altro, ma anche di esercitare la propria visione sul mondo. Se è sulla nozione di intimità che Lacan

22 *Ivi*.
23 Anedda, *Il catalogo della gioia*, cit., p. 83.
24 Gérard Wajcman, *Fênetre*, Paris, Verdier, 2004, p. 438.
25 Antonella Anedda, *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999, p. 69.
26 Wajcman, *Fênetre*, cit., pp. 440-441.

forgia il neologismo di *extimité*, è tuttavia secondo una radicale sovversione del paesaggio soggettivo del Rinascimento, illustrato dal dispositivo della finestra albertiana. Il territorio della psicoanalisi è certamente quello dell'intimità ma, attraverso la concezione dell'*extime*, essa pone che il soggetto istituito nell'invisibilità rispetto allo sguardo dell'Altro è a sé stesso altrettanto invisibile e opaco: «Ce qu'on nomme l'inconscient. Le secret du sujet est secret au sujet, ce qui est *sa* vie, le plus essentiel de lui-même lui est opaque, une énigme contre laquelle il vient, aveugle, heurter parfois».[27] In questo scontro, sulla base di questa lotta con l'enigma, andrebbe indagata a fondo la poesia di Antonella Anedda.

3 Patrizia Cavalli: lo spazio del corpo

Parlare di spazio, a proposito della poesia di Patrizia Cavalli, comporta una riflessione non tanto sul paesaggio, quanto piuttosto sul corpo inteso come mondo e sulla particolare andatura che il soggetto assume all'interno di esso. Quella di Cavalli è infatti una poesia peculiarmente centrata sulla prima persona, come la poetessa rivendica nel terzo libro, eloquentemente intitolato *L'io singolare proprio mio*. Un certo numero di occorrenze attesta l'insistenza di una dimensione parassitaria: lo spazio del corpo è allora infestato da una sorta di infezione, talvolta acuta, più spesso cronica. Potremmo anche dire, altrimenti, che lo spazio soggettivo, l'esistenza del soggetto, è affetta da un morbo che spesso viene a coincidere con il corpo stesso:

> Fuori in realtà non c'era cambiamento,
> è il morbo stagionato che mi sottrae alle strade:
> dentro di me è cresciuto e mi ha corrotto gli occhi
> e tutti gli altri sensi: e il mondo
> arriva come una citazione.
> Tutto è accaduto ormai, ma io dov'ero?
> Quando è avvenuta la grande distrazione?
> Dove si è slegato il filo, dove si è aperto
> il crepaccio, qual è il lago
> che ha perso le sue acque
> e mutando il paesaggio
> mi scombina la strada?[28]

Troviamo qui, da un lato, l'enunciazione di un paesaggio interiore, interessato da una condizione patologica: alla malattia del secondo verso – dove la scelta del sostantivo *morbo* rimanda al carattere di cronicità, mentre l'aggettivo *stagionato* sottolinea la durata nel tempo – seguono in catena i lemmi della crescita ipertrofica, della corruzione, della dissociazione dalla realtà, della slegatura, della crepa e della perdita. Dall'altro lato, e come conseguenza della malattia, viene introdotta quella che è l'andatura principale del soggetto cavalliano all'interno del mondo: ora sottratto alle strade, impossibilitato al cammino,

27 *Ivi*, p. 467.
28 Patrizia Cavalli, *Poesie (1974-1992)*, Torino, Einaudi, 1992, p. 90.

ora, come da ultimo verso, scombinato, scomposto, barcollante. Con questo corpo parassitato, affetto da febbri, bassa pressione e mal di testa, il soggetto si inoltra a fatica nel mondo, in una cronaca cittadina che Cavalli propone fin dalla primissima raccolta:

> E chi potrà più dire
> che non ho coraggio, che non vado
> fra gli altri e che non mi appassiono?
> Ho fatto una fila di quasi
> mezz'ora oggi alla posta;
> ho percorso tutta la fila passetto
> per passetto, ho annusato
> gli odori atroci di maschi
> di vecchi e anche di donne, ho sentito
> mani toccarmi il culo spingermi
> il fianco. Ho riconosciuto
> la nausea e l'ho lasciata là
> dov'era, il mio corpo
> si è riempito di sudore, ho sfiorato
> una polmonite. Non d'amor di me
> si tratta, ma orrore degli altri
> dove io mi riconosco.[29]

Accusato di viltà, di avversione alle norme del vivere sociale, di freddo distacco, il soggetto presenta a propria discolpa la prova di un'avventura nel mondo. È questo un procedimento tipico della poesia di Cavalli, che tende spesso a rovesciare i dettami del discorso dominante attraverso paradossali contro-accuse. Nel testo in questione il discorso dominante, il godimento collettivizzante è rappresentato dagli elementi del coraggio, della partecipazione umanitaria e dell'investimento emotivo e passionale nelle cose della vita, quest'ultimo, come da esperienza comune, fortemente promosso dalla logica mediatica. A tale discorso Cavalli risponde con pungente ironia: su richiesta, come vogliono l'uso e la norma della quotidianità, il personaggio acconsente alla routine dell'ufficio postale. Pregnante è in questo senso l'enjambement tra il terzo e il quarto verso, dove a quella che sembra preannunciarsi come una lunga attesa in fila, con l'avverbio *quasi* sospeso a fine verso, segue invece l'indicazione di una durata, sostanzialmente accettabile, di mezz'ora. È tuttavia per il soggetto un tempo niente affatto breve, così come è travagliato il tragitto che porta allo sportello, dove il vezzeggiativo appare, da un lato, di natura canzonatoria e, dall'altro, dà alla parola l'aspetto di un linguaggio infantile tramite il quale, anche grazie all'iterazione dei passati prossimi, il soggetto fa l'elenco dei "compiti svolti" per assecondare la domanda sociale. Ebbene, di questa ironica diligenza è il corpo a subire le peggiori conseguenze e a mettere in atto la ribellione soggettiva: il corpo del corpo a corpo con gli odori altrui e delle colluttazioni fortuite; il corpo sintomatico che si ammala di nausea, di sudore, quasi di polmonite. È dunque nell'incontro con il corpo degli altri, specchio del proprio, che il soggetto riconosce la propria malattia, che si scatena come di

29 *Ivi*, p. 30.

riflesso, acutamente. Se nel testo precedente, *fuori in realtà nulla era successo* e pertanto lo scatenamento del morbo era tutto interno al soggetto, in questo caso viene enunciata l'aggravante sul corpo del contesto sociale, nel suo carattere infernalmente coercitivo, e l'opposizione sintomatica di un corpo che faticosamente è costretto nelle maglie del buon comportamento. Questo testo, apparentemente semplice, comico, quasi cabarettistico – si tratta di una delle cifre peculiari in Cavalli – è in realtà di una forte pregnanza concettuale ed esistenziale. Come detto, il soggetto prende parola, e in questo caso anche iniziativa, in risposta ad un imperativo che gli viene dall'esterno, e specificamente dall'altro sociale. Passione, condivisione e coraggio riflettono infatti le marche di un discorso massificato, che vorrebbe convogliare il godimento del soggetto all'interno delle proprie maglie. La risposta di protesta viene però dal corpo, attraverso il quale il soggetto enuncia la scissione tra la parte di sé che a questo discorso si ribella (*orrore degli altri*) e quella che vi acconsente (*dove io mi riconosco*).

Fin da queste prime battute, emergono indicativamente alcuni elementi del paesaggio della poesia cavalliana: il circuito della domanda, ovvero la presenza dell'altro al quale il soggetto si rivolge e si confronta; la problematica del corpo; l'avventura del corpo all'interno del contesto. Proprio nel tramite del corpo riteniamo si possa riconoscere il fulcro fondamentale del dire cavalliano, al di là di qualsiasi riduzionismo di questa poesia ad una voce lirica in prima persona che metterebbe in scena lo spettacolo dell'ego.

Nella serie dei quattordici testi di *In nessun modo mai spirituale*,[30] sezione contenuta in *Pigre divinità e pigra sorte* e il cui titolo evoca, per negazione, il corpo contrapposto alla dimensione dell'anima, viene a galla chiaramente la configurazione del corpo come spazio. Da un punto di vista lessicale, predominano i termini che rimandano al nucleo semantico del contenitore e dell'abitazione: «*l'osso sterno che ripara / il cuore*»; «*in caldo ripostiglio, il nostro corpo*»; «*umana testa* [...] *accoglie la minaccia*»; «*eccomi magazzino mattutino* [...] *io sono arnia*», ecc. La singolarità che emerge dall'insieme degli enunciati della sezione è lo scacco che si produce tra ciò che, in ragione della descrizione del corpo come struttura contenitrice, ci aspetteremmo di reperire come contenuto e ciò che invece troviamo sempre come vuoto. La pensione, il magazzino, la prigione del corpo, in altre parole, è in realtà l'involucro o il recipiente che non contiene altro che le propaggini di sé stesso. La percezione che il soggetto ha di sé stesso viene dunque a coincidere con il corpo, alle cui leggi non soltanto egli è sottomesso ma che costituisce altresì l'unica ragione della sua esistenza. Il corpo-paesaggio è allora al contempo contenitore e contenuto, e un'ipotetica soggettività liberata si configura nient'altro che come buco: «*troppo freddo è il paesaggio / che contemplo. Io sono quel paesaggio / che contemplo. Per strane compressioni / vascolari torna l'inverno dentro / il mio cervello, e dal suo centro si spande / e scende e rende tutto il corpo fermo / carne in ascolto di un suono di metallo / non vibrante pensiero ma frigido / rovello*».[31]

Con la confessione «*io non sono in nessun modo mai spirituale*»[32] si conclude il primo testo della sezione, che viene allora a fare da controcanto all'enunciato «*io sono*

30 Patrizia Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 87-103.
31 *Ivi*, p. 90.
32 *Ivi*, p. 89.

quel paesaggio che contemplo». L'uso del verbo essere come copula, che introduce il predicato nominale del paesaggio, metafora poi sviluppata, grazie al lemma stagionale dell'inverno, a chiarire che il paesaggio in questione è il corpo stesso, produce dunque la negazione di qualsiasi ontologia del soggetto. Quest'ultimo viene infatti ad identificarsi, a coincidere con il corpo, che non è più soltanto contenitore ma anche sostanza godente. È dunque in gioco, in Cavalli, la medesima questione percorsa da Lacan lungo tutto il suo insegnamento e che lo conduce a coniare l'espressione di "corpo parlante:

> Dire « corps parlant » suffit pour faire entendre le corps à la place de l'*être*. Contre toute ontologie. L'être *parlant*, là où l'expression courante dit l'être *humain*, était déjà, chez Lacan, une façon d'accentuer la fonction de la parole, le fait d'être parlant. La psychanalyse a certes affaire à l'être humain, concède Lacan, oui, mais « moi je ne l'appelle pas comme ça ». C'est que, pour le discours analytique, ce qui spécifie l'espèce dite humaine, en plus de l'usage de la parole, du rapport au langage donc, ce n'est pas l'être, mais ce rapport dérangé au corps propre dont il n'y a pas de trace, pas d'indice dans l'espèce animale.[33]

Del rapporto disturbato del soggetto con il corpo abbiamo già trovato cenno grazie alla dimensione parassitaria che puntella tutta l'opera di Cavalli. Ora, sempre nella sezione *In nessun modo mai spirituale*, tale rapporto è messo in evidenza dalla personificazione di una figura cui la poetessa dà il nome di «*Amore Fisiologico*», dove le maiuscole rinviano, da un lato, al potere di governo che tale figura esercita sul soggetto, dall'altro allo statuto di nome proprio e dunque, ancora una volta, alla coincidenza tra il soggetto e il proprio corpo godente: «*Incapace d'amore, Amore Fisiologico / con i più bassi mezzi mi tortura. / Ha a sua disposizione la vastità del corpo reso ancora più vasto / dal dolore*». Segue la narrazione del percorso di questa sorta di morbo, di malattia, all'interno del paesaggio del corpo, vastità geografica interiore, fino a concludere nel terribile sgomento del soggetto: «*Solo terrore c'è / solo smarrimento*».[34] Il godimento del corpo, parassitario, è dunque costitutivo della natura del soggetto, come mostra l'impiego transitivo di verbi intransitivi in un testo di *Sempre aperto teatro*, tutto dedicato all'azione del morbo:

> Un morbo, un morbo di certo non celeste,
> un morbo nero mi prende senza febbre,
> un morbo di non febbre, anche se la sento
> a quarantuno: un'improvvisa stretta m'infeziona,
> travasano gli umori, m'affogano le cellule,
> tutte nemiche ormai, non più sorelle, mi lottano
> negli organi, in anarchia mi cacciano
> dalla mia sede propria, mi tolgono alla carne
> che era mia, padrone immobiliari, e io
> di nuovo sola in periferia.[35]

33 Sol Aparicio, *Le corps parlant, ou la réduction de l'âme*, in «Revue des Collèges de Clinique psychanalytique du Champ Lacanien», xiv (2015), p. 42.

34 Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, cit., p. 89.

35 Patrizia Cavalli, *Sempre aperto teatro*, Torino, Einaudi, 1999, p. 97.

Due sono gli elementi che la poesia mette in luce. Da un lato, la mancata corrispondenza della malattia con un disturbo fisico nominabile (*morbo di non febbre*) e la discrepanza tra realtà ed esperienza. Se ciò che parassita il godimento è da situarsi sul lato del Reale, è su questo versante che va allora collocato il morbo in questione. L'iterazione del termine presentifica l'operazione di scardinamento, di sconquasso del soggetto ad opera di questo elemento che ineluttabilmente se ne impossessa. In secondo luogo, i verbi impiegati in modo transitivo vanno a far coincidere il morbo con l'intero corpo. In altre parole, non si tratta più, come precedentemente accennato, di un fattore che dall'esterno intacca il corpo del soggetto ma è il corpo stesso a farsi parassita di sé stesso. Il soggetto, in conclusione, da questo stesso corpo subisce lo sfratto ed emerge dunque come resto.

Possiamo allora, a questo punto, individuare due nature che coesistono nel corpo cavalliano. Da una parte, ritornando alla dimensione del contenitore senza contenuto di cui abbiamo mostrato alcune occorrenze, il corpo emerge nella sua natura immaginaria. Siamo dunque nel campo di ciò che Lacan ha sviluppato a partire dall'elaborazione dello stadio dello specchio, dove il soggetto si identifica all'immagine speculare che gli permette di dare una forma, un'unità al proprio corpo:

> J'ai commencé à mettre l'accent sur ce que Freud appelle narcissisme, *id est* le nœud fondamental qui fait que, pour se donner une image de ce qu'il appelle le monde, l'homme le conçoit comme cette unité de pure forme que représente pour lui le corps. La surface du corps, c'est de là que l'homme a pris l'idée d'une forme privilégiée. Et sa première appréhension du monde a été l'appréhension de son semblable. Puis ce corps, il l'a vu, il l'a abstrait, il en a fait une sphère : la bonne forme. Cela reflète la bulle, le sac de peau. Au-delà de cette idée du sac enveloppé et enveloppant (l'homme a commencé par-là), l'idée de la concentricité des sphères a été son premier rapport à la science comme telle.[36]

Il corpo dunque come sacco di pelle, pura forma contenitrice di organi, è per Lacan alla base della rappresentazione e dell'identificazione immaginaria del soggetto: «Le corps a pour propriété qu'on le voit et mal. On croit que c'est une soufflure, un sac de peau».[37] Un corpo-bolla, allora, di cui Cavalli ci fornisce un'immagine particolarmente esatta: «*Eccomi / magazzino mattutino / capientissimo docile conservatore / di umori estinti. Una medaglia / almeno che premi il mio valore, / io sono arnia*».[38] È tramite questa forma, il contenitore che sostenta l'identità, che il soggetto cavalliano dà consistenza al marchingegno della propria fisiologia. Una forma, come in Lacan, talmente cara al soggetto che egli piagnucola e taglia la corda[39] quando, immaginariamente o simbolicamente, gli si pestano i piedi – «on vous *affecte*, on appelle ça comme ça» –[40] come già l'avventura dell'ufficio postale ha ben dimostrato. Ma che fare, si chiede la poetessa, quando la forma non regge e, per così dire, la bolla del corpo rischia di afflosciarsi in una testa che poggia sulla mano e poi cade? Ancora una volta, come quando il soggetto veniva sfrattato, relegato in periferia per l'azione delle proprie cellule, si propone un

36 Jacques Lacan, *Conférences dans les universités nord-américaines*, in «Scilicet», 6-7 (1975), p. 54.
37 *Ivi*, p. 38.
38 Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, cit., p. 94.
39 Per "tagliare la corda", Lacan utilizza il verbo *se barrer*, che rimanda al concetto di soggetto barrato
40 Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre XX. Encore*, Paris, Seuil, 1975, p. 139.

rapporto disturbato con il corpo. Oltre al corpo come contenitore, come forma immaginaria, si delinea allora la dimensione del corpo come resto. L'ideale dell'Io, che si fonda sull'immagine che fa tenere insieme il corpo nei suoi elementi, comporta infatti una costruzione soggettiva dove uno spazio rimane opaco e inaccessibile. Si chiarisce meglio, allora, l'enunciato attraverso il quale il soggetto di Cavalli lamenta lo sfratto, ad opera delle cellule, dalla sua *sede propria*, cellule che, nel malessere, tolgono il soggetto "alla carne che era sua", privandolo cioè del suo statuto immaginario di magazzino, dell'ideale dell'Io per il quale veniva enunciata una richiesta di riconoscimento da parte dell'altro: «*Una medaglia / almeno che premi il mio valore*». Su quest'ultimo punto, emerge la relazione fondamentale del soggetto all'Altro, la cui presenza è indispensabile al riconoscimento dell'immagine riflessa. Al *magazzino mattutino* come immagine speculare, il cui attributo superlativo *capientissimo* rimanda al concetto di "tenere insieme", di prendere e sostenere il disordine del corpo reale, fa infatti seguito l'appello al testimone, all'Altro che si incarichi di riconoscere, di premiare ovvero di decantare il valore dell'immagine stessa.[41]

Al contenitore ideale viene dunque contrapposto il corpo inaccessibile che si sottrae alla vista del soggetto, il quale emerge nella malattia come minaccia di disfacimento e di sgretolamento. In questo senso potremmo illustrare schematicamente la poesia *Cosa fare del nostro cervello*.[42] Si veda la tabella qui sotto.

Cosa fare del nostro cervello quando **chiuso e remoto** non arde	*il corpo chiuso, inaccessibile;* *il cervello allontanato; estraneità del soggetto a sé stesso*
se non spinge lo sguardo a guardare	*impossibilità di raffigurazione*
se la testa è soltanto il suo **peso** che **bivacca** su spina dorsale? E se questa alla fine **non regge** e la lascia in **caduta** distesa sulla mano che tiene la fronte e poi stanca **abbandona** la **presa**?	*crollo, caduta; disfacimento del soggetto* *perdita della presa* vs *capienza dell'immagine*
Come santa all'inedia consegno **ogni pezzo del mio macchinario** lo depongo su frigido altare, m'inginocchio difronte al **portento** **del mio nulla**: in preghiera l'osservo.	*1. perdita dell'unità; corpo a pezzi* *2. resa all'illusorietà dell'unità e dello statuto dell'essere*
Dove vado, che faccio, che **invento** per rimettere in moto il congegno	*necessità di ristabilire l'artificio: invenzione*
che nel chiasso può farci scordare le cadute, le pause, il silenzio che minacciano il nostro restare?	contrapposizione tra la dimensione dell'identità e il reale non simbolizzabile del corpo (pure connotato linguisticamente come evidenzia l'aspetto sonoro dei tre lemmi)

41 Lacan, *Écrits*, cit., p. 678.
42 Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, cit., p. 99.

Ciò che la poesia mette in luce è insomma un corpo privato del suo abito, ovvero dell'immagine che lo tiene in unità. Non siamo più di fronte, dunque, al corpo come habitus, contenitore, magazzino, ma ad un corpo-oggetto che si configura come resto. Come sottolinea Aparicio, Lacan propone infatti un doppio statuto dell'oggetto: da una parte, vi è l'oggetto conoscibile e rappresentabile che si costituisce in virtù di un investimento libidinale sulla via narcisistica; dall'altra parte vi è l'oggetto che funge da resto, da rifiuto e che risulta dalla privazione dell'immagine speculare.[43] È quest'ultimo oggetto, che non può essere investigato, che l'immagine viene a coprire e di cui Cavalli dà conto nel testo citato, attraverso un crollo, una caduta che ricorda il lasciarsi cadere del celebre caso della giovane omosessuale, nel momento in cui questa, rifiutata dall'amata, vede sé stessa nient'altro che come resto e come oggetto. Assistiamo dunque ad un rovesciamento in cui non è più l'immagine a tenere insieme il corpo, ma in cui è il corpo, in quanto resto e oggetto, che si rivela come ciò che fa tenere insieme l'immagine:

> Il en est de même de tout ce qui est de l'amour. L'habit aime le moine, parce que c'est par là qu'ils ne sont qu'un. Autrement dit, ce qu'il y a sous l'habit et que nous appelons le corps, ce n'est peut-être que ce reste que j'appelle l'objet a. Ce qui fait tenir l'image, c'est un reste. L'analyse démontre que l'amour dans son essence est narcissique, et dénonce que la substance du prétendu objectal – baratin – est en fait ce qui, dans le désir, est reste, à savoir sa cause, et le soutien de son insatisfaction, voir de son impossibilité.[44]

Il *portento del nulla* cui il soggetto si inchina è allora presa d'atto del fatto che lo statuto dell'essere che viene supposto all'oggetto *a* non è altro che un sembiante, un abito appunto. Da qui la domanda finale: come rimettere in moto l'apparato che consente al soggetto di non crollare davanti alla minaccia della propria oggettualità? Il «*nostro restare*», infine, non è forse proprio la formula che trasforma lo statuto dell'essere di natura immaginaria in un resto, un residuo radicale, come già Cavalli enuncia a conclusione della sua prima raccolta?

> Poco di me ricordo
> io che a me sempre ho pensato.
> Mi scompaio come l'oggetto
> troppo a lungo guardato.
> Ritornerò a dire
> la mia luminosa scomparsa.[45]

4 Mariangela Gualtieri: scrivere sul margine

La poesia di Mariangela Gualtieri è probabilmente, tra le tre esperienze considerate, quella che più si configura come edificazione di un vero e proprio luogo, vale a dire di un mondo separato, distinto e inedito rispetto a quello della realtà. In questo senso,

43 Sol Aparicio, *Le corps habillé*, in «Mensuel de l'EPFCL», v (2005), p. 30.
44 Lacan, *Le séminaire. Livre XX. Encore*, cit., p. 14.
45 Cavalli, *Poesie (1974-1992)*, cit., p. 58.

va certamente sottolineato l'intreccio che da sempre interessa il lavoro della poetessa, la quale destina i suoi testi non soltanto alla pagina scritta ma anche agli spettacoli del Teatro Valdoca, di cui è fondatrice. Il versante teatrale influisce infatti sulla poesia scritta – e viceversa – conferendole un carattere spiccatamente inventivo, concreto, nel senso dell'origine greca del termine poesia. Si tratta dunque di una scrittura fattiva, performativa, che ci mette di fronte ad un peculiare rapporto del soggetto al mondo, mondo le cui coordinate, più di quanto avviene per Anedda e Cavalli, sono di difficile reperimento.

Dal punto di vista spaziale, emergono tre elementi determinanti la configurazione della poesia gualtieriana. In primo luogo, troviamo incessantemente l'enunciazione di un universo altro, espresso di volta in volta attraverso i riferimenti al silenzio, all'altrove, al deserto, al niente, all'infinito, all'invisibile. Dall'altro lato, come già evidenzia il titolo della prima raccolta, *Fuoco centrale*, viene posto un centro, un fondo, a indicare un enigma interno al soggetto ovvero uno spazio insondabile se non dal punto di vista energetico. Ciò che consente l'enunciazione di questi due elementi topici è la presenza di una zona, piuttosto una linea, non tanto delimitativa quanto necessaria all'approdo del soggetto dall'uno all'altro spazio, una sorta di trampolino di lancio che viene spesso espresso tramite la metafora del volo d'uccello.

La sezione *Naturale Sconosciuto*,[46] contenuta in *Bestia di gioia*, è particolarmente segnata dalla presenza di questo limite, di questa sponda che possiamo in certo senso considerare il luogo di cominciamento dell'enunciazione. Più della metà dei testi della sezione convocano esplicitamente la sfera del volo, in particolare nelle declinazioni dell'uccello, del vento e delle nuvole. Del primo dei due aggettivi del titolo di sezione sono dunque principalmente l'universo della volta celeste e i suoi abitanti a dare ragione. La parabola del volo segna a nostro parere, come accennato, il punto dal quale Gualtieri può partire per fondare lo spazio della propria poesia. Tale linea demarcativa, giacché il momento dello slancio sottintende non soltanto un "prima" e un "dopo", ma soprattutto un *al di qua* e un *al di là*, permette dunque di individuare i due versanti centrali della rappresentazione gualtieriana. È lo stesso soggetto a collocarsi nello spazio di questo limite, in una sponda dalla quale principia uno slancio. Proprio di tale posizione dà conto un terzetto di testi di *Naturale sconosciuto*, che si costruiscono attorno al nucleo semantico del margine: «*Il cielo ci tiene ancora / non espelle dalla rotazione / questa nostra casa rotonda / e siamo in sponda finale / con una luce articolata in stelle / non più guardate se non per dirne / il nome*».[47] Il soggetto appare dunque situato al limite estremo tra due mondi, fino al punto di identificarsi esso stesso, costituendolo, con il margine in questione.

Dell'*al di qua* del limite Gualtieri dà prima di tutto testimonianza come di un universo dittatoriale, che senza fatica assoceremo al sistema coercitivo del discorso neocapitalista. L'ultima delle poesie del terzetto, che istituisce al suo centro la figura del margine, enunciata ora tramite il lemma dell'orlo, concentra nella metafora della greppia il doppio binario della comunione con l'universo animale e della mercificazione che mira a suturare la mancanza soggettiva tramite la produzione di oggetti:[48]

46 Mariangela Gualtieri, *Bestia di gioia*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 3-42.
47 *Ivi*, p. 30. Nostra sottolineatura.
48 Come indica il vocabolario De Mauro, al primo significato del termine *greppia*, «nelle stalle, rastrelliera per

[...] Io le canto a voi
vivi con me ora sull'orlo
mentre sferragliano veleno
fra idoli potenti e gracili
nella cospirazione del bene
battagliati fra le catene
d'una dittatura che impera.

Noi non adoreremo le sue merci.
Non piegheremo la schiena
alla sua greppia.
[...] [49]

Vale qui la pena di aprire una piccola parentesi, soffermandoci su questo primo aspetto *dell'al di qua* gualtieriano. Questo breve stralcio mette infatti in funzione una riproduzione precisa di quello che Lacan ebbe a rappresentare come il discorso capitalista, quale variazione del discorso del *Maître*.[50] Nel discorso del capitalista, l'accesso al godimento non è più proibito, come nel caso del discorso del *Maître*, al punto che il soggetto risulta sottomesso al circolo del godimento, ovvero asservito alla produzione continua e ripetuta di un oggetto che va a colmare la sua mancanza: « L'exploitation du désir, c'est la grande invention du discours capitaliste, parce qu'il faut l'appeler quand même par son nom. Ça, je dois dire, c'est un truc vachement réussi. Qu'on soit arrivé à industrialiser le désir, enfin...on ne pouvait rien faire de mieux pour que les gens se tiennent un peu tranquilles, hein ? ...et d'ailleurs on a obtenu le résultat ».[51]

Il brano di Gualtieri pare ricalcare precisamente il grafo lacaniano. Si veda l'immagine 2 nella pagina successiva. Da un lato, il testo presenta il soggetto enunciante inserito nella comunità dei *vivi sull'orlo*, dall'altro, tramite la congiunzione temporale-avversativa *mentre*, si disegna una secondo gruppo di soggetti, segnalato dal verbo alla terza persona plurale, *sferragliano*, e dal participio risultante dalla transitivizzazione del verbo battagliare. Proprio da questa dicotomia tra l'azione transitiva dei soggetti che *sferragliano veleno*, secondo un tipico procedimento gualtieriano di stravolgimento delle isotopie semantiche, e la battaglia subita dagli stessi ad opera *d'una dittatura che impera*, risulta il processo circolare che lega il soggetto all'oggetto, come già nel grafo lacaniano. Il soggetto, infatti, in posizione di agente di un discorso – si noti, tra l'altro, l'impiego di un verbo come *sferragliare*, che rimanda alla dimensione sonora del rumore – che produce veleno, risulta

il fieno posta sopra la mangiatoia», si aggiunge il figurato «attività o impiego, spec. pubblico, che consente di guadagnare piuttosto bene senza troppa fatica ente, spec. pubblico, da cui farsi erogare denaro», in Treccani, «più genericamente, ogni fonte di facile guadagno». Di basso uso, in De Mauro, esteso a «nutrimento». Per quest'ultimo Treccani riporta il proverbio «*la buona greppia fa la buona bestia, se si mangia bene si lavora meglio*».

49 Gualtieri, *Bestia di gioia*, cit., p. 32. Nostra sottolineatura.

50 La formula lacaniana «Discours du maître» è comunemente tradotta in italiano con «Discorso del padrone», che non vi corrisponde completamente. Scegliamo qui di mantenere la versione francese, ringraziando Isabelle Lavergne per la pertinente osservazione.

51 Jacques Lacan, *Du discours psychanalytique*, in *Lacan in Italia 1953-1978*, Milano, La Salamandra, 1978, pp. 27-39.

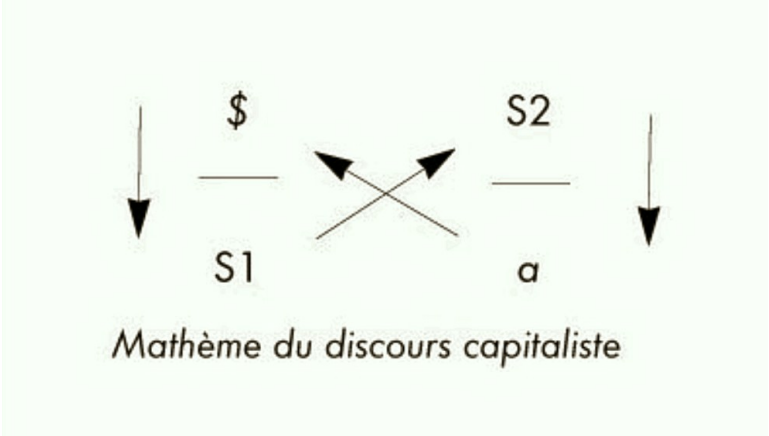

Immagine 2: Grafo lacaniano del discorso del capitalista

sottomesso ad una dittatura il cui prodotto è segnalato tramite i lemmi della mercificazione: *le sue merci, la sua greppia*. La stessa merce, l'oggetto *a* nel posto della produzione, ritorna sul soggetto che è spinto alla sua adorazione, per ricominciare continuamente un circolo – il quale ha carattere di catena – che lo mantiene all'interno della dittatura:

> Car ce cauri, la plus-value, c'est la cause du désir dont une économie fait son principe : celui de la production extensive, donc insatiable, du manque-à-jouir. Il s'accumule d'une part pour accroître les moyens de cette production au titre du capital. Il étend la consommation d'autre part sans quoi cette production serait vaine, justement de son ineptie à procurer une jouissance dont elle puisse se ralentir.[52]

Al posto di S2, luogo del sapere e della catena significante, si colloca poi il sapere tecnico-scientifico, che promuove appunto la produzione dell'oggetto *a*, la merce, e che Gualtieri indica bene tramite l'unità nominale *idoli potenti e gracili*. L'intero brano viene inoltre inquadrato e compreso nel sintagma della *cospirazione del bene*, la cui complessità semantica rinvia, a sua volta, alla problematica del consumo. Il valore del primo sostantivo, infatti, che nel suo uso comune ci si attende di veder impiegato con specificazione negativa, viene apparentemente rovesciato in positivo. Il termine *cospirazione* riferisce infatti, come noto, della cooperazione di più persone che organizzano un'azione ai danni di qualcuno. In questo caso, al contrario, l'affiancamento del termine *bene* ribalta in qualche modo il valore dell'atto, per il quale, visto il contesto, ci saremmo piuttosto aspettati di leggere un sintagma come *cospirazione del male*.

Se tuttavia analizziamo i due significati[53] che nel lessico fondamentale corrispondono al termine di *bene*, non solo il rovesciamento si evidenzierà nella sua apparenza, ma la parola poetica ci parrà tanto più corrispondente a quanto enunciato a proposito del discorso del capitalista. I due significati principali del bene rimandano infatti, da un lato,

52 Lacan, *Autres écrits*, cit., p. 435.
53 La fonte è il *Nuovo vocabolario di base della lingua italiana* di Tullio De Mauro, consultabile online.

alla prescrizione emanata da un discorso, che sia quello sociale, morale, tecnico o scientifico, dall'altro ad un oggetto investito del ruolo di recare al soggetto un vantaggio, un sostentamento, una ricchezza. Nel primo caso, dunque, ci troviamo nell'ambito di un imperativo che si impone al soggetto, nel secondo caso nell'ambito di un "più di godere" che va a colmare la sua mancanza. Se ora analizziamo il sintagma considerando la specificazione nel senso di un genitivo oggettivo, "cospirare il bene / per il bene", reperiremo un soggetto che si pone come obiettivo la reiterazione del godimento attraverso la produzione dell'oggetto-bene, ovvero della merce. Se, invece, consideriamo la specificazione nel senso di un genitivo soggettivo, sarà il bene come soggetto grammaticale a rappresentare l'oggetto *a*, la merce prodotta dagli idoli del discorso capitalista – a seguito dell'accantonamento della verità – a ribaltarsi sul soggetto vero e proprio impadronendosi di esso. Il testo di Gualtieri fornisce dunque una rappresentazione esatta del circolo messo in moto dal discorso capitalista. Si veda l'immagine 3.

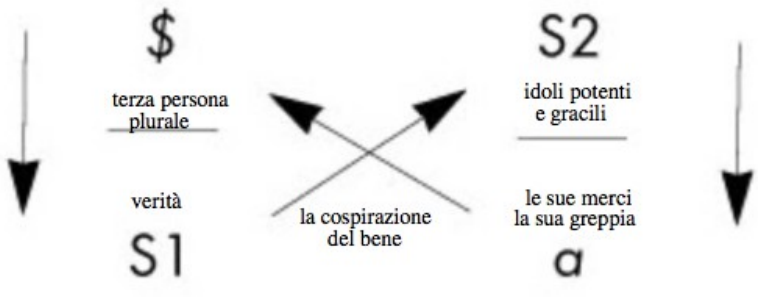

Immagine 3: Grafo del discorso del capitalista applicato al testo di Gualtieri

Vorremmo ora interrogare ciò che stabilisce, dall'altro lato del margine in cui si situa il soggetto enunciante, quello che viene indicato come universo altro, come altrove verso il quale dal limite si indirizza lo slancio. Il soggetto, affacciato sul limite tra due mondi, invocante l'opportunità di un volo d'uccello grazie al quale valicare la propria *sponda finale*, guarda dunque ad un altrove radicale. Di che natura, dobbiamo perciò domandarci, è questo spazio altro? Dove, in altre parole, e verso che cosa, dovrebbe lo slancio invocato condurre il soggetto? Se andiamo a selezionare le occorrenze che individuano lo spazio in questione all'interno della sezione *Naturale sconosciuto*, incontreremo l'aspetto predominante del mistero, già segnalato come fondamentale dal secondo aggettivo del titolo.

L'intera sezione (ma l'osservazione può essere allargata a buona parte dell'opera di Gualtieri) si costruisce intorno ad una enumerazione di elementi da riferirsi al luogo del mistero. Si possono, in questo senso, individuare tre principali campi semantici all'interno dei quali i lessemi concorrono a tale scopo: il campo della natura; il campo della trascendenza; il campo del godimento. Per quanto riguarda il campo semantico della natura, le frequentissime occorrenze di lessemi e costruzioni retoriche legate al mondo vegetale, atmosferico e animale, riferiscono di processi chimico-biologici, cinetici, climatici interpretati secondo il postulato di un meccanismo certo ma insondabile, originato

da un ordine superiore il cui prodotto è rappresentato come un miracolo. All'assertività degli enunciati relativi al mistero del naturale si contrappone invece, nel campo del trascendente, una sintassi interrogativo-dubitativa, come ben testimonia il testo che prende il titolo di *Interrogazione alla primavera con pericolosa rima finale*: «Quale cuore, / carico di / una gioia che noi solo intuiamo / quale acrobatica mente / ha gettato la prima manciata nel fango / a fare petalo».[54]

Il terzo campo semantico che concentra al suo interno i riferimenti al mistero è quello che abbiamo definito del godimento. Fin dai primi testi della sezione, infatti, prende corpo uno spazio centrale e centrato sul soggetto. La linea di demarcazione di cui abbiamo trattato all'inizio non è allora soltanto separazione tra l'altrove sconosciuto e l'*al di qua* del mondo del consumo. Un altro spazio dell'*al di qua* si configura infatti come *fuoco centrale* del godimento soggettivo:

> [...]
> A me pare di averlo percorso
> tutto a volo – questo azzurro
> che si dispiega pacato. Mi pare
> un luogo che conosco. Che è stato
> di me. E lo è ancora.
> Se guardo – entra nella radice
> dà da bere al mio
> alimenta il mio fuoco.[55]

Come dimostra l'impiego dei cinque indicatori di prima persona singolare, l'enunciazione muove questa volta verso un interno, in una sorta di incorporazione del mistero dell'altrove in un *al di qua* che afferisce al corpo. Si noti, a questo proposito, la scelta dei due verbi, bere e alimentare, legati alla nutrizione. Attraverso il circolo di un mistero che, tramite i segni certi della natura, si compenetra nel soggetto in forma di godimento, si chiarisce allora un aspetto fondamentale del mistero stesso. Se ci domandiamo quale sia il carattere dello sconosciuto, dell'altrove gualtieriano, è l'elemento del *Tutto* che emerge come connotato fondamentale, in una sorta di sentimento oceanico che mette in comunione il soggetto con tutto ciò che lo circonda. Si delinea quindi una struttura fondante l'enunciazione della sezione, di cui possiamo cercare di individuare gli elementi. In primo luogo, come visto, si reperisce un'insistenza, da parte del soggetto, a nominare linguisticamente qualche cosa che è dell'ordine del mistero, dello sconosciuto e dell'insondabile e pertanto impossibile ad esprimersi tramite il linguaggio. In seconda istanza, abbiamo rilevato la qualità affermativa degli enunciati che rimandano ai segni naturali del mistero stesso. Vi è dunque una dimensione di certezza, che ben illustrano le *prove certe* che Gualtieri cerca e trova nel mondo naturale. La medesima dimensione di certezza appare fondante l'ambito del godimento, di cui si dà conto proprio in corrispondenza della ricezione, da parte del soggetto, dei segni naturali:

54 Gualtieri, *Bestia di gioia*, cit., p. 15.
55 *Ivi*, p. 5.

Riflettevo sull'animale – certa
che fosse messaggero ancora travestito
in pelo e piume. Con capogiro tale
e un soprassalto nelle vicinanze
dell'istrice e del tasso. Un tale loro
tacere e stare nascosti che mi feriva.
Come desideravo varcare i nomi! le leggi!
i regni! le nomenclature! i cromosomi tutti!
le forme! le sostanze!
nel vicinarsi del loro cuore
al mio atterrivo.[56]

Certo è il segno naturale (v.1), certo è il godimento provato dal soggetto (*mi feriva*) ed è un godimento che lo eccede (*atterrivo*). Al contempo, è sempre ribadito l'impeto di varcare il confine, ovvero il moto del soggetto che mira ad eccedere sé stesso. Infine, come terzo elemento dello spazio enunciativo, va evidenziato il tentativo del soggetto di fondersi con il mondo circostante, nel suo versante «*Naturale sconosciuto*», fino allo spogliamento dall'Io, all'insegna di un godimento segnato dall'eccedenza: «*Non serve pietà / se l'io riposa. / Tutto è uno che cresce / che muore. Che felicità*».[57] In questo senso allora, quello che abbiamo all'inizio indicato come margine tra due mondi è da considerarsi come l'espediente retorico e il correlativo metaforico che consente al soggetto di rappresentare spazialmente ciò che sarebbe impossibile a racchiudere nelle maglie del linguaggio, ovvero l'insondabilità di un godimento che pure egli indubitabilmente prova. Come si intuisce, ci troviamo di fronte ad un complesso poetico sul quale è possibile riflettere a partire da quanto Lacan ha potuto elaborare a proposito del godimento altro, in particolare in rapporto alla questione della mistica. Afferma Michel de Certeau, citando Hadewijch d'Anversa, figura emblematica della poesia mistica:

> Est mystique celui ou celle qui ne peut s'arrêter de marcher et qui, avec la certitude de ce qui lui manque, sait de chaque lieu et de chaque objet que ce n'est pas ça, qu'on ne peut résider ici ni se contenter de cela. Le désir crée un excès. Il excède, passe et perd les lieux. Il fait aller plus loin, ailleurs. Il habite nulle part. Il est habité, dit encore Hadewijch, par "un noble je ne sais quoi ni ceci, ni cela, / qui nous conduit, nous introduit et nous absorbe en notre Origine".[58]

Difficilmente queste parole potranno ora non trovare corrispondenza con il margine che sta al centro della poesia gualtieriana, con il desiderio del soggetto di varcarlo a volo di uccello, verso un altrove di cui si può soltanto dire che cosa non sia, ma che ha il carattere di una totalità all'interno della quale è il soggetto stesso a venire assorbito.

56 *Ivi*, p. 14.
57 *Ivi*, p. 21.
58 Michel de Certeau, *La fable mystique*, 2 voll., Paris, Gallimard, 1982, p. 134.

Riferimenti bibliografici

Alberti, Leon Battista, *De pictura*, a cura di Cecil Grayson, Bari, Laterza, 1980. (Citato a p. 111.)

Anedda, Antonella, *Il catalogo della gioia*, Roma, Donzelli, 2003. (Citato alle pp. 111, 115.)

— *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999. (Citato a p. 115.)

— *Residenze invernali*, Milano, Crocetti, 1992. (Citato a p. 112.)

Aparicio, Sol, *Le corps habillé*, in «Mensuel de l'EPFCL», v (2005). (Citato a p. 122.)

— *Le corps parlant, ou la réduction de l'âme*, in «Revue des Collèges de Clinique psychanalytique du Champ Lacanien», xiv (2015). (Citato a p. 119.)

Barthes, Roland, *De l'œuvre au texte* [1971], *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984. (Citato a p. 108.)

Cavalli, Patrizia, *Pigre divinità e pigra sorte*, Torino, Einaudi, 2006. (Citato alle pp. 118-121.)

— *Poesie (1974-1992)*, Torino, Einaudi, 1992. (Citato alle pp. 116, 117, 122.)

— *Sempre aperto teatro*, Torino, Einaudi, 1999. (Citato a p. 119.)

Certeau, Michel de, *La fable mystique*, 2 voll., Paris, Gallimard, 1982. (Citato a p. 128.)

Depelsenaire, Yves, *Un musée imaginaire lacanien*, Bruxelles, La Lettre volée, 2016. (Citato a p. 111.)

Gualtieri, Mariangela, *Bestia di gioia*, Torino, Einaudi, 2010. (Citato alle pp. 123, 124, 127, 128.)

Lacan, Jacques, *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001. (Citato alle pp. 108, 125.)

— *Conférences dans les universités nord-américaines*, in «Scilicet», 6-7 (1975). (Citato a p. 120.)

— *Du discours psychanalytique*, in *Lacan in Italia 1953-1978*, Milano, La Salamandra, 1978, pp. 27-39. (Citato a p. 124.)

— *Écrits*, 2 voll., Paris, Seuil, 1966. (Citato alle pp. 114, 121.)

— *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973. (Citato a p. 114.)

— *Le séminaire. Livre XX. Encore*, Paris, Seuil, 1975. (Citato alle pp. 120, 122.)

Manetti, Antonio, *Vita di Filippo Brunelleschi*, preceduta da *La novella del Grasso*, edizione critica di Domenico De Robertis, con introduzione e note di Giuliano Tanturli, Milano, Polifilo, 1976. (Citato a p. 113.)

Michaux, Ginette, *De Sophocle à Proust, de Nerval à Boulgakov: essai de psychanalyse lacanienne*, Toulouse, Érès, 2008. (Citato a p. 110.)

Miller, Jacques-Alain, *Extimité*, inedito 1985-1986. (Citato alle pp. 114, 115.)

Pellini, Pierluigi, *Critica tematica e tematologia: paradossi e aporie*, in «Allegoria», lviii (2008), pp. 61-83. (Citato a p. 109.)

Piret, Pierre, *Présentation*, in Ginette Michaux, *De Sophocle à Proust, de Nerval à Boulgakov: essai de psychanalyse lacanienne*, Toulouse, Érès, 2008. (Citato alle pp. 108-110.)

Wajcman, Gérard, *Fênetre*, Paris, Verdier, 2004. (Citato alle pp. 115, 116.)

Parole chiave

Poesia; psicoanalisi; corpo; inconscio; Jacques Lacan.

Notizie dell'autrice

Maddalena Bergamin ha studiato all'Università La Sapienza di Roma, dove si è laureata con una tesi sulla critica italiana di stampo psicoanalitico. Ha conseguito il dottorato di ricerca alla Sorbona di Parigi con una tesi sulle opere di Antonella Anedda, Patrizia Cavalli e Mariangela Gualtieri. La sua ricerca comporta una larga riflessione teorica sul tema del femminile, svolta con gli strumenti della psicoanalisi lacaniana, degli studi di genere e della critica letteraria. Tra le sue pubblicazioni : *Lidia Riviello, fuori serie. Per un ritorno dell'enigma soggettivo* (Quaderni del Novecento, 2014); *Pasolini, il Teorema dell'Altro : sguardo e desiderio* (Smerilliana, 2015); *Poesia come isola. Una lettura psicoanalitica della geografia di Antonella Anedda* (Rhesis, previsto 2017); *Le cas Alda Merini ou la corporéité salvatrice du langage poétique* (Presses Universitaires de Perpignan, previsto 2018). In poesia, ha pubblicato la raccolta *Comunque, la pioggia* (Perrone, 2008) e *Scoppieranno anche queste stagioni* (XII Quaderno di poesia contemporanea, Marcos y Marcos, 2015) e *L'ultima volta in Italia* (Interlinea, 2017).

maddalenabergamin@gmail.com

Come citare questo articolo

Maddalena Bergamin, *Il soggetto contemporaneo nella poesia di Anedda, Cavalli e Gualtieri. Appunti per un rinnovamento dello sguardo critico*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», viii (2017), pp. 107–130.

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.

SPAZI FISICI E FILOSOFICI NELL'OPERA DI ANDREA ZANZOTTO

DARIA CATULINI – *Università di Bologna*

A partire dagli anni Sessanta le scienze umane vengono rivoluzionate dalla cosiddetta *spatial turn*, una fioritura di indirizzi critici che rimettono al centro dell'attenzione il rapporto dell'uomo con la spazialità e i modi in cui essa viene rappresentata. Non solo in filosofia o in sociologia, ma anche nell'universo letterario è possibile rintracciare una densa costellazione di opere che ragionano su tali temi. Per quanto riguarda il panorama italiano, spicca di certo la produzione poetica di A. Zanzotto. L'assunto foucaultiano per cui «lo spazio è per il linguaggio la più ossessiva delle metafore» vale al massimo grado, infatti, per un poeta come Zanzotto, che fa del "mondo" il principale oggetto d'indagine. Se ogni testo poetico è costruito sulla base di una logica spazializzante che lo accomuna a tutti i testi letterari, la poesia di Zanzotto presenta, come componente aggiunta, la specificità delle tematiche prescelte, che sono propriamente da ricondurre alla topica spaziale nelle sue varie declinazioni: Natura, ecosistema, luogo, paesaggio. L'obiettivo di questo contributo è quello di seguire l'evoluzione del tema della spazialità nell'opera (1951-2009) di A. Zanzotto, nonché di affiancarla alle questioni dibattute da personalità come Heidegger, Foucault, Deleuze, Glissant, Bonnefoy.

Since the 1960s, the humanities have dealt with the emerging concept of the "spatial turn", a phenomenon that generated several theoretical frameworks predominantly focusing on the relationship between man and space and on the representations of space itself. In fact, these topics have been widely debated both in the philosophical and sociological field, and in the literary world. Within the Italian literary scene, the poetic work of Andrea Zanzotto is particularly worth mentioning; his poetry exemplarily embodies Foucault's assumption that «space in language is the most obsessive among metaphors». If each poetic text is based on the same spatializing logic that characterizes all of literary works, Zanzotto's poetry presents a peculiarity: the topic of space is offered in all its nuances, that is to say Nature, the environment, place and the landscape. The aim of this essay is to analyze how the theme of space develops within Zanzotto's poetic production (1951-2009) and how it assimilates the major issues debated by Heidegger, Foucault, Deleuze, Glissant, Bonnefoy.

Les lieux comme les dieux, sont nos rêves

Yves Bonnefoy, *L'arrière-pays*, Paris, Gallimard, 2005, p. 47

La citazione in esergo appartiene ad Yves Bonnefoy, la cui opera viene presentata da Andrea Zanzotto come il tentativo sempre rinnovato di accertare questa intuizione. Istituendo un parallelismo tra la propria opera e quella del poeta francese, Zanzotto fa proprio il desiderio di verificare quello che definisce un assioma: «Pour ma part, le désir de vérifier continuellement cet axiome, sans cesse remis en discussion par la cruauté de la réalité historique, est sans doute ce que je considère le fondement même de mon propre travail».[1]

La volontà di trovare una controprova della propria topofilia in area transalpina può essere letta in continuità con il piglio fortemente critico con cui Zanzotto, all'altezza di *Sovrimpressioni*(2001), torna a ragionare sul *topos* principale della sua opera, cioè la spazialità nelle declinazioni di paesaggio, ecosistema, luogo. Alla riflessione di Lorenzini sull'impronunciabilità del termine paesaggio nella poesia del Novecento, Zanzotto rispondeva:

1 ANDREA ZANZOTTO, *Pour Yves Bonnefoy*, in «Les Cahiers du Temps qu'il fait», XI (1998), pp. 266-267.

«Ora possiamo dire che siamo arrivati alla scomparsa del paesaggio».[2] Un'affermazione che conferma, del resto, le intuizioni alla base di *Dietro il paesaggio* (1951). Sin dagli esordi, Zanzotto stabilisce l'impossibilità di verbalizzare in termini esaustivi il proprio rapporto con la Natura, con questa entità che si mostra virtualmente nelle sembianze del paesaggio: *Qui non resta che cingersi intorno il paesaggio/qui volgere le spalle*.[3]

La raccolta è segnata da chiari «segni di inappartenenza»,[4] esplicitati attraverso termini quali *fessure*, *feritoie*, *buchi*, *pozzi*, *crepe*, *baratri*, *abissi*. Già in poesie come *Là Sovente nell'alba*[5] o *Via di miseri* Zanzotto si serve di figure che saranno fondamentali in campo filosofico, quelle di piega e soglia, immagini che subiranno evoluzioni e metamorfosi nel corso del tempo.[6] Così in *Via di miseri*: *Non turbato, alle soglie/ della mia terra estinta siedo*.[7] I primi nuclei del complicato sistema poetico zanzottiano sono individuabili nelle coppie dicotomiche dicibilità-indicibilità, autentico-inautentico, le quali poggiano sulla premessa che la verità si celi in un "invisibile" del mondo e sulla conclusione che la dicibilità dell'autentico coincida con la letterarietà del discorso. La parola, incaricata del compito di forare l'apparenza e rivelare l'indicibile verità sottostante, è costretta a passare "dietro", stabilendo da subito un'intransitività, uno scollamento tra visibile e dicibile. Come *Dietro il paesaggio*, così anche la prima opera di Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité à Douve* (1953), ritenuta da Zanzotto frutto di «vera capacità divinatoria»,[8] innescava una riflessione articolata sulla questione della spazialità nei suoi rapporti con l'uomo e la scrittura. Se con la preposizione "*dietro*" Zanzotto poneva la problematicità della posizione dell'uomo nei riguardi della natura e dello scrittore rispetto alla categoria stessa di paesaggio, Bonnefoy proiettava nel futuro la domanda "dove?". Il toponimo immaginario *Douve*, simbolo del «presentimento di una terra»[9] e compendio dei locativi dei pronomi di stato di luogo "où" e di moto da luogo "d'où", può essere interpretato come segno di un modo di sperimentare il mondo che si pone «più che come un grande percorso che si sviluppa nel tempo, come un reticolo che incrocia dei punti e che intreccia

2 Andrea Zanzotto, *I linguaggi della memoria e la catastrofe del simbolico*, in *Dirti Zanzotto*, a cura di Niva Lorenzini e Francesco Carbognin, Varese, Nuova editrice Magenta, 2013, pp. 123-126.

3 *Ormai* (Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Milano, Oscar Mondadori, 2011, p. 12).

4 Francesco Carbognin, *L'altro spazio: scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto,* Varese, Nuova editrice Magenta, 2007, p. 31.

5 «O golfo della terra/a me noto per sempre,/ dalle cui pieghe antiche/ spogli d'ombre balzano eventi» (Zanzotto, *Tutte le poesie*, cit., p. 13).

6 Si segnala *Per lumina, per limina* (dalla raccolta *Pasque*) dove la nascita delle parole non è mai totale ma procede per gradi: «[...] *Vado di soglia in soglia – attraversato risaputo –/effrangendo e violando – insegnami –/deliberatamente perdutamente/come se effrangessi a lievi e templati/effrangessi a veti a vie a circoli/circoli aree templifiche in boccio* [...]». Da considerare, inoltre, la raccolta di Celan *Di soglia in soglia* (*Von Schwelle zu Schwelle*), modello sicuramente assimilato dall'autore (cfr. Paul Celan, *Di soglia in soglia*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Torino, Einaudi, 1996). Il tema della soglia e del passaggio si trova già nel testo *Possibili ...VI* de *La Beltà*. Impossibile trascurare, per finire, gli spunti offerti dalla raccolta di Yves Bonnefoy, *Nell'insidia della soglia* [1975], trad. da Diana Grange Fiori, Torino, Einaudi, 1990.

7 *Via di miseri* (Zanzotto, *Tutte le poesie*, cit., p. 14).

8 Si può leggere il giudizio di Zanzotto nel già citato Zanzotto, *Pour Yves Bonnefoy*, cit., p. 266.

9 *Lettre à John E. Jackson*, 97-99. Così ne *L'orangerie*: « [...]*Lontano il luogo si compirà/come un destino nella luce chiara/Il paese più bello a lungo cercato/Si stenderà davanti a noi terra di salamandre*» (Yves Bonnefoy, *L'orangerie*, in *L'opera poetica*, a cura di Fabio Scotto, Milano, Mondadori, 2010, p. 9).

la sua matassa».[10]

Le sillogi dei due poeti anticipano quella che nelle scienze umane sarà poi definita *spatial turn* (o riscoperta dello spazio),[11] ossia la fioritura di indirizzi critici che rimettono al centro dell'attenzione il rapporto dell'uomo con il proprio "essere-al-mondo". Non solo in filosofia o in sociologia si ragiona sul rapporto dell'uomo con il proprio ecosistema, declinato nelle accezioni e di "spazio" e di "natura", ma anche nell'ambito della critica letteraria vengono a determinarsi correnti che riflettono sulle modalità con cui un testo letterario, sia esso narrativo o poetico, si raffigura spazi e luoghi.[12] Se si volesse tentare l'esperimento di rintracciare tali questioni nel panorama della letteratura italiana, bisognerebbe sicuramente partire dalla poetica di Andrea Zanzotto, banco di prova dell'assunto foucaultiano per cui «lo spazio è per il linguaggio la più ossessiva delle metafore».[13]

La difficoltà principale intrinseca a qualsiasi discorso sul rapporto tra spazialità e teoria letteraria è legata all'opacità del temine spazio, la cui ambiguità risulta amplificata da un'accezione doppia: quella di spazio testuale, quindi alle modalità di spazializzazione del testo sulla pagina, e quella di spazio extra-testuale, inteso come «oggetto infinito, cioè il mondo esterno rispetto all'opera».[14]

Sulla scia di questo ragionamento Foucault, a partire dagli anni Sessanta, medita sull'intervallo insondabile tra spazio reale e spazio del dire, e scrive che se lo spazio è per il linguaggio la più ossessiva delle metafore, «non è tanto perché esso costituisce ormai l'unica risorsa; ma è nello spazio che il linguaggio appena posto si dispiega, scivola su se stesso, determina le proprie scelte, disegna le sue figure e le sue traslazioni».[15] Consapevole del fatto che la letteratura non possa uscire da se stessa – essendo questo fattore la sua specificità – , ma allo stesso tempo caparbio nell'indicare una zona di alterità che è sempre più in là rispetto alla dimensione verbale, Zanzotto si affida alle immagini che provengono dalla scienza biologica e fisica con il fine di rappresentarsi le variabilissime relazioni tra soggetto e oggetto, Uno e tutto: di grande rilevanza sono la metafora dell'organismo, inteso come insieme strutturato, composto a sua volta da altri organismi e «caratterizzato dalla capacità di piegare le sue parti all'infinito»,[16] e le espressioni sulla falsariga di

10 Michel Foucault, *Il linguaggio dello spazio*, in *Spazi altri: i luoghi delle eterotopie*, Milano, Mimesis, 2001, p. 19.

11 Fondamentali le opere: Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974, Michel Foucault, *Des espaces autres*, in «Architecture, Mouvement, Continuité», v (1984) assieme alle altre opere dello stesso autore; Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014 e *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, i quali bene riassumono, con l'espressione "Geophilosophie", il senso di questa rinnovata attenzione nei riguardi dello spazio.

12 L'interesse critico si sviluppa abbondantemente negli anni Novanta-Duemila. Valgano come esempi la *Geopoetics* inaugurata da White (Kenneth White, *Geopoetics. Place, Culture, World*, Alba, Paperback, 2004), la *Géocritique* sviluppata da Westphal in ambito europeo (Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007); l'*Ecocriticism* sul versante americanoJ. Scott Bryson (a cura di), *Ecopoetry. A critical introduction*, Salt Lake City, The University of Utah Press, 2002).

13 Foucault, *Il linguaggio dello spazio*, cit., p. 34.

14 Juri Mihajlovič Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1990, p. 261.

15 Foucault, *Il linguaggio dello spazio*, cit., p. 34.

16 Gilles Deleuze, *La piega: Leibniz e il barocco*, a cura di Davide Tarizzo, Torino, Einaudi, 2004, p. 14.

«mobilità pendolare», «campo di gravitazione del luogo-punto»,[17] o «singolarità».[18]

Il linguaggio, specifica Zanzotto, non può assumere su di sé esclusivamente la funzione di «organo» o «struttura», ma deve fungere anche da «veicolo» o «strumento», per affermare così una transitività, una presa sul mondo. Questa volontà di presa, da parte del linguaggio, «verso l'esterno o verso l'interno» sembra travalicare sia il conscio che l'inconscio per «uscirne fuori».[19] In maniera costante, dunque, viene ribadita l'esistenza di «qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere».[20] Alla posizione di Zanzotto risulta contigua quella di Bonnefoy, secondo cui

> La poesia va ricercata nello spazio del dire, ma ogni suo passo è verificabile nel mondo riaffermato. La poesia opera la trasmutazione dal compiuto al possibile, dal ricordo all'attesa, dallo spazio deserto alla progressione, alla speranza. E potrei dire che è un realismo iniziatico se ci desse, nello scioglimento, il reale. Che mai avremo avuto, invero, se non raggiungeremo il vero luogo?[21]

Se si volesse traslare questa osservazione e impiegarla per interrogare le posizioni zanzottiane di fronte al reale, ci si troverebbe a ragionare sulle sfumature di uno spettro che ha come punti salienti la categoria problematica di "paesaggio" nel suo rapporto con la storia;[22] la questione del soggetto filtrata attraverso la psicanalisi lacaniana in *Vocativo*;[23] l'ironia con cui il poeta valuta il tic del proprio «paesaggire»[24] ne *La Beltà*; infine, un mutamento di prospettiva che ha il suo centro in *Meteo* (1996) e che si consolida nelle due ultime raccolte, *Sovrimpressioni* (2001) e *Conglomerati* (2009).

Definita come «punto di non ritorno», *La Beltà* nasce da un'operazione volta a rintracciare una zona di autenticità in un mondo dove il brusio e la chiacchiera hanno occupato gli spazi di silenzio necessari a una vera comunicazione. Come annota Dal Bianco, tra «polverizzazione della componente aulica, attenzione all'etimologia e disposizione ludica, la raccolta affronta la lingua inautentica sul suo stesso terreno e indaga il fondo

17 *Su Il Galateo in bosco* (Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 1999, p. 1218).

18 Il termine compare nel componimento *Nix Olympica*. Lo stesso Zanzotto, nella nota finale, scrive: «qui e nel componimento finale è usata anche col significato che ha in fisica» (Zanzotto, *Tutte le poesie*, cit., p. 80).

19 Andrea Zanzotto, *Dirti Zanzotto*, a cura di Niva Lorenzini e Francesco Carbognin, Varese, Nuova editrice Magenta, 2013, pp. 23-24.

20 Uso il titolo della prosa di Zanzotto *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere* (Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit.).

21 Yves Bonnefoy, *L'atto e il luogo della poesia*, in *L'opera poetica*, a cura di Fabio Scotto, Milano, Mondadori, 2010, p. 1207.

22 Così dichiara Zanzotto nel 1981: «Nei miei primi libri, io avevo addirittura cancellato la presenza umana, per una forma di fastidio causato dagli eventi storici; volevo parlare di paesaggi, ritornare a una natura in cui l'uomo non avesse operato. Era un riflesso psicologico alle devastazioni della guerra» (*Intervento*, Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1277).

23 Nel saggio *Intorno a Lacan* Zanzotto definiva con queste parole l'idea di "io" sottesa alla raccolta *Vocativo* (1957): «Il sospetto che l'io fosse una produzione grammaticalizzata dell'immaginario, un punto di fuga e non una realtà [...]» (*ivi*, p. 1211).

24 Si legga il testo da *La Beltà*: «-O mio paesaggio perché mi hai [...] paesaggio-aggio/Ho paesaggito molto. [...]» (Zanzotto, *Tutte le poesie*, cit., p. 313).

recondito delle strutture linguistiche»[25], fino a sfiorare l'afasia (nelle forme del petèl e del balbettio). Allora, quale tipo di spazio può essere rappresentato in una situazione del genere? Evidentemente, si tratterà di uno spazio figurato, di uno vuoto precisamente, cioè quello che non permette di rintracciare un'unità originaria tra essere e dire.[26] Il sentimento di questa impossibilità viene metaforizzato nella «lacuna di luogo»:

> Tutto sta nel ricco ricciolo della pellicola, tutto,
> né per noi sarebbe strettamente necessario
> altrimenti affannarci a persistere, forse,
> ché il nostro gran ridere in quei luoghi, lacune di luogo, a-,
> in quelle fiammate dell'essere, su quelle
> ultime rampe, conta-alla-rovescia,
> [...]
> Tanto, in questo fondo,
> resta del processo di verbalizzazione del mondo[27]

Il tentativo di verbalizzare il "mondo", dunque, scivola in una lacuna, immagine che confluisce in un'isotopia di cui fanno parte le figure della fessura e della crepa, esempi prediletti di luoghi interstiziali in cui lo spazio è il diario del tempo, e dove si deposita una preistoria virtuale del legame tra Essere e linguaggio.[28] Nasce così un misurarsi, da parte di Zanzotto, con il problematico rapporto tra storia e poesia: «la poesia oggi non può non sentirsi "impossibile", ma il sentimento di tale realtà rientra pur sempre nello "spazio curvo" della poesia; le "impossibilità di esistere" della poesia sono infinite, forse – com'erano le sue possibilità. E tutte da dire».[29]

Si leggano, come esempio, questi versi tratti da *Filò*:

> [...]Io ho perduto la traccia,
> sono andato troppo lontano pur rimanendo qui
> avvitato, imbullonato, diventato quasi un ceppo di piombo,
> e la poesia non è in nessuna lingua
> in nessun luogo-forse-o è il rugghiare del fuoco
> che fa scricchiolare tutte le fondamenta
> dentro la grande laguna, dentro la grande lacuna-,
> è il pieno e il vuoto della testa-terra
> che tace, o ammicca e fiuta un passo più oltre

25 Stefano Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Milano, Oscar Mondadori, 2011, p. 1483.

26 È questo un punto di estrema importanza, poiché il poeta sembra confutare la tesi heideggeriana secondo cui il linguaggio sarebbe la casa dell'essere. Per Zanzotto «Heidegger andrebbe in delirio per "l'idiomaticità pura", che fa tutto precipitare proprio in implosività ed impossibilità di un'uscita reale verso l'esterno» (*Tra ombre di percezioni fondanti (appunti)*, Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1341).

27 *Profezie o memorie o giornali murali* (Zanzotto, *Tutte le poesie*, cit., p. 308).

28 Il concetto della stratificazione caratterizza tutto l'immaginario poetico zanzottiano ma interessa in maniera particolare le ultime due raccolte, cioè *Sovrimpressioni*e *Conglomerati*, dove si trovano le figure della fessura e della forra

29 *Poesia?* (Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 1202-1203).

di quel che mai potremmo dirci, far nostro.
[...][30]

Il ragionamento zanzottiano intorno alla relazione tra storia e geografia vira in una direzione peculiare con *Il Galateo in bosco*, dove la lacuna di luogo si declina nelle espressioni «gnessulógo», «bosco e non-bosco», «nessunluogo», «invito-a-luogo»,[31] le quali anticipano di qualche decennio la nozione di nonluogo elaborata da Marc Augé.[32] Si tratta di una raccolta dall'atmosfera ctonia, dove «il fondo oscuro del reale al termine dell'erosione entropica, il mondo come residuo escrementizio, trovano una concreta locazione storico geografica e una compiuta allegoria nel bosco del Montello».[33] L'operazione più strettamente metalinguistica che si rinviene ne *La Beltà* lascia il posto ad una riflessione profonda sulle tracce materiali lasciate dagli avvenimenti storici: «Ogni luogo somma in se stesso tutte le grafie e i graffiti storico-geografici della militarità/terrore/irrealtà».[34] In una posizione di lucido distacco, di «volatilizzazione del soggetto», il poeta vuole rendere in parola quell'appiattimento della dimensione storica che «si risolve sempre in tragica e poi sempre meno significativa geografia».[35] Le tre dimensioni esplorate da Lacan (reale, simbolico, immaginario) si scoprono essere ingombrate dalla storia come dalle armi distruttive, risultando condensate in una «insopportabile unicità di luogo fatta di non-luoghi».[36] Così recita il componimento *GNESSULÓGO*:

Tra tutta la gloriola
messa a disposizione
del succhiante e succhiellato verde
di radura tipicamente montelliana
circhi in ascese e discese e – come gale –
arboscelli vitigni stradine là e qui
affastellate e poi sciorinate
in una soavissima impraticità ah
[...]
Ed è così che ti senti nessunluogo, gnessulógo (avverbio)
mentre senza sottintesi
di niente in niente distilla se stesso (diverbio)
e invano perché gnessulógo
mai a gnessulógo è equivalente e
perché qui propriamente
c'è solo invito-a-luogo c'è catenina
di ricchezze e carenze qua e lì lì e là

30 *Filò* (*ivi*, p. 499).
31 *GNESSULÓGO* (Zanzotto, *Tutte le poesie*, cit., p. 520).
32 Il libro di riferimento è *Non-lieux.Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (1992).
33 Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, cit., p. XLIII.
34 *Su "Il Galateo in bosco"* (Zanzotto, *Tutte le poesie*, cit., pp. 1217-1218).
35 *Ibidem*.
36 *ibidem*. Continua anche in questa raccolta la riflessione che coinvolge psiche e linguaggio: si parla di collasso lalinguistico della lingua stessa, di un' «indecidibile lingua/lalingua».

– e chi vivrà vedrà –
invito non privo di divine moine
in cui ognuno dovrà
trovarsi
[...][37]

La scoperta, manifesta, delle «esilissime regole» che legano percezione, reticoli del simbolico e lingua proietta il ragionamento su un piano filosofico o «spazio prospettico», lo stesso da cui "Zanzotto critico" esamina "Zanzotto poeta". In occasione della pubblicazione di *Fosfeni* (1983), in un acutissimo intervento che non tralascia di sondare i legami tra fenomenologia, estetica e antropologia, l'autore torna a parlare della nota esplicativa cui affidava la lettura de *Il Galateo in bosco*:

> Quando parlavo, in quella *Nota*, di ossari e di erbe, di biologia che cresce sulla storia e di storia che tramonta nella biologia, in realtà alludevo a tutto ciò che ha a che fare certamente con la storia e con la biologia, ma che anche vuole recuperare uno sguardo [...] un suo sguardo 'in fuga' che, allora, diremmo vagamente filosofico, se vogliamo, ecco. Come se fosse poi possibile, per un momento, che dall'insieme della realtà si formasse una struttura pseudopodica – proprio nel senso in cui le amebe buttano fuori un peduncolo – tale da creare uno spazio prospettico da cui si guarda quello che era un nucleo e il movimento si riveli congiunto a un altro modo della terra e della realtà e del paesaggio, ecco.[38]

Sarà a partire da questo *sguardo in fuga*, *vagamente filosofico* che l'operazione zanzottiana subisce nuove modulazioni e fasi. A confermarlo Stefano Agosti, secondo cui con *Meteo* (1996) si verifica un «fatto decisamente straordinario», cioè lo «spostamento della posizione del Soggetto rispetto al proprio universo di discorso».[39] Se nella poetica che si dipana tra *La Beltà* e *Idioma* la centralità del Soggetto, pur essendo di tipo lacaniano ("io sono parlato"), non viene scalfita, a partire da *Meteo* «sembra che si passi dalla posizione cartesiana dell'Io penso, dell'Io parlo [...] a una posizione che direi [...] di tipo "pascaliano": l'Io non parla e nemmeno è parlato, ma è piuttosto in posizione di ascolto o, al massimo, di interrogazione». Per questo "secondo" Zanzotto, che individua una frattura insanabile tra letterarietà e autenticità, è la natura il luogo, l'oggetto, la Cosa (direbbe Lacan) che rappresenta la dimensione del "fuori"». È la natura come materialità perenne da cui il Soggetto risulta radicalmente escluso. In che modo, allora, – si chiede Agosti – si effettua l'ascolto della "Cosa"? l'ascolto del Fuori? L'ascolto degli spazi e dei luoghi di esclusione del Soggetto?[40] In ogni caso, scrive Enrico Testa, la poesia non punta più, come poteva avvenire negli anni Sessanta, «ad esprimere[...] l'*essere in situazione* dell'autore», ma piuttosto, e più radicalmente, «intende prospettare l'impensabilità stessa della categoria di situazione: capronianamente esautorato il morso della presenza, si cade in un luogo neutro, in un dopo senza prima, in un oltre senza origine, dove, come

37 *GNESSULÓGO*, (*ivi*, p. 520).
38 *Su Fosfeni* (Zanzotto, *Dirti Zanzotto*, cit., pp. 26-27).
39 Stefano Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, in Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 1999, p. XLIV.
40 *Ibidem*.

in *Meteo*, qualunque ipotesi di permanenza temporale o spaziale è compromessa».[41] Le espressioni che si trovano in *Meteo* sembrano confermare questa posizione, e allo stesso tempo contraddirla, a causa dell'ostinata volontà dell'autore di verificare se davvero la letteratura, come sostiene Glissant nella sua *Philosophie de la relation*, proviene da un luogo specifico, imprescindibile («lieu incontournable»).[42] Del resto, era stato un problema di questo tipo a spingere Heidegger a mutare la propria prospettiva, invertendo quella di *Essere e tempo,* in favore di una «topologia dell'essere»:[43] il ragionamento filosofico doveva basarsi sulla «domanda del luogo o della località dell'essere» più che sulla «domanda del senso dell'essere».[44] Nella raccolta *Meteo* (1996) i tentativi di localizzazione del rapporto soggetto-oggetto si rivelano inattuabili a causa di «un'autentica devastazione sul versante ecologico» unita ad «un'accelerazione impressa agli universi simbolici» dai satelliti per le rilevazioni meteorologiche, come da quelli per le comunicazioni audio-video.[45] Tra i rimandi a Chernobyl e alle stragi nella ex Jugoslavia il poeta rappresenta un paesaggio «eroinizzato» e «slombato».[46] In una tensione volta a scoprire le modalità di spazializzazione di un essere intrappolato nel complicato rapporto tra globalismo e localismo, il soggetto diventa, come nota Colangelo, «un'antenna di rivelamento che necessariamente affiora, come una deriva atomistica dal paesaggio stesso che sta descrivendo[...]».[47] Il desiderio di rinvenire la possibilità di un rapporto con la natura viene proiettato su degli emblemi, cioè sulle presenze vegetali che letteralmente infestano le pagine e l'atmosfera della raccolta, e a cui viene assegnato il compito di rappresentare, a mo' di icona, una posizione che caratterizza l'intera specie vivente, cioè il «raccogliersi-in-luogo». Così nel testo *Sedi e siti*:

[...]
Volo del grigiore
Glomi e glomi delle superflue
Superfluenti vitalbe
Tu del superfluo
E accanito raccogliersi-in-luogo
E intensità di luogo, testimone[48]

41 Enrico Testa (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005, p. XXI.
42 Édouard Glissant, *Philosophie de la relation: poésie en étendue*, Paris, Gallimard, 2009, p. 45. Il lavoro di Glissant è fondamentale in quanto rappresenta un punto di incontro tra la poetica dello spazio di Bachelard e la geofilosofia di Deleuze e Guattari. Le nozioni di *Tout-Monde* e di *errance* derivano da un tentativo di conciliare le dimensioni di luogo e spazio. Si fa notare, inoltre, che Glissant inserisce la poesia di Zanzotto *Al mondo* (dalla raccolta *La Beltà*) nell'antologia Édouard Glissant, *La terre, le feu, l'eau et les vents: une anthologie de la poésie du tout-monde. Une anthologie de la poésie du Tout-monde*, Paris, Galaade, 2010.
43 Martin Heidegger, *Seminari, Milano*, Milano, Adelphi, 1992, p. 112.
44 *Ibidem*.
45 Stefano Dal Bianco, *Nota a "Meteo"*, in *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 1999, p. 1667.
46 *Currunt (Meteo)* (Zanzotto, *Tutte le poesie*, cit., p. 800).
47 Stefano Colangelo, *Il giardino dei semplici: una traccia tematica*, in «Poetiche», 1/111-117 (2002), p. 111.
48 *Sedi e siti* (Zanzotto, *Tutte le poesie*, cit., pp. 819-820).

L'effettiva irrappresentabilità del paesaggio si dà una volta per tutte, attraverso l'esibizione di un trattino di cancellazione, nel testo intitolato *Ligonàs* della raccolta *Sovrimpressioni* (2001):

> No, tu non mi hai mai tradito, [~~paesaggio~~]
> su te ho
> riversato tutto ciò che tu
> infinito assente, infinito accoglimento
> non puoi avere: il nero del fato/nuvola
> avversa o della colpa, del gorgo implosivo.
> Tu che stemperi in quinte/silenzi indifferenti
> e pur tanto attinenti, dirimenti
> l'idea stessa di trauma –
> tu restio all'ultima umana
> cupidità di disgregazione e torsione
> tu forse ormai scheletro con pochi brandelli
> ma che un raggio di sole basta a far rinvenire,
> continui a darmi famiglia
> [...][49]

La cancellazione della parola "paesaggio", nonostante questo continui a rappresentare (si legge più sotto dallo stesso testo) *il bene/ dell'identità, dell'io*,[50] contiene tutto senso dell'atteggiamento del poeta, il quale diffida da qualsiasi operazione (mentale o letteraria) che suppone un rapporto diretto tra percezione e rappresentazione. La letteratura, infatti, come mette in guardia Paul De Man in *Cecità e visione*, «ha poca somiglianza con la percezione», proprio perché essa «ha origine nel vuoto che separa l'intento dalla realtà». Danno ragione a questa posizione Cortellessa, che vede tutta la poesia zanzottiana «segnata da questa decisiva *Spaltung* percettiva e gnoseologica»[51], e Lorenzini, la quale individua una situazione «nella quale lirismo e realismo si espongono a uno tra i più profondi sconvolgimenti epistemologici che il secolo abbia sperimentato».[52] La questione dell'irrappresentabilità ora si coniuga, tra le varie cose, con una effettiva illeggibilità dovuta al fenomeno della devastazione ambientale. Il mondo di *Sovrimpressioni*, infatti, è appesantito da una saturazione causata da una *glu glu glo globalità/pronta a ricaricarsi eternamente*.[53] Frutto «di un'inchiesta, percettiva e mentale, ininterrotta»,[54] la raccolta si colloca in una situazione al limite che Gardini descrive in modo esemplare affermando che il poeta, arrivato alla soglia dei Duemila, «si cimenta con il massimo della rappresentabilità ma con il minimo della visibilità, con il quasi-inquantificabile». Il modo di «fabbricazione dell'immagine» sarebbe da ricondurre, per questo motivo,

49 *Ligonàs*, *Sovrimpressioni* (*ivi*, p. 839).
50 *Ibidem*.
51 Andrea Cortellessa, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006, p. 127.
52 Niva Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1999, p. 150.
53 *Avventure metamorfiche del feudo, 3* (Zanzotto, *Tutte le poesie*, cit., p. 938).
54 Silvio Ramat, *Andrea Zanzotto, Sovrimpressioni*, in «Poesia», cliv (2001), p. 17.

entro un «procedimento antiplatonico»,[55] nel senso che l'immagine è il vuoto dentro la crosta dei segni.

Il titolo stesso, che come tutti gli altri accoglie in sé imprescindibili indicazioni di poetica, va letto–spiega Zanzotto– in relazione «a sensi di soffocamento, di minaccia e forse di invasività da tatuaggio».[56] I segni o le ferite inferte al paesaggio sono come «le sentenze tatuate sui detenuti della colonia penitenziaria di Kafka: delle dolorose sovrimpressioni».[57] Se la preposizione "dietro" (*Dietro il paesaggio*) presupponeva una distanza, ora la preposizione "sopra" evoca uno schiacciamento posizionale e prospettico. I luoghi scompaiono per essere inglobati in «toponimi verosimili o inverosimili», dimensioni mentali più che territoriali.[58] E ancora una volta, all'altezza di *Sovrimpressioni*, Zanzotto guarda verso la Francia, come a cercare un termine di paragone che possa dirimerlo dalla sua "ossessione":

> Quando di parla di luoghi, si parla anche di tempi necessariamente. La catastrofe dei luoghi e appunto dei "sogni" cui fa riferimento con "grazia" stupenda Yves Bonnefoy [...] è anche catastrofe dei campi, cioè della memoria, nella quale i tempi si dispongono secondo un certo ordine[...] I luoghi ci sono, consistono, convivono; [...] sono i nostri sogni-incubi e i nostri dèi-paesaggi [...].[59]

Interessanti in questo contesto i rapporti che vengono a crearsi tra i termini «spazio», «luogo» e gli ormai pluralizzati «paesaggi». Nel componimento *A Faén* il desiderio di spazio è un «Luogo preso in parola, luogo ossitono [...]»,[60] ma si trovano anche «luoghi-omasi»[61] e si va dal «poco lembo di spazi» dei colli di Este in cui «è tutto un *confabulio-saltellio di/paesaggi* [...][62] agli «ultraspazi collinari»[63] di un testo che veicola la meditazione su quel «peccato della spazialità» di cui Zanzotto rende conto in *Premesse all'abitazione*.[64] Nell'ultima raccolta, *Conglomerati* (2009), il mondo viene presentato come smembrato: *tutto il mondo si svela/ per quel ch'è/cioè cioè/un cumulo di membra sparse/finalmente scoppiato/finalmente apocaliptato*.[65] Alla base delle immagini apocalittiche delle ultime due raccolte di Zanzotto ci sarebbe «la sensazione di un nulla molto peggiore di quello che può essere qualsiasi nulla immaginato», la cui origine viene individuata dal poeta non nell'azzeramento del paesaggio, ma nell' «informe» che è venuto avanti, «qualcosa di un tessuto *abnorme* e *incontrollabile* [...]»:[66]

55 Nicola Gardini, *L'altra parte della cosa. Una lettura del nuovo Zanzotto*, in «Poesia», cliv (2001), pp. 18-20, p. 19.
56 Zanzotto, *Tutte le poesie*, cit., p. 947.
57 Marzio Breda, *Zanzotto. Alla deriva nel mondo di plastica*, in «Il corriere della sera» (18 giugno 2001).
58 Vengono sviluppati dei nuclei tematici già presenti nella raccolta *Meteo* (1996), dove il paesaggio viene presentato come luogo virtuale, segnato a detta del poeta da una "proliferazione-metastasi di sopravvivenze distorte" (*Tra passato prossimo e presente remoto*, Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1367).
59 *Tra passato prossimo e presente remoto* (1999) (*ivi*, p. 1370).
60 *A Faèn* (*ivi*, p. 863).
61 *Ibidem*.
62 *Adempte mihi, II* (Zanzotto, *Tutte le poesie*, cit., p. 859).
63 *Spine, cinorrodi, fibule* (*ivi*, p. 878).
64 *Premesse all'abitazione* (Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1033).
65 *Sberle* (Zanzotto, *Tutte le poesie*, cit., p. 990).
66 Zanzotto, *Dirti Zanzotto*, cit., pp. 123-126.

E così il purulento, il cancerese, il cannibalese
s'increspa in onda, sormonta
tutto ciò che con ogni amore e afrore di paese
doveva difenderti Ligonàs, circondato
ormai da funebri viali di future "imprese",
da grulle gru, sfondamenti di orizzonti
che crollano in se stessi
intorno a te.
[...][67]

In un habitat spettrale come quello catturato in *Addio a Ligonàs* diventa problematico rappresentare una spazialità sempre più ridotta. Questa riduzione dello spazio causata da una «pletora onnivora e annichilente»[68] determina, al contrario, e solo apparentemente in maniera paradossale, una proliferazione di metafore altamente spazializzanti. Cancellato il paesaggio, subentra la tematizzazione dello spazio secondo varie modalità. Attraverso una metaforologia che sconfina nella geometria, e una scrittura che si tramuta in ideogramma o geroglifico, lo "spazio" affiora sulla superficie testuale come questione che chiede di essere indagata a livello filosofico e antropologico. La percezione di un reale sovraccarico, invaso, e perciò impossibile da descrivere–fattore che concorre a determinare la complessità della scrittura zanzottiana (o «nevrosi lirica»)[69] – si riversa su modalità rappresentative schizomorfe, da ricondurre ad un regime immaginativo che Gilbert Durand definisce «diurno», cioè un modo di immaginare caratterizzato da geometrismo morboso, spazializzazione del presente, antitesi. Così, i segni matematici, uniti alla tematizzazione della stessa geometria, vengono incaricati di comunicare un appiattimento prospettico, una riduzione del mondo al dettaglio, la soppressione dell'elemento temporale, come se l'inconscio fosse diventato pura geografia.[70] In *Conglomerati*, raccolta segnata da un «altro scorrere dello spazio tempo/strapazzato kitscherato»,[71] si incontra uno spazio *abstractum*, già collocato nella raccolta *Meteo* entro un sistema di tipo cartesiano («in ordinate ed ascisse»).[72] Martin Heidegger si riferisce ad uno spazio di questo tipo quando in *Costruire abitare pensare* pone la domanda fondamentale: «In che rapporto stanno luogo e spazio?».[73] Il filosofo, a cui interessa dimostrare come il dimorare-soggiornare porti alla trasformazione di uno spazio neutro in un luogo caratterizzato, definisce lo spazio che si lascia ridurre, attraverso un processo astrattivo, a relazioni analitico-algebriche, come pura *extensio*. «Si può dire – afferma Heidegger –

67 *Addio a Ligonàs* (Zanzotto, *Tutte le poesie*, cit., p. 953).
68 *Sovrimpressioni* (*ivi*, p. 947).
69 Di «nevrosi lirica» si parla in *Tra passato prossimo e presente remoto*; di «velocizzazione folle» e «disgregazione psichica» nell'intervista *Per gli ottant'anni di Andrea Zanzotto* in Zanzotto, *Dirti Zanzotto*, cit., p. 137.
70 Deleuze e Guattari considerano l'inconscio «come una geografia più che una storia» Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi, 2014. Lo stesso Zanzotto parla di «dismemoria» e «alzheimerizzazione».
71 *Borgo* (Zanzotto, *Tutte le poesie*, cit., p. 963).
72 *Colle, ala* (*ivi*, p. 802).
73 Martin Heidegger, *Costruire pensare abitare*, in *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1991, p. 103.

che questo, così matematicamente disposto e aperto, è "lo" spazio. Ma lo spazio in questo senso non contiene spazi e posti [...]».[74]

L'assenza di spazi e posti viene simbolizzata da Zanzotto attraverso una spazialità di tipo geometrico, schizoide. Entro quest'ottica possono essere ricondotti i tre componimenti-variazioni *(1), (2), (3)* in cui i Colli Euganei vengono percepiti come *coni o piramidi*, come «Veri dèi del numero 3, nove lati di cui uno sottostante,/ continuo con gli altri».[75] Frutto di una *visione, del tutto ab-reale*, i colli vengono presentati in *(2)* come *geometrico avvenimento/ allucinante/ tra tanti segni di intrichi topologici*[76] e in *(3)* di nuovo come «geometrico avvenimento».[77] Il geometrismo euclideo e non euclideo di Zanzotto coinvolge questioni numerose, tra cui l'inserimento di grafismi come quelli che corredano il testo appena citato. Il punto verso cui tende questa volontà di rintracciare l'ossatura di una realtà ormai irrappresentabile è una scrittura che restituisce le tracce di una sparizione, una poesia che tende al geroglifico: «La scrittura geroglifica è rappresentativa, pittografica, logogrammatica, in una parola, un disegno. Sì, è una proto-geometria, in questo senso. Ed anche nel senso che nell'evoluzione di ciò che si chiamava ideogramma mostra una tendenza ad eliminare il dettaglio, a depurarsi in uno schema [...]».[78] Si può dare ragione a Durand quando afferma che, attraverso il geometrismo, «l'elemento topografico e prospettico viene soppresso e sostituito da un'omogeneità illimitata, senza profondità e senza leggi, senza piani successivi secondo la terza dimensione».[79] Un componimento che rivisita un motivo leopardiano e che si offre come sintesi degli elementi sin qui sviscerati, è sicuramente *Sere del dì di festa*:

> [...]
> nell'ipercubo omnistabile
> iper-trans-cubo del 31 gennaio 31
> situato a uno stecchino
> a un millimetro dalla februarietà
> o da definitive
> lunarizzazioni
> in cui Hopper ha aperto sull'angolo
> più matematico un bar del gelo-
> [...].[80]

Nel saggio *L'atto e il luogo della poesia*, scritto in cui vengono enucleate tutte le problematiche legate al rapporto tra spazialità e poesia, Bonnefoy dichiara perentoriamente che non esiste un metodo per tornare al "vero luogo":

74 *Ibidem*.
75 Zanzotto, *Tutte le poesie*, cit., p. 1044.
76 *Ivi*, p. 1046.
77 *Ivi*, p. 1047.
78 Michel Serres, *Hèrmes V*, in Ottavio Marzocca, *Filosofia dell'incommensurabile: temi e metafore oltre-euclidee in Bachelard, Serres, Foucault, Deleuze, Virilio*, Milano, Franco Angeli, 1989, pp. 78-79.
79 Gilbert Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Edizioni Dedalo, 2009, pp. 493-494.
80 *Sere del dì di festa* (Zanzotto, *Tutte le poesie*, cit., p. 849).

> È forse infinitamente vicino. È anche infinitamente lontano. [...] Ecco di nuovo quelle erranze del grande spazio reale, quegli angeli di una promessa, che dicevo. Sotto le specie del vero luogo, alcune realtà elementari scoprono di straripare dal luogo e dall'istante; scoprono di appartenere non tanto alla natura dell'essere quanto a quella del linguaggio; [...].[81]

Sotto forma di teoremi Bonnefoy ci fornisce i presupposti per comprendere il significato di certe realtà elementari che in *Conglomerati* si pongono quasi in stridore con il generale clima di devastazione. Si direbbe che queste "realtà sublimi" informino il testo sotto la forma di nuclei di resistenza, di punti di una cartografia immaginaria composta di spazi di abbondanza, di intensità, siano questi acqua, ghiaccio, fieni, bacche. Per chiarire questo mutato orizzonte del pensiero spaziale di Zanzotto bisogna guardare a Deleuze più che ad Heidegger. Infatti, il discorso filosofico di Deleuze si distingue non solo per una spiccata terminologia spaziale (piano, linea di fuga, diagramma, cartografia, territorializzazione, deterritorializzazione) ma soprattutto per la convinzione che tutto il pensiero sia legato allo spazio, al territorio, alla terra. Come fa notare Tally nel suo *Spatiality*, «Deleuze is arguably the twentieth century's most spatial philosopher, and, beyond his frequent deployment of spatial terms or his many spatial metaphors, he conceived philosophy as fundamentally spatial».[82] Un approccio che voglia accostarsi alla poesia tenendo in considerazione la storia filosofica dello spazio non può trascurare di fare riferimento a *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia* di Deleuze e Guattari.[83] L'opera, infatti, toccando i campi di sapere più svariati, dalla filosofia alla botanica e alla geologia, si pone come testo attualissimo in grado di fornire delle chiavi con cui accedere alla struttura retinica della contemporaneità. L'aspetto fondamentale dell'opera che consente di dire qualcosa in più sull'opera zanzottiana è la valorizzazione delle aperture che alla pratica filosofica possono offrire le creazioni della scienza: teoria degli insiemi o delle singolarità matematiche, lo spazio riemanniano (concetto-chiave nella geometria non euclidea), l'analisi geologica degli strati e dei cristalli. Come Deleuze e Guattari fondono archetipologia generale e lessico scientifico, causando un'evoluzione nel discorso filosofico ma anche nella poetica dello spazio, allo stesso modo la poesia di Zanzotto offre delle immagini poetiche che, sconfinando dal campo letterario, si offrono come teorizzazioni o come fotogrammi di un pensiero in perenne movimento. Come esempio si farà riferimento alla sezione *Lacustri*, ispirata ai laghi di Revìne, nei pressi di Pieve di Soligo, luogo natale del poeta. L'immagine del lago non è semplice vettore dello slancio lirico del poeta, che d'altra parte si presenta come «spolpato dalle ultime o penultime /immagini, d'ogni immaginario/o simbolico [...]»,[84] e nemmeno si può spiegare come rappresentazione di un luogo familiare. Di seguito parte del testo:

> E così ti rintracciammo

81 Bonnefoy, *L'atto e il luogo della poesia*, cit., p. 1207.

82 Robert T. Jr. Tally, *Spatiality*, Abingdon, Oxon, 2013, p. 139.

83 Aggiungo, inoltre, che Zanzotto recensisce *Rizoma* su «Libera stampa» nel 1978. Il fascicolo *Rizoma*, uscito in Italia nel 1977, sarebbe poi confluito nel primo capitolo di *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, edito in Italia nel 1980. Ora in Andrea Zanzotto, *Gilles Deleuze e Felix Guattari: Rizoma*, in *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994.

84 Zanzotto, *Tutte le poesie*, cit., p. 1307.

immensa madreperla, definito *lisciore*
forte di uno *spessore*
tra i dieci e i cinquanta ciemme.
No, non c'è posto qui per una misura
ma solo per l'assidua *genitura*
e cattura e fughe di luci fuse in una
fornace fredda tagliaocchi di sole
[...]
c'è *abbondanza abbondanza* di *spazio gelato* in già-lago
e pur sempre *più lago*.
[...]. [85]

Il «lisciore» del lago definisce uno spazio di tipo intensivo, opposto a quello di tipo estensivo cui si è fatto riferimento sopra. Dopo aver nominato l'unita di misura «ciemme», che sembra indicare il centimetro, Zanzotto si corregge in «non c'è posto qui per una misura/ma solo per l'assidua genitura». L'abbondanza che il poeta percepisce, e desidera, non coincide con l'estensione, bensì con lo spessore dello spazio gelato, garanzia di un luogo immacolato. Lo stesso lago sarà indicato come «purissima assenza»[86] nel componimento seguente, in forte contraddizione con quell'«invasività da tatuaggio» riportata nella raccolta *Sovrimpressioni*. I riferimenti all'assenza e all'immobilità hanno l'obiettivo di delimitare uno spazio fisso che si caratterizza per essere stabile, fisso, punto fermo della percezione. Il lago, infatti, è «impietrato»[87] ma allo stesso tempo sede di movimenti, fremiti, onde:[88] «Tutto il diverso lo scoppiettante-immoto/stare di perla-nera del lago ora ci assale».[89] La perla nera del lago è scoppiettante perché estrema nella sua innocua immobilità. Essa è un «fremito bloccato eppure vivo, pauroso/ perché velato di torve antinomie/perché nutrito di torbide euforie». In ossimoriche espressioni Zanzotto cerca di coniugare il biancore del lago ghiacciato con la valenza notturna che questa figura assume per l'immaginario: il lago è «distesa di cerulea lava», «possente crosta lucea». Forza ctonia e risorsa luminosa, il lago, caratterizzato da una «profondità d'intenso», si presenta come uno spazio verticalizzato e stratificato.

> Lo spazio liscio è occupato da eventi o ecceità, molto più che da cose formate e percepite. È uno spazio d'affetti, più che di proprietà. È una percezione prensiva, piuttosto che visiva. Mentre nello striato le forme organizzano una materia, nel liscio i materiali segnalano forze o servono loro da sintomi. È uno spazio intensivo, più che estensivo, di distanze e non di misure. *Spatium* intenso invece che *Extensio*. Corpo senza Organi, anziché organismo e organizzazione. La percezione, qui, è fatta di sintomi e valutazioni, non di misure e proprietà. Per questo lo spazio liscio è occupato dalle intensità, i venti e i rumori, le forze e le qualità tattili o sonore, come

85 *E così ti rintracciammo* (*ivi*, p. 1038; corsivo mio).
86 *Ivi*, p. 1036.
87 *Ivi*, p. 1035.
88 Per altri riferimenti in relazione alla trattazione del simbolo lacustre da parte di altri autori italiani rimando a Francesco Benozzo, *Lago*, in *Luoghi della letteratura italiana*, a cura di Gian Mario Anselmi e Gino Ruozzi, Milano, Mondadori, 2003.
89 Zanzotto, *Tutte le poesie*, cit., p. 1036.

> nel deserto, la steppa o i ghiacci. Scricchiolio del ghiaccio e canto delle sabbie. Quel che copre lo spazio striato è invece il cielo come misura e le qualità visive misurabili che ne derivano.[90]

Lo spazio liscio zanzottiano, come quello descritto da Deleuze, «è occupato dalle intensità, i venti e i rumori, le forze e le qualità tattili o sonore». Esso, nutrito di «euforie», si distende «tra bolla e bolla, sordità di ricordi, *iperfonie*/scadenze, latenze, fitte ubbie/di chissà quanti minuti di chissà/quali /sforzo che già qui morda ai piedi». Il lago è immobile ma allo stesso tempo è sede di «iperfonie».[91] Il liscio, infatti, «è la variazione continua, lo sviluppo continuo della forma, la fusione dell'armonia e della melodia a profitto di una liberazione di valori propriamente ritmici, il puro tracciato di una diagonale attraverso la verticale e l'orizzontale».[92] Dalla mappa del Montello inserita nel *Galateo in bosco*, siamo passati ai colli stilizzati in *Conglomerati* e, infine, al lisciore stratificato in «sottoghiaccio» che «bolle», che gode «solamente di sé/e della sua proiezione di possente crosta lùcea».[93] Se Faèn denotava un toponimo verosimile, lo spazio lacustre è descritto attraverso agglomerazioni o neoformazioni. Il lago si eleva a*iperspazio* dove spariscono le forme vegetali e animali:

> [...]
> Ecco il nostro raggiungimento di quidditas
> mai più, mai più animata né animale
> né vegetale, né australe, né boreale
> Coinvolti nel *madrevetro, madreperla madrevento*
> [...].[94]

È di nuovo Bonnefoy a fungere da termine di paragone con il suo *L'Arrièr-pays*, dove l'entroterra viene presentato come spazio intensivo, ed equiparato al deserto, ambiente cui Deleuze e Guattari guardano per il loro *Trattato di nomadologia*.[95] La prosa poetica di Bonnefoy è un racconto della "ricerca del vero luogo", un itinerario tra varie categorie spaziali (pittorico, fotografico, architettonico), si direbbe un atlante dei *topoi* che si ritrovano nella poesia del secondo Novecento. Gli elementi della Terra funzionano come punti intensivi per esplorare ciò che dello spazio reale si conserva nel pensiero e nell'arte. Oltre all'elemento roccioso, da ricondurre all'archetipo del deserto, vengono nominati fiumi e il mare con l'intento di chiarire il fondamento delle *rêveries* poetiche, di dare consistenza a «chimères» e alle «catégories de pensée ou de l'imagination».[96] Attirato dall'idea di un «pays en profondeur», Bonnefoy spiega in maniera esplicita, vestendo i panni del critico, il motivo per cui il mare o il deserto bene si prestano alle sue fantasticherie:

90 Deleuze e Guattari, *Mille piani*, cit., p. 568.
91 Zanzotto, *Tutte le poesie*, cit., p. 1038.
92 Deleuze e Guattari, *Mille piani*, cit., p. 567.
93 *E così ti rintracciammo* (Zanzotto, *Tutte le poesie*, cit., p. 1038).
94 *Ivi*, p. 1036.
95 Si tratta di uno dei capitoli di *Mille piani*. Il titolo completo è *Trattato di nomadologia: la macchina da guerra*.
96 Yves Bonnefoy, *L'arrière-pays*, Paris, Gallimard, 2005, p. 162.

> En fait la mer est favorable à ma rêverie, parce qu'elle assure la distance, et signifie aussi, au niveau des sens, la plénitude vacante ; mais c'est de façon non spécifique, et je vois bien que les grands déserts, ou le réseau, désert lui aussi, des routes d'un continent, peuvent remplir la même fonction, qui est de permettre l'errance, en différant pour longtemps le regard qui embrasse tout et renonce [...].[97]

Questa «plenitude vacante», da mettere in corrispondenza con la «purissima assenza» dell'immagine lacustre di Zanzotto, è da interpretare alla luce di un pensiero spaziale di tipo filosofico, delle strutture concettuali che incrociano e distorcono il tessuto poetico. Bonnefoy si chiede: «Quelle est la place du Tibet, par exemple, ou du désert de Gobi, dans ma théologie de la terre?».[98] La funzione di luoghi reali come il mare o il deserto o il lago, convertiti in intensità, hanno la funzione, parafrasando Bonnefoy, di permettere l'erranza, di annullare le direzioni. Nel 2006, in un'intervista Zanzotto affermava: «i miei ultimi libri vedo come quei fiumi che scendono alle spalle dell'Himalaya, verso le zone desertiche del centro dell'Asia»,[99] indicando così le coordinate geofilosofiche entro cui collocare *Conglomerati*, titolo che si ispira alla geologia e tratta proprio dalle sabbie mobili asciutte che esistono in certi deserti asiatici. Si sa che il titolo, per il poeta, ha un significato di estrema importanza: «Il titolo nasce per me come individuazione di una struttura in mezzo a un coacervo».[100] Ma il conglomerato, oltre al campo geologico (col significato di roccia sedimentaria), rimanda anche al fenomeno linguistico dell'agglutinazione che, come Bachelard fa notare nella sua poetica dello spazio, porta alla formazione di frasi-parola che permetterebbe al «fuori della parola di fondersi con il suo dentro». In questo modo, «la lingua filosofica diventa una lingua agglutinante».[101] Forse, Zanzotto aveva in mente tutto ciò quando, riflesso sullo spazio intensivo di *Lacustri*, scorgeva un «infinito agglutinato».[102]

Riferimenti bibliografici

Agosti, Stefano, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, in Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 1999. (Citato a p. 137.)

Bachelard, Gaston, *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo, 2006. (Citato a p. 146.)

— *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957. (Citato a p. 133.)

Benozzo, Francesco, *Lago*, in *Luoghi della letteratura italiana*, a cura di Gian Mario Anselmi e Gino Ruozzi, Milano, Mondadori, 2003. (Citato a p. 144.)

97 *Ivi*, pp. 19-20.

98 *Ivi*, p. 34.

99 Andrea Zanzotto, *Eterna riabilitazione da un trauma di cui si ignora la natura*, a cura di Laura Barile e Ginevra Bompiani, Roma, Nottetempo, 2007, p. 47.

100 *Autoritratto* (Zanzotto, *Dirti Zanzotto*, cit., p. 209).

101 Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo, 2006, pp. 248-249.

102 Zanzotto, *Tutte le poesie*, cit., p. 1036. Significativa l'espressione «luogo agglutinato» nello scritto Andrea Zanzotto, *Comisso nella letteratura letteraria del Novecento*, in *Fantasie di avvicinamento. Scritti sulla letteratura*, Milano, Mondadori, 2001.

Bonnefoy, Yves, *L'arrière-pays*, Paris, Gallimard, 2005. (Citato alle pp. 131, 145, 146.)
— *L'atto e il luogo della poesia*, in *L'opera poetica*, a cura di Fabio Scotto, Milano, Mondadori, 2010. (Citato alle pp. 134, 143.)
— *L'orangerie*, in *L'opera poetica*, a cura di Fabio Scotto, Milano, Mondadori, 2010. (Citato a p. 132.)
— *Nell'insidia della soglia* [1975], trad. da Diana Grange Fiori, Torino, Einaudi, 1990. (Citato a p. 132.)
Breda, Marzio, *Zanzotto. Alla deriva nel mondo di plastica*, in «Il corriere della sera» (18 giugno 2001). (Citato a p. 140.)
Bryson, J. Scott (a cura di), *Ecopoetry. A critical introduction*, Salt Lake City, The University of Utah Press, 2002. (Citato a p. 133.)
Carbognin, Francesco, *L'altro spazio: scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto,* Varese, Nuova editrice Magenta, 2007. (Citato a p. 132.)
Celan, Paul, *Di soglia in soglia*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Torino, Einaudi, 1996. (Citato a p. 132.)
Colangelo, Stefano, *Il giardino dei semplici: una traccia tematica*, in «Poetiche», I/III-117 (2002). (Citato a p. 138.)
Cortellessa, Andrea, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006. (Citato a p. 139.)
Dal Bianco, Stefano, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Milano, Oscar Mondadori, 2011. (Citato alle pp. 135, 136.)
— *Nota a "Meteo"*, in *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 1999, p. 1667. (Citato a p. 138.)
Deleuze, Gilles, *La piega: Leibniz e il barocco*, a cura di Davide Tarizzo, Torino, Einaudi, 2004. (Citato a p. 133.)
Deleuze, Gilles e Felix Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi, 2014. (Citato alle pp. 141, 145.)
— *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014. (Citato a p. 133.)
— *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991. (Citato a p. 133.)
Durand, Gilbert, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Edizioni Dedalo, 2009. (Citato a p. 142.)
Foucault, Michel, *Des espaces autres*, in «Architecture, Mouvement, Continuité», V (1984). (Citato a p. 133.)
— *Il linguaggio dello spazio*, in *Spazi altri: i luoghi delle eterotopie*, Milano, Mimesis, 2001. (Citato a p. 133.)
Gardini, Nicola, *L'altra parte della cosa. Una lettura del nuovo Zanzotto*, in «Poesia», CLIV (2001), pp. 18-20. (Citato a p. 140.)
Glissant, Édouard, *La terre, le feu, l'eau et les vents: une anthologie de la poésie du tout-monde. Une anthologie de la poésie du Tout-monde*, Paris, Galaade, 2010. (Citato a p. 138.)
— *Philosophie de la relation: poésie en étendue*, Paris, Gallimard, 2009. (Citato a p. 138.)

Heidegger, Martin, *Costruire pensare abitare*, in *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1991. (Citato alle pp. 141, 142.)
— *Seminari, Milano*, Milano, Adelphi, 1992. (Citato a p. 138.)
Lefebvre, Henri, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974. (Citato a p. 133.)
Lorenzini, Niva, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1999. (Citato a p. 139.)
Lotman, Juri Mihajlovič, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1990. (Citato a p. 133.)
Ramat, Silvio, *Andrea Zanzotto, Sovrimpressioni*, in «Poesia», cliv (2001). (Citato a p. 139.)
Serres, Michel, *Hèrmes V*, in Ottavio Marzocca, *Filosofia dell'incommensurabile: temi e metafore oltre-euclidee in Bachelard, Serres, Foucault, Deleuze, Virilio*, Milano, Franco Angeli, 1989. (Citato a p. 142.)
Tally, Robert T. Jr., *Spatiality*, Abingdon, Oxon, 2013. (Citato a p. 143.)
Testa, Enrico (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005. (Citato a p. 138.)
Westphal, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007. (Citato a p. 133.)
White, Kenneth, *Geopoetics. Place, Culture, World*, Alba, Paperback, 2004. (Citato a p. 133.)
Zanzotto, Andrea, *Comisso nella letteratura letteraria del Novecento*, in *Fantasie di avvicinamento. Scritti sulla letteratura*, Milano, Mondadori, 2001. (Citato a p. 146.)
— *Dirti Zanzotto*, a cura di Niva Lorenzini e Francesco Carbognin, Varese, Nuova editrice Magenta, 2013. (Citato alle pp. 134, 137, 140, 141, 146.)
— *Eterna riabilitazione da un trauma di cui si ignora la natura*, a cura di Laura Barile e Ginevra Bompiani, Roma, Nottetempo, 2007. (Citato a p. 146.)
— *Gilles Deleuze e Felix Guattari: Rizoma*, in *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994. (Citato a p. 143.)
— *I linguaggi della memoria e la catastrofe del simbolico*, in *Dirti Zanzotto*, a cura di Niva Lorenzini e Francesco Carbognin, Varese, Nuova editrice Magenta, 2013. (Citato a p. 132.)
— *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 1999. (Citato alle pp. 134-136, 140.)
— *Pour Yves Bonnefoy*, in «Les Cahiers du Temps qu'il fait», xi (1998), pp. 266-267. (Citato alle pp. 131, 132.)
— *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Milano, Oscar Mondadori, 2011. (Citato alle pp. 132, 134-146.)

Parole chiave

Andrea Zanzotto; poesia; filosofia; spazio; non-luogo; rappresentazione; Yves Bonnefoy; Martin Heidegger; Gilles Deleuze - Felix Guattari.

Notizie dell'autrice

Daria Catulini è Dottoranda presso il dipartimento di Italianistica di Bologna, conduce una ricerca sui rapporti tra filosofia e rappresentazioni spaziali nella poesia di Andrea Zanzotto. Nel 2015 ha pubblicato *Lo spazio rizomatico nella poesia di Zanzotto* in *Paesaggi corporei: percepire, scrivere, incarnare il mutamento* in seguito al convegno internazionale Bologna-Tokyo University. Nel 2016 ha partecipato al convegno Mod con un intervento su "l'irrealtà quotidiana" nella poesia di Ottieri e ha vinto una borsa per *visiting scholar* presso Brown University (USA), dove si è occupata di *Ecocriticism* e poesia comparata. Nel 2017 ha svolto un periodo di ricerca presso il *Centre de recherche en Littérature Comparée* (Paris Sorbonne IV) dove ha studiato i punti di contatto tra le poetiche di Zanzotto ed Yves Bonnefoy. Ha poi partecipato alla Mod-Bologna con un intervento su *Absolutely nothing* di G. Vasta.

daria.catulini2@unibo.com

Come citare questo articolo

Daria Catulini, *Spazi fisici e filosofici nell'opera di Andrea Zanzotto*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», viii (2017), pp. 131–149.

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.

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.

1 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 Stedelijik 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, Shilpta 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 consideri t to be important» (Július 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 é 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'Oulipo[8] 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 manipolatorî.[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 prefazone 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 Ricreazioni Ricreazioni)*, 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 tuto 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 stressi. 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 contigious 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 litogrfie 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'dea 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, *Pamiątki 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 Donati[21] e *La matitina 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 matitina 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 iperletterarî 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 Gadda[24] 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 volume[25] 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 distanza 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-lirica[27] 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 discrimine. [...] 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, Castelvecchi, 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 importati 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 tòpici i casi del *Parti pris des choses* di Ponge[34] 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 inesplicato.

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 rivòltola, 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 Franscisco, 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 modelle 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 («Carlina 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

Nella 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 serva 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 Sangui-

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 bluastra, 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 Ciabatti[41] (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 cicalìo 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 stadî 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, *Marciapiede 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 pretesa 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 Lecomte[48] e alle *Veglie genovesi* di De Signoribus,[49] a *Flos* di Luzi[50] 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, Wunternaum 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 sgorghi 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 stadî 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 imperniata 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. 152.)

Ashbery, John, *Some Trees*, New Haven, Yale University Press, 1956. (Citato a p. 153.)

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. 173.)

Campagnoli, Ruggero, *Dall'OuLiPo all'OpLePo: teoria e pratica*, in *Attenzione al potenziale!*, a cura di Brunella Eruli, Firenze, Nardi, 1994. (Citato a p. 153.)

Campagnoli, Ruggero e Yves Hersant, *Piccola storia dell'OpLePo*, in *OULIPO, La letteratura potenziale (Creazioni Ricreazioni Ricreazioni)*, Monza, Edizioni Clueb, 1985. (Citato a p. 153.)

Candiani, Livia, *La bambina pugile, ovvero La precisione dell'amore*, Torino, Einaudi, 2014. (Citato a p. 167.)

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. 151.)
Ciabatti, Gianfranco, *Preavvisi al reo*, Lecce, Manni, 1986. (Citato a p. 165.)
Culler, Johnatan, *Theory of the Lyric*, Cambridge-Londra, Harvard University Press, 2015. (Citato a p. 158.)
Dal Bianco, Stefano, *Prove di libertà*, Milano, Mondadori, 2012. (Citato a p. 173.)
— *Ritorno a Planaval*, Milano, Mondadori, 2001. (Citato alle pp. 159, 160.)
De Signoribus, Eugenio, *Veglie genovesi*, Genova, Il Canneto, 2013. (Citato a p. 169.)
D'Elia, Gianni, *Congedo dalla vecchia Olivetti*, Torino, Einaudi, 1996. (Citato a p. 165.)
Di Summa, Angelo, *La matitina dell'IKEA*, Bari, Edizioni Dal Sud, 2008. (Citato a p. 156.)
Donati, Alba, *Idillio con cagnolino*, Roma, Fazi, 2013. (Citato a p. 156.)
Dorfles, Gillo, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'informale al neo-oggettuale*, Milano, Feltrinelli, 2004. (Citato a p. 152.)
Erba, Luciano, *L'altra metà*, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2004. (Citato a p. 168.)
Febbraro, Paolo e Giulia Manacorda (a cura di), *Poesia 2006. Annuario*, Roma, Castelvecchi, 2006. (Citato a p. 158.)
Ferroni, Giulio, *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, Roma, Donzelli, 2010. (Citato a p. 153.)
Fiori, Umberto, *Esempi*, Milano, Marcos y Marcos, 1992. (Citato a p. 169.)
— *Poesie 1986-2014*, a cura di Andrea Afribo, Milano, Mondadori, 2014. (Citato alle pp. 169-171.)
— *Voi*, Milano, Marcos y Marcos, 2009. (Citato a p. 171.)
Gadda, Carlo Emilio, *Verso la Certosa*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1961. (Citato a p. 157.)
Gaiman, Neil, *A Wolf at the Door*, New York, Simon & Schuster, 2000. (Citato a p. 155.)
Gander, Ryan, *Artists' Cocktail*, Londra, Dent de Leon, 2013. (Citato a p. 157.)
Gary, Garrels (a cura di), *Sol LeWitt. A Retrospective*, New Haven, Yale University Press, 2000. (Citato a p. 155.)
Giovenale, Marco, *Il paziente crede di essere*, Roma, Gorilla Sapiens edizioni, 2016. (Citato a p. 172.)
Giusti, Francesco, *Come funziona la lirica secondo Johnatan Culler*, in «il verri», lx (2016). (Citato a p. 159.)
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. 162.)
Koller, Július, *Instruction (1996)*, http://doit2013.org/8/. (Citato a p. 152.)
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. 156, 157.)

— *Poletje*, Maribor, Založba Obzorja, 1990. (Citato a p. 156.)
Lecomte, Mia, *Al museo delle relazioni interrotte*, Faloppio (CO), LietoColle, 2016. (Citato a p. 169.)
LeWitt, Sol, *Paragraphs on Conceptual Art*, in «Artforum», v (1967). (Citato a p. 155.)
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. 160.)
Luzi, Mario, *Flos. Poesie per Firenze*, a cura di Stefano Verdino, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2002. (Citato a p. 169.)
Magrelli, Valerio, *Didascalie per la lettura di un giornale*, Torino, Einaudi, 1999. (Citato a p. 173.)
— *Esercizi di tiptologia*, Milano, Mondadori, 1992. (Citato a p. 173.)
Ono, Yoko, *Grapefruit*, Tokyo, Wunternaum Press, 1964. (Citato a p. 169.)
Perec, Georges, *Un Homme qui dort*, Parigi, Denoël, 1967. (Citato a p. 155.)
Ponge, Francis, *Le parti pris des choses*, Parigi, Gallimard, 1942. (Citato a p. 161.)
Ronchi, Rocco, *Il verso giusto. Etica e pedagogia nella poesia di Umberto Fiori*, in «Atelier», xii (1998), x-w. (Citato a p. 171.)
Rossi, Tiziano, *Il movimento dell'adagio*, Milano, Garzanti, 1993. (Citato a p. 161.)
Sanguineti, Edoardo, *Cose*, prefazione di Fausto Curi, postfazione di Ciro Vitiello, Napoli, Pironti, 1999. (Citato a p. 164.)
— *Cose*, in *Il gatto lupesco. Poesie (1982-2001)*, Milano, Feltrinelli, 2002. (Citato a p. 164.)
— *Postkarten. 1972-1977*, Milano, Feltrinelli, 1978. (Citato a p. 163.)
Sommer, Piotr, *Pamiątki po nas*, Cracovia, Wydawnictwo Literackie, 1980. (Citato a p. 155.)
Stein, Gertrude, *Tender Buttons. Objects*, con le illustrazioni di Lisa Congdon, San Franscisco, Chronicle Books, 2013. (Citato a p. 161.)
Strumia, Filippo, *Marciapiede con vista*, Torino, Einaudi, 2016. (Citato a p. 166.)
Targhetta, Francesco, *Fiaschi*, Milano, ExCogita, 2009. (Citato a p. 156.)
Testa, Enrico (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005. (Citato a p. 158.)
Verdino, Stefano, *Questioni di teoria critica*, Napoli, Alberto Guida, 2007. (Citato a p. 158.)

Parole chiave

Do it; arte Concettuale; perfomance; 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 Stroppa) 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. 151–176.

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.

RAGIONE POETICA E RAGIONE GRAFICA NELLA POESIA DI RICERCA: ELENCAZIONI, SEQUENZE, STRINGHE

Ada Tosatti – *Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3*

Molte delle cosiddette scritture "di ricerca" della poesia italiana (ma anche francese e anglofona) degli ultimi anni hanno fatto ricorso al modello formale della lista. A titolo d'esempio si considerino: *Tracce* (2008) e *Tecniche di basso livello* (2009) di Gherardo Bortolotti, *Teoria dei gruppi* (2014) di Alessandro Broggi, *Giornale del viaggio in Italia* (2009) di Marco Giovenale, *A new house* (2008) e *Bianca come neve* (2009) di Michele Zaffarano. In tale ricorso alla lista, da parte di questa nuova generazione di poeti, si può forse individuare un tentativo di risposta ad una trasformazione culturale, cognitiva e linguistica in atto, da cui consegue la necessità di trovare nuove forme poetiche in grado di dire il reale. Se da un lato questi poeti esprimono una «uscita dalla poesia» che sfocia in una «prosa in prosa», secondo i termini del poeta francese Jean-Marie Gleize (punto di riferimento riconosciuto da questi autori), dall'altro la forma della lista sembra offrirsi come ultima possibilità di composizione in versi all'èra del "twitter", dei motori di ricerca, della frammentazione dei linguaggi dell'info-sfera. Il nostro intervento si propone di interrogare l'uso della lista come dispositivo poetico, come spazio installativo nella poesia "di ricerca".

The formal model of the list is a recurring element in many of the so-called "research writings" in the last two decades of Italian contemporary poetry. As an example, one might think of Gherardo Bortolotti's *Tracce* (2008) and *Tecniche di basso livello* (2009), Alessandro Broggi's *Teoria dei gruppi* (2014), Marco Giovenale's *Giornale del viaggio in Italia* (2009), Michele Zaffarano's *A new house* (2008) and *Bianca come neve* (2009). This resort to the list by this new generation of poets may appear as an attempt to respond to a cultural, cognitive and linguistic turn that implies the necessity to find new poetic forms able to render reality's transformations. On the one hand, these poets express a «way out from poetry», that lead to «prose proses» according to the terms of French poet Jean-Marie Gleize (these authors' main point of reference); on the other hand, the pattern of the list offers the possibility to compose verses at a time of "twitter", search engines, fragmentation of info-sphere languages. This paper thus analyses the use of the list as a "poetic device", building a sort of artistic installation's room.

Cataloghi, stringhe, serie, sequenze: difficile non essere colpiti, nel momento in cui ci si addentra nei testi della cosiddetta poesia di ricerca,[1] dalla presenza inequivocabile, ricorrente, se non addirittura insistente, di forme e moduli riconducibili alla pratica dell'elenco.[2] Liste di nomi, di sintagmi o di brevi frasi, liste verticali e orizzontali, liste in serie, in parallelo, liste numerate e gerarchizzate, liste indicate da trattini o da cancelletti, liste-versi o liste-blocco, vere e proprie liste o testi che hanno una «allure de liste»,[3] per

1 Non entro nel merito del dibattito legato ai tentativi di mappatura del panorama poetico italiano contemporaneo di cui rende conto 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), http://www.leparoleelecose.it/?p=16873. Sulla poesia «di ricerca» si vedano anche Paolo Zublena, *Come dissemina il senso la poesia «di ricerca»*, in *Enciclopedia Treccani Magazine*, http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/poeti/zublena.html, Paolo Zublena, *Nuovi poeti italiani*, in «Nuova corrente», LII/135 (2005) e Paolo Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila*, Roma, Carocci, 2017, pp. 41-43. Per un'approfondita sistematizzazione della poesia italiana del secondo Novecento, cfr. Andrea Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007.

2 Marco Giovenale, *Elencazioni, non narrazioni*, in «Alfabeta2» (22 febbraio 2015), https://www.alfabeta2.it/2015/02/22/gioco-e-radar-06-elencazioni-non-narrazioni/.

3 È il titolo del terzo capitolo di Bernard Sève, *De haut en bas. Philosophie des listes*, Paris, Seuil, 2010, pp. 68-93.

riprendere l'espressione del filosofo Bernard Sève. Da Gherardo Bortolotti a Alessandro Broggi, da Marco Giovenale a Andrea Inglese, da Andrea Raos a Michele Zaffarano, i poeti di ricerca sembrano in preda a una sorta di ossessione della «messa in lista»: una furia enumerativa che stupisce forse solo chi non coglie quanto queste scritture esprimano la trasformazione cognitiva in atto nell'era di Internet, la griglia, la rete esperienziale – fatta di *hashtag*, di motori di ricerca e di indicizzazione – nella quale si muovono gli individui oggi (nativi digitali e non).

Ma procediamo con ordine. Certamente, come precisano vari teorici (fra cui Belknap, Sève), la lista vera e propria è quella composta solo da nomi o voci. Tuttavia numerose altre pratiche testuali possono essere assimilabili alla lista: serie, sequenze, indici, sommari, il dispositivo testuale su cui si fonda la lista suppone un movimento duplice e potenzialmente infinito, di separazione da un lato e di congiunzione dall'altro,[4] di «accumulo che si coordina nel contatto».[5] Idealmente, due termini bastano perché vi sia lista o principio di una lista, anche se la retorica classica predilige, per le figure fondate sul parallelismo strutturale di due o tre membri, i termini di bipartizione (se il ritmo è binario) o di tricolon (se la serie è ternaria).

L'analisi del corpus selezionato, rappresentativo anche se certamente non esaustivo, fa emergere chiaramente la ricorrenza di elencazioni e dispositivi seriali, tanto nei testi poetici «in versi» quanto nelle scritture in prosa, le cosiddette «prose in prosa», secondo i termini di Jean-Marie Gleize[6] (punto di riferimento riconosciuto da questi poeti). Tale caratteristica permette di interrogare le forme stesse della poesia di ricerca, forme inseparabili ovviamente dalle poetiche dei singoli autori ma che esprimono anche un orizzonte comune nel tentativo condiviso di una «sortie de la poésie»[7] (di una uscita dalla poesia tradizionalmente intesa).

Come scrive Paolo Giovannetti nel suo recentissimo *La poesia italiana degli anni Duemila* a proposito di una poesia difficile da classificare per i non addetti ai lavori, ossia quella di Marco Giovenale:

> Nessuno dei suoi testi si concede a una lettura poetica convenzionale: le linee si interrompono solo quando il percorso in avanti della prosa è completato, spessissimo con il punto. Le poche eccezioni, nell'ultima parte, sono versi per modo di dire. Sono quasi sempre cataloghi, elenchi, anche numerati. [...] *Questi* sono versi extra-vaganti, dunque? La poesia si farebbe anche con forme metriche che non sono ormai più tali?[8]

Da questo punto di vista, ciò che potremmo denominare forma-lista e funzione-lista permette forse di sottolineare il passaggio, senza soluzione di continuità, dal verso alla

4 Robert Belknap, *The List. The Uses and Pleasures of Cataloguing*, New Haven, Yale University Press, 2004, p. 15.

5 Jacques Geninasca, *La parola letteraria*, Milano, Bompiani, 2000, p. 68.

6 Jean-Marie Gleize, *Littéralité. Poésie et figuration. A noir. Poésie et littéralité*, Paris, Questions Théoriques, 2015.

7 Jean-Marie Gleize, *Opacité critique*, in *Toi aussi tu as des armes. Poésie & politique*, Paris, La Fabrique, 2011, pp. 27-44. Testo tradotto da Michele Zaffarano in GAMMM : cfr. http://gammm.org/wp-content/uploads/2014/05/Gleize_Opacita.Critica.pdf.

8 Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila*, cit., p. 12.

prosa e viceversa in molte scritture di ricerca, poiché sembrano offrirsi come ultima possibilità di composizione in versi nell'epoca della frammentazione dei linguaggi dell'infosfera. Attraverso la disamina di tale modello formale si tratterà dunque di interrogare anche il tentativo effettuato attraverso queste scritture di riflettere in modo non ingenuo la realtà extra-linguistica sulla base della convinzione, ereditata dalle neo-avanguardie, di una stretta relazione fra ideologia e linguaggio.

I rapporti tra la lista e la letteratura sono antichissimi: basti pensare al famoso *Catalogo delle navi* nel secondo libro dell'Iliade.[9] Partendo da questo nobile antecedente, la lista è stata spesso considerata come una pausa all'interno di una narrazione, perché l'enunciazione in forma di catalogo permette di esprimere la singolarità delle cose, di rappresentarne la forma o il colore, di renderle percepibili al lettore.[10] La lista consentirebbe dunque di far vedere, attraverso l'evocazione dei nomi, i *realia*, gli oggetti di cui il mondo è fatto. In questa prospettiva vale la pensa ricordare la stretta relazione, opportunatamente sottolineata da Philippe Hamon, che intercorre tra la lista e la descrizione.[11] Se descrivere, in una delle più antiche accezioni del termine, significava anche registrare, contabilizzare, iscrivere beni o persone nei registri, ciò si deve al fatto che, spiega Philippe Hamon, entrambe le operazioni si collegano a un'ambizione enciclopedica e didattica. Nella modalità descrittiva del testo trasparirebbe dunque un'utopia linguistica comune alla pratica dell'elenco, quella della lingua come nomenclatura, una lingua il cui scopo sarebbe di nominare e designare il mondo, parola per parola, una lingua in cui domina la funzione referenziale di etichettare una realtà discreta, suddivisa in unità. Philippe Hamon individua dunque nella lista una sorta di grado zero del testo descrittivo, materiale verbale che la descrizione organizza poi spazialmente, un al di qua e un al di là del testo descrittivo, poiché è anche rinuncia all'organizzazione testuale.

L'antropologo Jack Goody mostra però come alla lista stessa sia già connaturata una dimensione visiva e spaziale che definisce una «ragione grafica» della scrittura dissociata dalla dimensione orale del linguaggio. La lista suppone sempre una certa disposizione, una certa articolazione nello spazio poiché può essere letta in varie direzioni, verticalmente, lateralmente, dall'alto verso il basso o viceversa. È spazio ritagliato all'interno di un altro spazio, con un bordo, un limite, come la striscia o l'orlo di stoffa che indicava in origine. Ma, soprattutto, la lista appare come una matrice formale che, in rapporto stretto con la nascita della scrittura, determina l'organizzazione del sapere, facilita la disposizione ordinata degli oggetti, sia mediante l'enumerazione che attraverso l'identificazione di rapporti di somiglianza fra le parole (o meglio, tra i loro fonemi iniziali) o fra le cose (le categorie):

> La liste implique discontinuité et non continuité. Elle suppose un certain agencement matériel, une certaine disposition spatiale [...]. Elle facilite, c'est le plus important, la mise en ordre des articles par leur numérotation, par leur son initial ou par catégorie. Et ces limites, tant externes qu'internes, rendent les catégories plus

9 Utile per una visione d'insieme sulla problematica della lista: Umberto Eco, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009.

10 Sylvie Perceau, *La Parole vive. Communiquer en catalogue dans l'époque homérique*, Louvain/Paris/Dudley (MA), Peeters, 2003, p. 150.

11 Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

> visibles et en même temps plus abstraites. Sous tous ces aspect, la liste diffère de ce que produit la communication orale ; elle est plus proche du tableau [...] ou de la formule [...].[12]

La lista, secondo Jack Goody, è in effetti forma caratteristica delle prime pratiche di scrittura e la sua specificità consiste per l'appunto nella spazializzazione, nella frammentazione del linguaggio rispetto al flusso continuo dell'oralità, nella sua potenza di astrazione e, al contempo, di oggettivazione.[13]

Parallelamente, però, numerosi critici hanno anche rilevato il rapporto intrinseco che esiste fra lista e poesia. La poesia rappresenterebbe un «ambiente naturale» per le liste, non solo dal punto di vista formale, visto che l'andare a capo, tipico del verso, corrisponde al principio di organizzazione per capoversi dell'elenco,[14] ma anche a causa di ragioni d'ordine musicale e ritmico, come anafore, allitterazioni, echi melodici. L'organizzazione estetica della sostanza sonora, del significante,[15] si articola con lo sforzo di organizzazione della materia semantica e della trama. Ma questo ruolo privilegiato svolto dalla lista nella poesia è dovuto anche al fatto che, come afferma il poeta e matematico oulipiano Jacques Roubaud, nella lista i termini, i «*nouns*», diventando i nomi propri delle cose, i loro «*names*», esercitano una forza di evidenza particolarmente attrattiva per i poeti. «*On ne peut nier une liste* (pas plus que, pour Wittgenstein, on ne peut nier une image)», scrive Roubaud, citando come modello di lista il famoso verso di Gertrude Stein: «A rose is a rose is a rose is a rose».[16]

Queste diverse caratteristiche della lista si ritrovano in molti testi del nostro corpus, in cui la lista appare come un dispositivo testuale dalle molteplici nonché convergenti funzioni.[17] L'uso della lista sembra avere come obiettivo primario la costituzione di un

12 [...], Jack Goody, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Minuit, 1979, p. 150.

13 «L'écriture transforme la liste et la liste à son tour transforme la série et la classe. Elle "transforme la série": je veux dire par là que, dans l'écrit, la perception du schème organisateur (pattern) est surtout (quoique pas exclusivement) d'ordre visuel. Dans certains domaines, quand il s'agit de nombres par exemple, il serait extrêmement difficile de formuler une série (une liste organisée) sans transposer les données auditives en données visuelles [...]» (*ivi*, pp. 186-187).

14 «Finally, it is important to observe the singular advantage poetry has over prose in the creations of lists. [...], poems usually take forms that provide a natural environment for lists. The stacked lines of a verse provide virtual ledger entries in which the poet can itemize, registering and elaborating a certain number of items per line [...]. This loose framework lets the poet enumerate or accumulate, amplify or distribute, mount or diminish, suggest completion or unending plenitude, according to a custom-made formula » (Belknap, *The List*, cit., p. 15).

15 «Indépendamment de l'emploi d'un système de notation graphique, la raison qui organise les listes et les inventaires pour les transformer en catalogues est donc souvent d'ordre poétique: logique phonétique, rythmique, syntaxique, sémantique», scrivono Claude Calame e Florence Dupont rifacendosi agli studi dell'etnologa africanista Chistiane Seydou che, in opposizione alla « ragione grafica » evocata da Jack Goody, ha mostrato gli usi della «funzione-lista» nella poesia di tradizione orale, in Claude Calame e Florence Dupont, *Pragmatique d'une forme poétique: de la liste au catalogue*, in «Textuel», lvi (2008), p. 14.

16 Jacques Roubaud, *Notes sur la poétique des listes chez Georges Pérec*, in *Penser, classer, écrire. De Pascal à Perec*, a cura di Béatrice Didier e Jacques Neefs, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1990, pp. 201-208.

17 La nozione di dispositivo nei poeti di ricerca fa capo a Olivier Quintyn et Christophe Hanna, rispettivamente ai volumi Olivier Quintyn, *Dispositifs/Dislocations*, Paris, Questions théoriques, 2007 e Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Questions théoriques, 2010. Mi permetto di rinviare al mio sag-

luogo testuale di tipo *installativo*,[18] nella ricerca di una spazializzazione che sia però fondamentalmente anti-rappresentativa.[19] Tale operazione parte dalla convinzione che il linguaggio, per dirla con Marco Giovenale, «non è uno strumento ma già la casa (umana) di tutti gli strumenti; è corpo-segno».[20] Per una prima rapida ricognizione basterebbe quasi soffermarsi su alcuni titoli. Dalla serie dei *Prati* di Andrea Inglese alle cartoline illustrate di una *New House* di Michele Zaffarano che presentano una serie di statistiche impresse sopra le foto di una casa abbandonata, dal *Nuovo Paesaggio Italiano* di Alessandro Broggi con la successione di ripetitive «nuove situazioni» suddivise in paragrafetti numerati, per giungere alla costituzione di un rifugio, di uno *Shelter*, da parte di Marco Giovenale, i vari testi[21] esprimono l'esigenza di ri-fondare dei luoghi testuali inediti anche se incommensurabili nella loro frammentarietà e incompletezza.[22] La scrittura nasce non solo dalla costatazione di una liberazione rispetto al vecchio sistema della rappresentazione, ma anche da una sfida lanciata nei confronti di una determinata concezione del linguaggio poetico in quanto spazio confinato, *turris eburnea,* come evocato da questo breve testo in prosa contenuto per l'appunto in *Shelter*:

> va ai bastioni e decide che non ha debiti verso quel sistema, o orizzonte o ancora *frame*, paesaggio, fayyum, sequenza, carta dei vini, regole-fragole, e, dei nomi.
>
> non ha – non ha la matematica, le connessioni – causali, assiali, le assonometrie, le assiologie, tassonomie per questa specie.
>
> solo le costole sono molto più lunghe che negli altri predatori.[23]

La rappresentazione è negata (si veda la ripetizione di «non ha») sia essa intesa come struttura, cornice, forma («*frame*»), come possibilità di ritrarre (il ritratto è «fayyum», dipinto di defunti, di volti morti) o come orizzonte-paesaggio. La scrittura poetica si situa dunque al di fuori della logica e della causalità, non regge proposizioni subordinate e

gio Ada Tosatti, *Dispositivi realistici nei poeti degli anni zero*, in Silvia Contarini, Maria Pia De Paulis-Dalembert e Ada Tosatti (a cura di), *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Massa, Transeuropa, 2016, pp. 199-215, pp. 199-215.

18 Si veda l'opposizione tra installazione e performance tracciata da Gherardo Bortolotti e Marco Giovenale, *Tre paragrafi su scritture recenti*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», vii-viii (2007), p. 10 ma anche Paolo Giovannetti, *Dopo il sogno del ritmo. Installazioni prosastiche della poesi*, in Andrea Inglese *et al.*, *Prosa in prosa*, introduzione di Paolo Giovannetti e note di lettura di Antonio Loreto, Firenze, Le Lettere, 2009 e il capitolo *Il libro come installazione. Cos'è la poesia di ricerca*, in Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila*, cit.

19 «Un'ultima nota per sottolineare come caratteristica comune, che si ritrova su entrambi i lati di entrambe le polarità individuate, l'elusione o il rifiuto o il superamento della rappresentazione. Insomma l'antirappresentatività delle scritture in corso» scrive Gherardo Bortolotti in Bortolotti e Giovenale, *Tre paragrafi su scritture recenti*, cit., p. 10.

20 Marco Giovenale, *Giovenale su Giovenale*, in Vincenzo Ostuni (a cura di), *Poeti degli anni Zero. Gli esordienti del primo decennio*, (numero monografico de «L'illuminista»), Roma, Ponte Sisto, 2010, p. 169.

21 Fra gli altri titoli anche Marco Giovenale, *La casa esposta*, Firenze, Le Lettere, 2007 e Michele Zaffarano, *WunderKammer, ovvero come ho imparato a leggere*, in Inglese *et al.*, *Prosa in prosa*, cit.

22 Si vedano a riguardo le considerazioni di Antonio Loreto su Giovenale e Zaffarano in Antonio Loreto, *Marco Giovenale e Michele Zaffarano: una matematica della realtà*, in *Nuovi oggettivisti*, a cura di Giorcelli Cristina e Magno Luigi, Napoli, Loffedro Editore, 2013, pp. 249-259.

23 Marco Giovenale, *Shelter*, Roma, Donzelli, 2010, p. 101.

non ha moventi («causali» è da intendersi in un duplice senso grammaticale e giudiziario), non vuole rispondere a tentativi di riproduzione-raffigurazione spaziale né a intenti edificanti. Si situa al di fuori della linea, della direzione, dell'asse, le quali, come dimostra lo slittamento semantico provocato dalla lista di significanti (causali, assiali, assonometria, assiologia, tassonomia), fanno in realtà coincidere il bisogno di rappresentazione con il tentativo di una classificazione ordinante, con l'imposizione di una norma. Così, l'accostamento dei termini composti, resi un po' ridicoli dalla forzata allitterazione (*ἄξιος, ἄξων, e τάξις)*, fa emergere il rapporto fra misura, norma e parola (*μέτρον, νόμος, λόγος*), fra lo studio dei valori morali, la proiezione di figure nello spazio e il sistema di classificazione delle specie. L'ultimo segmento del testo sembra così suggerire – attraverso il proseguimento del lessico tassonomico – l'immagine di una poesia come animale raro che si nutre di specie più piccole. Il riferimento alle «costole», che rinvia difatti all'idea dello scheletro (uno degli ulteriori significati del termine «*frame*»), evoca in tal modo la struttura specifica del testo che il lettore ha sotto gli occhi e le cui costole sono «molto più lunghe» dei versi che abitualmente si trovano nei componimenti poetici.

Come rileva Andrea Inglese, nella sua veste di critico, la costituzione di un paesaggio testuale che contesta l'ordinario patto con il lettore per invitarlo a mettere a distanza le convenzioni figurative tradizionali è certamente una delle specificità della poesia di ricerca.[24] La forma-lista, attraverso un'organizzazione testuale che nega la sintassi e dunque la narrazione, è procedimento privilegiato per fare della pagina il luogo di un'esposizione e disposizione dei materiali linguistici, per sottolineare la valenza oggettuale del linguaggio, e in tal modo comporre paesaggi simbolici che intrattengono un rapporto ambivalente con la realtà extra-linguistica. «Paradoxalement, scrive anche a riguardo Bernard Sève, le mot en liste est coupé du monde et fait corps avec le monde [...]. Le mot n'est plus l'outil d'une manipulation linguistique, il devient un morceau du monde».[25]

Ciò appare anche in un poeta, come Andrea Raos, che si contraddistingue nell'ambito della poesia di ricerca per non aver rinunciato a esplorare una certa dimensione lirica. Così, nella plaquette *I cani dello Chott el-Jerid*, in cui si alternano prose e componimenti in versi, Andrea Raos prende come oggetto della scrittura la resa stessa di un paesaggio esistente: il lago dello Chott-el-Jérid, in Tunisia, la cui superficie è composta di cristalli di sale e che d'estate si trasforma in un esteso e rovente deserto. Uno dei testi della raccolta si presenta dunque come una breve prosa composta di una sfilza di sostantivi e aggettivi separati dal punto – liste di colori, di minerali, di corpi frammentati, di sensazioni - che creano una superficie quadrangolare compatta e chiusa, senza vie d'uscita. Non a caso la prosa si apre e si chiude con un elenco di sfumature di colori disposte in modo perfettamente speculare (da «Solidago» a «Ciano» e da «Ciano» a «Solidago»), mentre in mezzo troviamo una serie di oggetti, momenti, elementi e sensazioni apparentemente irrelati:

> Solidago. Alizarina. Granata. Felce. Mattone. Oltremare. Zinco. Titanio. Ametista. Zaffiro. Carminio. Porpora. Fiamma. Corallo. Glicine. Acquamarina. Ama-

24 Andrea Inglese, *Paesaggio e convenzioni figurative nella poesia italiana contemporanea*, in Contarini *et al.*, *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, cit., pp. 179-197.

25 Sève, *De haut en bas*, cit., p. 120.

> ranto. Giada. Bruciato. Celadon. Ruggine. Eliotropo. Mirto. Cremisi. Malva. Magenta. Rubino. Cinabro. Falun. Cadmio. Indaco. Ciano. Cenere. Nero. Forma. Spento. Mano. Fuso. Cera. Carta. Mania. Fumo. Roccia. Praseodimio. Arancia. Cadenza. Disossato. Intimo. Covo. Brivido. Calcare. Guscio. Conocchia. Staffile. Rebbio. Cava. Rame. Cielo. Stasi. Resto. Vento. Sonaglio. Buio. Staffa. Ruscello. Vena. Seta. Osso. Cranio. Inchiostro. Ossido. Squama. Costellazione. Ciglio. Catena. Sole. Scudo. Anello. Ferro. Specchio. Fessura. Ricciolo. Piuma. Sciabola. Lama. Risacca. Vetro. Cascata. Bosco. Mano. Crepaccio. Palmo. Brachiblasto. Conchiglia. Perla. Fruscio. Battito. Capra. Coperta. Schiuma. Cassa. Ala. Ditale. Crosta. Scarpa. Foglia. Aquila. Soma. Fuoco. Pipistrello. Cirro. Gabbia. Seme. Incendio. Nido. Ciuffo. Gravitazione. Lancia. Cavalletta. Vena. Raggio. Goccia. Morso. Rete. Foschia. Gelo. Stella. Piaga. Schiocco. Ripiano. Selce. Punta. Torrente. Parete. Cassa. Schianto. Cibo. Ramo. Freddo. Caduta. Scroscio. Radice. Tralcio. Ceppo. Palpebra. Dente. Tenda. Alba. Gasometro. Catrame. Ventre. Gorgo. Orizzonte. Fossa. Isola. Tronco. Saliva. Fango. Raggio. Mesosfera. Batuffolo. Numero. Ununtrio. Tropopausa. Unghia. Sorso. Sfiato. Ghiaccio. Muscolo. Crollo. Scafo. Lastra. Strada. Polso. Lampo. Ciano. Indaco. Cadmio. Falun. Cinabro. Rubino. Magenta. Malva. Cremisi. Mirto. Eliotropo. Ruggine. Celadon. Bruciato. Giada. Amaranto. Acquamarina. Glicine. Corallo. Fiamma. Porpora. Carminio. Zaffiro. Ametista. Titanio. Zinco. Oltremare. Mattone. Felce. Granata. Alizarina. Solidago.[26]

Per un principio quasi rizomatico di germinazione, in cui ogni parola, benché isolata, proietta intorno a sé altre gemme-parole, il testo-deserto sembra autogenerarsi avanzando nel suo concatenamento per associazioni di vario tipo che si svolgono sia sull'asse sintagmatico che su quello paradigmatico. A volte il paesaggio testuale si costruisce attraverso associazioni semantiche ravvicinate, come la sequela di termini «cenere», «nero», «spento», «fuso», «cera», che rinvia al campo lessicale del fuoco, mentre altre volte la germinazione sembra ritardata: da «fuso», ad esempio, preso come sostantivo, si dipana poi – è il caso di dirlo – il campo lessicale della tessitura («conocchia», «seta»). Rifacendosi alla teoria del campo associativo di Charles Bally, si nota come il testo proceda sfruttando l'insieme delle relazioni di senso, di paradigma grammaticale, di struttura fonologica e morfologica che ciascuna parola intrattiene con le altre: sul piano della forma dell'espressione, ad esempio, «mano» sembra indurre «mania», «cava» richiamare «covo», «osso» prolungarsi in «ossido». Tali termini, nella loro successione, sembrano non solo esprimere una disgregazione, una frammentazione quasi molecolare della percezione, ma anche il passaggio dal referente al segno linguistico, dal territorio reale a un paesaggio testuale. Un paesaggio composto di parole per l'appunto disossate (numerosissimi i bisillabi), la cui aridità, asciuttezza, rinvia probabilmente al deserto in questione. Lemmi concreti si alternano così a termini astratti, fra i quali colpiscono in particolare quelli tratti dall'ambito della scienza – chimica, botanica, geofisica – e che catturano l'attenzione a causa della loro particolare lunghezza o complessità: «praseodimio», «costellazione», «brachiblasto», «gravitazione», «ununtrio», «mesosfera», «tropopausa». Tali parole riconducono decisamente il focus sul linguaggio stesso a causa della loro opacità e dell'asprezza dei loro significanti e rompono il ritmo quasi incantatorio del testo. È il linguaggio infine che interpella il lettore tramite la sua settorialità

26 Andrea Raos, *I cani dello Chott el-Jerid*, Milano, Arcipelago, 2010, p. 13.

portandolo a interrogarsi contemporaneamente sul suo potere di nominazione e sul referente che il termine indica, e dunque a contemplare, ad esempio, l'esistenza di elementi atomici quali il praseodomio o l'ununtrio.[27]

Per la sua capacità di connettere elementi diversi appartenenti all'ambito linguistico o extralinguistico, per la sua dimensione performativa, la forma-lista appare a pieno titolo come un «dispositivo poetico» il cui funzionamento poggia su una serie di elementi che Christophe Hanna ha chiamato «eterogeneità interattiva», «contestualità», «operatività». Detto altrimenti, sempre nei termini di Hanna, che si ispira a un breve saggio di Francis Ponge,[28] la nozione di «funzionamento» del testo – che risulta dal concatenamento (*agencement*) di elementi eterogenei – diventa più importante delle nozioni di «significato», «rappresentazione» e «espressione». Parametro determinante del testo-dispositivo è il tentativo di attivare una trasformazione del «contesto logico» (l'organizzazione linguistica e testuale) e del «contesto ontologico» in cui esso si trova ad operare (come ad esempio l'istituzione letteraria, l'idea stessa di letteratura, di poesia).[29]

È il caso della raccolta *Bianca come neve* di Michele Zaffarano, composta di un breve incipit, *Curare la natura*, e da due parti, *Bello come un principe* e *Rosso come una mela*, di cinque sezioni ognuna. Già dal titolo della raccolta, che evoca il lessico delle fiabe, si intuisce il desiderio del poeta di denunciare un certo uso della lingua come principale strumento di formattazione dell'individuo che avviene fin dall'infanzia. Negli automatismi del linguaggio insiti nelle similitudini contenute nel titolo e nei sottotitoli (bianco come neve, ecc.) echeggiano ovviamente i mitemi delle fiabe (il principe, Biancaneve, la mela) mostrando come un determinato lessico sia spesso inerente alla tipologia testuale cui pertiene. Se i titoli rinviano, come abbiamo detto, al mondo delle fiabe, *Bianca come neve* tenta di smontare o per lo meno svelare il funzionamento del linguaggio, in particolare nel suo valore normativo. La seconda parte, costruita da lunghi elenchi di verbi all'infinito dal valore ottativo («buttarmi dal ponte / essere un re / abitare in una fattoria / avere una tarantola oppure mezzo scorpione / avere mezzo scorpione e mezza tarantola / avere uno stallo / buttarmi giù da un castello / guadagnare cinque milioni l'anno»), sembra rispondere alla prima parte, le cui sezioni presentano delle sfilze di verbi all'imperativo che mimano l'andamento di un testo regolativo:

> 3
> statevene seduti sulle vostre parole
> guardate il mare
> guardate morire le piante
> frequentate la piscina
> statevene nel vostro letto
> sudate che vi fa bene
> fatene una più del diavolo
> mangiate le banane non le lische del pesce

27 Elemento scoperto nel 2015 e il cui nome definitivo «nihonio» è stato registrato nel 2016.

28 Francis Ponge, *Le dispositif Maldoror-Poésies*, in *Œuvres complètes I, Méthodes*, Parigi, Gallimard, 1999, pp. 633-635.

29 Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, cit., pp. 14-18.

fermate l'inquinamento
ripiantate gli alberi abbattuti
giocate con le bambole
osservate il sole la luna
poi prendete le mele cotte le carote cotte
ascoltate la musica di benedetto marcello
poi ascoltate anche le eliche
andate al mare per vedere il panorama
fatevi fare regali dagli amici o dagli amici morti
comprate i dischi dei tyrannosaurus rex
state attenti ai lombrichi agli uccelli
fate marcire i fiori
non buttate niente del maiale
non sporcate la neve e quelle cose sporche
non giocate agli assassini

4
guardate gli alberi le farfalle l'erba spina i fiori gialli gustatevi la
cioccolata fate gli scivoli state male procuratevi la guerra la
crema da notte il cielo armatevi gonfiate i palloni la natura è in
rovina

andate allo zoo al museo andate all'aeroporto viaggiate in treno
lavorate poco state sotto vento fatevi un giro in moto non
passate per l'autostrada spirate più tardi che potete sciogliete i
cani i mostri le streghe

sciupatevi l'inverno il gatto da solo nuotate salite su colline alte
scendete con la slitta passate attraverso il fuoco la campagna il
cinguettio degli uccelli gli alberi in fiore[30]

La comicità delle due parti scaturisce certamente dal carattere paradossale della maggior parte dei desideri e delle ingiunzioni («avere mezzo scorpione e mezza tarantola», «statevene seduti sulle vostre parole»; «sciupatevi l'inverno») o dal loro carattere invertito rispetto alla norma. Attraverso un fine lavoro di montaggio, forse evocato dall'epigrafe tratta dalla citazione di una canzone dei Genesis (*the children play at home with needles, needles and pins*), il poeta fa emergere le direzioni di senso provocate dai contesti testuali: il desiderio di buttarsi giù da un ponte stride ovviamente con quello di essere un re o di abitare in una fattoria. Allo stesso modo l'elenco di ordini in *Bello come un principe* contrasta con il carattere generalmente precettivo dei testi normativi poiché incita al piacere, alla leggerezza e all'insubordinazione: «statevene nel vostro letto», «lavorate poco», «fatene una più del diavolo».

30 Michele Zaffarano, *Bianca come neve*, Roma, La Camera Verde, 2009, pp. 3-4.

L'operazione di smascheramento dei riflessi condizionati di lettura si estende però alla forma stessa della poesia (nella sua concezione canonica) e alla collocazione editoriale del testo (attivando quella che Hanna chiama la contestualità ontologica del dispositivo). *Bianca come neve*, pubblicato dalla casa editrice di testi poetici La camera verde, si afferma come raccolta poetica a pieno titolo e a un primo grado di lettura si potrebbe essere confortati dalla presenza di quelli che appaiono, almeno «per l'occhio»,[31] come versi; tuttavia, come si deduce dall'esempio sopra citato, anche questa caratteristica è rapidamente sconfessata poiché la quarta e quinta sezione che compongono il poema si presentano come testi che tendono alla prosa.[32] La loro natura, tuttavia, non differisce dal resto del componimento se non per la lunghezza dei periodi, poiché questi blocchi di testo continuano a sommare liste di frasi declinate all'imperativo («guardate gli alberi le farfalle l'erba spina i fiori gialli gustatevi la cioccolata fate gli scivoli state male procuratevi la guerra la crema da notte il cielo armatevi gonfiate i palloni la natura è in rovina»). Quale differenza dunque fra le due tipologie testuali? Da un lato una coincidenza quasi sempre rispettata fra unità frastica e capoverso, con l'insistenza sulla verticalità dell'organizzazione testuale, dall'altro un dispiegamento orizzontale della scrittura su uno spazio più esteso.[33]

In ogni caso, preme sottolineare come la lista permetta di mettere in scena il testo poetico, mimando un modello formale, quello del verso, che rinvia in modo pressoché automatico a strutture teoriche e normative del passato.[34] La forma-lista, proposta come *ersatz* del verso, crea uno spazio metrico apparentemente convenzionale e mostra contemporaneamente come si possa (e si debba) far poesia con qualsiasi elemento del linguaggio comune. Lo scopo di tale messinscena, intesa nel suo duplice senso di allestimento e di finzione, è di istituire il testo come testo poetico per disattivarne contemporaneamente il funzionamento: ciò accade facendo emergere per l'appunto «une poésie sans qualités».[35] Rispetto dunque a un'idea della poesia come trasformazione qualitativa della lingua, si tratta di rivelare ciò che la poesia fa e il modo in cui ridispone le attitudini del lettore, ostentando le convenzioni letterarie e editoriali e giocando con esse.

31 Si veda la distinzione fra «metrica per l'occhio e metrica per l'orecchio» di cui parlano Paolo Giovannetti e Gianfranca Lavezzi: «Ci sono moltissimi versi novecenteschi che si qualificano come misure *visive*, – scrivono – la cui sonorità per certi versi appare subordinata a quanto fa la grafica, quale elemento in ultima analisi dominante. [...] i versi più informali e rigorosamente per *l'occhio*, tutto sommato poco frequenti nei primi anni del Nocevento, diventano sempre più numerosi dopo il 1945 e sono vicini a costituire la norma a partire dagli anni settanta» (Paolo Giovannetti e Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010, p. 27).

32 Marco Giovenale, in una recensione del libro, li considera come testi in prosa, tuttavia più che di prosa ci sembra che si debba parlare di versetti. Cfr. Marco Giovenale, *Distinstallare il « come ». Una raccolta recente di Michele Zaffarano*, in «PuntoCritico2» (29 aprile 2011), https://puntocritico2.wordpress.com/2011/04/29/disinstallare-il-come-una-raccolta-recente-di-michele-zaffarano/.

33 Sulla scrittura in prosa e in versi, cfr. Paolo Zublena, *Esiste (ancora) la poesia in prosa?*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», xii (2010), pp. 43-47.

34 Per una riflessione sulla necessità di un rinnovamento del linguaggio poetico nell'epoca contemporanea, cfr. Gianluigi Simonetti, *Mito delle origini, nevrosi della fine*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», xi (2008), pp. 51-56.

35 Si veda la prefazione di Christophe Hanna a Gleize, *Littéralité*, cit., pp. I-XV.

Sulla scia di riflessioni che erano già emerse in seno alla neoavanguardia[36] ma che hanno raggiunto una evidenza incontrovertibile nell'era della *new-economy*, molti degli autori qui presi in esame sfruttano la dialettica ordine-disordine che la lista induce come espressione dell'alienazione nella società contemporanea. Ne fornisce un chiaro esempio la produzione di Gherardo Bortolotti, sia attraverso *Tracce* (opera nata come narrazione discontinua sul web prima di approdare a versioni cartacee anch'esse parziali e frammentarie) sia attraverso il volume *Tecniche di basso livello*, composto di una successione di brevi prose numerate, «una sorta di testo calviniano inceppato, a cui manca la stessa fiducia nell'ordine e il distacco lucido di un'ironia novecentesca», come si legge nel risvolto di copertina. L'opera, costruita con 72 coppie di paragrafi apparentemente disordinate (il libro comincia con la coppia 115-156 e non segue poi la successione numerica), pone al centro della sua composizione il rapporto fra tempo, vita, paesaggio e merce: «le villette a schiera, i quartieri periferici ci parlavano di un benessere continuo, di una forma socialdemocratica di eternità».[37]

Il disordine apparente nasconde una struttura estremamente elaborata in cui l'alternanza fra i numeri primi 2 e 3 non solo informa l'organizzazione combinatoria di tutta l'opera,[38] ma permea il ritmo stesso della scrittura: bipartizioni e tricolon sono frequentissimi sia a livello della costruzione dei paragrafi sia a livello della costruzione frastica, fornendo al testo nel suo insieme una cadenza lenta e ripetitiva:

> L'esposizione delle merci era fonte di serenità e i corridoi del supermercato aprivano prospettive che sapevano di progresso, sicurezza, sopravvivenza della specie. Percorrevamo con lo sguardo le teorie di etichette e confezioni rigide, affascinati dalle ombre che si infittivano sul fondo degli scaffali, immaginando vite microscopiche ai piedi dei vasetti di sottaceti.[39]

Tale scansione fra i numeri 2 e 3 sembra essere ripresa anche nell'uso delle persone pronominali che intervengono nelle brevi prose. Si alternano così terza persona singolare[40] e prima plurale, che restituisce la scomparsa della singolarità dell'individuo nella massa amorfa: «Assegnati al compito di fare numero, compravamo vestiti volgari perché credevamo nel futuro e nell'assenza di classi».[41] Anche i nomi dei «personaggi» che appaiono nel testo in grassetto sembrano esprimere l'idea di una moltiplicazione infinita, seriale, dell'individuo. **hapax** (l'unico) viene sdoppiato in due alter ego attraverso un

36 Cfr. Fausto Curi, *Tesi per una storia delle avanguardie*, in *Ordine e disordine*, Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 21-30 e Umberto Eco, *Del Modo di formare come impegno sulla realtà* [1962], in *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1971, pp. 229-284.

37 Gherardo Bortolotti, *Tecniche di basso livello*, Sant'Angelo in Formis, Lavieri, 2009, p. 11.

38 Le 72 coppie sono in realtà organizzate per decine: 23 coppie sono numerate con cifre che vanno da 1 a 100, 23 con cifre che vanno da 100 a 200 e 23 con cifre che vanno da 200 a 300. Infine si trovano solo 3 coppie con cifre al di sopra di 300.

39 Bortolotti, *Tecniche di basso livello*, cit., p. 45.

40 «Bersaglio perfetto di campagne pubblicitarie di livello mediobasso, appena sveglio **bgmole** si ripeteva a memoria monconi di slogan banali e si incamminava verso il bagno. Negli echi, nelle armoniche dell'acqua che scorreva, coglieva allusioni confuse alle sue vite precedenti, a qualche amore karmico perso nell'ultima incarnazione» (*ibidem*).

41 *Ivi*, p. 38.

gioco di *mise en abyme*: **bgmole** (nome nel quale si riconoscono le iniziali dell'autore)[42] e **kinch** (che rinvia al soprannome dato a Stephen Dedalus, alter-ego di Joyce nel suo *Ulisse*):

> **bgmole** si perdeva nell'esplorazione degli alberi di cartelle sui server ftp pubblici, leggendo le lunghe liste di file, decifrandone a vuoto i nomi e le estensioni. Cercava in pagine web dal traffico bassissimo, nei blog di liceali coreane, alcune frasi rivelatrici, alcune espressioni chiave in cui ritrovava questo o quell'aspetto fuggitivo dello zeitgeist. Si dimenticava di trouvaille inesplicabili, di testi interrotti e di fotografie di visi che, nel pieno della sua notte di navigazione, lo accompagnavano in ragionamenti incongrui, subliminali.[43]

La serialità viene a esprimere il perdersi nel labirinto contemporaneo,[44] la nuova odissea in cui l'individuo, frammentato, duplicato, naviga fra mondo reale e mondo virtuale: «dato che la realtà era oggetto di produzione industriale, e interi settori dell'economia erano dedicati alla formulazione di segni e di significati».[45] D'altronde in Bortolotti il tentativo di organizzazione, di ordinamento, viene a combaciare sempre con l'espressione di un'assenza, di un vuoto, di una realtà che si fa evanescente, si allontana nell'infinità delle merci.[46]

Se la lista ha rappresentato una sorta di soglia antropologica della scrittura, essa è anche espressione del rapporto stretto che la scrittura ha da sempre intrattenuto con la dimensione economica e commerciale delle nostre società.[47] Già Leo Spitzer aveva sottolineato come l'evoluzione della forma lista in letteratura debba essere considerata in relazione ai cambiamenti storici, stabilendo dunque un rapporto fra l'enumerazione caotica e lo sviluppo del capitalismo, con la nascita dei primi grandi magazzini.[48] Non stupisce dunque che il dispositivo-lista appaia in poeti[49] che tentano di rendere conto di come «l'accumulo dei capitali» modifichi l'«ordine cognitivo»[50] degli individui nel capitalismo post-industriale in cui l'accumulo infinito delle merci si accompagna all'accumulo

42 È il nome anche di uno dei vari blog di Bortolotti : `https://bgmole.wordpress.com`

43 Bortolotti, *Tecniche di basso livello*, cit., p. 19.

44 «avventurati in labirinti di piccole decisioni, di piccole deviazioni, avevamo smarrito il nostro codice utente, la parola chiave per accedere alle regioni più dignitose della nostra persona» (*ivi*, p. 29).

45 *Ivi*, p. 30.

46 In *Tecniche di basso livello*, ognuna delle serie numeriche è incompleta perché all'interno di ogni centinaia mancano delle coppie di numeri. Nello stesso modo, le *Tracce* sono discontinue: *Prosa in Prosa* contiene *Tracce* numerate da 23 a 199, la raccolta curata da Ostuni *Tracce* numerate da 10165 a 10233, rispettivamente in Inglese *et al.*, *Prosa in prosa*, cit., pp. 49-61 e Ostuni, *Poeti degli anni Zero*, cit., pp. 80-85.

47 Goody, *La Raison graphique*, cit., p. 157.

48 «Recordemos que el primer *grand magasin* de París, "La Ville de Paris", en la calle de Montmartre, abrío sus puertas en 1834: la coincidencia de fechas es significativa. Balzac es el eco neo-rabelesiano del "espiritu de bazar"» (Leo Spitzer, *La enumeracion caotica en la poesia moderna*, in *Linguistica e historia literaria*, Madrid, Editorial Gredos, 1974, pp. 247-291, a p. 160).

49 Come ricorda Antonio Loreto (Loreto, *Marco Giovenale e Michele Zaffarano: una matematica della realtà*, cit.) sia Giovenale che Zaffarano hanno del resto dedicato due testi alla nascita/invenzione della scrittura: Marco Giovenale, *(come) nasce la scrittura*, in «Nazione Indiana» (11 novembre 2010), `https://www.nazioneindiana.com/2010/11/11/la-nascita-della-scrittura-i/`; Michele Zaffarano, *l'invenzione della scrittura. 13 analitical sought poems + 1*, in *Il libro dell'immagine*, Roma, La Camera Verde, 2010.

50 Bortolotti, *Tecniche di basso livello*, cit., p. 18.

infinito delle parole. La lista ci parla dunque oggi, nella società della *net-economy*, di proliferazione incontrollata di materiali verbali, di produzione di parole-oggetti che bombardano le nostre menti, di un'accelerazione degli stimoli cognitivi attraverso i flussi di informazione, della sussunzione del linguaggio nel processo di valorizzazione capitalistico. Per illustrare quanto si è detto, si prendano in considerazione due esempi. Il primo è tratto dall'esilarante *Teoria dei gruppi (Fiction)* di Alessandro Broggi:

> [...]
>
> cera persa, casomai, cesame, tin pan alley, hic et nunc, pianto greco
>
> dalecarlia, sperlinga, riso crudo, iaio, d'altronde, carrier, rifritti
>
> apoftegma, roussel, va stringendo, senza scampo, contraintes, nel rapido autunno, spagliata, a lunga distanza
>
> stilometria, fototipo, figurinista, tempo verde, iperonimo, marezzato, montascala, malaparte
>
> coi fegatelli, fino a leyton, tutta curve, falloppone, fu manchu, cacarella, buoni pasto, sputo a grumi
>
> keiretsu, mindanao, entriste, saudite, acta diurna, etopeici, pigati, bottom up
>
> wattaggio, uva, la stessa cosa, condita via, a zeppe, unilever, ciclamino, compra bene
>
> henry beguelin, steep gradient, ori e cauzioni, residuali, daily house, medersa, parola, gancia, trimalchione, american standard
>
> comodato, strenuamente, dì sì, four roses, nefroni, cantabria, infinita, rambutan, premaman, escapismo
>
> woodblocks, accoltellatoi, rampogne, siderno, brabant, modali, fin-de-siècle, export lager, media inglese
>
> transare, piviali, flobert, garni, arpioni, sión, sorrisole
>
> agnazione, asset, per ordine di urgenza, premoriente, di presunzione, compiacente, formidabile, vitara
>
> superfici di riparazione, di turno, falestro, nikkei, ribes, teramani, l'apposito, telesto, écru, nerazzurro
>
> i like ike, hai rimpiattato, rodarte, alti e bassi, sparagnino, yodel, perdio, mostra la corda, devo andare
>
> daiquiri, guazze, cenotafi, prome, se è femmina, gemica, malbec, gormiti, trickster, macalus[51]

51 Alessandro Broggi, *Avventure minime*, Massa, Transeuropa, 2014, pp. 77-78.

Queste liste nella lista, poiché ogni nuovo capoverso presenta una nuova serie di parole, continuano per svariate pagine[52] cominciando con le parentesi quadre e i puntini di sospensione, che si ritrovano nuovamente verso la fine del componimento, come a sottolineare che si tratta di un discorso interrotto che viene qui proseguito. Caratteristica principale della scrittura di Alessandro Broggi è, in effetti, il riuso di linguaggi già esistenti, una strategia «post-produttiva» che, riciclando la valanga disordinata di oggetti e parole da cui gli individui sono travolti, cerca di produrre un nuovo senso critico, un distanziamento ironico nei confronti del linguaggio da cui sono parlati. Già dal titolo *Teoria dei gruppi (Fiction)* vengono evocati molteplici livelli di senso: l'espressione «teoria dei gruppi» fa così certamente riferimento a quella branca della matematica che studia per l'appunto i gruppi (cioè insiemi muniti di operazioni binarie complesse), ma forse anche alle ricerche sui gruppi di pressione e di interesse nel campo politico[53] riaffermando il valore di contestazione politica di tale operazione poetica. Teoria significa però anche serie, successione: se il gruppo, in matematica, può dar luogo a un oggetto geometrico composto, ogni capoverso si presenta come un luogo, uno spazio a sé. Davanti agli occhi del lettore si apre dunque una sequenza di stanze in cui, a partire da lacerti di linguaggio, da parole irrelate, si costruiscono storie, fiction, che sta al lettore svolgere, ricomporre, immaginare, penetrando nel labirinto dei frammenti sparsi di una vertiginosa torre di babele: nomi propri, nomi comuni, frammenti di dialoghi, titoli, brand, termini gergali, dialettali, lingue straniere.

Se da un lato la lista favorisce una certa oggettivazione del linguaggio, dall'altro essa appare come strumento di un «disordine controllato»[54] in cui l'apparente adesione al caos permette di rendere conto dell'indifferenziazione nel rapporto fra cose e parole, di sottolineare la confusione epistemologica che attraversa le varie forme di scrittura e di mettere in discussione le gerarchie esistenti. Il secondo esempio è tratto dallo spassoso *Attività economiche e classi di cose*, che presenta una successione di attività e oggetti assolutamente inverosimili. Qui Marco Giovenale gioca ironicamente con la valenza materiale e immateriale del linguaggio:

> attività di trasformazione, conlevamenti di acque marine e servazione.
>
> caccia e cattura di animali.
>
> pesca e allevamenti in acque dolci.
>
> operazioni nel lino, nella iuta, carpenteria metallica e simili.
>
> valvolame.
>
> prodotti chimici prevalentemente destinati al consumo non industriale dei derivati del petrolio.

52 Il componimento si estende da p. 77 a p. 87.

53 Faccio riferimento alla «group theory of politics» elaborata inizialmente da Arthur F. Bentley, *The Process of Government. A Study of Social Pressures*, Chicago, The University of Chicago press, 1908 poi ripresa da David B. Truman, *The Governmental Process. Political Interests and Public Opinion*, New York, Knopf, 1951.

54 Come si legge sulla quarta di copertina della raccolta di Marco Giovenale, *Il paziente crede di essere*, Roma, Gorilla Sapiens edizioni, 2016.

non alimentari, non altrove classificati.

limo e simili.

commercio al minuto di mediazioni.

commercio all'ingrosso di mediazioni.

[...]

papi a polvere, papi a olio di mais, papi a monossido di zinco.

talco di lepisma, per catetere senza guaina di limone.

talco di lepisma, per catetere con guaina di limone.

papi a lepisma, senso dell'orientamento.

Liquami di scolo a sé.

Liquami di scolo associati.[55]

Questo breve brano di un testo che si estende anch'esso su varie pagine[56] sembra prendere in contropiede il potere di nominazione della lista nella sua originaria dimensione contabile, mostrando come oramai la parola piuttosto che registrare il prodotto si sostituisce ad esso, lo produce. Nessun oggetto viene qui evocato né alcuna attività reale: le proprietà delle cose, le azioni umane sono rese nulle dal montaggio, malgrado il testo proceda, molto seriamente, nella sua catalogazione pubblicitaria di parole-oggetti che non rinviano ad alcun referente. La realtà materiale sembra svanire in favore di un processo di riproduzione delirante (si veda da questo punto di vista la vicinanza di Giovenale con le pratiche della scrittura «asemica»), che rende conto, in modo parodico e paradossale, del non-senso prodotto dall'economia della conoscenza, una macchina che gira vorticosamente macinando e rimescolando i vari piani di esistenza.

Negli esempi finora citati, come in moltissimi testi della poesia di ricerca (fra cui ovviamente *A new House* di Zaffarano), la lista appare come uno strumento di riduzione dell'enunciazione e della soggettività. La lista pura, lo ricorda ancora Bernard Sève, esclude in effetti sia l'enunciazione che il proferimento.[57] Da un lato, attraverso tecniche di componimento assimilabili all'elenco, quali ad esempio il *cut-up* e il *googlism,* i poeti di ricerca insistono dunque sulla dimensione meccanica della riproduzione di parole nel panorama odierno, dall'altro, per contro, fanno del nuovo testo un risultato non individuale ma frutto di una collaborazione, che si tratti di una cooperazione involontaria (come nei *sought poems*)[58] o di una richiesta di partecipazione attiva da parte del lettore. In

55 Marco Giovenale, *Giornale del viaggio in Italia. Installazioni prosastiche della poesi*, in Inglese *et al.*, *Prosa in prosa*, cit., p. 114.

56 *Ivi*, pp. 114-119.

57 Sève, *De haut en bas*, cit., p. 87.

58 Come ricorda Stefano Salvi introducendo la traduzione da parte di Bortolotti del testo di K. Silem Mohammad sui *Sought Poems*, in Stefano Salvi, *Editoriale*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», vii-viii (2007), pp. 2-6, alle pp. 2-3.

tal senso, alla desoggettivizzazione del testo corrisponde in realtà un processo di soggettivizzazione della lettura: Christophe Hanna utilizza d'altronde la nozione di dispositivo non nel senso foucaldiano di strumento di asservimento dell'individuo ma come azione svolta dal soggetto nei confronti dei rapporti di forza che lo governano (istituzioni, società). Detto altrimenti, nel momento in cui funziona come dispositivo risemantizzante, il testo poetico – e nel caso specifico il dispositivo-lista – permette di liberare ciò che è stato catturato da altri dispositivi per restituirlo a un possibile uso comune. L'azione del dispositivo poetico non va senza un difficile e faticoso «recadrage expérentiel»,[59] espressione che in italiano va tradotta sia come possibilità di inquadrare diversamente l'oggetto ritagliando altrimenti lo spazio dell'obiettivo o dello schermo, sia come possibilità del soggetto di riposizionarsi, di modificare il proprio comportamento, di sperimentare altrimenti. Evidentemente, le liste non sono gli unici oggetti testuali che sollecitano uno sforzo interpretativo. Tuttavia, in quanto forma debole, o non-forma, esse richiedono (e prevedono) la presenza attiva di un lettore o co-enunciatore, sottolineando in tal modo la loro funzione generativa.[60] Il carattere elementare della loro struttura e l'assenza di connessioni obbligano a percorsi ermeneutici multipli e costantemente rinnovati.

In conclusione, vorremmo dunque sottolineare come la forma-lista, nelle molteplicità delle sue funzioni, incarni tutte le caratteristiche del testo poetico inteso come dispositivo e come installazione, apparendo quasi come un modello imprescindibile della poesia di ricerca. In primo luogo, non si può non notare l'alto grado di ipertestualità che i testi-lista comportano, un'ipertestualità che rende conto di come il filtro tecnologico si sia interposto fra mondo e esperienza configurando in modo radicalmente nuovo lo sguardo e il paesaggio. In secondo luogo, la lista offre la possibilità di connettere diversi livelli di linguaggio e diverse tipologie testuali (producendo poesia con le parole comuni, con le forme del linguaggio quotidiano) e, così facendo, di contestare e ridefinire polemicamente una concezione della poesia ritenuta obsoleta. Infine, attraverso l'oggettivazione del linguaggio e la sua «ragione grafica», ma anche grazie alla sua essenzialità formale, il dispositivo-lista costituisce spazi *installativi* che inducono ogni volta una diversa e personalissima fruizione.

59 Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, cit., p. 19.

60 «Les listes requièrent leur lecteur/coénonciateur, témoignant de leur fonction générative: on n'en a jamais fini avec elles, tant elles se prêtent à des parcours multiples des éléments listés comme de l'ensemble qui les enchâsse. [...] elles sont malgré tout toujours en situation d'abondance pauvre, appelant des commentaires, des inférences interprétatives de toutes sortes. [...] Là est la véritable dimension «hypo» de la liste, avec l'inscription intratextuelle d'un sur-énonciateur; avec la mise en scène des blancs, lorsqu'il y a liste en colonne, qui appelle le travail interprétatif, activant (voire affolant) la machine inférentielle» (Alain Rabatel, *Listes et effets-listes. Enumération, répétition, accumulatio*, in «Poétique», clxvii (2011), pp. 259-272, doi: 10.3917/poeti.167.0259, p. 271).

Riferimenti bibliografici

Afribo, Andrea, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007. (Citato a p. 177.)

Belknap, Robert, *The List. The Uses and Pleasures of Cataloguing*, New Haven, Yale University Press, 2004. (Citato alle pp. 178, 180.)

Bentley, Arthur F., *The Process of Government. A Study of Social Pressures*, Chicago, The University of Chicago press, 1908. (Citato a p. 190.)

Bortolotti, Gherardo, *Tecniche di basso livello*, Sant'Angelo in Formis, Lavieri, 2009. (Citato alle pp. 187, 188.)

Bortolotti, Gherardo e Marco Giovenale, *Tre paragrafi su scritture recenti*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», vii-viii (2007), p. 10. (Citato a p. 181.)

Broggi, Alessandro, *Avventure minime*, Massa, Transeuropa, 2014. (Citato a p. 189.)

Calame, Claude e Florence Dupont, *Pragmatique d'une forme poétique: de la liste au catalogue*, in «Textuel», lvi (2008), p. 14. (Citato a p. 180.)

Contarini, Silvia, Maria Pia De Paulis-Dalembert e Ada Tosatti (a cura di), *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Massa, Transeuropa, 2016. (Citato alle pp. 181, 182, 194, 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), http://www.leparoleelecose.it/?p=16873. (Citato a p. 177.)

Curi, Fausto, *Tesi per una storia delle avanguardie*, in *Ordine e disordine*, Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 21-30. (Citato a p. 187.)

Eco, Umberto, *Del Modo di formare come impegno sulla realtà* [1962], in *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1971, pp. 229-284. (Citato a p. 187.)

— *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009. (Citato a p. 179.)

Geninasca, Jacques, *La parola letteraria*, Milano, Bompiani, 2000. (Citato a p. 178.)

Giovannetti, Paolo, *Dopo il sogno del ritmo. Installazioni prosastiche della poesi*, in Andrea Inglese, Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi *et al.*, *Prosa in prosa*, introduzione di Paolo Giovannetti e note di lettura di Antonio Loreto, Firenze, Le Lettere, 2009. (Citato alle pp. 181, 188, 191, 193-195.) (Citato a p. 181.)

— *La poesia italiana degli anni Duemila*, Roma, Carocci, 2017. (Citato alle pp. 177, 178, 181.)

Giovannetti, Paolo e Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010. (Citato a p. 186.)

Giovenale, Marco, *(come) nasce la scrittura*, in «Nazione Indiana» (11 novembre 2010), https://www.nazioneindiana.com/2010/11/11/la-nascita-della-scrittura-i/. (Citato a p. 188.)

— *Distinstallare il « come ». Una raccolta recente di Michele Zaffarano*, in «PuntoCritico2» (29 aprile 2011), https://puntocritico2.wordpress.com/2011/04/29/disinstallare-il-come-una-raccolta-recente-di-michele-zaffarano/. (Citato a p. 186.)

— *Elencazioni, non narrazioni*, in «Alfabeta2» (22 febbraio 2015), https://www.alfabeta2.it/2015/02/22/gioco-e-radar-06-elencazioni-non-narrazioni/. (Citato a p. 177.)

Giovenale, Marco, *Giornale del viaggio in Italia. Installazioni prosastiche della poesi*, in Inglese *et al.*, *Prosa in prosa*, cit. (Citato a p. 191.)

— *Giovenale su Giovenale*, in Vincenzo Ostuni (a cura di), *Poeti degli anni Zero. Gli esordienti del primo decennio*, (numero monografico de «L'illuminista»), Roma, Ponte Sisto, 2010. (Citato alle pp. 181, 188, 194.) (Citato a p. 181.)

— *Il paziente crede di essere*, Roma, Gorilla Sapiens edizioni, 2016. (Citato a p. 190.)

— *La casa esposta*, Firenze, Le Lettere, 2007. (Citato a p. 181.)

— *Shelter*, Roma, Donzelli, 2010. (Citato a p. 181.)

Gleize, Jean-Marie, *Littéralité. Poésie et figuration. A noir. Poésie et littéralité*, Paris, Questions Théoriques, 2015. (Citato alle pp. 178, 186.)

— *Opacité critique*, in *Toi aussi tu as des armes. Poésie & politique*, Paris, La Fabrique, 2011, pp. 27-44. (Citato a p. 178.)

Goody, Jack, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Minuit, 1979. (Citato alle pp. 180, 188.)

Hamon, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993. (Citato a p. 179.)

Hanna, Christophe, *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Questions théoriques, 2010. (Citato alle pp. 180, 184, 192.)

Inglese, Andrea, *Paesaggio e convenzioni figurative nella poesia italiana contemporanea*, in Silvia Contarini, Maria Pia De Paulis-Dalembert e Ada Tosatti (a cura di), *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Massa, Transeuropa, 2016. (Citato alle pp. 181, 182, 194, 195.) pp. 179-197. (Citato a p. 182.)

Inglese, Andrea, Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi et al., *Prosa in prosa*, introduzione di Paolo Giovannetti e note di lettura di Antonio Loreto, Firenze, Le Lettere, 2009. (Citato alle pp. 181, 188, 191, 193-195.)

Loreto, Antonio, *Marco Giovenale e Michele Zaffarano: una matematica della realtà*, in *Nuovi oggettivisti*, a cura di Giorcelli Cristina e Magno Luigi, Napoli, Loffedro Editore, 2013, pp. 249-259. (Citato alle pp. 181, 188.)

Ostuni, Vincenzo (a cura di), *Poeti degli anni Zero. Gli esordienti del primo decennio*, (numero monografico de «L'illuminista»), Roma, Ponte Sisto, 2010. (Citato alle pp. 181, 188, 194.)

Perceau, Sylvie, *La Parole vive. Communiquer en catalogue dans l'époque homérique*, Louvain/Paris/Dudley (MA), Peeters, 2003. (Citato a p. 179.)

Ponge, Francis, *Le dispositif Maldoror-Poésies*, in *Œuvres complètes I, Méthodes*, Parigi, Gallimard, 1999, pp. 633-635. (Citato a p. 184.)

Quintyn, Olivier, *Dispositifs/Dislocations*, Paris, Questions théoriques, 2007. (Citato a p. 180.)

Rabatel, Alain, *Listes et effets-listes. Enumération, répétition, accumulatio*, in «Poétique», clxvii (2011), pp. 259-272, doi: 10.3917/poeti.167.0259. (Citato a p. 192.)

Raos, Andrea, *I cani dello Chott el-Jerid*, Milano, Arcipelago, 2010. (Citato a p. 183.)

Roubaud, Jacques, *Notes sur la poétique des listes chez Georges Pérec*, in *Penser, classer, écrire. De Pascal à Perec*, a cura di Béatrice Didier e Jacques Neefs, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1990, pp. 201-208. (Citato a p. 180.)

Salvi, Stefano, *Editoriale*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», vii-viii (2007), pp. 2-6. (Citato a p. 191.)

Sève, Bernard, *De haut en bas. Philosophie des listes*, Paris, Seuil, 2010. (Citato alle pp. 177, 182, 191.)

Simonetti, Gianluigi, *Mito delle origini, nevrosi della fine*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», xi (2008), pp. 51-56. (Citato a p. 186.)

Spitzer, Leo, *La enumeracion caotica en la poesia moderna*, in *Linguistica e historia literaria*, Madrid, Editorial Gredos, 1974, pp. 247-291. (Citato a p. 188.)

Tosatti, Ada, *Dispositivi realistici nei poeti degli anni zero*, in Contarini *et al.*, *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, cit., pp. 199-215. (Citato a p. 181.)

Truman, David B., *The Governmental Process. Political Interests and Public Opinion*, New York, Knopf, 1951. (Citato a p. 190.)

Zaffarano, Michele, *Bianca come neve*, Roma, La Camera Verde, 2009. (Citato a p. 185.)

— *l'invenzione della scrittura. 13 analitical sought poems + 1*, in *Il libro dell'immagine*, Roma, La Camera Verde, 2010. (Citato a p. 188.)

— *WunderKammer, ovvero come ho imparato a leggere*, in Inglese *et al.*, *Prosa in prosa*, cit. (Citato a p. 181.)

Zublena, Paolo, *Come dissemina il senso la poesia «di ricerca»*, in *Enciclopedia Treccani Magazine*, http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/poeti/zublena.html. (Citato a p. 177.)

— *Esiste (ancora) la poesia in prosa?*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», xii (2010), pp. 43-47. (Citato a p. 186.)

— *Nuovi poeti italiani*, in «Nuova corrente», lii/135 (2005). (Citato a p. 177.)

parole chiave

Poesia di ricerca; lista; dispositivo poetico; prosa in prosa; poetiche anni zero; Gherardo Bortolotti; Alessandro Broggi; Marco Giovenale; Andrea Raos; Michele Zaffarano.

notizie dell'autrice

Ada Tosatti è Maître de conférences (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3). Ha pubblicato saggi su Balestrini, Cucchi, Villa, Sartre e Vittorini. Ha prefato *Antologica. Poesie 1958-2010* di Balestrini (Mondadori, 2013) e curato *L'Italie vue d'ici: la traduction-migration* (con J.-Ch. Vegliante, 2012), *Forme moderne della narrazione: parole, immagini, serialità* (con G. Bongiorno, 2014) e *Nuovi realismi: il caso italiano* (con M. P. De Paulis-Dalembert e S. Contarini, 2016). Traduce poesie e romanzi dall'italiano e dal francese. Ha contribuito alla traduzione collettiva delle canzoni di Leopardi (con J.-Ch. Vegliante, 2014) ed è membro attivo del blog di traduzione sulla poesia italiana contemporanea www.uneautrepoesieitalienne.blogspot.com.

ada.tosatti@sorbonne-nouvelle.fr

come citare questo articolo

Ada Tosatti, *Ragione poetica e ragione grafica nella poesia di ricerca: elencazioni, sequenze, stringhe*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», viii (2017), pp. 177–196.

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.

SAGGI

ESOTISMO, ESOTERISMO E ALIENITÀ. ELEMENTI DI REALISMO FANTASTICO NELLA LETTERATURA DI LINGUA INGLESE TRA OTTO E NOVECENTO

Simone Turco – *Università di Genova*

La relazione tra esotismo ed esoterismo nella letteratura di lingua inglese tra Otto e Novecento può essere ricostruita attraverso il saggio di L. Pawels e J. Bergier, *Le matin des magiciens* (1960), che ha dato una sistematizzazione alla categoria del "realismo fantastico" e quello di P. Brantlinger, *Rule of Darkness* (1988), che ha messo in evidenza i rapporti tra l'immaginario e la pratica imperialista inglese e l'esoterismo romantico e postromantico. Nel solco di tali saggi, l'articolo mette in luce come le istanze irrazionali, mai sopite neppure nel secolo dei Lumi, abbiano preso, in àmbito anglosassone più ampio, la forma di riviviscenze di simbolismi alchemici, gnostici e cosmologici, di matrice prettamente orientale, con la creazione di nuove mitologie che hanno influenzato la cultura letteraria postromantica, vittoriana e decadente e avente marcati riflessi politici e culturali. Si analizza in tale prospettiva la commistione dell'elemento finzionale e narrativo (Bulwer-Lytton, Machen, Yeats) entro l'antonimia idealistica (il pensiero di Schopenhauer) con il pensiero orientale rivisitato sotto forma rosacrociana e teosofica (Blavatsky, Olcott), fino a giungere all'esemplificazione politica (Rosenberg) e fantastico-fantascientifica (Lovecraft).

The relationship between esotericism and exoticism existing in 19th and 20th-century literature can be traced through L. Pawels and J. Bergier's *Le matin des magiciens* (1960), which systematizes the category of "fantastic realism", and P. Brantlinger's *Rule of Darkness* (1988), which highlights the relations between the imagery and praxis of English Imperialism and Romantic and post-Romantic esotericism. By examining these essays, the paper sheds light on how irrational aspects, which did not die out with the Enlightenment, took the form of revitalized, Orient-derived alchemical, gnostic, and cosmological symbolisms in the great Anglo-Saxon context. It also highlights how this took place through the forging of new mythologies that influenced post-Romantic, Victorian, and Decadent literary culture and had a clear bearing on political and cultural matters. In this perspective, the paper analyzes the conflation of the fictional and narrative element (Bulwer-Lytton, Machen, Yeats) within Idealistic antonymy (Schopenhauer's system of thought) and Oriental thinking reinterpreted in the form of Rosicrucian and Theosophical philosophy (Blavatsky, Olcott), thus attaining to opposite political (Rosenberg) as well as fantastic and at the same time science-fictional exemplifications (Lovecraft).

Due sono principalmente i saggi che consentono di tracciare una relazione tra esotismo ed esoterismo nel panorama culturale e letterario otto-novecentesco: *Le matin des magiciens*, di Louis Pawels e Jacques Bergier (Paris, Gallimard), del 1960,[1] e *Rule of Darkness. British Literature and Imperialism 1830-1914*, di Patrick Brantlinger (Ithaca, New York, Cornell University Press), del 1988. Alla prima analisi, di stile puntuale ma poco accademico, si deve l'aver categorizzato la corrente del cosiddetto "realismo fantastico" fornendone un'esemplificazione compiuta sebbene molto contestata; alla seconda, d'aver legato l'esperienza coloniale britannica del XIX secolo alla compagine culturale esoterica del tempo, specialmente nel capitolo su *Imperial Gothic and Atavism*, già uscito nel 1985 come articolo dal titolo *Imperial Gothic: Atavism and the Occult in the British Adventure Novel, 1880-1914* (e da cui si citerà),[2] dedicato all'avvicinamento tematico, genetico e teleologico tra occulto e letteratura. Entrambe le analisi – la prima più generale,

1 Prima edizione italiana: Louis Pauwels e Jacques Bergier, *Il mattino dei maghi. Introduzione al realismo fantastico*, Milano, Mondadori, 1963.

2 Patrick Brantlinger, *Imperial Gothic. Atavism and the Occult in the British Adventure Novel, 1880-1914*, in «English Literature in Transition, 1880-1920», xxviii/3 (1985), pp. 243-252.

la seconda d'epicentro anglistico – mettono in luce la connessione tra i due termini in un senso che trascende la semplice etimologia e che ha una forte valenza semantica. Converrà partire proprio da questo aspetto: la definizione.

Dal punto di vista strettamente lessicale, l'esoterismo *expressis verbis* è un'invenzione relativamente recente, e sembra apparire per la prima volta alla metà del XIX secolo grazie a Éliphas Lévi (pseudonimo di Alphonse Louis Constant) che lo usa nei suoi scritti ermetici.[3] Questi si presentavano, in armonia col senso dell'aggettivo ἐσωτερικός, noto e utilizzato almeno sin dai tempi di Luciano[4] (che lo riprese dagli ambienti iniziatici, così come fecero Clemente Alessandrino, Ippolito e Giamblico, specialmente in relazione ai pitagorici), quali guide sul cammino della rivelazione personale della divinità per mezzo di una serie di simboli e rituali di matrice senza dubbio gnostica ma rivisitata, di volta in volta, dalle correnti religiose o pseudoreligiose alternative in opposizione alla Chiesa di Roma.[5] La ricerca esoterica è perciò la ricerca del segreto, con riferimento alla grande corrente religiosa dei misteri sviluppatasi dall'incontro della religione romana con le forme cultuali orientali. In realtà, tale incontro è solo un reincontro, in quanto gran parte delle attività cultuali dell'Occidente non ancora romanizzato ha in sé una radice orientale che antecede di molto la conquista dell'Oriente ma che, nella cultura esoterica ottocentesca, all'Oriente veniva fatta risalire quanto a indoeuropeità.[6]

Se non è possibile certificare univocamente una continuità scientemente finalizzata che leghi i culti antichi attraverso oltre duemila anni di storia dell'Occidente fino alle anche bizzarre rivisitazioni moderne e contemporanee, conviene tuttavia prendere nota di alcuni fattori essenziali: (1) la corrente razionalistica prima e quella illuministica poi

3 L'impatto storico del processo semantico di formazione del termine è così riassumibile: «Lévi could have derived the term *l'ésotérisme* from Jacques Matter's *Histoire du gnosticisme* (1828), which is the earliest reference of the substantive known to scholarship. Lévi was an "occultist" and "esotericist" according to his own terminology, which means that he *emically* used it as a self-designation. However, he did not [...] pick a traditional term and give it a more inclusive meaning. Instead, he introduced "esotericism" as a *new* term applicable to a range of phenomena which had traditionally been referred to by other names. In doing so, he construed what we may call an etic category. The term "esotericism" [nella forma francese] covered the traditional "occult sciences" and a wide range of historical phenomena connected or loosely associated with them» (Wouter Jacobus Hanegraaff, *On the Costruction of "Esoteric Traditions". Esotericism in the mirror of secular thought*, in *Western Esotericism and the Science of Religion*, a cura di Antoine Faivre e Wouter Jacobus Hanegraaff, Leuven, Peters, 1998, pp. 11-62, a p. 14). Tali fenomeni possono essere esplicitati, e sono i culti misterici e iniziatici, il pitagorismo, l'orfismo, lo gnosticismo cristiano, il bogomilismo, e poi il cristianesimo esoterico, lo spiritualismo, e così via. Si veda anche Pierre A. Riffard, *L'ésotérisme: Qu'est-ce que c'est l'ésotérisme? Anthologie de l'ésotérisme occidental*, Paris, Robert Laffont, 1990, p. 311 e ss. In inglese, *esotericism* fu utilizzato dal teosofo Alfred Percy Sinnett, *Esoteric buddhism*, Boston, Houghton, Mifflin e Co., 1883; si veda Wouter Jacobus Hanegraaff, *New age religion and western culture. Esotericism in the mirror of secular thought*, New York, State of New York University Press, 1988, p. 384 e ss.

4 In *Vitarum auctio* XXVI, l'aggettivo è menzionato in riferimento ai livelli di lettura della filosofia aristotelica.

5 Per una trattazione della tematica esoterica tra spiritualismo e fede cristiana si veda Arthur Versluis, *Methods in the Study of Esotericism*, in «Esoterica», IV (2002), pp. 1-15.

6 Che lo gnosticismo, nella sua strutturazione dualistica, anteceda l'avvento del cristianesimo è stato messo in luce dall'intera opera critica di Elaine Pagels, che ha fornito una descrizione delle sue varie fasi. La nozione di gnosticismo ed encratismo di matrice orientale è stata evidenziata in modo comprensivo e sistematico da Edwin Masao Yamauchi, *Pre-christian Gnosticism. A Survey of the Proposed Evidences*, Grand Rapids (MI), Baker, 1983.

non hanno affatto spazzato via il sentimento religioso e superstizioso delle pratiche cultuali sincretistiche che trovano nel cristianesimo popolare, ma a volte anche dottrinale, il proprio *ubi consistam*; (2) tale pervasività del pensiero magico non è ascrivibile unicamente alle classi cosiddette subalterne, anzi, in alcuni casi esso è più marcato proprio nelle classi culturalmente più alte, a livello di pensiero politico, economico, artistico e letterario; (3) l'influenza a livello sociale di tali sistemi di credenze magiche si fa sempre più pervasiva avvicinandosi al XX secolo; (4) di volta in volta, i propugnatori o rivivificatori di tale pensiero irrazionale hanno attuato un'operazione meta-interpretativa, ovvero hanno definito i movimenti da loro capeggiati come legittimi eredi di una corrente culturale sotterranea, alternativa e soprattutto non avente soluzione di continuità rispetto al pensiero irrazionale antico, e hanno agito di conseguenza.[7]

Insomma, se il Seicento è il secolo dei Rosacroce, con le loro nozze chimiche, e il Settecento è il secolo (tra gli altri) di Jakob Frank, che dice d'essere il Messia e dichiara la propria figlia la reincarnazione dello Spirito Santo, tanto da mettere in subbuglio gli Ebrei di mezza Europa, l'Ottocento è il secolo del nuovo avvento del pensiero irrazionale, la cui espressione *ex negativo* è l'esperienza romantica. Entro di essa è possibile leggere le varie anime di un irrazionalismo in cui si collocano la riscoperta, e soprattutto la riattuazione, del folklore nazionale, delle radici mitiche dei Paesi europei, del pangermanesimo, che da cultura filologica si fa religione del sangue parallelamente al nascere delle teorie economiche socialiste e dell'industria positivista. Di pari passo con il riconoscimento scientificamente fondato delle parentele linguistiche (il concetto, appunto, di indoeuropeo), sul versante iniziatico si fa strada la nozione di una sapienza dimenticata che avrebbe avuto sede, in tempi prestorici, in un Oriente dichiarato non ancora del tutto esplorato. Da questo momento in poi non si tratta più di questa o di quella forma di esotismo inteso come volontà di trascendere i limiti spaziali e culturali della propria nazione, bensì di una trasgressione emotiva, spirituale, per niente banalizzabile, e sostenuta da una tradizione magico-iniziatica cui già si ascriveva un'origine orientale; un esotismo in forma esoterica.

Si rimanga sul tema delle meta-interpretazioni. La critica anche recente ha mostrato che probabilmente l'autore inglese Edward Bulwer-Lytton non fosse un praticante *tout court* delle scienze occulte, ma anche che l'occulto era un suo rilevante interesse di studio.[8] Per la notorietà, gli interessi e la piena inscrizione nella realtà socio-culturale del

7 In questo quadro andrebbe letto anche il tentativo di sistematizzazione del pensiero irrazionale antico da parte della generazione "eclettica" di studiosi che nella prima metà del Novecento si interrogano su quanto le istanze alternative abbiano inciso sulla formazione dello spirito culturale occidentale, con esiti talvolta molto criticati ma ormai classici; si prendano a titolo d'esempio la Margaret Murray di *The Witch-Cult in Western Europe: A Study in Anthropology* (1921) e il Robert Graves di *The White Goddess* (1948). In particolare la prima finì curiosamente col divenire, suo malgrado, il portabandiera di alcuni gruppi alternativi neopagani.

8 Basilari a questo riguardo sono due studi: Allan Conrad Christensen, *Edward Bulwer-Lytton. The Fiction of New Regions*, Athens (GA), The University of Georgia Press, 1976; Allan Conrad Christensen, *The Subverting Vision of Bulwer-Lytton. Bicentenary Reflections*, Newark (DE), The University of Delaware Press, 1976. Più di recente, si è sottolineato il fatto che Bulwer-Lytton oscillasse tra una posizione possibilista, aperta e positiva circa l'occulto in privato, mentre, specialmente in pubblico, le sue posizioni fossero più sfumate e convenzionali. La supposta appartenenza, sostenuta dal nipote, alla Rosicrucian Society non è stata dimostrata oltre ogni dubbio, né è stato provato che l'autore praticasse l'occulto a livello

suo tempo, Lord Lytton può prendersi a emblema del fascio di influenze che formavano la realtà letteraria britannica in termini di esoterismo. Dalla scelta di alcuni temi per i suoi romanzi notiamo che l'ambiente che frequentava, ed evidentemente la *humus* universitaria, furono per lui fonte di grande ispirazione in tal senso. *Zanoni* (1842) romanzo di contenuto alchemico e rosacrociano, e *The Coming Race* (1871), narrazione di un viaggio sotterraneo, ne sono un esempio lampante. Ciò mostra come da un lato la richiesta del pubblico – e del pubblico colto in particolare – era forte per determinati argomenti, e anche come il racconto di viaggio e di avventura basato, come mostra l'oggetto della ricerca di Brantlinger, sull'esperienza imperialista inglese, si stesse rapidamente instradando verso argomenti che sfidavano la razionalità comune sotto forma di un gotico più credibile e meno artefatto, ma anche più accattivante e oscuro, di quello che imperversa dalla metà del Settecento fino a primi anni dell'Ottocento.[9] In *The Coming Race*, un viaggiatore

di pratica magica o evocatoria. Quello che filtra invece chiaramente è che il suo interesse romanzesco per la materia esoterica lo fece dichiarare a posteriori occultista dai gruppi che miravano a fare della teosofia una religione alternativa; da parte sua, laddove Bulwer-Lytton ci appare legato all'occulto è quasi sempre perché assiste alle sedute spiritiche senza però praticarle, frequenta (come molti) persone che nell'Inghilterra vittoriana seguono culti più o meno misterici, e scrive opere di fantasia che riportano all'occulto solo come elemento essenziale nello svolgimento della trama. Fu soprattutto l'occultista McGregor Mathers, nei primi due decenni del Novecento, a far passare la nozione «falsely rumoured» che Lytton avesse ricoperto l'incarico di «Grand Patron» della Rosicrucian Society nel 1871; si veda a questo proposito Alison Butler, *Victorian Occultism and the Making of Modern Magic. Invoking Tradition*, London/New York, Palgrave Macmillan, 2011, pp. 78-79. La conclusione più ragionevole pare dunque la seguente: «There are many rumors that Bulwer-Lytton was a practicing occultist [...] but from all the available evidence it is safer and more illuminating to regard Bulwer-Lytton as a speculative inquirer along the lines of the later Society for Psychical Research», la cui pretesa missione è molto più scientifica che rituale (David Huckvale, *A Dark and Stormy Oeuvre. Crime, Magic and Power in the Novels of Edward Bulwer-Lytton*, Jefferson (NC), McFarland, 2016, p. 2 e ss.; si vedano anche le pp. 138-151 sull'influenza di *Zanoni* nel contesto esoterico vittoriano).

9 L'aggettivo "gotico" stesso (quello che Lovejoy fa rientrare nella sua Storia delle idee e che avrebbe voluto sostituire col più corretto "sassone" qualora ci si riferisca allo "stile") viene messo in relazione già prima dell'epoca romantica con lo stile orientale. Così Leopardi lo spiega come «gusto che si chiama gotico, che si chiama cinese» (*Zib* 19), cioè esotico per eccellenza. Le esagerazioni di *The Castle of Otranto* o di *The Monk*, che per la loro inverosimiglianza danno un impressione grottesca se non, talvolta, ridicola degli eventi narrati, lasciano il posto, tra Romanticismo e Decadenza, a un marcato realismo narrativo, geografico e storico. Il narrato, sebbene costruito intorno a eventi di natura metafisica, è spesso ambientato nella contemporaneità, in luoghi in cui il lettore può ritrovarsi e discernere, dietro la finzione del soprannaturale, uno scopo autorale più profondo che non il semplice intrattenimento. È il caso, ad esempio, di Vernon Lee: «Lee's fiction and non-fiction seems to blur together, making indistinct the differences between factual and fictional accounts and demonstrating the slipperiness between the genres»; così genere e stile diventano una modalità con cui evidenziare l'impossibilità di tracciare una linea netta tra ciò che pare reale e ciò che invece non lo è accettato come tale, e allo stesso tempo di predicare la coesistenza, sul piano del normale e quotidiano, di fattualità e finzionalità: «That ghosts populate both Lee's fiction and her non-fiction suggests that she is ghosting genre: all genres are haunted by other genres, and no genre is pure, [thus] straining the boundaries that Lee sets up for herself between art and the supernatural, fiction and non-fiction» (Hilary Grimes, *The Late Victorian Gothic. Mental Science, the Uncanny, and Scenes of Writing*, London, Routledge, 2016, p. 118). Questo studio tocca anche la relazione tra lo spiritismo e l'estetica decadente, mettendo in luce le due tendenze dominanti del periodo quanto al sovrannaturale: il paranormale, da una parte, come spunto narrativo e, dall'altra, come ricerca quasi religiosa della verità che sta dietro all'immanenza; si veda *ivi*, pp. 37-59. Cfr. Enrica Salvaneschi, *"Gotico". Peregrinazioni di un'idea*, in *Neogotico Tricolore. Letteratura e altro*, a cura di Enzo Biffi Gentili *et al.*, Cuneo, Fondazione Cassa di Risparmio di Cuneo, 2016,

trova la strada verso un mondo sotterraneo in cui incontra esseri di luce che sfruttano una potente forma di energia chiamata "Vril". Questi poteri degli esseri sotterranei semidivini sono riferibili, in parte, alla suggestione data dagli esperimenti con l'elettricità, anticamera della seconda rivoluzione industriale (come del resto già avvenuto nel caso di *Frankenstein* di Mary Shelley) e, sebbene non con la medesima intensità, dagli esperimenti ipnotici e a tratti paranormali del mesmerismo.[10] "Energia" è un termine molto caro alla corrente esoterica e alchemica, poiché equivale al potere inerente alla magia antica di modificare la realtà per via ora omeopatica ora evocatoria. L'opera di Lytton, in questo senso, dà conto del fascino di una scienza che si sviluppa rapidamente e che ha un impatto psicologico quasi preternaturale, quasi paranormale.[11] Sono gli anni in cui si studiano il paranormale e l'ipnosi in modo metodico, tendenza che culmina, qualche anno dopo la sua morte, nella fondazione della Society for Psychical Research (1882), che si presenta come un'associazione di scienziati (e la maggior parte effettivamente lo era). L'intento è quello di modificare la natura gestendo forze per la maggior parte ignote. Accanto alle società scientifiche e parascientifiche vengono fondate le società teosofiche.

La teosofia, il cui epicentro è all'inizio la Costa Orientale statunitense e che è intesa come tentativo di conoscere Dio attraverso l'iniziazione o rivelazione sapienziale, ha un grosso seguito in Gran Bretagna, e assume le caratteristiche di una religione alternativa. Ciarlatanerie a parte, la teosofia anglosassone cerca di mettere insieme la dottrina della metempsicosi, la magia evocatoria, il mito ariano e l'illuminazione buddista, e rappresenta il contraltare cultuale di una sintesi già eseguita sul piano filosofico in età romantica, benché accademicamente poco pubblicizzata.[12] Ciò è storicamente rilevante: se il paradigma filosofico aveva ormai assunto la teorizzazione hegeliana (anche grazie ai suoi continuatori di area "laica", come Feuerbach e, diversamente, Marx) quale modo di spiegare la complessità del reale, l'allora trascurato Schopenhauer aveva cercato invece di far qua-

pp. 33-46, e Andrew Eastham, *Aesthetic Afterlives. Irony, Literary Modernity and the Ends of Beauty*, London/New York, Continuum, 2011.

10 Negli scritti privati, Lytton fa esplicito riferimento all'elemento scientifico soggiacente alla nozione di Vril: «I suppose the existence of a race charged with that electricity and having acquired the art to concentre and direct it in a word, to be conductors of its lightnings. If you can suggest any other idea of carrying out that idea of a destroying race, I should be glad. Probably even the notion of Vril might be more cleared from mysticism or mesmerism by being simply defined to be electricity and conducted by those staves or rods, omitting all about mesmeric passes, etc.» (Victor Alexander Robert Lytton, *The Life of Edward Bulwer-Lytton, First Lord Lytton*, London, Macmillan, 1913, vol. 1, p. 466).

11 L'opera di Lytton riflette un dilemma basilare nel contesto positivista inglese, «the dilemma of many people in mid-Victorian Britain who had experienced the manifestations of Spiritualism, undoubtedly one of the most controversial aspects of Victorian culture. [It] represents the Victorian association of Spiritualism with the supernatural, but also problematises that association by identifying the Victorian quest for order behind phenomena purporting to come from the other world – the 'naturalization of the supernatural» (Richard Noakes, *Spiritualism, science and the supernatural in mid-Victorian Britain*, in *The Victorian Supernatural*, a cura di Nicola Bown, Carolyn Burdett e Pamela Thurschwell, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 23). Lo sviluppo del pensiero magico e occulto in Gran Bretagna e le sue implicazioni contemporanee sono state messe in luce da Alex Owen, *The Place of Enchantment. British Occultism and the Culture of the Modern*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 2004.

12 Ci si riferisce qui alla sintesi schopenhaueriana; cfr. R. Raj Singh, *Death, Contemplation and Schopenhauer*, London/New York, Routledge, 2016, per una disamina dell'influenza vedica, giainista e buddista sulla formazione del pensiero del filosofo relativamente al piano immanente e metafisico.

drare i conti con il Dio cristiano proponendo una lettura pessimistica della realtà avente basi fortemente orientali.[13] La volontà maligna che dà forma con la propria negatività e nocività al mondo e agli esseri senzienti che lo abitano costringendoli a senso e sentimento, cioè condannandoli al dolore, può essere contrastata solo con la consapevolezza che è necessario tendere alla non volontà, la *noluntas*, il vuoto pneumatico, nirvanico, in cui l'anima si intorpidisce e perde se stessa. È un concetto vicino al buddismo, ma è anche una forma di religiosità simile a quella del dualismo gnostico, che presuppone solo due vie: o l'assecondare in tutto la carne perdendosi in essa, o considerare tutto ciò che è materia come puro male e staccarsi del tutto da essa. In entrambi i casi si tratta di una catarsi che esige lo snaturamento della natura fino a oggi ritenuta propria dell'individuo, e d'altra parte significa presupporre che l'essere umano storicamente concepito sia di per sé frutto di un progressivo degradarsi della forza vitale. Da questo stato di schiavitù, da questo "velo di Maya", è necessario liberarsi.

Fino a Nietzsche, Schopenhauer non ebbe molto seguito. Tuttavia, in terra inglese, i gruppi che si rifacevano a una tradizione orientale già messa in luce dal filosofo, seppure variamente reinterpretata, concepirono una storia alternativa del mondo in cui si trovarono a coesistere tradizioni culturali e cultuali molto variegate.[14] Un sunto accettabile della riscrittura dei miti di fondazione potrebbe essere il seguente: in epoca prestorica, in

13 Curiosamente, si nota una convergenza tra Bulwer-Lytton e Schopenhauer per quanto concerne il manifestarsi dello spirito individuale nella storia. Per Schopenhauer, la volontà che governa il mondo non può che manifestarsi in modo totalizzante e totalitario, fatto che, sebbene percepito negativamente, è comunque genuina e autentica espressione di estremo, unitario individualismo (quale sarebbe poi stato, ad esempio, il nazionalsocialismo). Per Bulwer-Lytton, il cui animo è fondamentalmente antidemocratico, il pensiero unitario è preferibile alla rivoluzione incarnata dal nascente socialismo, che porterebbe solo al fanatismo e alla catastrofe. È emblematico che Wagner, acceso sostenitore del filosofo tedesco, avesse una predilezione per il romanziere inglese in quanto questi incarnava in qualche modo lo spirito ideale germanico, che nel post-idealismo tendeva a vedere nella germanicità un'espressione del legame tra umano e divino, tra razza eletta dell'umanità e i suoi creatori indoeuropei (o indogermanici) riscoperti poi dal costrutto teosofico, che con Schopenhauer ha in comune la matrice orientale. Questo fatto può servire a legare l'aspetto filosofico a quello più marcatamente religioso-cultuale (quest'ultimo sviluppato poi dalla Thule-Gesellschaft, antesignana del partito nazista). La connessione tra il romanziere inglese e il filosofo tedesco è trattata da Huckvale, *A Dark and Stormy Oeuvre*, cit., pp. 41-47. Per quanto riguarda la fortuna di Schopenhauer in terra inglese tra Otto e Novecento rimane fondamentale il saggio di Gisela Argyle, *German Elements in the Fiction of George Eliot, Gissing, and Meredith*, Frankfurt, Peter Lang, 1979, che delinea la ricezione del filosofo in generale, oltre che in riferimento alle autrici del titolo, nonché il suo più recente *Germany as Model and Monster. Allusions in English Fiction, 1830s-1930s*, Montreal/Kensinton, McGill/Queen University Press, 2002, dove viene messa in luce la «contradictory reception» (pp. 130 e ss.) cui andò soggetto a causa delle opposte interpretazioni date alla sua filosofia.

14 Se ciò è storicamente vero per il simbolismo alchemico e rosicruciano, che passa attraverso il pitagorismo e il cabalismo, la teosofia anglo-americana fu l'espressione più meditata e diretta di tale tendenza orientaleggiante: «Blavatsky [co-fondatrice della Theosophical Society; si veda *infra*] appropriated the term *theosophy*, meaning "divine wisdom" or "wisdom of the gods," and adapted an occult concept with venerable roots in Western philosophical and religious thought to her own personal brand of Eastern-oriented metaphysics [...], thereby sealing the Asian influence on the Theosophical Society. Theosophy went on to displace Egypt as the privileged "exotic" site of ancient wisdom so prevalent in the Western occult tradition, and offered an "esoteric" reading of some of the world's great religious literatures. During the Edwardian years the Theosophical Society became more accommodating to "esoteric" Christianity, but meanwhile it promised a new and intriguing *entrée* to spirituality that complemented the Orientalism of late-Victorian culture» (Owen, *The Place of Enchantment*, cit., p. 29).

Oriente, l'uomo avrebbe avuto origine come essere illuminato e custode di una sapienza universale, quasi atlantidea, istruito nel pensiero e negli atti dai grandi saggi che abitavano nel Tibet. A seguito di un cataclisma – come avvenuto ad Atlantide –, la città che li ospitava, la mitica Agarthi, sarebbe stata inghiottita dalla terra, mentre le genti dell'umanità si sarebbero sparse per il globo serbando una memoria storica di tali eventi e di tale origine come forme archetipali del simbolo, nonché mantenendo la capacità, se opportunamente stimolate, di rimettersi in contatto con tali esseri eterni e sepolti, in attesa di una rinascita. In questa narrazione molto fantasiosa si riconoscono i riferimenti a una regione perduta collocata in una terra cava, a una sapienza di cui si sarebbe persa traccia, e alla necessità, per evitare il totale snaturamento, di mettersi in contatto psichicamente con queste entità attraverso le vie iniziatiche tracciate come un unico filo rosso dall'antichità al tempo presente. In tale narrazione, i fondatori della teosofia inglese fecero confluire alcuni aspetti dell'invenzione di Lytton.

In effetti, Helena Blavatsky, spesso citata nelle teorie cospirazioniste, sviluppò la nozione di viaggio ctonio (presente sin da tempi remoti come "teoria della terra cava") verso una civiltà sepolta e avanzata, e i suoi successori, nei loro scritti, utilizzarono proprio il termine "Vril" per descrivere la potente energia angelica della quale questi antichi sapienti si sarebbero serviti.[15] L'opera fondativa della teosofia moderna è il ponderoso testo blavatskyiano *Isis Unveiled* (1877), in cui anche l'opera di Lytton viene presentata come testo iniziatico sotto forma finzionale.[16]

Indicativo è l'accostamento di date. The *Coming Race* è del 1871; la fondazione della teosofia è un processo graduale che ha luogo nel decennio 1870-79. Nei suoi scritti, la Blavatsky menziona la città di Agarthi descrivendola come sotterranea, abitata da esseri semidivini (come i Vril-ya di Lytton) e fissa la sua posizione nell'Oriente tibetano, dove peraltro si è recata. Pratica sedute spiritiche, secondo la moda del tempo, e si rifà alle teorie magiche rinascimentali per sostenere che gli spiriti evocati durante le sedute sono in realtà i saggi esseri di luce da cui tutti discendono e ai quali, uscendo dalla corruzione della materia, tutti dobbiamo tendere. Nel descrivere la sua rappresentazione della

15 Nata in Ucraina nel 1831, Blavatsky diede della propria storia personale una versione quasi mitica, asserendo di aver viaggiato per diversi anni per il mondo in cerca dell'illuminazione spirituale: «By the time she surfaced in Cairo and Paris in the early 1870s Blavatsky was already involved with spiritualism, although she subsequently denounced it» (*ibidem*), poiché arrivò a ritenere quest'ultimo un interesse volto soltanto ai fenomeni e non alle cause che vi soggiacevano.

16 Lytton viene citato accanto, per esempio, al mago elisabettiano Fludd e ad altri supposti illuminati, e le forme di energia che appaiono nelle fonti antiche sono interamente identificate con il Vril: «[...] the pillar of fire of the *Exodus*, and the "burning lamp" of Abram; the eternal fire of the "bottomless pit"; the Delphic oracular vapors; the Sidereal light of the Rusicrucians; the ÂKÂŚA of the Hindu adepts; the astral light of Éliphas Lévi; the nerve-aura and the fluid of the magnetists; the *Od* of Reichenbach; the fire-globe, or meteor-*cat* of Babinet, the Psychode and ectenic force of Thury; the psychic force of Sergeant E.W. Cox and Mr. Crookes; the atmospheric magnetism of some naturalists, galvanism; and finally, electricity, are but various names for many different manifestations, or effects of the same mysterious, all-pervading cause – the Greek *Archaeus*, or *Ἀρχαῖος*» (Helena Petrovna Blavatsky, *Collected Writings 1877. Isis Unveiled*, Wheaton (IL), Theosophical Publishing House, 1972, p. 125). L'elenco, che si è citato molto decurtato, dà adeguatamente l'idea dell'impianto sincretistico soggiacente; si veda anche, sul versante francese, l'operazione parallela attuata da Edouard Schuré, *Les Grands Initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions*, Paris, Librairie académique, 1889.

realtà, i membri della Theosophical Society utilizzano peraltro del materiale di prima mano: i trattati ermetici, quelli goetici come la *Clavicula Salomonis*, la Cabala, le Upaniṣad, le traduzioni dei documenti egizi; stabiliscono legami con le società di riforma religiosa indù e intessono connessioni con il mondo dell'economia e della politica. Soprattutto, attaccano il cristianesimo maggioritario. Il cofondatore della Theosophical Society, l'americano Henry Steel Olcott, era uno spiritualista, convertito al buddismo e fautore del viaggio psichico: uno stato di trance autoindotta che descrisse nel libro *People from the Other World* (1875) grazie a cui era ritenuto possibile viaggiare mentalmente nel tempo interloquendo con figure storiche, semidivinità e spiriti disincarnati in quello che veniva definito "piano astrale".

Si delinea così, anche in questi pochi cenni, un quadro culturale al quale non sfugge la letteratura, e che ha come fulcro importante l'Inghilterra vittoriana, ma anche gli Stati Uniti della Costa Orientale, di cui Olcott, che aveva avuto una fase trascendentalista, era originario. Le fonti di Lytton per *The Coming Race* non paiono molto chiare: si è supposta una suggestione data dalle storie angloirlandesi sull'esistenza del "piccolo popolo delle torbiere", che avrebbe vissuto sottoterra e avrebbe avuto a disposizione un potere magico e occulto (su cui avrebbe poi scritto l'irlandese Lord Dunsany). Si è anche pensato alle storie celto-sassoni sulle fate e sugli spiriti dei boschi, che fanno del romanzo una sorta di protofantascienza. Il Vril appare anche nell'opera di Louis Jacolliot, indianista ed esoterista di fama (1837-1890).[17] Per quanto riguarda *Zanoni*, invece, si evidenzia una componente comune ad altre esperienze letterarie, come i racconti fantastici del quasi contemporaneo Hoffman, o *Der Zauberlehrling* [L'apprendista stregone] di Goethe. In ogni caso, si rileva un'influenza del pensiero irrazionale e una tensione parafisica o metafisica che tocca anche chi esoterista non è. Negli anni della seconda rivoluzione industriale, del positivismo, della magnificazione della produzione standardizzata, fioriscono associazioni come la Theosophical Society, ma anche come la Golden Dawn, nata quale *offshoot* della Societas Rosicruciana in Anglia – essa stessa avente una componente simbolica orientale molto forte –, che ingloba la pratica religiosa egizia, caldaica e cabalistica, e della quale fanno parte a vario titolo W.B. Yeats, Arthur Machen e Bram Stoker, come pure i meno noti ma altrettanto influenti Arthur Edward Waite (il reinventore dei tarocchi), che ne fu gran maestro, Evelyn Underhill, autrice di quello che fu un bestseller, *Mysticism: A Study in Nature and Development of Spiritual Consciousness* (1911) e Charles Williams, influente autore e soprattutto teologo e critico letterario oxoniano. Come per i ben diversi e famigerati *hellfire club* di settecentesca memoria, l'affiliazione a tali gruppi mistici può essere sì interpretata come moda (tanto che alcuni se ne distaccarono rinnegando anche il proprio coinvolgimento), ma attesta comunque un interesse pervasivo per un mondo e un contesto che sfuggissero ai parametri della società reale. Tale interesse veniva perseguito non entro una metafisica di matrice ellenica e cristiana occidentalizzata (ovvero idealistica), bensì in un contesto ideale e geografico – o pseudogeografico – orientale che di volta in volta corrispondesse a un distacco da – una reazione a – quei parametri.

17 Jacolliot portò avanti l'ipotesi che Gesù avesse trascorso un periodo di meditazione in India e fosse stato influenzato dal pensiero orientale nel saggio sincretista Louis Jacolliot, *La Bible dans l'Inde, ou la vie de Iezeus Christna*, Paris, Librairie Internationale, 1869.

È possibile inserire a questo punto il riferimento all'alienità e legarlo ai due saggi che l'hanno occasionato. Converrà iniziare citando proprio da Brantlinger, che in relazione all'insorgere dell'elemento gotico nella letteratura dell'imperialismo vittoriano e postvittoriano e al *revival* dell'orientalismo nel decennio 1870-1880 afferma: «"Imperial Gothic" combines the seemingly progressive, often Darwinian ideology of imperialism with a seemingly antithetical interest in the Occult»;[18] e aggiunge più oltre circa l'apparente sconnessione dei due elementi:

> Imperialism and occultism developed simultaneously but without any apparent causal connection. It seems merely coincidental, for example, that the Society for Psychical Research was founded in 1882, the same year as the British take-over of Egypt. Similarly, [an author like] Yeats's interest in the occult seems tangential to his politics, until it is remembered that magic for him involved a subversion of the rational. In *A Vision* [pubblicato nel 1925 e steso mediante scrittura automatica] and elsewhere, he expresses a desire for the downfall of Western materialism [...] For Yeats, the gyre is turning; the Second Coming in the form of an invasion from the spirit world is commencing.[19]

Il passo funge da connettore per cercare di spiegare il sorgere nel vittorianesimo di una narrativa che tende a superare quello che si potrebbe definire "realismo positivo", ovvero che combina in sé i caratteri materialistici nell'imperialismo *stricto sensu* e l'afflato spirituale, metafisico e occulto importato dalle etnie conquistate, in modo particolare l'India e l'estremo Oriente, facendo risalire la piena maturità di tale tendenza alla pubblicazione del poema narrativo di Sir Edwin Arnold *The Light of Asia* nel 1879. Il riferimento a Yeats è degno di nota quale cifra di tutto rispetto per identificare l'interesse per il sovrannaturale mostrato dagli intellettuali di area britannica dietro all'esperienza imperialistica inglese. Il "Secondo Avvento" preconizzato da Yeats è ravvisabile nella tendenza delle società spiritualistiche inglesi, compresa la Golden Dawn, di cui lui faceva parte, ad attendere 'evangelicamente' un mutamento di circostanze, una sovversione dello pseudo-ordine democratico, un avvento, appunto, di una nuova era grazie all'abbattimento della linea di separazione tra il mondo fisico e l'oltre, il conseguimento della comunione con il divino; insomma, l'arrivo dell'irrazionale.[20]

L'imperialismo inglese rappresentava, per i suoi fautori meno materialisticamente connotati, una forma antitetica di democrazia che della democrazia dimostrava l'incapacità di applicazione nel mondo reale.[21] La conquista, la guerra e l'annessione tradivano l'ansia di riportare ogni elemento del mondo fisico a una *ratio* appunto razionalizzata, misurabile, poiché una volta raggiunto l'acme dello sviluppo materiale e consumistico tale struttura non poteva che uscire da se stessa per assorbire sciovinisticamente spazi

18 Brantlinger, *Imperial Gothic*, cit., p. 234.
19 *Ivi*, alle pp. 245-246.
20 Il pensiero irrazionale fu molto presente anche nello sviluppo delle concezioni politiche inglesi in tutto l'Ottocento, formando quello che è stato definito «Esoterismo imperiale di lingua inglese», etichetta che dà il titolo al capitolo 13 del saggio di Giorgio Galli, *La magia e il potere. L'esoterismo nella politica occidentale*, Torino, Lindau, 2004.
21 Brantlinger, *Imperial Gothic*, cit., p. 249.

meno avanzati secondo il paradigma economico positivo. Ma nell'inserirsi nelle culture meno avanzate essa si alienava, ovvero si riconosceva altra rispetto a sé, ma rischiava pure di regredire, di atavizzarsi, di imbarbarirsi o, alternativamente, di perdere il proprio potere e di annacquarsi in un mare di alterità.[22] Gran parte della narrativa di mistero, «besides the themes of regression and invasion, [...] frequently expresses anxiety about the waning of adventure»,[23] come in *The Lost World* (1911) di Conan Doyle. È il timore di perdere un bagaglio culturale tradizionale e normativizzato. Doyle, fautore dello spiritualismo, sostituisce al tramonto dell'avventura coloniale britannica l'oltremondo della tradizione fiabesca e dell'evocazione dei defunti: «The creator of that great incarnation of scientific deduction, Sherlock Holmes, immersed himself in the Spiritualist movement, becoming one of its leaders, while it became for him a substitute for all other causes – for imperialism itself».[24] Se quello di Doyle è un esotismo, un'uscita dal mondo – per usare un'espressione zolliana –, che tende al mistero dell'aldilà, quello di Yeats è un auspicio che la crisi del principio imperialista, la suppurazione di positivismo e materialismo, conduca all'avvento dello spirito nelle sue forme mistiche, alla restituzione dell'antica saggezza nascosta nel simbolo e nella ritualità esoterica orientale, predicata sia dalla teosofia sia dalla magia operativa della Golden Dawn, di cui fa parte anche Aleister Crowley, l'ultimo grande rielaboratore della magia evocatoria in età moderna. Il suo motto, l'iperbolico e rabelaisiano «Fa' ciò che vuoi», rappresenta in maniera emblematica l'obiettivo che stava dietro all'esperienza della Golden Dawn, come delle altre società iniziatiche: il tentativo di unire umano e divino, ctonio e solare, spirito e materia, per far assurgere l'essere umano a ente morale svincolato dalla convenzione e dalla moralità corrente, e dunque renderlo onnipotente *per se*. Anche questo esoterismo è una forma di esotismo: un uscire da se stessi per pervenire a ciò che in realtà si è (il nietzschiano *wirst, was du bist*), poiché solo in tal modo è possibile accorgersi dello snaturamento in cui si è stati nella precedente condizione, quella che Crowley chiamava 'stato di servitù' in contrasto con il vero Io dell'uomo illuminato, "Thelema": la totale volontà o desiderio, che si concretizza nella libertà sia dai paradigmi socioeconomici sia da quelli del cristianesimo *mainstream*, ipocrita e asservito alle logiche borghesi e conformiste.[25]

22 «The absolute necessity [has been posited] for capital to break down national borders, to destroy feudal social relations wherever they offer a threat to accumulation [...] The inevitable breakdown would occur because, in seeking to overcome these barriers, capital is constrained to overcome the backwardness of the rest of the world» (Stanley Aronowitz, *The Crisis in Historical Materialism. Class, Politics and Culture in Marxist Theory*, London, Macmillan, 1990, p. 205). Il processo economico così descritto sottolinea la modalità con la quale l'imperialismo – in particolare quello anglosassone – si attua nell'Ottocento, ma rivela pure un contesto culturale di attuazione che attraverso l'espansione si "esotizza", ovvero esce da sé per comprendere poi in sé i caratteri (anche cultuali e simbolici) delle etnie conquistate; nel far questo, sublima tali tratti e li declina secondo il proprio immaginario, i propri timori, la propria tendenza a perpetuarsi, che a mano a mano perde l'intensità che aveva tratto dall'idealismo romantico immanentista. Cfr. *ivi*, p. 72 e ss.

23 Brantlinger, *Imperial Gothic*, cit., p. 247. Un simile senso di perdita è ravvisabile nell'opera conradiana, *in primis* in *Heart of Darkness*; cfr. *ivi*, pp. ss.

24 *Ivi*, p. 249.

25 In età preromantica e romantica si assiste, soprattutto nei Paesi anglosassoni e in particolare negli Stati Uniti, a una rivivificazione delle prospettive messianiche veterotestamentarie, fenomeno che va sotto il nome di *Great Awakening* e che è pressoché parallelo al risveglio emotivo delle istanze spiritualiste. L'esperienza degli Avventisti e dei Mormoni è emblematica a tale riguardo.

Tra gli adepti più "letterari" della Golden Dawn troviamo, come accennato, Arthur Machen, nel quale l'afflato esoterico è più connotato in senso neopagano. Ne *Le matin des magiciens* leggiamo circa Machen: «Certi suoi testi risuscitano un sapere dimenticato dalla maggior parte delle persone, e che tuttavia è indispensabile per una giusta comprensione del mondo».[26] Qual è questo sapere? In *The Hill of Dreams* (uscito nel 1905 ma scritto tra il 1895 e il 1897), verosimilmente l'unico romanzo propriamente decadente della letteratura inglese,[27] il protagonista Lucian, accanto alla vita ripetitiva e preordinata del proprio villaggio e in seguito della metropoli londinese al culmine del suo parossismo industriale, vive un'esperienza estetico-mistica che lo mette in relazione con il passato romano e pagano delle rovine in cui si reca quotidianamente e che corrispondono, viste dalla prospettiva esoterica, al viaggio astrale; si assoggetta a riti simbolici di sangue, dolore e purificazione, facendosi artefice di un antimaterialismo *sui generis*. Il messaggio è chiaro: arte e vita nella modernità economica e industriale non sono compatibili, come non lo sono ragione e visione spirituale. In *The Great God Pan* (1890), l'antichità pagana si ripropone nella modernità sotto forma di potenti divinità della natura (come aveva indicato in senso meno violento e sovrannaturale Pater negli *Imaginary Portraits*[28]) e,

26 Louis Pauwels e Jacques Bergier, *Il mattino dei maghi. Introduzione al realismo fantastico*, Milano, Mondadori, 1977, p. 280.

27 A differenza di Wilde, nel cui *Portrait of Dorian Gray* l'intenzione o la resa di fondo risulta moraleggiante, e anche di Beardsley, il cui incompiuto *Under the Hill* è ambientato in un tempo mitico-fiabesco intriso di cristianesimo (il che ne smorza di molto la carica erotica), Machen fa del suo romanzo il punto di incontro più completo della maggior parte delle istanze decadenti. Vi si trovano la ricerca del bello *per se*, l'impossibilità di raggiungerlo nella modernità attraverso mezzi cognitivi tradizionali, il recupero dell'antichità storica e di quella preclassica, il fascino romantico per l'immaginazione creativa, la venerazione feticistica del mezzo materiale (il libro); oltre all'erotismo sublimato, la pregnanza rituale del dolore, l'orrore per la società industriale, il recupero neopagano del *genius loci* e, soprattutto, la violenza dell'irrazionale. Per i suoi fini, Machen utilizza una lingua che mutua da De Quincey, con una resa fortemente sensuale. Come notano Boyiopoulos e Sandy, «he developed a style that is arguably the greatest example of Decadent prose in English» (Kostas Boyiopoulos e Mark Sandy (a cura di), *Decadent Romanticism: 1780-1914*, London/New York, Routledge, 2016, p. 93).

28 Pater, come Vernon Lee e, in seguito, Machen, riprende la nozione espressa da Heine in *Die Götter im Exil* [Gli dèi in esilio] (1853) per predicare l'insorgenza in epoca storica di quei tratti della paganità che il cristianesimo ha cercato di eliminare. Che anche Pater, come Machen, concepisca tale riemersione associandola alle potenze naturali è dimostrato, ad esempio, in *Denys l'Auxerrois* (1886), in cui l'omonimo protagonista, frutto dell'unione di un dio con una mortale, interagisce empaticamente con l'ambiente circostante (le città di Troyes, Sens e Auxerre nel XIII secolo): «Denys is a two-sided figure who is closely linked with the natural cycle of the seasons, the embodiment both of summer vitality and of winter death» (Gerald Cornelius Monsman, *Pater's Portraits. Mythic Pattern in the Fiction of Walter Pater*, Baltimore (MD), The Johns Hopkins University Press, 1967, pp. 109-110). Quest'ultimo aspetto, identificabile con l'epifania del Dioniso Zagreo, oscura divinità di morte che precede il risorgere della vita, viene celebrato nel clima freddo di Auxerre, dove il dio-fanciullo dalla pristina gaiezza puramente naturale si trasforma in essere malinconico e portatore di cultura, dedicandosi alla costruzione dell'organo della cattedrale: «His greatest artistic creativity coincides with this third period, for Denys is no longer merely the primitive seasonal Dionysus; he is now also the priest of Apollo, the symbol of cultural rebirth», ma Apollo è anche il dio che, oltre a essere solare, è distruttore (*ivi*, p. 113). Si veda inoltre, a proposito dell'interiorizzazione della paganità classica da parte dell'estetismo e sul tentativo di conciliare paganesimo e cristianesimo, Stefano Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece. Hellenism, Reception, and Gods in Exile*, London/New York, Palgrave Macmillan, 2009, specialmente le pp. 23-54. La natura è dunque importante per Pater, e gli dèi di cui popola narrativamente il mondo ne sono diretta espressione; ma a essa va affiancata la cultura, e cioè l'ar-

in parte, di una libertà sfrenata e connotata in senso marcatamente sessuale (come nelle opere dell'irlandese Dunsany). In *The White People*, pubblicato sulla *Horlick Magazine* nel 1904 da Waite in veste di *editor*, una giovane viene iniziata a un mondo arcaico di rituali oscuri, di ninfe e driadi, di stregonerie, in vista di una rivelazione assoluta che poi non si verifica. Machen aveva spesso denigrato spiritualismo e teosofia:

> Quando ho scritto *Pan*, non credevo che così strani fatti fossero mai capitati nella vita reale, o anche che fossero mai stati possibili. Ma, in seguito, e molto di recente, ho avuto nella mia stessa esistenza delle esperienze che hanno completamente cambiato il mio punto di vista su questo argomento. [...] Sono ormai convinto che non c'è niente di impossibile sulla terra. Ho appena bisogno di aggiungere, suppongo, che nessuna delle esperienze che ho fatto ha rapporti con imposture quali lo spiritualismo e la teosofia. Ma credo che noi viviamo in un mondo di gran mistero, di cose insospettate e del tutto stupefacenti [lettera del 1899 a Paul-Jean Toulet, suo traduttore in francese].[29]

Della nuova consapevolezza di Machen può essere sintomo il fatto che, come si è detto, questi si iscrisse a una società esoterica e di magia operativa come la Golden Dawn.

Si assiste perciò a una sorta di conversione, a quella che il libro di Pawels e Bergier chiama, appunto, la creazione del "realismo fantastico" o "magico" come modalità di interpretazione e scrittura del e sul reale, non in senso mimetico ma iperrealista: la descrizione di ciò che sta oltre, anzi, sta fuori dalla razionalità comune e che per questo consente di descrivere quelle dimensioni del reale che l'occhio fisico – o anche la mente fisica – non possono osservare. Emblematico a questo proposito è l'episodio degli angeli di Mons. Machen aveva immaginato, in un racconto circa le prime fasi della guerra, che:

> San Giorgio, nella sua armatura fiammeggiante, alla testa degli angeli che sono gli antichi arcieri di Azincourt, [andasse] a portare soccorso all'esercito britannico. Ora decine di soldati scrissero al giornale che aveva pubblicato il racconto, *The Evening News*: quel signor Machen non aveva interpretato niente. Essi avevano visto coi loro occhi, davanti a Mons, gli angeli di San Giorgio infilarsi nei loro ranghi. Essi potevano testimoniarlo sul loro onore. Molte di quelle lettere furono pubblicate. L'Inghilterra, avida di miracoli in un momento così pericoloso, si commosse. Machen aveva sofferto di essere ignorato quando aveva tentato di rivelare le realtà segrete. Questa volta, con un fantastico dozzinale, commoveva tutto il paese. O piuttosto le forze nascoste si levavano e prendevano particolari forme, al richiamo della sua fantasia così spesso innestata sulle verità essenziali, e che in quel caso aveva lavorato, forse a sua insaputa, in profondità? Più di dodici volte Machen tenne a ripetere sui giornali che il suo racconto era puramente immaginario. Nessuno mai lo ammise. Più di trent'anni dopo, alla vigilia della sua morte, ormai molto vecchio, ritornava continuamente, nella conversazione, su quella stravagante storia degli angeli di Mons.[30]

te, possente dimostrazione della capacità d'intervenire sulla natura stessa (come del resto lo è, sul versante esoterico, la magia). Se Pater utilizza gli dèi pagani come mezzi allegorici di spiegazione di pulsioni molto 'umane' ma perturbanti e represse, la stessa *couche* estetizzante inglese, di cui fa parte, produce, come nel caso dei movimenti rosacrociani, veri e propri 'fedeli' e 'adepti' di tali divinità che ne riscrivono e ne perpetuano i ritualismi.

29 Pauwels e Bergier, *Il mattino dei maghi*, cit., p. 278.

30 *Ivi*, p. 277.

Il passo riassume i sentimenti dell'autore e quelli dei lettori e dei soldati in un periodo tremendo, di insicurezze, di dubbi, in cui si tentava di dare della realtà una visione diversa da quella sensibile durante il cambiamento epocale che fu la Grande Guerra. E tuttavia nei fatti si ravvisa tutta una corrente culturale alternativa a quella canonica: la possibilità di intervenire nel visibile attraverso le capacità della mente, il soprannaturale, il magico che confluiscono nella narrazione e che da narrazione si fanno convinzione collettiva. Esemplifica bene l'esotismo quale astrazione da una certa condizione per riconoscerne la terribilità, per abbracciare il suo opposto: alieno ma meno terribile rispetto a ciò che, sino a quel momento, è stato familiare, *heimlich*, ma che corrisponde alla vera alienazione. Accanto ai paradigmi economici, industriali, positivi, materialistici e naturalistici, si andò affermando tra Ottocento e Novecento una corrente culturale alternativa dalle molteplici facce e altrettante declinazioni. Si tratta di un esotismo che rappresenta alienità e alienazione come preferibile e auspicabile rispetto alla vita vissuta nella convinzione che ciò che si vede sia davvero ciò che è. Questa è una corrente che preconizza l'avvento di un mondo antimaterialista, sotto molti aspetti, e libertario, a tratti lascivo e da favorire mediante le formule esoteriche delle culture alternative antiche. Per raggiungere tale scopo vengono forgiati miti e mitografie propri, che si oppongono alle modalità di indagine scientifica e alle forme di religiosità accettate dalla società occidentale. Tali miti e riscritture, nelle loro accezioni narrative contemporanee estreme, da *Gothic fiction* diventano *science fiction*: un'ulteriore variante del fantastico.

Il carattere delle culture alternative è stato molto ben rappresentato da Giorgio Galli nel suo *Occidente misterioso* (1987), riedito col titolo *Cromwell e Afrodite. Politica e culture alternative* (1995), in cui viene evidenziata in modo convincente la lotta tra l'elemento politico *male-oriented*, prima romano e poi imperialista, fino alla creazione del velo di Maya della democrazia rappresentativa (di stampo hobbesiano), e l'elemento gnostico, iniziatico, libertario e spiritualista che si ripropone regolarmente. L'afflato spirituale delle streghe, ad esempio, delle religioni popolari della fertilità, dei culti acristiani, trova la sua ragion d'essere sempre in un medesimo principio: il potenziamento delle facoltà preternaturali per tendere verso un oltre rappresentabile, alternativamente, come angelico o demonico.

Sarà utile, a proposito di positività e demonismo, concludere con due osservazioni, che riguardano le due modalità fondamentali in cui questo pensiero magico si declina nella prima metà del Novecento. La prima è di carattere storico:

> La Terra è vuota. Noi ne abitiamo l'interno. Gli astri sono blocchi di ghiaccio. Molte lune sono già cadute sulla Terra. La nostra cadrà. Tutta la lotta dell'umanità si spiega con la lotta tra il ghiaccio e il fuoco. L'uomo non è terminato. Egli è vicino ad una formulabile mutazione la quale gli darà i poteri che gli antichi attribuivano agli dei. Esistono nel mondo alcuni esemplari dell'uomo nuovo, venuti forse da oltre le frontiere del tempo e dello spazio. Sono possibili alleanze con il Signore del Mondo, con il 'Re della Paura' che regna su una città nascosta in qualche luogo dell'Oriente. Coloro che faranno un patto cambieranno per millenni la superficie della Terra e daranno un senso alla vicenda umana.[31]

31 *Ivi*, p. 288.

Pare un sunto delle teorie cosmogoniche e teleologiche teosofiche o rosacrociane, o al massimo un riferimento alla trama di *The Coming Race*. Invece si tratta della trama di *Der Mythus des zwanzigsten Jahrhunderts* [Il mito del XX secolo] (1930), di Alfred Rosenberg, direttore del «Völkischer Beobachter», amico di Dietrich Eckart (fondatore del DAP, che precedette il partito nazista) e ideologo della teoria razziale, del mito del sangue, dell'eugenetica, del pangermanesimo (che doveva accomunare inglesi, tedeschi e scandinavi). Il libro ebbe una diffusione enorme anche in Gran Bretagna, dove trovò il favore di molti nazionalisti e convinti propugnatori dell'arianesimo. Questo esoterismo filosofico, che in parte si fondava sulle teorie dell'ex *liberal* anglotedesco Houston Stewart Chamberlain,[32] captò e catalizzò, in Germania come in Inghilterra, gran parte delle tensioni mistico-nazionalistiche del tempo. Affermano Pawels e Bergier:

> Bisogna fare attenzione a questa idea di una mutazione della razza. La ritroveremo in Hitler e non è ancor oggi scomparsa. Bisogna fare attenzione anche all'idea dei 'Superiori Sconosciuti' [quelli della Blavatsky]. La si ritrova in tutte le mistiche nere d'Oriente e d'Occidente. Abitanti nel sottosuolo o venuti da altri pianeti, giganti simili a quelli che dormirebbero sotto una corazza d'oro in cripte tibetane, oppure presenze informi e terrificanti quali le descriveva Lovecraft, questi 'Superiori Sconosciuti' di cui si parla nei riti pagani e luciferiani, esistono?[33]

Evidentemente una parte dell'*establishment* era convinta di sì, se tra le attività più importanti e sovvenzionate del nazismo troviamo i viaggi in Oriente di storici, biologi e scienziati alla ricerca dei mondi sommersi predicati *in primis* dalle società iniziatiche inglesi.[34] Ancora: «Quando Machen parla del mondo del Male, "pieno di caverne e di abitanti crepuscolari", da discepolo della Golden Dawn si riferisce all'altro mondo, quello in cui l'uomo prende contatto con [queste entità]. Hitler condivideva quella credenza».[35] È dimostrazione di come l'ideale possa farsi ideologia, e l'impulso libertario azzerarsi e incasellarsi perfettamente in un sistema totalitario (di stampo comunque imperialistico).

L'altra considerazione è più strettamente letteraria, e riguarda H.P. Lovecraft, menzionato nell'estratto. Lovecraft visse in quasi totale reclusione ma forgiando rapporti epistolari frequenti e strettissimi con personaggi quali Robert Bloch (poi autore di *Psycho*), Donald Wandrei e Clark Ashton Smith (tra i primi scrittori di fantascienza). Ritorna a questo punto la suggestione, annotata da Brantlinger, circa il confluire dell'elemento gotico, come in *Dracula*, in quello fantascientifico, come in *The War of the Worlds* di H.G. Wells, pubblicato a puntate a partire da qualche mese dopo l'uscita del romanzo di Stoker (1897). Lovecraft, che nasce nel 1890 e muore nel 1937, pur definendosi uno scettico razionalista scrive tuttavia racconti di terrore cosmico, crea una propria mitologia che mette insieme creature venute da fantascientifici mondi lontani e non comprensibili per

32 Fanatico wagneriano e propugnatore della superstizione razziale, fu autore, tra gli altri, di due saggi che ebbero un forte impatto sulla teorizzazione della superiorità germanica, *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts* [I fondamenti del XIX secolo] (1899) e *Arische Weltanschauung* [La visione del mondo ariana] (1905).

33 Pauwels e Bergier, *Il mattino dei maghi*, cit., p. 291.

34 A questo proposito, si rimanda al dettagliatissimo saggio di Giorgio Galli, *Hitler e il nazismo magico. Le componenti esoteriche del Reich millenario*, Milano, BUR, 2005.

35 Pauwels e Bergier, *Il mattino dei maghi*, cit., p. 291.

gli uomini e le leggende sulla stregoneria del nativo New England, i culti antichi e l'opera di Poe, la magia goetica e il viaggio ctonio. Fulcro di tale esperienza è l'assunto secondo cui il male che affligge il mondo è talmente grande che solo dandogli nella narrazione un volto dichiaratamente alieno, esotico, straniante, è possibile astrarsi per osservarlo e giudicarlo coerentemente. Un secondo livello di lettura, però, è ancor più problematico e rivelatore ai fini di questa trattazione: cioè che le divinità mostruose evocate, le dimensioni orribili che condividono idealmente lo stesso nostro spazio e si presentano a noi attraverso varchi e porte del reale, che possono essere aperti mediante la magia, il rito esoterico, il viaggio astrale e metempsicotico, non sono nulla in confronto alla dimensione infernale del quotidiano straniamento dovuto alla vita moderna, coi suoi ritmi, le sue industrie, i suoi consumi, il suo snaturamento.

Alienarsi in senso fantastico e fantasmagorico, perciò, significa riconoscere nell'esotico estremo un senso più naturale di ciò che, così presentato, tanto naturale in realtà non è. A titolo di esempio, e quale summa conclusiva delle *conflation* qui evidenziate – auspicabilmente foriere di ulteriori ricerche –, si riporta una citazione tratta da *The Shadow over Innsmouth*, lungo racconto della maturità lovecraftiana, ambientato nel 1928 e narrativamente più indicativo del suo esotismo, dell'alienità (più che alterità) che gli soggiace e della modalità finzionale del "realismo fantastico". Un giovane si ritrova in una città abitata da uomini i quali, avendo stretto legami di sangue con dèi terribili che vivono sotto la superficie dei mari e risalgono a remote ere preumane, si stanno trasformando in esseri deformi per poi andare a vivere negli abissi marini. Il culto di tali entità si attua mediante rituali aberranti, che Lovecraft riprende da riti realmente praticati. Il giovane, inorridito da questa scoperta, riesce a stento a fuggire, e attraverso minuziose ricerche genealogiche si rende conto con orrore che lui pure, come il cugino internato in un manicomio, condivide il sangue di queste creature e che ben presto si trasformerà in un essere spaventoso e alieno che dovrà recarsi in una ciclopica città sul fondo del mare. All'inizio pensa di uccidersi, ma ecco l'epilogo:

> So far I have not shot myself as my uncle Douglas did. I bought an automatic and almost took the step, but certain dreams deterred me. The tense extremes of horror are lessening, and I feel queerly drawn toward the unknown sea-deeps instead of fearing them. I hear and do strange things in sleep, and awake with a kind of exaltation instead of terror. [...] Stupendous and unheard-of splendours await me below, and I shall seek them soon. [...] No, I shall not shoot myself – I cannot be made to shoot myself! I shall plan my cousin's escape from that Canton madhouse, and together we shall go to marvel-shadowed Innsmouth. We shall swim out to that brooding reef in the sea and dive down through black abysses to Cyclopean and many-columned Y'ha-nthlei, and in that lair of the Deep Ones we shall dwell amidst wonder and glory forever.[36]

36 Howard Phillips Lovecraft, *The Shadow over Innsmouth*, in *The Complete Fiction of H.P. Lovecraft*, New York, Race Point Publishing, 2014, pp. 922-923.

Riferimenti bibliografici

Argyle, Gisela, *German Elements in the Fiction of George Eliot, Gissing, and Meredith*, Frankfurt, Peter Lang, 1979. (Citato a p. 204.)

— *Germany as Model and Monster. Allusions in English Fiction, 1830s-1930s*, Montreal/Kensinton, McGill/Queen University Press, 2002. (Citato a p. 204.)

Aronowitz, Stanley, *The Crisis in Historical Materialism. Class, Politics and Culture in Marxist Theory*, London, Macmillan, 1990. (Citato a p. 208.)

Blavatsky, Helena Petrovna, *Collected Writings 1877. Isis Unveiled*, Wheaton (IL), Theosophical Publishing House, 1972. (Citato a p. 205.)

Boyiopoulos, Kostas e Mark Sandy (a cura di), *Decadent Romanticism: 1780-1914*, London/New York, Routledge, 2016. (Citato a p. 209.)

Brantlinger, Patrick, *Imperial Gothic. Atavism and the Occult in the British Adventure Novel, 1880-1914*, in «English Literature in Transition, 1880-1920», xxviii/3 (1985), pp. 243-252. (Citato alle pp. 199, 207, 208.)

Butler, Alison, *Victorian Occultism and the Making of Modern Magic. Invoking Tradition*, London/New York, Palgrave Macmillan, 2011. (Citato a p. 202.)

Christensen, Allan Conrad, *Edward Bulwer-Lytton. The Fiction of New Regions*, Athens (GA), The University of Georgia Press, 1976. (Citato a p. 201.)

— *The Subverting Vision of Bulwer-Lytton. Bicentenary Reflections*, Newark (DE), The University of Delaware Press, 1976. (Citato a p. 201.)

Eastham, Andrew, *Aesthetic Afterlives. Irony, Literary Modernity and the Ends of Beauty*, London/New York, Continuum, 2011. (Citato a p. 203.)

Evangelista, Stefano, *British Aestheticism and Ancient Greece. Hellenism, Reception, and Gods in Exile*, London/New York, Palgrave Macmillan, 2009. (Citato a p. 209.)

Galli, Giorgio, *Hitler e il nazismo magico. Le componenti esoteriche del Reich millenario*, Milano, BUR, 2005. (Citato a p. 212.)

— *La magia e il potere. L'esoterismo nella politica occidentale*, Torino, Lindau, 2004. (Citato a p. 207.)

Grimes, Hilary, *The Late Victorian Gothic. Mental Science, the Uncanny, and Scenes of Writing*, London, Routledge, 2016. (Citato a p. 202.)

Hanegraaff, Wouter Jacobus, *New age religion and western culture. Esotericism in the mirror of secular thought*, New York, State of New York University Press, 1988. (Citato a p. 200.)

— *On the Costruction of "Esoteric Traditions". Esotericism in the mirror of secular thought*, in *Western Esotericism and the Science of Religion*, a cura di Antoine Faivre e Wouter Jacobus Hanegraaff, Leuven, Peters, 1998, pp. 11-62. (Citato a p. 200.)

Huckvale, David, *A Dark and Stormy Oeuvre. Crime, Magic and Power in the Novels of Edward Bulwer-Lytton*, Jefferson (NC), McFarland, 2016. (Citato alle pp. 202, 204.)

Jacolliot, Louis, *La Bible dans l'Inde, ou la vie de Iezeus Christna*, Paris, Librairie Internationale, 1869. (Citato a p. 206.)

Lovecraft, Howard Phillips, *The Shadow over Inssmouth*, in *The Complete Fiction of H.P. Lovecraft*, New York, Race Point Publishing, 2014, pp. 922-923. (Citato a p. 213.)

Lytton, Victor Alexander Robert, *The Life of Edward Bulwer-Lytton, First Lord Lytton*, London, Macmillan, 1913. (Citato a p. 203.)

Monsman, Gerald Cornelius, *Pater's Portraits. Mythic Pattern in the Fiction of Walter Pater*, Baltimore (MD), The Johns Hopkins University Press, 1967. (Citato a p. 209.)

Noakes, Richard, *Spiritualism, science and the supernatural in mid-Victorian Britain*, in *The Victorian Supernatural*, a cura di Nicola Bown, Carolyn Burdett e Pamela Thurschwell, Cambridge, Cambridge University Press, 2004. (Citato a p. 203.)

Owen, Alex, *The Place of Enchantment. British Occultism and the Culture of the Modern*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 2004. (Citato alle pp. 203, 204.)

Pauwels, Louis e Jacques Bergier, *Il mattino dei maghi. Introduzione al realismo fantastico*, Milano, Mondadori, 1963. (Citato a p. 199.)

— *Il mattino dei maghi. Introduzione al realismo fantastico*, Milano, Mondadori, 1977. (Citato alle pp. 209-212.)

Riffard, Pierre A., *L'ésotérisme: Qu'est-ce que c'est l'ésotérisme? Anthologie de l'ésotérisme occidental*, Paris, Robert Laffont, 1990. (Citato a p. 200.)

Salvaneschi, Enrica, *"Gotico". Peregrinazioni di un'idea*, in *Neogotico Tricolore. Letteratura e altro*, a cura di Enzo Biffi Gentili, Giorgio Bárberi Squarotti, Valter Boggione et al., Cuneo, Fondazione Cassa di Risparmio di Cuneo, 2016, pp. 33-46. (Citato a p. 202.)

Schuré, Edouard, *Les Grands Initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions*, Paris, Librairie académique, 1889. (Citato a p. 205.)

Singh, R. Raj, *Death, Contemplation and Schopenhauer*, London/New York, Routledge, 2016. (Citato a p. 203.)

Sinnett, Alfred Percy, *Esoteric buddhism*, Boston, Houghton, Mifflin e Co., 1883. (Citato a p. 200.)

Versluis, Arthur, *Methods in the Study of Esotericism*, in «Esoterica», IV (2002), pp. 1-15. (Citato a p. 200.)

Yamauchi, Edwin Masao, *Pre-christian Gnosticism. A Survey of the Proposed Evidences*, Grand Rapids (MI), Baker, 1983. (Citato a p. 200.)

Parole chiave

Esoterismo; esotismo; letteratura inglese; Blavatsky; teosofia; vril; Bulwer-Lytton; Machen; Lovecraft.

Notizie dell'autore

Simone Turco si è occupato di mistica medioevale, estetica, folklore e studî religiosi. Tra i suoi saggi: *'Adel' eckhartiano, 'nobilitade' dantesca. La nobiltà nel pensiero di Meister Eckhart e nel* Convivio*, Trattato IV* (Pisa, ETS, 2011); la prima traduzione italiana, con sua introduzione, del *Saggio sul sublime* di John Baillie (Ro Ferrarese, Book Editore, 2014); in via di pubblicazione, *Prolegomenon to a Possible In-Depth Criticism of Old Testament Sublime of Bloodshed* («Lumina» I/1-2 [2017]).

simone.turco@edu.unige.it

Come citare questo articolo

Simone Turco, *Esotismo, esoterismo e alienità. Elementi di realismo fantastico nella letteratura di lingua inglese tra Otto e Novecento*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», viii (2017), pp. 199–216.

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.

«Questo è tempo di voci non intese». Il «topos della mancata comunicazione» nel Lager di Primo Levi*

Luca Piantoni – *Università di Padova*

Attraverso un'analisi delle numerose interviste e conversazioni pubbliche di Primo Levi, così come dei suoi scritti dedicati all'esperienza concentrazionaria, il contributo illustra un tema particolarmente caro all'autore, e da lui stesso definito un topos piuttosto lacunoso nella memorialistica a lui nota. A partire dalle prime dichiarazioni rilasciate negli anni '60 sino alle ultime, poco prima del 1987, Levi torna incessantemente a parlare dell'isolamento linguistico e comunicativo subito dai deportati nei campi di concentramento nazisti, facendone lo specchio di una società di non-uomini stravolta, sotto il profilo fisico e morale, quanto il linguaggio vigente nel Lager.

The paper aims at highlighting the topic of the lack of communication in the Lager described by Primo Levi. Therefore it provides an analysis of the recurring topics on all stages of his literary works and public statementes in which it is described. From his early interviews in the '60 up to the latest statements, Levi insists on the ethical and linguistical importance of this topic, and relates it to the whole range of reasons that make the Lager a field of anthropological and socicological analysis.

omnium soli homini datum est loqui

Dante, *De vulgari eloquentia*, I, ii.

I

Il contenuto delle pagine seguenti potrebbe apparire ripetitivo, se non si tenesse conto dell'insistenza con la quale Primo Levi – egli stesso ripetendosi, letteralmente, nel corso della propria quarantennale attività di testimone – ha voluto focalizzare l'attenzione intorno a un tema così specifico come quello della comunicazione all'interno del Lager. Dalle prime dichiarazioni rilasciate all'inizio degli anni '60, sino alle ultime interviste, sono infatti assai rare le occasioni in cui non si affronti questo argomento in relazione alla sua esperienza ad Auschwitz.[1] Argomento, peraltro, ben presente nelle opere che lo hanno consacrato come autore tra i più significativi nell'ampio e articolato panorama della

* Il testo di riferimento è Primo Levi, *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, prefazione di Daniele Del Giudice, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997. Le sigle adottate per le citazioni, salvo diversi riferimenti qui di seguito indicati, s'intendano relative a questi due volumi, contrassegnati come I e II qualora se ne desse bisogno; nello specifico: OI = *Ad ora incerta*; PS = *Pagine sparse*; SES = *I sommersi e i salvati*; SQU = *Se questo è un uomo*; T = *La tregua*. I riferimenti delle altre sigle sono i seguenti: AR = *Conversazione con Anthony Rudolf* [ottobre 1986], in Marco Belpoliti (a cura di), *Primo Levi*, Milano, Marcos y Marcos, 1997 («Riga» XIII), pp. 102-110; AV = Primo Levi, *L'assimetria e la vita. Articoli e saggi 1955-1987*, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 2002; BC = Anna Bravo e Federico Cereja (a cura di), *Intervista a Primo Levi, ex deportato*, Torino, Einaudi, 2011; CI = Primo Levi, *Conversazioni e interviste. 1963-1987*, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997; FC = Ferdinando Camon, *Conversazione con Primo Levi*, Parma, Ugo Guanda, 1997; PV = *Conversazione con Paola Valabrega* [febbraio 1981]], in Belpoliti, *Primo Levi*, cit., pp. 74-82; SP = *Conversazione con Santo Strati e Franco Pappalardo La Rosa* [giugno 1982], in Belpoliti, *Primo Levi*, cit., pp. 83-90. Tutti i corsivi, dove non specificato, sono miei. La prima citazione del titolo è un verso tratto da *Attesa*, in OI, p. 536.

1 Primo Levi fu arrestato il 13 dicembre del 1943, come partigiano, presso Amay, in provincia di Aosta. Rinchiuso inizialmente a Fossoli, frazione modenese del comune di Carpi, venne trasferito in quanto ebreo ad

letteratura sui campi di concentramento e di sterminio nazionalsocialisti, da *Se questo è un uomo*, pubblicato la prima volta nell'autunno del 1947 per i tipi di Franco Antonicelli, fondatore della casa editrice Francesco De Silva, a *I sommersi e i salvati*, l'ultimo einaudiano lavoro del 1986.

Come emergerà dalla lettura del saggio, ancora verso la fine della propria esistenza Primo Levi ebbe l'impressione di non averne parlato abbastanza, tanto da avvertire l'urgenza di dedicare al tema del linguaggio, e dei modi in cui venne subita la sua più radicale privazione (SES 1061), un ulteriore capitolo della propria vicenda memoriale. Un impegno cui Levi ottemperò non soltanto in ragione di un'intrinseca necessità personale, ma, altresì, con un senso di responsabilità nei confronti di coloro la cui voce fu inesorabilmente spenta negli abominevoli ingranaggi della macchina concentrazionaria: quel discorrere «per conto di terzi» che sono i «testimoni veri», «integrali»; i morti e i *Muselmänner* per i quali non si può che parlare «per delega» (SES 1055-56).

Proprio sotto questo profilo è stato sottolineato come la scrittura di Levi riproponga il senso, già benjaminiano,[2] di una narrazione in grado di trasformare l'esperienza individuale in esperienza collettiva, e si vorrebbe anzi dire nell'esperienza stessa del lettore, chiamato a raccogliere il testimone consegnatogli affinché la memoria si conservi nel suo indefettibile tramandarsi da uomo a uomo, in un paradossale adempimento senza fine.[3] Non per nulla Levi esprime l'importanza di aprire un «ponte» comunicativo che sottragga da un infruttuoso isolamento il «noi» degli «ex deportati» (AV 140) per aprirlo alla comprensione – sempre difficile, forse impossibile – degli altri:[4] un'entità che, non solo per lui, rappresenta l'estremo opposto di un mondo lacerato da una frattura insanabile. E polo non di rado controverso, perlomeno nel tempo della testimonianza vivente, in quella che fu chiamata l'«era del testimone»:[5] chi furono, all'epoca, questi «altri», se, ad eccezione dei giusti o del «manipolo dei grandi colpevoli», è tra la gente comune che «erano stati reclutati i militi delle SS», è tra il popolo che stavano anche «quelli che avevano creduto, che non credendo avevano taciuto»? (SES 1125). Eppure Levi scriveva

Auschwitz nel febbraio del 1944. Al tempo, l'intero complesso era costituito da tre campi principali (oltre a una serie di numerosi altri sotto-campi): Auschwitz, che fungeva da *Konzentrationslager*, ossia campo di concentramento; Birkenau, che era il *Vernichtungslager*, vale a dire il campo di sterminio; Monowitz, adibito ad *Arbeitslager*, cioè a campo di lavoro. Levi fu quasi subito inviato all'ultimo, che sorgeva nelle vicinanze della *Buna Werke*, una fabbrica di gomma sintetica appartenente alla *I.G. Farbenindustrie*, multinazionale tedesca attiva dal 1925 al 1952. Di quel cartello (che per giunta deteneva il brevetto dello *Zyklon B*, l'insetticida usato nelle camere a gas) oggi sopravvivono solo tre grandi aziende, tuttora assai note: Agfa, Bayer e BASF. Ma l'argomento, tra processi, mancate epurazioni e accordi finanziari con gli americani dopo la fine della guerra, è complesso. Si vedano almeno: Giorgio Vaccarino, *Nuove fonti sull'imperialismo economico nazista. La Ig Farben e il 'nuovo ordine'*, in «Italia contemporanea», clxix (1987), pp. 85-102; Vittore Bocchetta, *Aspirina per Hitler. Le industrie chimiche tedesche e il nazismo ai processi di Norimberga*, Albaredo d'Adige, Tamellini, 2012.

2 Cfr. Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Walter Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Roberto Solmi, Torino, Einaudi, 1995, pp. 247-274.

3 Cfr. Roberto Mauro, *Primo Levi. Il dialogo è interminabile*, Firenze, La Giuntina, 2009. Per l'accostamento con Benjamin, il primo rimando va ad Aldo Bodrato, *Nel racconto la verità di Auschwitz*, in «Humanitas. Rivista bimestrale di cultura», 1 (1989), pp. 51-73.

4 Sull'argomento si veda, almeno, Francesco Lucrezi, *La parola di Hurbinek. Morte di Primo Levi*, Firenze, La Giuntina, 2005.

5 Cfr. Annette Wieviorka, *L'era del testimone*, Milano, Raffaello Cortina, 1999.

anche per loro, e la sua prosa continua a essere un «telefono» – com'egli definisce altrimenti il suo «libro scritto» – attraverso il quale inverare il senso di una comunicazione intesa come «servizio pubblico» (CI 40), «ad andata e ritorno» (PV 78), giusta un'espressione che, usata a proposito del Lager, ben si adatta a quel «secondo mestiere» in cui ampia parte rivestiva la corrispondenza con i suoi lettori.

Dunque, nuovamente, l'urgenza del parlare, e, con essa, un debito vincolato alla memoria dei tanti che «hanno toccato il fondo» per esservi definitivamente «sommersi», o, tra i pochi sopravvissuti, per ritornarne muti (SES 1056). È in tale ottica che Levi ha sempre desiderato che i suoi scritti «fossero intesi come opere collettive, come una voce che rappresentasse altre voci» (AV 140), come quelle, alle quali questo intervento è rivolto, degli internati che non avevano dimestichezza con la lingua e col gergo del campo: col tedesco, lingua ufficiale dei persecutori, «quella dei documenti, della segnaletica, degli ordini impartiti»,[6] e, soprattutto ad Auschwitz, anche con il polacco, che per ragioni geografiche e per motivi legati all'organizzazione interna del Lager si era progressivamente affermato come lingua ancor più importante della prima.[7] È questa, infatti, la lingua dei *Prominenten*, ossia di coloro che, a vario titolo, erano stati investiti dalle SS di un potere pressoché assoluto nei confronti dei prigionieri comuni.[8]

Intorno a questo tema Levi ha focalizzato la più parte dei propri interventi, e, come si accennava, è davvero significativo ch'egli abbia costantemente nutrito il dubbio di non averne discusso a sufficienza. In qualche modo, la ripetitività di cui si è avvertiti è la risposta, tardivamente rincuorante, per certi versi dovuta, a queste sue perplessità. Ma c'è un altro aspetto di cui tener conto in questa breve premessa. Uno dei grandi meriti della prosa leviana è quello di saper coniugare la dimensione personale della sua testimonianza con uno sguardo che la travalica, non solo per il fatto di estendersi oltre il quadro della sua esperienza, ma anche, e principalmente, per la torsione tipologica, fra allegoria e simbolo, impressa a una scrittura che insieme è storica e moralistica.[9] Lo «studio pacato di alcuni aspetti dell'animo umano» (SQU 5) passa per un resoconto di fatti dai quali promana una forza meditativa che li trasforma in documenti dalla valenza universale.

Proprio per questo è necessario considerare almeno due dati, relativi al funzionamento del Lager, senza i quali risulterebbe difficile valutare il portato dell'operazione leviana. Il primo riguarda la peculiare condizione degli ebrei rispetto a quella, nettamente diversa, degli altri prigionieri. La società cosmopolita del campo dava luogo a classificazioni interne, di natura politica, rispondenti alle gerarchie razziali dell'ideologia nazista. La stessa

6 Nikolaus Wachsmann, *Kl. Storia dei campi di concentramento nazisti*, Milano, Mondadori, 2016, p. 546.

7 Hermann Langbein, *Uomini ad Auschwitz. Storia del più famigerato campo di sterminio nazista* [1972], trad. da Daniela Ambroset, prefazione di Primo Levi, Milano, Mursia, 1982, p. 12: «qui la percentuale di tedeschi vi era più bassa che a Dachau, Buchenwald o altri campi in Germania»; e ancora, a p. 87: «il tedesco era diventato una seconda lingua del Lager. Thomas Geve [...] riferisce che nel suo blocco tutto veniva comunicato solo in polacco e tradotto poi in russo». Ovvero Witold Pilecki, *Il volontario di Auschwitz*, trad. da Annalisa Carena, Milano, Piemme, 2014, p. 100: «Gli slesiani [...] cominciarono a scalare le posizioni di capo-blocco».

8 Si pensi al comando della sveglia, all'alba, di cui Levi dà un ricordo vivido e tormentoso: «Aufstehen, – o più spesso, in polacco: – Wstawać» (SQU 57).

9 Cfr. Claudio Varese, *Scrittori d'oggi. Elio Vittorini, Maria Giacobbe, Primo Levi*, in «Nuova antologia» (marzo 1959), pp. 402-408, alle pp. 406-408.

distinzione per categorie nazionali, con cui si cercò di mantenere un certo ordine all'interno dei campi, ne era pervasa, così che, a differenza di tutti gli altri internati, gli ebrei, che di quella tassonomia occupavano il luogo più infimo, restavano tali quantunque fossero catalogati anche secondo altri criteri. Scrive Wolfgang Sofsky:

> Per essi non valevano né la comunanza degli ideali religiosi o politici, né l'omogeneità sociale o nazionale, perché il marchio razzista di ebreo annullava ogni differenza e la spinta annientatrice del lager rendeva impossibile la formazione di qualsiasi senso di identità. Sia che fossero rinchiusi nelle baracche comuni o in settori separati, gli ebrei vivevano nel massimo della degradazione, costretti a una lotta permanente per la sopravvivenza, per la conquista di cibo, vestiti e spazi fisici.[10]

Una tale logica, interiorizzata dagli stessi prigionieri, produceva continui contrasti e riduceva i margini di solidarietà, apportando, al contrario, notevoli vantaggi al potere costituito e ai suoi mezzi di controllo.[11] Ma a determinare una simile condizione contribuiva altresì, ed è il secondo aspetto, l'organizzazione medesima dello spazio concentrazionario, entro il quale non vi era permeabilità tra le diverse zone di pertinenza in cui era suddiviso. La visione dell'*Häftling*, conseguentemente, era parziale e frammentaria per ragioni di carattere strutturale, oltre che per il clima di terrore che lo circondava.[12] Per dirla con Hermann Langbein, «ognuno ha vissuto il suo Auschwitz»,[13] ovvero, con lo stesso Levi:

> Per una conoscenza del lager, i lager stessi non erano sempre un buon osservatorio: nelle condizioni disumane a cui erano assoggettati, era raro che i prigionieri potessero acquisire una visione d'insieme del loro universo. (SES 1001)

Il valore della testimonianza leviana si misura proprio in relazione a questi limiti, qui giocoforza sintetizzati per fornire una minima premessa al discorso che segue. Nonostante si sia voluta focalizzare l'attenzione intorno a un argomento così dettagliato come quello proposto, i documenti raccolti dimostrano la capacità dello scrittore di uscire dai confini spaziali entro i quali anche lui fu relegato – nella fattispecie, quelli dell'*Arbeitslager* di Buna-Monowitz – per dar voce a un'esperienza globalmente condivisa.

Nessun altro reduce come Primo Levi ha tematizzato in maniera così acuta, e così ricca di implicazioni socio-antropologiche, l'importanza della parola in rapporto a quella dignità connessa al senso stesso dell'interrogativo posto a titolo del suo primo libro. La più parte delle testimonianze, infatti, converge nell'individuare una serie di motivi comuni per i quali era destino morire:[14] il lavoro, l'inedia, le punizioni, oltre che il gas e altre programmate forme di assassinio di massa. Ovvero infezioni, vesciche, piedi gonfi

10 Wolfgang Sofsky, *L'ordine del terrore. Il campo di concentramento*, trad. da Nicola Antonacci, Bari, Laterza, 2004, pp. 185-186.

11 *Ivi*, p. 101.

12 «Nel lager vigeva la parola d'ordine non solo di farsi notare il meno possibile, ma anche di notare il meno possibile, perché vedere troppo era pericoloso» (*ivi*, p. 153).

13 Langbein, *Uomini ad Auschwitz*, cit., p. 12. Il corsivo riflette il virgolettato dell'autore.

14 E «si moriva perché bisognava morire», come si afferma in Elie Wiesel, *La notte*, trad. da Daniel Vogelmann, Firenze, La Giuntina, 2003, p. 88.

(*dicke Füsse* in SQU 29), diarrea, pidocchi e cimici, freddo... Ma, per l'appunto, anche per non essere in possesso di quel *Wortschatz* che era un «patrimonio lessicale», un «tesoro di parole» di vitale importanza (SES 1060). Dunque per incomprensione linguistica: per non comprendere, insieme al tedesco, «scheletrico, urlato, costellato di oscenità e di imprecazioni» (SES 1066), quella *Lagersprache* che era il linguaggio deforme e mescidato del Lager:[15]

> La maggior parte dei prigionieri che non conoscevano il tedesco, quindi quasi tutti gli italiani, sono morti nei primi dieci-quindici giorni dal loro arrivo: *a prima vista*, per fame, freddo, fatica, malattia; *ad un esame più attento*, per insufficienza d'informazione. (SES 1063).

Elie Wiesel ha consegnato pagine tremende sulla fame e sul valore che assumeva, per la sussistenza, anche un «pezzo di pane raffermo».[16] Tra quelle descritte, è senz'altro orribile la scena in cui un figlio picchia a morte suo padre per sottrargli una razione di pane, prima di soccombere egli stesso alla violenza, mossa per analoghe ragioni, di altri due uomini.[17] Moneta di scambio per acquisire indumenti, posate, tabacco, informazioni, favori o altri beni, Primo Levi se ne servì per ricevere lezioni di tedesco, e, com'egli indicativamente afferma, «mai pane fu meglio speso» (SES 1066).

2

Durante un'intervista rilasciata alla giovane laureanda Paola Valabrega nel febbraio del 1981, Levi, parlando della propria «avventura concentrazionaria» (II PS 1226), o meglio, della rielaborazione saggistico-testimoniale che ne fece, richiama l'attenzione sul problema dell'isolamento subito dai deportati a causa del groviglio delle lingue e del peculiare «sistema segnico»[18] vigente nel campo. La risposta di Levi non lascia dubbi sullo stupore che lo coglieva per il fatto di non trovarne riscontro nel ricordo di altri sopravvissuti:[19]

15 Nelle dichiarazioni di Levi, invece, non si accenna all'aspetto contrario di questa incomprensione. Cfr. ad esempio Charles Liblau, *I Kapo di Auschwitz*, trad. da Camilla Testi, Torino, Einaudi, 2007, p. 18: «La sua crudeltà [si parla del Kapo Eliezer Gruenbaum, *alias* Leon Berger] superava ogni limite quando aveva a che fare con gli olandesi e con gli ungheresi perché non ne conosceva la lingua». Sul gergo dei campi di concentramento, si vedano Donatella Chiapponi, *La lingua nei lager nazisti*, Roma, Carocci, 2004; Daniela Testa, *Nel ventre di Babele. Il linguaggio dei lager nazisti*, Caserta, Spring, 2008. Levi, in SES 1066, definisce la lingua del Lager una «variante, particolarmente imbarbarita, di quella» *Lingua Tertii Imperii* descritta minuziosamente in Viktor Klemperer, *LTI. La lingua del Terzo Reich. Taccuino di un filologo*, trad. da Paola Buscaglione, Firenze, La Giuntina, 1999 e Aldo Enzi, *Il lessico della violenza nella Germania nazista. L'uso delle parole come strumento di propaganda, persuasione e sopraffazione nel Terzo Reich* [1971], Milano, PGreco, 2012.

16 Wiesel, *La notte*, cit., p. 56.

17 *Ivi*, p. 99.

18 Rispetto al tema di questo contributo, l'espressione sembra adatta in quanto un sistema così definito «non prevede corrispondenze biunivoche, anche se naturalmente si basa su corrispondenze semiotiche» (Eddo Rigotti e Sara Cigadi, *La comunicazione verbale*, Milano, Apogeo, 2004, p. 41.

19 Indicativo è che il tema non compaia tra quelli 'comuni' segnalati nella documentata monografia di Pier Vincenzo Mengaldo, *La vendetta è il racconto. Testimonianze e riflessioni sulla Shoah*, Torino, Bollati

> Una delle esperienze del Lager è stata per me quella della mancata comunicazione e mi ha molto colpito il fatto di non averlo trovato in altri libri (io leggo molti libri sulla condizione del prigioniero). Devo dire che ho trovato descritto tutto quello che io ho descritto (la fame, il freddo, i colpi, la paura, la morte, la malattia eccetera) e non invece questo topos della mancata comunicazione. (PV 78)

In realtà, testimonianze di tale natura non mancano da parte della memorialistica italiana, come si può notare dalle voci raccolte da Marcello Pezzetti in quel volume importante che è *Il libro della Shoah italiana*. Sono, per esempio, le parole di Leone Sabatello: «Ce parlavano in tedesco, che noi il tedesco nun lo capivamo», e più avanti: «Me so' fatto omo 'n campo, co gente che parlavano sei, sette lingue, e noi sapevamo dire soltanto *Ja*!»; di Liliana Segre: «Io mi presentai lì davanti e non capivo niente, sapevo così poche parole di tedesco»; di Leone Di Veroli: «*Rechts*, *links*, *rechts*, *links*! Che ne sapevamo noi che cosa era 'sto *rechts*, *links*?», e ancora: «Grazie a Dio, l'ho dovuta imparare per forza la lingua, sinnò me gonfiavano tutti i giorni»; di Alberto Sed: «Parlavano tutti in tedesco e naturalmente uno nun li capiva»; di Ester Calò: «Eh, noi italiani ce n'hanno amazzati parecchi, perché nun c'avevamo lingue, nun c'avevamo istruzione, niente, niente!».[20]

Levi, tuttavia, non poteva conoscerle, se non per confronti diretti e personali: come spiega l'introduzione al volume, è soltanto a partire dal 1995 che furono avviate le prime interviste, rompendo «il lungo silenzio che la quasi totalità dei reduci si era imposto», ed esse proseguirono sino al 2008, quando, a un anno dalla prima pubblicazione del libro, finalmente se ne completò l'intera trascrizione.[21] D'altro canto, si può forse ritenere che Levi non sarebbe comunque venuto meno all'intenzione di affrontare, in modo più dettagliato e sistematico, un argomento che, pur nella sua importanza, vi emerge in maniera sporadica e quasi incidentale. Va infatti osservato, riportando le parole dello stesso curatore, che le interviste «sono state spezzettate e riorganizzate in un percorso per argomenti»,[22] pertanto secondo un *ordo artificialis* senza alcun dubbio meritevole, ma tale da intervenire su flussi discorsivi talvolta molto estesi. Di fatto, quello che avrebbe rischiato di confondersi per entro una narrazione continua assume invece, nell'opera e nelle varie deposizioni di Levi, lo statuto, più ragionato e circoscritto, di «tema».

È certo, in ogni caso, che l'impressione destata in Levi dal confronto con altre testimonianze fu quella che i loro autori non si rendessero perfettamente conto del fatto che si potesse morire anche proprio per questo motivo. Si legga, a tale proposito, cosa egli afferma nell'intervista firmata da Ferdinando Camon verso la fine del maggio del 1986, a poco meno di un anno dal proprio suicidio:

> *Camon* – Lei sentiva molto l'incomunicabilità linguistica, vedo.
> *Levi* – Molto. Perché io sono un parlatore. Se mi si tappa la bocca, muoio. E là mi si tappava la bocca.

Boringhieri, 2007. Ma si veda la nota seguente, ove è indicata una raccolta di testimonianze di cui l'autore non poteva ancora disporre, essendo stata pubblicata, la prima volta, nel 2009.

20 Marcello Pezzetti, *Il libro della Shoah italiana. I racconti di chi è sopravvissuto*, Torino, Einaudi, 2015, pp. 163, 166, 173-174, 251-252.

21 *Ivi*, pp. VII-XIV (*Introduzione. Cronaca di una ricerca*).

22 *Ivi*, p. XV.

> *Camon* – E gli altri, come la sentivano?
> *Levi* – Gli altri morivano. Magari *non si rendevano conto* che morivano per quel motivo.
> *Camon* – Dunque, non poter comunicare linguisticamente era mortale?
> *Levi* – Era fisicamente mortale: loro avevano l'impressione di morire di freddo o di fame, e c'era anche questo, naturalmente, ma *la causa prima* era l'isolamento linguistico. (FC 55)

Sarà quindi opportuno seguire le parole con le quali Levi richiama ininterrottamente i propri interlocutori a riflettere su questo particolare aspetto della vita del campo. Nel corso di una precedente intervista, trasmessa dalla Rai sul Telegiornale della sera per i trent'anni dalla liberazione di Auschwitz, il 25 gennaio del 1975, così egli risponde alla domanda del telecronista:

> – chi si salvava in Lager?
> – quelli che...capivano, che *si rendevano conto* del mondo che li circondava, e a questo contribuivano molti fattori disparati, la robustezza fisica, la salute...la lingua, molto importante.[23]

Levi ripropone l'argomento anche in occasione del secondo ritorno ad Auschwitz nel 1982 (il primo avvenne nel 1965), ripreso e poi andato in onda il 7 gennaio del 1983, su Rai 2, per conto della rubrica di cultura ebraica *Sorgente di vita*. Vale la pena di trascrivere l'intero stralcio che segue, in cui si sono volute sottolineare (come altrove) le molte, ripetute occorrenze del verbo capire :

> [...] è molto importante intendersi; fra l'uomo che si fa *capire* e l'uomo che non si fa *capire* c'è una differenza abissale: uno si salva e l'altro no. Questo era anche un'esperienza del Lager. La fondamentale importanza che ha il *capire* e essere *capiti*. Per gli italiani è stata una causa della loro mortalità, che era più alta di tutti gli altri gruppi...gli italiani e i greci. Ma la maggior parte degli italiani deportati con me sono morti, nei primi giorni, per *non capire*. *Non capivano* gli ordini, ma non c'era tolleranza per chi *non capiva* un ordine. L'ordine doveva essere *capito*, veniva urlato, ripetuto una volta poi basta, poi erano botte. *Non capivano* quando veniva annunciato che si potevano cambiare le scarpe, *non capivano* che ci chiamavano per farci la barba, una volta alla settimana. Erano sempre gli ultimi, arrivavano sempre in ritardo. Quando avevano un bisogno...un bisogno da esprimersi...anche un bisogno che avrebbe potuto essere soddisfatto, *non riuscivano ad esprimerlo*. Venivano derisi. Anche moralmente era un crollo immediato. Per conto mio, tra le tante cause di naufragio nel Lager, quella linguistica, quella del linguaggio *è una delle prime*.[24]

E così, sempre a proposito degli italiani, in una conversazione con Marco Vigevani avvenuta nel maggio del 1984. In essa la considerazione, altrettanto topica, sull'impossi-

23 Nel terzo dei filmati raccolti in Frediano Sessi e Stas' Gawronski (a cura di), *Il veleno di Auschwitz. Il volto e la voce: testimonianze in TV. 1963-1986*, Venezia, Marsilio, 2016 (l'introduzione di Sessi, pp. 11-38, riprende un intervento letto al convegno sulla ricezione dell'opera di Primo Levi nel mondo, organizzato dalla Fondation Auschwitz, Bruxelles 12-14 ottobre 2006; disponibile in rete).

24 *Ivi*, nel quinto dei filmati.

bilità che la lingua comune possa esprimere un'esperienza collocata ai limiti dell'umano[25] si accompagna, nuovamente, al tema dell'incomunicabilità:

> C'era, poi, un'altra difficoltà linguistica, questa volta interna al Lager [...] Questo è stato per molti italiani un fattore di morte, l'esperienza di diventare improvvisamente sordomuti: scaraventati in un mondo alieno, persino il mezzo più normale di comunicazione veniva a cessare, quello di *farsi capire* e di *capire* l'ambiente. (CI 215)

Tema che riappare nell'intervista rilasciata a Luisa Borgia, nell'ambito della rubrica *Rifarsi una vita*, il 16 maggio del 1985. Alla domanda quale fosse la «dote più utile» nel campo, Levi non ha incertezze:

> secondo me la più utile era la conoscenza linguistica [...] perché se no si naufragava subito, come è successo alla maggior parte degli ebrei italiani che, scaraventati in Lager, *non capivano*, *non si facevano capire* e si sono auto-emarginati, nel giro di pochi giorni addirittura. *Non capivano* i comandi, *non capivano* i consigli, non sapevano esprimere le loro necessità.[26]

Come si sarà notato, anche a distanza di anni le espressioni usate risultano pressoché identiche, sia sotto l'aspetto enunciativo che sotto il profilo retorico, come il «non capivano» ripetuto, con identica anafora, nel passo appena riportato e nella precedente intervista del 1983. Del resto è proprio Levi a parlare di «topos», ricorrendo a un grecismo d'uso critico-letterario già adombrato, nel 1966, nell'uso di un concetto altrettanto letterariamente connotato come quello di «tema». Si tratta, in quest'ultimo caso, della prefazione alla versione teatrale di *Se questo è un uomo*, scritta in collaborazione con Pieralberto Marché e rappresentata al Teatro Carignano di Torino il 18 novembre di quell'anno.[27] L'idea di una messa in scena del suo primo libro nacque, dopo alcune resistenze, dall'ascolto dell'adattamento radiofonico proposto, tre anni prima, dall'emittente anglofona Radio Canadese. L'entusiasmo di Levi per l'esito del lavoro fu tale ch'egli lo definì «un'autentica rivelazione», riconoscendo agli artefici – estranei, si badi, all'esperienza del Lager – il merito di aver colto non soltanto l'essenza del testo, ma «anche qualcosa di più», qualcosa ch'egli, riportandone le parole, farà spiegare ai suoi produttori:

> quando per un attimo brancoliamo sconcertati davanti a una battuta straniera e incomprensibile, proprio allora penetriamo a fondo nell'esperienza dell'autore,

25 Vigevani sollecita la risposta di Levi intorno a due affermazioni prelevate da SQU: «Allora per la prima volta ci siamo accorti che la nostra lingua manca di parole per esprimere questa offesa, la demolizione di un uomo» (20); «Se i Lager fossero durati più a lungo, un nuovo aspro linguaggio sarebbe nato; e di questo si sente il bisogno per spiegare cosa è faticare l'intera giornata nel vento, sotto zero, con solo indosso una camicia, mutande, giacca e brache di tela, e in corpo debolezza e fame e consapevolezza della fine che viene» (119-120).

26 Sessi e Gawronski, *Il veleno di Auschwitz*, cit., sesto filmato.

27 Primo Levi, *Se questo è un uomo. Versione drammatica di Pieralberto Marché e Primo Levi*, Torino, Einaudi, 1966. Con la regia di Gianfranco De Bosio, Giovanna Bruno e Marta Egri, e la scenografia di Gianni Polidori. Cfr. Gabriella Poli e Giorgio Calcagno, *Echi di una voce perduta. Incontri, interviste e conversazioni con Primo Levi*, Milano, Mursia, 1992, pp. 42-47.

> perché questo isolamento è parte fondamentale della sua sofferenza, e la sofferenza, sua e di tutti i prigionieri, scaturiva proprio dal proposito deliberato di espellerli dalla comunità umana, di cancellare la loro identità, di ridurli da uomini a cose. (I PS 1161)

E, con le parole di Levi:

> Avevano compreso assai bene quale importanza avesse avuto, nel campo, la mancanza di una lingua comune, e su questo *tema*, *il tema della Torre di Babele*, della confusione dei linguaggi, avevano coraggiosamente impostato il loro lavoro. (I PS 1160-1161)

L'operazione, in realtà, era stata preceduta da una seconda riduzione radiofonica, la cui sceneggiatura, questa volta, venne scritta dallo stesso Levi per il Terzo Programma della Rai, che lo trasmise, con la regia di Giorgio Bandini, il 24 aprile del 1964.[28] Quello che colpisce in entrambi i casi, e che determina il successo nella critica, è l'attenzione rivolta all'aspetto linguistico e l'esplicita volontà dell'autore di «ricostruire con un certo realismo la vocalità dissonante del campo».[29] Per realizzare il progetto Levi si avvalse della partecipazione di un folto gruppo di stranieri, messi a disposizione da alcuni teatri internazionali, e ricorse, com'egli scrive, a «quella tecnica del dialogo multilingue che mi appariva *fondamentale*» (I PS 1061). Si legga, inoltre, cosa afferma a proposito del dramma inscenato a Torino:

> Accettai quando ebbi chiara l'idea centrale di Marché: non doveva essere uno spettacolo dell'orrore [...]. Marché ed io abbiamo cercato di trasformarlo soprattutto nel dramma della *mancata comunicazione* fra i deportati.[30]

E ancora:

> Quello che si deve capire è ovviamente detto in italiano. Gli altri interventi hanno funzione di *puri suoni*, il pubblico non è chiamato a nessuno sforzo interpretativo: il nostro scopo è quello di fargli comprendere l'assoluto isolamento di un uomo ad Auschwitz, la sua angoscia invincibile.[31]

Si avrà modo di tornare su quest'ultima allusione ai «puri suoni», come quelli che, non compresi nel proprio valore semantico, erano memorizzati dai prigionieri perché indicavano il numero di matricola col quale era sostituito il nome. «A distanza di quarant'anni», afferma Levi in SES 1063:

> io ricordo come si enunciava in polacco non il mio numero di matricola, ma quello del prigioniero che mi precedeva nel ruolino di una certa baracca: un groviglio di suoni che terminava armoniosamente, come le indecifrabili contine dei bambini, in qualcosa come «stergísci stèri» (oggi so che queste due parole vogliono dire «quarantaquattro»).

28 Levi, *Se questo è un uomo. Versione drammatica di Pieralberto Marché e Primo Levi*, cit., p. 26.
29 *Ivi*, p. 27.
30 Poli e Calcagno, *Echi di una voce perduta*, cit., p. 44.
31 *Ivi*, p. 45.

Ciò che invece appare di notevole importanza, anche al di là dell'argomento in esame, è l'analogia che intercorre tra il rifiuto di considerare SQU un romanzo, preferendo, piuttosto, l'etichetta di «documento ripensato»,[32] e il modo in cui si presenta il primo radiodramma alla stregua di una «meditazione parlata» (I PS 1160). In entrambi i casi sembra che Levi voglia prendere le distanze dall'uso di parole che rinviino alla dimensione finzionale dell'arte, e tale distanza, di fatto, non potrebbe non essere comprensibile. Tuttavia sappiamo che SQU è un libro non soltanto 'inevitabilmente' letterario, ma neppure così ingenuo come dichiara il suo autore. La volontà di «cercare e trovare la parola giusta» (I PS 1144) prevede, infatti, scelte di natura stilistica e retorica, risponde a strategie di carattere narrativo, presuppone una cura per gli effetti. Giovanni Tesio e Marco Belpoliti hanno dimostrato l'attenzione riposta da Levi su tutti questi aspetti nel passaggio dall'edizione De Silva a quella Einaudi: il definirsi di una scrittura aforistica e sentenziosa, la liricità di alcuni brani, i numerosi richiami letterari, persino il riguardo verso gli elementi intonativi ed eufonici della prosa.[33]

In particolare, poi, il primo apprezzatissimo adattamento radiofonico, proprio in quanto realizzato da autori «lontani nel tempo e nello spazio» (I PS 1160), dunque estranei all'esperienza 'indicibile' della Shoah, solleva alcuni interrogativi che riguardano un dibattito tuttora vivace in materia di rappresentabilità di eventi traumatici. L'approvazione di Levi, infatti, concerne una possibilità che insieme è una risposta alle questioni inerenti all'uso dell'immaginazione e di forme creative nella trasmissione della memoria,[34] soprattutto qualora, nell'«era del post-testimone»,[35] la si affidi all'ideazione di chi non visse quella tragedia.[36] Naturalmente non è possibile affrontare, in questa sede, un discorso così complesso com'è quello relativo ai numerosi argomenti apportati dai sostenitori dell'una e dell'altra parte, quantunque sembri evidente che la supposta ineffabilità dell'Olocausto poggi su premesse equivoche, a meno che non si distingua, in via preliminare, tra l'esprimere *il* trauma e l'esprimersi *sul* trauma.[37] E basterebbe ricordare, sotto questo profilo, le reazioni, di per sé eloquenti, che Levi ebbe all'uscita di *Holocaust*, lo sceneggiato americano trasmesso in TV nel 1978: una serie che solo negli Stati Uniti fece cento milioni di spettatori in quattro sere. Nonostante alcune più che doverose riserve, Levi riconobbe all'intreccio di «forma romanzesca» e «veicolo televisivo» un «gigan-

32 Da *Se questo è uomo*, film in tre puntate, produzione Rai, regia di Gianfranco Albano, 1974, ora in Sessi e Gawronski, *Il veleno di Auschwitz*, cit.

33 Cfr., con relativa bibliografia, Marco Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Milano, Guanda, 2015, pp. 46-77.

34 Cfr., ad esempio, ciò che si afferma in Hanna Arendt, *Le origini del totalitarismo*, trad. da Amerigo Guadagnin, Torino, Einaudi, 2009, pp. 600-604 (dove si inizia con con: «I resoconti dei superstiti»). Ovvero il bel libro di Aharon Appelfed, *Oltre la disperazione*, trad. da Elena Loewenthal, Milano, Ugo Guanda, 2016.

35 Cfr. David Bidussa, *Dopo l'ultimo testimone*, Torino, Einaudi, 2009.

36 Per un inquadramento del tema si vedano almeno Catherine Coquio, *Finzione, poesia, testimonianza: dibattiti teorici e approcci critici*, in Marina Cattaruzza *et al.* (a cura di), *Storia della Shoah. La crisi dell'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo*, 2 voll., Torino, UTET, 2006, vol. II, pp. 539-581; Stephen Feinstein, *Dall'ossequio alla trasgressione: l'arte e l'Olocausto*, in Cattaruzza *et al.*, *Storia della Shoah*, cit., vol. II, pp. 683-653.

37 Cfr. Patrizia Violi, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani, 2014, p. 47. È un testo fondamentale, di cui si tiene conto anche per le considerazioni che seguono.

tesco potere di penetrazione», affermando che *Holocaust* venne seguito «non *benché* fosse una *story*, una vicenda romanzata, ma *perché* è una story» (I PS 1270).

3

Il passo seguente riconduce il discorso a quel «mare tempestoso del non-capire» (SES 1065) di cui Levi ha lasciato osservazioni «concretissime e fondamentali».[38] Si attinge, di nuovo, alle dichiarazioni sulla versione teatrale di SQU:

> Chi giungeva ad Auschwitz si trovava non solo in un mondo ostile, ma in un mondo in cui *non capiva nulla* perché non c'era una lingua comune. Quando ci arrivai io, tra i detenuti le lingue correnti erano il polacco e lo yiddish. Poi ci fu l'ondata ungherese. Ma si parlava anche olandese, francese, russo. Nemmeno i kapo si esprimevano allo stesso modo: accanto alle SS tedesche c'erano guardiani di tutte le nazionalità presenti nel campo.

Ciò che sta al centro del ricordo leviano è il tema della babele linguistica, ch'egli sperimenta soprattutto nel suo luogo di lavoro, la *Buna Werke*: «vi lavorano, oltre ai dirigenti e ai tecnici tedeschi, quarantamila stranieri, e vi si parlano quindici o venti linguaggi» (SQU 67). Nel descrivere la Buna, il topos dell'incomprensione, congiunto a quello della fame, dà luogo a una pantagruelica sequenza come «entro cinque minuti inizia la distribuzione del pane, del pane-Brot-Broit-chleb-pain-lechem-kenyér» (SQU 33),[39] e la biblica torre di Babele trova il proprio correlativo figurale nella «Torre del Carburo» che sorgeva al centro della fabbrica:

> I suoi mattoni sono stati chiamati Ziegel, briques, tegula, cegli, kamenny, bricks, téglak, e l'odio li ha cementati; l'odio e la discordia come la Torre di Babele, e così noi la chiamiamo: Babelturm, Bobelturm. (SQU 69)

Nelle sue implicazioni minime, seppur vitali, l'incomprensione linguistica coincideva con un limite di natura oggettiva. Sotto questo profilo, il *non capire*, come già nelle precedenti interviste, è sintagma onnipresente sin dalle pagine iniziali di SQU. Una sorta di filo rosso che attraversa gli snodi più importanti del libro:

> mi pone in tedesco alcune domande che *non capisco* (24); risponde. *Non capisco* (25); poi altre parole che *non capisco*; io crollo il capo, non ho capito (25); mi danno non so che consigli (39); che cosa voglia dire non so (41); nella sua lingua che io *non capisco* e che mi suona terribile (43); una voce piena di collera, in una lingua *incompresa* (56); Con questo non riesco a intendermi, perché non abbiamo alcuna lingua in comune (62); Ci odono parlare in molte lingue diverse, che essi *non comprendono*, e che suonano loro grottesche come voci animali (117); il discorso del

38 Pier Vincenzo Mengaldo, *Ricordando con lucidità gli orrori dei Lager* [1986], in Belpoliti, *Primo Levi*, cit., pp. 140-143, a p. 141.

39 Cfr. Gian Paolo Biasin, *Our Daily Bread-pane-Brot-Broit-chleb-pain-lechem-kenyér*, in *Primo Levi as Witness. Proceedings of a Symposium Held at Princeton University (April 30-May 2, 1989)*, a cura di Pietro Frassica, Casalini Libri, 1990, pp. 1-20.

> tedesco, che *nessuno poté intendere* (145); *non avevano capito* ed erano spaventati (152); l'intera sezione diarrea chiamò giorno e notte il mio nome, con le inflessioni di tutte le lingue d'Europa, accompagnato da preghiere *incomprensibili* (162).

In questa «Babele», in questo «mondo che *non si capiva* e che noi non comprendevamo» (I PS 1165), dove «si sentivano urlare ordini che *non si capivano*» (CI 215), «urlati in lingue che non sapevamo che lingue fossero» (CI 9), la parola è surrogata, giocoforza, dai gesti: «risponde in italiano e a *gesti*» (SQU 51); «incomincia a *gesticolare* e a masticare un tedesco miserevole» (SQU 130). Gesti spesso brutali, essendo la violenza il correttivo più efficace dell'incomprensione linguistica.[40] È l'aggressività, infatti, a diventare il vero significante del Lager:

> uno scatenarsi di comandi, di bestemmie e di colpi *indica* che la commissione è in arrivo (SQU 123); un tramestio metallico sonoro il quale *vuol dire* che la giornata è finita (SQU 126); in quell'ambiente babelico le percosse erano il modo più facile di comunicare, il 'linguaggio' che capivano tutti (I PS 1262).

Grida ferine, «bestemmie e urla disumane» (I PS 1113) si accompagnavano, così, ad azioni manesche, tanto che «non c'era una differenza sostanziale tra l'urlo e il pugno» (SES 1061). Indicativi, a tale riguardo, sono i numerosi sintagmi in cui si accoppiano questi due momenti: «con urla e spintoni» (SQU 20); «pugni e improperi» (SQU 39); «picchiando e urlando» (SQU 58); «non avrebbe risposto, o risposto a urli e pedate» (SQU 97). Un'esperienza che emerge anche dalle pagine de *La Tregua*, quando si parla del campo di sosta di Katowice: «a gesti e urlacci» (T 249); «la sua parlata incomprensibile e i suoi gesti mai visti» (T 272). Qualcosa che, infine, sembra coronarsi nel trasferimento del linguaggio alla materia dei corpi stessi:

> In qualunque momento del giorno ci accada di prestare ascolto alla *voce delle nostre membra*, la risposta è una: le forze non ci basteranno. Tutto intorno a noi parla di disfacimento e di fine. (SQU 133)

Sintomatica, pertanto, è la fisicità con la quale è indicata la parola e lo strappo che la sottrae alla sua funzione comunicativa. Si legga, per esempio, questo stralcio, in cui, tra l'altro, emerge il nesso tra lingua e solidarietà, come poi si vedrà meglio:

> Io stesso mi sono trovato molto in pericolo nei primi giorni, e qui mi ricollego al fattore dell'amicizia; io credo di essere stato salvato da alcune amicizie, anche per un fatto importante per noi italiani, ebrei italiani: *la mancata comunicazione*. Io l'ho percepita come un *ferro rovente*, come una *tortura*, il fatto di trovarsi in un ambiente in cui non si capiva il verbo, la parola e non si riusciva a farsi capire [...] in sostanza c'era un grave isolamento linguistico. E trovare un *buco*, un *foro*, un *passaggio* che permettesse di *valicare* questo isolamento linguistico era un fattore di sopravvivenza. E trovare l'altro capo del filo, una persona amica era...era un salvataggio. (BC 8)

40 «La non comprensione del linguaggio è atrocemente corretta dalla comprensione della violenza» (Cesare Segre, *Lettura di «Se questo è un uomo»*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1997, pp. 55-75, a p. 75).

Anche in questo caso il corsivo vuol porre in risalto un aspetto peculiare della comunicazione leviana, evidenziando, nella fattispecie, la scelta delle parole e delle immagini impiegate. È noto, infatti, quanto Levi sia sempre stato molto accorto e ponderato sul piano stilistico ed espressivo, e con quale calibratissima misura egli abbia costantemente predisposto la lingua ad accogliere le multiformi sfumature di una memoria al presente, sempre icasticamente viva. Sotto questo profilo, non può non colpire il modo in cui il motivo della mancata comunicazione ferva attraverso un'aggettivazione e un immaginario di natura concreta, quasi mai astratta. Si consideri, allora, come Levi ne parli nella menzionata conversazione con Paola Valabrega:

> la condizione mia era quella del prigioniero italiano, che era particolarmente disagiata. Tutti gli altri possedevano mezzi linguistici migliori del mio; i prigionieri italiani sono morti quasi tutti subito, *per mancata comunicazione* – questa è una *lacerazione* che non ho mai trovato fatta da altri – ma era un dato vistoso: *il fatto di non capire e di non farsi capire* voleva dire morire presto. Era una mutilazione che io ho sentito in modo pauroso e anche gli altri italiani che erano con me, ed era una *mutilazione* italiana. (PV 78)

Da qui, il tentativo di «valicare» l'«isolamento linguistico» alla stregua in cui, come dichiara lo stesso Levi ad Alberto Papuzzi nel marzo del 1984, si valica una montagna in quei paesaggi alpini che hanno sempre rappresentato, per lui, «proprio la libertà, una finestrella di libertà» (CI 29).[41] Notevole, pertanto, è la frequenza con la quale si allude a questo problema come se il linguaggio fosse una materia con la quale scontrarsi, e di cui si percepisce, visivamente e tangibilmente, peso e durezza. Se ne possono trovare molti esempi sparsi in SQU:

> quei barbarici latrati dei tedeschi quando comandano, che *sembrano dar vento* a una rabbia vecchia di secoli (13); *si vedevano* le parole uscire amare dalla bocca di Flesch, quello era il modo di ridere del tedesco (17); lo stupore *si scioglie* e parliamo (17); *Si vedono* le parole non sue, le parole cattive, torcergli la bocca uscendo, *come se sputasse un boccone* disgustoso (18); frasi tedesche *piene di gelo* (18); un silenzio *di piombo* (47); La parola straniera *cade come una pietra* sul fondo di tutti gli animi (57); un nucleo doloroso *si condensa*, e *ci punge*, e *cresce* fino a varcare le soglie della coscienza, e ci toglie la gioia del sonno. «'Es wird bald ein Uhr sein': è quasi l'una» (64); come una bestemmia *di pietra* (68); gli vomita sul viso una incomprensibile invettiva (93); l'atmosfera del Lager e del cantiere è *satura* di 'Selekcja' (121); con voce *dura* (129).[42]

A tale riguardo non sembra fuori luogo domandarsi quanto abbia contato, su tale scelta stilistica, la sua professione di chimico («Me la sento in mano come un serbatoio di metafore» in I PS 1206), e si potrà, conseguentemente, rievocare la «Materia, la grande

41 E a p. 31: «La montagna come chiave di tutto. Volevo rappresentare la sensazione che si prova quando si sale avendo di fronte la linea della montagna che chiude l'orizzonte: tu sali, non vedi che questa linea, non vedi altro, poi improvvisamente la *valichi*, ti trovi dall'altra parte, e in pochi secondi vedi un mondo nuovo, sei in un mondo nuovo».

42 Sovvengono pure le «Parole-spada e parole-veleno / Parole-chiave e grimaldello, / Parole-sale, maschera e nepente» della poesia *Voci* (OI 559).

antagonista dello Spirito: la Hyle» di cui si parla, ad esempio, in *Zinco* (SP 767)[43] o in *Cromo* (SP 873): «l'avversario era sempre ancora quello, il non-io, il Gran Curvo, la Hyle: la materia stupida». È difficile, infatti, non operare nessuna associazione tra simili espressioni e la disumana vittoria sullo «Spirito» perpetrata dai nazisti su quell'«umanità dolente» (SQU 49), poi «sepolta» (SQU 118), che altrove è chiamata «materiale umano», «comune campione di umanità» (SQU 11).[44] Risulta a ogni modo eloquente, sotto il profilo della reificazione subita dai deportati nel Lager, l'osservazione che appare in SQU 20, dove la necessità di trovare una lingua adatta per esprimere l'orrore segue, indicativamente, la metamorfosi dell'uomo in cosa inanimata, in «pupazzi miserabili e sordidi»: «Eccoci trasformati nei fantasmi intravisti ieri sera», cui fanno eco le analoghe «squadre di fantasmi» in CI 10.

Sempre sul versante concettuale della materia in quanto «non-io» si potrà, inoltre, osservare l'affinità che sussiste con una delle immagini più caratterizzanti il 'fondo' dell'universo concentrazionario: quella dei cosiddetti *Musulmänner*, i «non-uomini che marciano e faticano in silenzio, spenta in loro la scintilla divina» (SQU 86), dove il tema della luce, che affiora dal tessuto evocativo di quest'ultima espressione, insieme richiamando, se non un contesto teologico, quantomeno una certa condizione di sacralità negata, rinvia a quell'«eclissi della parola» che in SES 1069 avvolge i resti dell'umanità nell'oscuro di «un'indifferenza definitiva». Infatti: «Chi potrebbe distinguere i nostri visi? per loro noi siamo 'Kazett', neutro singolare» (SQU 117); e ancora: «Chi rispose 'Jawohl'? Tutti e nessuno» (SQU 145). Uno stato dell'essere in cui si intravede il motivo del «generale livellamento del Lager» (SQU 90) su posizioni di assoluta spersonalizzazione: «quello che dovrebbe essere assolutamente ricordato e che non si ricorda è il fatto di massa» (CI 50), ribadisce non a caso Levi, alludendo, altrove, alla «folla dei semivivi» (SQU 160) che, a sua volta, ricorda quell'«esercito avversario ottuso e tardo, ma tremendo per numero e peso», di certi «eventi chimici» (I SP 914), dove, per l'appunto, non si può stabilire quanto la professione, in termini lessicali, abbia prestato all'*Häftling* Primo Levi o viceversa.

4

La questione linguistica, dunque, attraversa al fondo una questione identitaria. Si pensi alle parole con le quali Levi risponde ad Anna Bravo intorno a un concetto così poco scontato come quello di identità: «più è depauperata l'identità e più uno si rinchiude ed è incapace di comunicare e preoccuparsi degli altri» (BC 24), ove tornano appaiati i due motivi della mancanza di solidarietà e del vuoto comunicativo, giusta l'osservazione che «la lingua è quello che è. Serve per comunicare» (CI 118); ovvero, sottolineando ancor di più la sua valenza relazionale: «il linguaggio è unificante, gli interlocutori tendono a unificarsi» (CI 216).

43 Su cui si veda almeno Luigi Cerruti, *Una vita concreta. Materia, materiali e lavoro umano in Primo Levi*, in *Voci dal mondo per Primo Levi*, a cura di Luigi Dei, Firenze, Firenze University Press, 2007, pp. 41-61.

44 Sull'argomento, si veda Giuseppina Santagostino, *Primo Levi: metamorfosi letterarie del corpo*, Moncalieri, CIRVI, 2004.

Intanto, è significativo che il tema della distruzione dell'individuo, presente sin dall'elevato affollamento nei ghetti e poi nei vagoni piombati, si compia mediante un processo di bestiale costipazione di corpi. Si ricorderà, sotto questo profilo, la numerosa serie di metafore inerenti all'animale gregario per antonomasia: «In campo, alla sera e al mattino, nulla mi distingue dal gregge» (SQU 137), «noi, gregge abietto» (SQU 145), «lo sterminato gregge» (SQU 112); e, col dantismo già individuato dalla critica, «gregge muto innumerevole» (SQU 115). Gregge sul quale cade, per sfinimento, «il torpore opaco delle bestie domate con le percosse» (SQU 114-15), e dal cui sfondo si staglia l'esempio, indicativo della «moralità scissa» (AR 103) operante nel Lager, «dell'ingegner Alfred L.», colui «che dedicò ogni cura a non esser confuso col gregge» (SQU 90).

Pure in questo caso, per tornare al tema proposto, la spersonalizzazione del deportato non manca di incrociare opportune annotazioni linguistiche, delle quali si rammenterà senz'altro quella che pertiene alla distinzione tra *fressen* ed *essen* in SQU 71, e che rinvia all'ambito di una lingua stravolta dalle nuove accezioni che i termini assumono «al di qua del filo spinato» (SQU 82), nel «mondo alla rovescia» del Lager (II PS 1348): «Mangiare, cibo, fame, erano i termini che in Lager volevano dire cose totalmente diverse da quelle usuali» (II PS 1261); «sapete come si dice 'mai' nel gergo del campo? 'Morgen früh', domani mattina» (SQU 129): «Capisco che mi si impone il silenzio, ma questa parola [*ruhe*] è per me nuova, e poiché non ne conosco il senso e le implicazioni, la mia inquietudine cresce» (32).

A tale proposito, bisognerebbe poi ricordare tutte quelle osservazioni che ineriscono a un altro grande motivo leviano: quello del nome negato o ignoto, ovvero ridotto a un «suono in lingua tedesca» (SQU 22), talvolta definita «quasi-tedesco» (SQU 43). Un tema che, ancor prima del toccante episodio del piccolo Hurbinek, all'inizio de *La Tregua*, richiama alla memoria l'altrettanto indimenticabile figura, quasi una parabola, di «Null Achtzehn»:

> Non si chiama altrimenti che così, Zero Diciotto, le ultime tre cifre del suo numero di matricola: come se ognuno si fosse reso conto che solo un uomo è degno di avere un nome, e che Null Achtzehn non è più un uomo. Credo che lui stesso abbia dimenticato il suo nome, certo si comporta come se fosse così. Quando parla, quando guarda, dà l'impressione di essere vuoto interiormente, nulla più che un involucro. (SQU 36)

La riduzione dei nomi a «puri suoni», indispensabile per «comprendere l'assoluto isolamento di un uomo in Auschwitz, la sua angoscia invincibile»,[45] consente, inoltre, di afferrare alcune distinzioni sulle quali Levi ripetutamente insiste. Una di queste, in particolare, si rivela oltremodo interessante perché incrocia una questione che non smette di occupare i dibattiti relativi alla memoria della Shoah, specialmente da quando, negli ultimi anni, essa è entrata a far parte del percorso didattico e formativo di studenti e insegnanti: quella inerente al *proprium* dello sterminio nazista e dell'inevitabile confronto con le derive estreme di altri sistemi dittatoriali (lo stesso Levi accosta, in più occasioni,

45 Poli e Calcagno, *Echi di una voce perduta*, cit., p. 45.

l'Olocausto al genocidio degli armeni e al massacro di Pol Pot).[46] A proposito dei Gulag, per i quali si cita *Una giornata di Ivan Denisovič*, Levi è come sempre molto chiaro: se l'esperienza dell'omonimo protagonista del libro di Solženicyn gli sembra «meno orrida», «meno demoniaca», è perché, a differenza dell'*Häftling*, «lo zek non è estraniato; manca la componente razziale e manca quella linguistica» (FC 55). E si consideri il valore che assume il merito – l'unico – ch'egli riconosce a sé stesso («questo lo rivendico») a fronte delle innumerevoli volte in cui si ripone nella sola «combinazione di rare fortune» (I PS 1143; «il caso, o chi per lui» in CI 286) il fatto di essersi salvato: «avere superato la difficoltà del linguaggio» (FC 71); o ancora: «avevo compreso quanto essa [la comunicazione] fosse *necessaria* per orientarsi nel mondo complicato e spietato del campo di concentramento» (I PS 1144). E nel 1984:

> ricordo molto bene di aver compreso che era *indispensabile* ristabilire una comunicazione e quindi mi sono sforzato di assorbire, di *riabilitarmi come parlante e come ricevente*. Avevo addirittura pregato degli amici alsaziani di tradurmi quello che mi capitava intorno, quel minimo di linguaggio che permetteva di vivere, in primo luogo mentalmente [...] e poi anche per poter evitare un blocco psicologico, quello di non poter comunicare altro che con italiani, che erano 100 su 100000. (CI 215-216)

Eppure, questo riabilitarsi «come parlante e come ricevente» muove da un'esigenza che va oltre il tentativo, pur indispensabile, di superare, «sul piano dell'immediato» (SES 1063), il blocco oggettivo dell'incomprensione linguistica. Scrive Levi, sempre a proposito della riduzione scenica di SQU:

> Si trattava di realizzare sulla scena, con la maggiore autenticità possibile, l'angoscia del prigioniero che non poteva capire né farsi capire. Per me allora fu un'esperienza spaventosa. C'è chi non ha bisogno forse di comunicare, chi è capace di sopportare la solitudine e di cavarsela ugualmente. Io invece avevo bisogno di parlare, di trovare risposte che mi confermassero che non ero ancora un oggetto. Questo *al di là del problema immediato* di afferrare a volo gli ordini quando non capire poteva costare la vita.[47]

La paralisi comunicativa si accompagna, infatti, a un regresso psicologico e morale al cui fondo sta la distruzione dell'essere umano nelle sue prerogative sostanziali:

> Ricordo la mia angoscia nel non riuscire a stabilire un dialogo, la mia consapevolezza che si voleva distruggerci come uomini anche imponendoci di restare muti per l'impossibilità di comunicare.[48]

Si comprende, pertanto, quel «bisogno di comunicare molto [...], di parlare o scrivere, avere se possibile una comunicazione ad andata e ritorno» (PV 78) che inveri l'essenza dell'umano mediante ciò che gli appartiene in quanto tale.

46 E si vorrebbe ricordare anche il genocidio degli ucraini attuato per ordine di Stalin tra il 1929 e il 1933. Attualmente si stima che l'*Holodomor*, ossia lo sterminio pianificato per fame, causò tra i quattro e i cinque milioni di morti.

47 Poli e Calcagno, *Echi di una voce perduta*, cit., p. 4.

48 *Ibidem*. Il passo è citato anche in Ferdinando Sessi, *Auschwitz 1940-1945*, Milano, Bur, 1999, pp. 164-165 (nel capitolo 9: *Il gergo delle SS e degli internati*).

5

È stato notato, a proposito del celebre episodio della negazione del *Warum*, che «l'impossibilità dell'interrogazione segna la fine di ogni aspettativa e vale il "lasciate ogni speranza" dell'inizio dell'*Inferno*».[49] La scena in cui il Kapo risponde a Primo Levi «Hier ist kein Warum» ne costituisce, per l'appunto, un caso emblematico, ed è uno di quegli episodi in cui l'autore dimostra una straordinaria capacità di coniugare dimensione letterale e sollecitazione tipologica, rappresentando «un segmento vissuto e insieme una piccola parabola che illumina un aspetto della vita del campo».[50] Casi simili, di totale chiusura di ogni movimento interlocutorio verso l'altro, o di flussi comunicativi di «sola andata», risultano numerosi. Gli esempi che seguono sono tratti da SQU:

> tutti domandano e nessuno risponde (17); Ed altro ancora abbiamo imparato [...] a non fare mai domande, a fingere sempre di avere capito (27); Rinuncio dunque a fare domande (32) Ho troppe cose da chiedere [...] Diena ne sa quanto me, naturalmente, e mi risponde con altre domande (32); non è certo questo il posto di domandare spiegazioni (41); quando io faccio qualche domanda mi guardano e tacciono (46); allora non ho fatto domande (47); io mi sforzo di non farle, queste domande (63); non porre e non porsi domande (112); Una volta ho chiesto una informazione a Fräulein Liczba, e lei non mi ha risposto (139); non avevano ancora imparato che in Lager non si fanno domande (149).

Nel descrivere questo blocco comunicativo, inoltre, Levi non manca di apportare significative sfumature. Si pensi a come tale unidirezionalità sia evocata in rapporto a una delle tante coppie antinonimiche che descrivono il funzionamento del Lager: «*Noi* facciamo molte domande, *loro* invece ci agguantano e in un momento ci troviamo rasati e tosati»[51] (SQU 17), dove emerge anche il tema del tempo, magistralmente illustrato da Sosfsky,[52] ossia della fretta e dell'incessante movimento all'interno del campo: «non abbiamo tempo di comprendere e *già* ci troviamo all'aperto» (SQU 20); e quello di un domandare frustrato da reazioni beffarde, che al silenzio sostituiscono un'irrisione indicativa, anch'essa, delle numerose suddivisioni sociali esistenti tra i prigionieri: «Ma *gli anziani* ridono a questa domanda: a questa domanda si riconoscono *i nuovi arrivati*.[53] Ridono e non rispondono» (SQU 30); «hanno parlato e riso insieme senza rispondere, come se io non ci fossi: poi uno di loro mi ha preso il braccio e ha guardato il numero, e allora hanno riso più forte» (42-43).

49 François Rastier, *Ulisse ad Auschwitz. Primo Levi, il superstite*, trad. da Rossella Saetta Cottone e Daia Francobandiera, Napoli, Liguori, 2009, p. 49. Sulla presenza delle domande in SQU si sofferma anche Jane Nystedt, *Le opere di Primo Levi viste al computer. Osservazioni stilolinguistiche*, Stockholm, Almquist e Wiksell International, 1993, pp. 59-60; Robert S. C. Gordon, *Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*, trad. da Dora Bertucci e Bruna Soravia, Roma, Carocci, 2003, pp. 43-44.

50 Pier Vincenzo Mengaldo, *Ciò che dobbiamo a Primo Levi*, in *Tre narratori. Calvino, Primo Levi, Parise*, a cura di Gianfranco Folena, Padova, Liviana, 1989, pp. 89-98, a p. 95.

51 Si veda l'analogia con la testimonianza di Silvia Di Veroli: «Non abbiamo fatto in tempo a salutarci, no, perché t'achiappaveno e te buttavano là come stracci» (Pezzetti, *Il libro della Shoah italiana*, cit., p. 168).

52 Cfr. Sofsky, *L'ordine del terrore*, cit., pp. 109-121.

53 Si noti, a proposito di coppie antinonimiche, la struttura a chiasmo del periodo.

Ma, a fronte di questi e altri analoghi esempi, altrettanto interessanti sono i luoghi in cui l'interrogare soggiace a dinamiche puramente merceologiche. Sono i passi, non meno numerosi, in cui il motivo della mancata comunicazione s'interseca con quello di un agire esclusivamente orientato al proprio tornaconto, come i seguenti: «rifiuta di volgere in tedesco le nostre domande perché sa che è *inutile*» (SQU 18); «nessuno qui parla volentieri. Siamo nuovi [...], a che scopo *perdere tempo* con noi?» (SQU 23); «*Inutile* sprecare il fiato a fargli domande» (SQU 97). O ancora:

> Altrettanto stolto e impertinente sarebbe domandare «chi te l'ha dato? dove l'hai trovato? come hai fatto?» Solo i Grossi Numeri, sciocchi *inutili* e indifesi, che nulla sanno delle regole del Lager, fanno di queste domande; a queste domande non si risponde, o si risponde «Verschwinde, Mensch!», «Hau' ab», «Uciekaj», «Schiess' in den Wind», «Va chier»; con uno insomma dei moltissimi equivalenti di «Lévati di torno» di cui è ricco il gergo del campo. (SQU 116)

Tanto che lo stesso Levi, che ha imparato il tedesco utilitarista del campo, non sarà in grado di trovare un'espressione gratuita di saluto di fronte al proprio datore di lavoro: «in tedesco so dire mangiare, lavorare, rubare, morire [...] ma non so proprio come si può salutare una persona di riguardo» (SQU 103).

Levi, insomma, rivela l'acutezza di un analista attento, non meno che ai «meccanismi della lingua»,[54] al loro risvolto psicologico e morale. Sempre a proposito di suddivisioni interne al campo, si consideri quella che intercorre tra internati e guardie. Se a caratterizzare i primi è un babelico frastuono, le seconde risultano perlopiù contraddistinte da una stringatezza che si manifesta, non di rado, coi tratti di un automatismo meccanico e talvolta svogliato e irrisorio. Si pensi, in particolar modo, alla concisione dei tedeschi: «ciascuno parla con tutti gli altri, questo fa molto chiasso. Si apre la porta, entra un tedesco, è il maresciallo di prima; parla breve, l'interprete traduce» (SQU 18).

Parlar breve che però, giusto per fornire qualche esempio contrastivo, è assai diverso rispetto all'essenzialità di Resnyk, il gentile compagno di cuccetta che «parlava poco e cortesemente» (SQU 59), e col quale Levi ha «scambiato qualche parola» (SQU 59), e non ha nulla della compendiosità caratteriale che individua, in *Ferro*, il personaggio di Sandro, così avaro di parole che «diceva solo il nocciolo delle cose» (SP 777); né ha qualcosa in comune con le «parole brevi e timide» dei russi di fronte ai cadaveri del campo appena liberato (T 206). Il breviloquio di guardie e kapo è piuttosto quello di una *routine* stabilita sulle menzogne delle mansioni ordinariamente adempiute, di cui Levi fornisce un'eloquente dimostrazione sul piano di una struttura paratattico-asindetica a lui peraltro cara:[55]

> Qualcuno osò chiedere dei bagagli: risposero 'bagagli dopo'; qualche altro non voleva lasciare la moglie: dissero 'dopo di nuovo insieme'; molte madri non volevano separarsi dai figli: dissero 'bene bene, stare con figlio' (SQU 14).

54 Mengaldo, *Ciò che dobbiamo a Primo Levi*, cit., p. 90.

55 Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Lingua e scrittura in Levi*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1997, pp. 169-242.

Si tratta, insomma, di una stringatezza che riflette le dinamiche di un mondo scandito sulla base di operazioni monotone e ripetitive, e che, pertanto, può anche assumere la forma di un parlare per ritornelli («Ed è questo il ritornello che da tutti ci sentiamo ripetere», in SQU 23). Si noti, sempre sul piano dell'analisi stilistica, come questo aspetto emerga dalla serie anaforica dei verbi che costellano la reticenza di Flesch, ebreo tedesco incaricato di tradurre il discorso di una guardia, intorno alle «cose strane e folli» che gli vengono chieste dai prigionieri appena entrati nella baracca:

> *Dice* che tutte le domeniche [...]; *Dice* che chi tira bene [...]; *Dice* che veramente l'acqua [...]; *ma lui dice* che non può [...]; ...e perché, *dice*, 'ha un po' di cuore'; e lui *dice* [...]. (SQU 19-20)

O, ancora, dal polisindeto che struttura la breve descrizione della giornata tipica del campo:

> Poi c'è il ritorno della corvée, alle undici e mezzo, e l'interrogatorio stereotipo, quanta zuppa oggi, e di che qualità, e se ci è toccata dal principio o dal fondo del mastello. (SQU 63)

E si legga anche quest'ultimo esempio, in cui l'uso del futuro veicola il senso di una ripetitiva prevedibilità:

> *Il Kapo chiederà* loro che cosa hanno fatto della camicia; è una pura domanda retorica, una formalità utile soltanto per entrare in argomento. *Loro risponderanno* che la camicia è stata rubata nel lavatoio; anche questa risposta è di prammatica, e non pretende di essere creduta [...]. *Allora il Kapo* li percuoterà, verrà loro assegnata un'altra camicia, e presto o tardi ricominceranno. (SQU 75)

In un tale contesto era inevitabile che venisse meno la solidarietà tra i deportati. Levi parla di «sfiducia reciproca» che «avvelenava ogni tentativo di rapporto umano», e ne parla, non per nulla, a stretto giro del problema sollevato dal «mosaico di nazionalità» (I PS 1165) e dal «mondo multilingue del Lager» (I PS 1161):

> la popolazione dei campi era fortemente promiscua: non a caso, era sforzo costante dei comandi SS, preposti ai campi di concentramento, di mantenere in questi una permanente babele di lingue e di nazionalità. (I PS 1147)

O anche:

> La confusione delle lingue è una componente fondamentale del modo di vivere di quaggiù; si è circondati da una perpetua Babele, in cui tutti urlano ordini e minacce in lingue mai prima udite, e guai a chi non afferra a volo. Qui nessuno ha tempo, nessuno ha pazienza, nessuno ti dà ascolto. (SQU 32)

Ciò che si evince, indirettamente, anche dal colloquio intorno alle selezioni che Levi ha con Walter, un altro vicino di cuccetta, olandese, in SQU 46: «lo capisco a stento, *solo perché lui vuole* farsi capire» (46).

Si torni, allora, a una delle interviste precedentemente evocate, quando Levi risponde a Federico Cereja che gli domanda se nel Lager non ci fossero episodi di complicità tra detenuti, soprattutto al momento dell'arrivo, quando si potevano carpire informazioni utili dai prigionieri più anziani:

> Raro. Raro per l'attrito linguistico; e raro anche per la buona...per la *mancata buona volontà*, perché il nuovo venuto *non interessava*. Era...era uno scocciatore, una bocca in più, un concorrente, *non interessava*, non c'era solidarietà. (BC 23)

La mancata comunicazione tra deportati, quindi, non soltanto induceva a un isolamento gravido di avvilenti implicazioni psicologiche, ma contribuiva, altresì, a esasperare quel marcato darwinismo sociale che fu, a un tempo, deliberata componente del Lager e suo inevitabile portato. Non potrà sbalordire, pertanto, né essere inteso con i criteri di una morale esterna alle dinamiche concentrazionarie, il fatto che Levi affermi che in tale condizione si trovassero «dei nemici, non dei compagni» (FC 29). Ciò che, per l'appunto, coincide con la negazione di uno sfondo socialmente solidale: «ognuno è disperatamente ferocemente solo» (SQU 84); «Ognuno di noi si dava delle spiegazioni valide per lui solo»; «Chiedevi informazioni, notizie, spiegazioni al tuo compagno di letto e quello non ascoltava e non capiva» (FC 29-30). E si ricordi SQU 87: «Ci rendiamo conto che tutto questo è lontano dal quadro che si usa fare, degli oppressi che si uniscono, se non nel resistere, almeno nel sopportare».

6

Contraltare dello stordimento babelico è invece il silenzio, la cui tematizzazione si apre a un'ampia gradazione di casi, psicologici e/o situazionali. Anche di silenzio, infatti, si poteva morire, come recitano i due versi del *Canto del corvo (II)*: «Fino a che tu pure perisca / Non con un urto, ma con un silenzio» (OI 538). Si considerino, sotto questo profilo, le diverse tonalità con le quali esso appare in SQU. Anzitutto vi è il silenzio, pregno di un'angoscia trattenuta, delle donne di Fossoli, «silenziose e rapide affinché avanzasse tempo per il lutto» (SQU 10); poi quello, colmo di inquiete aspettative, degli uomini in viaggio sui vagoni piombati: «nessuno disse parola» (SQU 12), ed è un silenzio che si carica di timore a destinazione avvenuta: «In un momento la banchina fu brulicante di ombre: ma avevamo paura di rompere quel silenzio» (SQU 13). Vi è poi il silenzio come stupore disarmante di fronte «all'assurdo» (I PS 1121) dell'universo concentrazionario: «Noi ci guardavamo senza parola. Tutto era incomprensibile e folle» (SQU 15). Al silenzio imposto dall'esterno – «non si deve parlare» (SQU 98) – subentra, successivamente, quello determinato da un senso di umano ritegno, quantunque saturo di quell'autoconsapevolezza distruttiva di cui Levi parlerà in SES:[56] «e noi adesso stiamo zitti, quantunque ci vergogniamo un poco di stare zitti» (SQU 18), e che andrà affiancato, per analogia, al silenzio che «sigillava» le bocche dei russi all'arrivo del campo: «la vergogna che i tedeschi non conobbero, quella che il giusto prova davanti alla colpa commessa da altrui, e gli rimorde che esista» (T 206). E vi è, infine, il silenzio che assolve a

56 Sul tema si concentra Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., pp. 549-562.

un evidente meccanismo difensivo all'insorgere di ricordi o di immagini emotivamente intrise di nostalgico desiderio: «Una tacita convenzione vuole che nessuno parli» (SQU 64); «E tutti lo fanno tacere» (SQU 69). Qualcosa che inasprisce un isolamento che il prigioniero finiva per introiettare: «accadeva di ricordare e di pensare, ed era meglio non farlo» (SQU 31); «penso ancora troppo» (SQU 99); «In Lager pensare è inutile» (SQU 167).

Ora, rispetto a queste diverse manifestazioni, pur sempre ancora tutte umane (il silenzio «civile», «l'assenza di segnali», si ricorda in SES 1059, «è a sua volta un segnale»), si contrappone il silenzio, «sconcertante e disarmante» (SQU 14), del Lager, un silenzio che già si colloca oltre la soglia del plausibile per rientrare, piuttosto, nell'ambito dell'onirico: «Tutto era silenzioso come in un acquario, e come in certe scene di sogni» (SQU 13). E si consideri – sia detto per inciso – come proprio lo sfaldarsi di un sogno sembri evocativamente prestare le proprie dinamiche all'immagine del campo ritratta subito dopo la fuga dei nazisti: «Il Lager, appena morto, appariva già decomposto» (SQU 154).

Altresì degno di nota è quel silenzio che rinvia alla mancata complicità tra i deportati, e che dunque reca «il segno del disumano, della solidarietà umana negata» (I PS 118) di cui si parlava in precedenza. Ma, sotto questo profilo, andranno allora ricordati anche i segreti con i quali i deportati si sottraggono a vicenda informazioni che possono recare beneficio a sé stessi, magari a discapito di altri: «I polacchi sono i primi a sapere le notizie, e cercano in genere di non lasciarle diffondere, perché sapere qualcosa mentre gli altri non la sanno ancora può sempre essere vantaggioso» (SQU 120). E, con lo stesso Levi:

> Mi sono sentito colpevole di questo: d'altra parte se l'avessi detto a molti non ci sarebbe stata abbastanza acqua per tutti. Ma la sensazione di solidarietà mancata o non totale, di aver omesso qualcosa che poteva pur essere fatto, certamente l'ho provata. (CI 218)

Quantunque varranno pure le seguenti parole: «Ma in Lager l'affollamento, la promiscuità, il pettegolezzo e il disordine erano tali che il segreto si riduceva a poca cosa» (II PS 1262); «noi avevamo parlato a lungo coi profughi polacchi e croati, e sapevamo che cosa voleva dire partire» (SQU 9).

Si potrebbe pertanto rilevare come il progressivo degrado inflitto all'uomo del Lager risulti tracciabile anche solo seguendo una parola tematicamente pregna come quella illustrata. Importante sul piano interno allo svolgersi degli eventi, essa, tuttavia, risulta non meno significativa per le ben note implicazioni, d'ordine psicologico e morale, così come storico e politico, relative al 'dovere della memoria', come indicano i lunghi e ben noti silenzi che contraddistinguono la storia stessa della testimonianza concentrazionaria, sui quali, per l'appunto, si esprime anche Levi:

> Ma che dire del silenzio del mondo civile, del silenzio della cultura, del nostro stesso silenzio, davanti ai nostri figli, davanti agli amici che ritornano da lunghi anni di esilio in paesi lontani? [...] Vive in noi una istanza più profonda, più degna, che in molte circostanze ci consiglia di tacere sui Lager, o quanto meno di attenuarne, di censurarne le immagini, ancora così vive nella nostra memoria. (I PS 1114)

Non sarà dunque azzardato affermare che il silenzio rappresenti il primo sintomo della discesa verso un 'fondo' che sommerge, sì, ma che pure, e non solo a liberazione avvenuta, costituisce la 'materia' contro la quale lottare per dar voce a un'urgenza salvifica rispetto a quel «risucchio dal basso» (CF 29) cui lo stesso Levi, alla fine, forse cedette. Il silenzio, dunque, come uno dei crinali che separano, nel duplice movimento verso gli inferi del Lager, e in quello della sua non impossibile risalita (AR 13: «La legge non si era estinta. Era solo in letargo»), il mondo civile dal mondo degli *Häftlinge*, così come, tra i pochi sopravvissuti, il *noi* dei testimoni dagli *altri* ai quali la difficilissima parola è indirizzata. Così sin dall'inizio di SQU: «Nessuno tentava più, durante le soste, di comunicare col mondo esterno: ci sentivamo ormai '*dall'altra parte*'» (13); così, a libro ormai concluso, tra le righe della prefazione: «Il bisogno di raccontare agli '*altri*', di fare gli '*altri*' partecipi, aveva assunto fra *noi*, prima della liberazione e dopo, il carattere di un impulso immediato e violento» (5). E che il silenzio del campo fosse qualcosa di assolutamente incomparabile con ciò che di consueto usa intendersi lo ribadisce, ancora una volta, lo stesso Levi durante la registrazione cui sottopose *Se questo è un uomo* per la regia di Giorgio Bandini, nel 1964. Nel *set* predisposto per le riprese, infatti, buona parte dei problemi sollevati dall'autore a Pierino Boeri, tecnico del suono, derivarono non soltanto dal far rivivere gli effetti di una «Babilonia rinnovata», ma anche dal trasmettere l'idea di un silenzio, per l'appunto, diverso rispetto a quello, «bucolico», del comune in cui si svolgevano le riprese: «il silenzio del Lager non era il silenzio di Brozzolo» (SP 88).

7

Il tema della mancata comunicazione trova a monte, nel progressivo processo di spersonalizzazione operato nel Lager, il rito della sostituzione del nome proprio col numero tatuato sul braccio; un aspetto del campo sul quale Levi si intrattiene ricorrendo a quella componente visiva di cui già si è detto qualcosa: «Pare che questa sia l'iniziazione vera e propria: solo 'mostrando il numero' si riceve il pane e la zuppa» (SQU 21); componente peraltro inevitabile nel momento in cui all'uomo subentra, per l'appunto, una materia inerte, «la cosa Sómogy» (SQU 168), che non per nulla compare, come vera e propria epitome tragica, nella sezione conclusiva del libro. Non sarà dunque fuori luogo riportare alla mente tutti i passi in cui l'«aprire bene gli occhi» (SQU 22) è prudenza che si esercita, anzitutto, non sull'individuo ma sul numero che porta. E si pensi ancora al modo in cui Levi descrive la Buna: «Le sue strade e i suoi edifici si chiamano come noi, con numeri o lettere, o con nomi disumani e sinistri» (SQU 67).

Ma il tema del nome, come si era anticipato, non può non richiamare l'episodio del piccolo Urbinek, sulle cui pagine si può sorvolare per essere ben note ai lettori. Potrebbe, invece, risultare interessante collegarlo con alcune affermazioni che sembrano poter dire qualcosa di importante anche, ma non solo, in rapporto alla questione della memoria concentrazionaria. Nell'intervista con Anna Bravo e Federico Cereja, Levi, che sta per pronunciare 'parola', indicativamente si trattiene, e, ponderando per un istante, pronuncia poi un più teologico «verbo»:

> anche questo fatto, della inettitudine linguistica, era considerato comico, l'uomo che non parla, che non possiede la...il verbo. Su questo non so se si sia molto parlato. (BC 21-22)

Sull'agnosticismo dell'autore – ma fede e spiritualità possono correre su binari separati – non occorre aggiungere altro rispetto a quel che già è risaputo: la Provvidenza di Levi è interamente mondana come pure è «non trascendente e divina» la «maledizione» ch'egli sentiva gravare sul popolo ebraico in SQU 68. Non per questo, tuttavia, quella *correctio* andrà sottovalutata, e si dovrà infatti rilevare che il termine ritorna anche in I PS 1123: «Tacendo, abbiamo peccato di pigrizia e di sfiducia nella virtù del *verbo*». Né si potrà negare l'evidente connotazione 'religiosa' di una parola che ricorre, altresì, in un saggio del 1960 intitolato *Il comandante di Auschwitz*, dove è usata per designare il tratto fideistico dell'ideologia hitleriana: «il *verbo* nazionalsocialista» (II 924). E che la matrice sia, in qualche modo, biblica, trova pure conferma in un passo de *La Tregua*, ove si indugia sul «genio della distruzione, della *controcreazione*», che contiene l'idea di un diabolico rovesciamento di quanto si dichiara a proposito del *Logos* nei primi versetti della *Genesi*.

Entro quest'ottica, anche il motivo del nome s'inserisce nella sacralità di una tradizione ben consolidata, e non pare casuale che proprio in merito al piccolo Urbinek[57] Levi ricorra a un ulteriore termine religiosamente evocativo: «Hurbinek, il senza nome [...] morì ai primi giorni del marzo 1945, libero ma *non redento*. Nulla resta di lui: egli testimonia attraverso queste mie parole» (T 216). Si tengano a mente questi riferimenti e si vada, per un momento, a un'altra, ma pur sempre inerente, affermazione leviana:

> Nulla è più nostro: ci hanno tolto gli abiti, le scarpe, anche i capelli; se parleremo, non ci ascolteranno, e se ci ascoltassero, non ci capirebbero. Ci toglieranno anche il nome: e se vorremo conservarlo, *dovremo* trovare in noi la forza di farlo, di fare sì che dietro al nome, qualcosa ancora di noi, di noi quali eravamo, rimanga (SQU 20-21)

Per ragioni biologiche, quel «dovremo» che Levi riferiva a sé e ai propri compagni deve necessariamente aprirsi a una dimensione universale, entro la quale 'memoria collettiva' e 'memoria individuale', per evocare espressioni originariamente introdotte in ambito sociologico,[58] divengano termini di una relazione dialettica che porti, sì, a un patrimonio morale condiviso, ma senza nulla togliere ai riverberi, individuali e profondi, che dal racconto dei singoli sopravvissuti agiscono nelle esperienze dei lettori chiamati a dar loro un senso, fosse anche inerente all'impossibile interrogativo che l'evento Auschwitz pone alla storia della 'civiltà' occidentale.[59] È proprio alla luce di questo che va forse inteso il significato della 'redenzione' di cui il piccolo Hurbinek non può che farsi

57 Suggestiva l'ipotesi avanzata in Rastier, *Ulisse ad Auschwitz*, cit., p. 44, n. 8: «Ho l'impressione che Urbinek, con un suffisso personale slavo, derivi da *hurbn*, che significa *distruzione* in yiddish. Nella teologia cassidica dello sterminio, l'espressione *dritter hurbn* designa la terza distruzione, successiva a quella dei due primi templi».

58 Cfr. Maurice Halbwachs, *La memoria collettiva*, a cura di Paolo Jedlowski, Milano, Unicopli, 1987.

59 Cfr. Saul Friedländer, *Trauma e transfert: la narrazione storica della Shoah*, in Cattaruzza *et al.*, *Storia della Shoah*, cit., vol. II, pp. 281-295.

icona emblematica. Se il testimone racconta per sé, ma anche, e soprattutto, per «conto di terzi», che per Levi sono i 'sommersi'; se la testimonianza, per le peculiari condizioni di vita nel Lager, è sempre intrinsecamente corale, «quella strana voce plurale» di cui ha scritto, tra gli altri, Aharon Appelfed,[60] si potrà allora cogliere l'urgenza di una voce – testimone nelle mani dei posteri – che sottragga al «senza-nome» di quel piccolo «figlio della morte» la sua gravosa negazione, recuperando nel contempo, dal flusso indifferente dell'accadere storico, un frammento di realtà che sia parte necessitante di un essere attuale.[61] Redenzione, dunque, come invito a «trovare la parola magica e segreta che apra la prigionia della storia»[62] e trasformi un episodio irrevocabile in un 'evento' per come lo definisce Carlo Diano: qualcosa che non capita semplicemente, ma capita sempre 'adesso', e a qualcuno, lasciandovi un segno.[63]

A Primo Levi, così desideroso, per innata curiosità intellettuale, di conoscere gli effetti indotti dai suoi scritti sul pubblico, e di «vederne, di misurarne la reazione: di collaudarlo» (I PS 1161), si vorrebbe dunque rispondere per rincuorarne i timori di non essere riuscito a esprimere un tema per lui così importante. Si torni, infatti, all'iniziale intervista con Valabrega, sempre a proposito del «topos della mancata comunicazione»:

> Questo è uno dei temi di *Se questo è un uomo* su cui ho insistito forse non abbastanza. Sovente ho avuto voglia di parlarne ancora, separatamente, dello spreco che si fa oggi di questo termine di incomunicabilità, di fronte alla vera privazione della comunicazione. Chi va all'estero oggi per ragioni di turismo, di lavoro o altro, è già preparato a questo, sa di trovare dei partners che magari non capiscono l'italiano o il francese o l'inglese, ma che sono pieni di buona volontà e un territorio linguistico comune si finisce di trovarlo. Mentre quell'altra esperienza era di privazione totale. (PV 79)

E ancora, parlando con Marco Vigevani nel 1984: «è tutto un discorso da sviluppare, una cosa sulla quale un giorno o l'altro scriverò» (CI 215). Di fatto, egli lo farà in un capitolo importante di SES, *Comunicare*, ove il motivo dell'«isolamento linguistico» è sviluppato a partire dall'infastidita contrapposizione a quella moda «frivola ed irritante» che aveva dato corso, negli anni '70 del secolo passato, alle teorie sulla «incomunicabilità» dei giovani.

Eppure, precisamente con i giovani Levi dovette percepire una cesura sintomatica, che infine lo spingerà ad abbandonare una parte fondamentale del suo «secondo mestiere» di testimone, quella del confronto con le nuove generazioni ch'egli incontrava di frequente nelle scuole. Nel 1983, durante l'intervista rilasciata ad Anna Bravo e Federico Cereja, l'impressione di uno scarto forse incolmabile emerge proprio in relazione all'aspetto linguistico, comunicativo:

> Può darsi che sia colpa mia se non vado più volentieri nelle scuole, e in parte si tratta di stanchezza, lo confesso, perché le domande sono sempre le stesse; in parte

60 Appelfed, *Oltre la disperazione*, cit., p. 41.

61 Fondamentali, sotto questo profilo, le riflessioni contenute in Walter Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in Benjamin, *Angelus Novus*, cit., pp. 75-86.

62 Claudio Magris, *Danubio*, Milano, Garzanti, 1986, p. 343.

63 Cfr. Carlo Diano, *Forma ed Evento. Principî per una interpretazione del mondo greco*, Vicenza, Neri Pozza, 1967, pp. 72-76.

> ho l'impressione che il mio linguaggio sia diventato insufficiente, che...*di parlare una lingua diversa*...(BC 31)

Primo Levi, dopo quarant'anni di strenua testimonianza sugli orrori del Lager, si toglierà la vita nell'aprile del 1987. Indagare le ragioni di tale gesto equivarrebbe, come per ogni suicidio, ad avanzare ipotesi più o meno plausibili ancorché, nell'insieme, insufficienti a penetrare quel «duro nòcciolo di incomprensibilità» (I PS 1248) contenuto nell'istante decisivo della scelta, come lo stesso Levi affermò a proposito dell'analoga morte di Jean Amery. È certo, tuttavia, che lo sconforto di cui sono prova le parole trascritte da quella intervista non può non avere un peso specifico per chi aveva sperimentato l'irriducibile alterità di un linguaggio non più umano («parlano una lingua che non sembra di questo mondo», si legge in SQU 17), la sua più radicale negazione. Se, dunque, vi sia qualche rapporto tra la percezione di una lingua diventata «insufficiente» a comunicare con un mondo verso il quale Levi ha costantemente rivolto la sua missione di scrittore, e l'isolamento in cui tale manchevolezza dovette probabilmente confinarlo, accentuando, forse, l'orrore degli spettri ch'egli portava con sé, rimarrà, sempre che sia lecita, una domanda aperta. Ma su questo, probabilmente, è meglio tacere: «ed è bene che sia così» (SQU 21).

ISSN 2284-4473

Riferimenti bibliografici

Appelfed, Aharon, *Oltre la disperazione*, trad. da Elena Loewenthal, Milano, Ugo Guanda, 2016. (Citato alle pp. 226, 240.)

Arendt, Hanna, *Le origini del totalitarismo*, trad. da Amerigo Guadagnin, Torino, Einaudi, 2009. (Citato a p. 226.)

Conversazione con Anthony Rudolf [ottobre 1986], in Marco Belpoliti (a cura di), *Primo Levi*, Milano, Marcos y Marcos, 1997 («Riga» XIII). (Citato alle pp. 217, 227, 242, 243.) pp. 102-110. (Citato a p. 217.)

Conversazione con Paola Valabrega [febbraio 1981]], in Belpoliti, *Primo Levi*, cit., pp. 74-82. (Citato a p. 217.)

Conversazione con Santo Strati e Franco Pappalardo La Rosa [giugno 1982], in Belpoliti, *Primo Levi*, cit., pp. 83-90. (Citato a p. 217.)

Belpoliti, Marco (a cura di), *Primo Levi*, Milano, Marcos y Marcos, 1997 («Riga» XIII). (Citato alle pp. 217, 227, 242, 243.)

— *Primo Levi di fronte e di profilo*, Milano, Guanda, 2015. (Citato alle pp. 226, 236.)

Benjamin, Walter, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Roberto Solmi, Torino, Einaudi, 1995. (Citato alle pp. 218, 240, 242.)

— *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Walter Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Roberto Solmi, Torino, Einaudi, 1995. (Citato alle pp. 218, 240, 242.) pp. 247-274. (Citato a p. 218.)

— *Tesi di filosofia della storia*, in Benjamin, *Angelus Novus*, cit., pp. 75-86. (Citato a p. 240.)

Biasin, Gian Paolo, *Our Daily Bread-pane-Brot-Broit-chleb-pain-lechem-kenyér*, in *Primo Levi as Witness. Proceedings of a Symposium Held at Princeton University (April 30-May 2, 1989)*, a cura di Pietro Frassica, Casalini Libri, 1990, pp. 1-20. (Citato a p. 227.)

Bidussa, David, *Dopo l'ultimo testimone*, Torino, Einaudi, 2009. (Citato a p. 226.)

Bocchetta, Vittore, *Aspirina per Hitler. Le industrie chimiche tedesche e il nazismo ai processi di Norimberga*, Albaredo d'Adige, Tamellini, 2012. (Citato a p. 218.)

Bodrato, Aldo, *Nel racconto la verità di Auschwitz*, in «Humanitas. Rivista bimestrale di cultura», 1 (1989), pp. 51-73. (Citato a p. 218.)

Bravo, Anna e Federico Cereja (a cura di), *Intervista a Primo Levi, ex deportato*, Torino, Einaudi, 2011. (Citato a p. 217.)

Camon, Ferdinando, *Conversazione con Primo Levi*, Parma, Ugo Guanda, 1997. (Citato a p. 217.)

Cattaruzza, Marina, Marcello Flores, Simon Levis et al. (a cura di), *Storia della Shoah. La crisi dell'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo*, 2 voll., Torino, UTET, 2006. (Citato alle pp. 226, 239, 242, 243.)

Cerruti, Luigi, *Una vita concreta. Materia, materiali e lavoro umano in Primo Levi*, in *Voci dal mondo per Primo Levi*, a cura di Luigi Dei, Firenze, Firenze University Press, 2007, pp. 41-61. (Citato a p. 230.)

Chiapponi, Donatella, *La lingua nei lager nazisti*, Roma, Carocci, 2004. (Citato a p. 221.)

Coquio, Catherine, *Finzione, poesia, testimonianza: dibattiti teorici e approcci critici*, in Marina Cattaruzza, Marcello Flores, Simon Levis *et al.* (a cura di), *Storia della Shoah. La crisi dell'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo*, 2 voll., Torino, UTET, 2006. (Citato alle pp. 226, 239, 242, 243.) vol. II, pp. 539-581. (Citato a p. 226.)

Diano, Carlo, *Forma ed Evento. Principî per una interpretazione del mondo greco*, Vicenza, Neri Pozza, 1967. (Citato a p. 240.)

Enzi, Aldo, *Il lessico della violenza nella Germania nazista. L'uso delle parole come strumento di propaganda, persuasione e sopraffazione nel Terzo Reich* [1971], Milano, PGreco, 2012. (Citato a p. 221.)

Feinstein, Stephen, *Dall'ossequio alla trasgressione: l'arte e l'Olocausto*, in Cattaruzza *et al.*, *Storia della Shoah*, cit., vol. II, pp. 683-653. (Citato a p. 226.)

Friedländer, Saul, *Trauma e transfert: la narrazione storica della Shoah*, in Cattaruzza *et al.*, *Storia della Shoah*, cit., vol. II, pp. 281-295. (Citato a p. 239.)

Gordon, Robert S. C., *Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*, trad. da Dora Bertucci e Bruna Soravia, Roma, Carocci, 2003. (Citato a p. 233.)

Halbwachs, Maurice, *La memoria collettiva*, a cura di Paolo Jedlowski, Milano, Unicopli, 1987. (Citato a p. 239.)

Klemperer, Viktor, *LTI. La lingua del Terzo Reich. Taccuino di un filologo*, trad. da Paola Buscaglione, Firenze, La Giuntina, 1999. (Citato a p. 221.)

Langbein, Hermann, *Uomini ad Auschwitz. Storia del più famigerato campo di sterminio nazista* [1972], trad. da Daniela Ambroset, prefazione di Primo Levi, Milano, Mursia, 1982. (Citato alle pp. 219, 220.)

Levi, Primo, *Conversazioni e interviste. 1963-1987*, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997. (Citato a p. 217.)

— *L'assimetria e la vita. Articoli e saggi 1955-1987*, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 2002. (Citato a p. 217.)

— *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, prefazione di Daniele Del Giudice, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997. (Citato a p. 217.)

— *Se questo è un uomo. Versione drammatica di Pieralberto Marché e Primo Levi*, Torino, Einaudi, 1966. (Citato alle pp. 224, 225.)

Liblau, Charles, *I Kapo di Auschwitz*, trad. da Camilla Testi, Torino, Einaudi, 2007. (Citato a p. 221.)

Lucrezi, Francesco, *La parola di Hurbinek. Morte di Primo Levi*, Firenze, La Giuntina, 2005. (Citato a p. 218.)

Magris, Claudio, *Danubio*, Milano, Garzanti, 1986. (Citato a p. 240.)

Mauro, Roberto, *Primo Levi. Il dialogo è interminabile*, Firenze, La Giuntina, 2009. (Citato a p. 218.)

Mengaldo, Pier Vincenzo, *Ciò che dobbiamo a Primo Levi*, in *Tre narratori. Calvino, Primo Levi, Parise*, a cura di Gianfranco Folena, Padova, Liviana, 1989, pp. 89-98. (Citato alle pp. 233, 234.)

— *La vendetta è il racconto. Testimonianze e riflessioni sulla Shoah*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007. (Citato a p. 221.)

— *Lingua e scrittura in Levi*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1997, pp. 169-242. (Citato a p. 234.)
— *Ricordando con lucidità gli orrori dei Lager* [1986], in Belpoliti, *Primo Levi*, cit., pp. 140-143. (Citato a p. 227.)
Nystedt, Jane, *Le opere di Primo Levi viste al computer. Osservazioni stilolinguistiche*, Stockholm, Almquist e Wiksell International, 1993. (Citato a p. 233.)
Pezzetti, Marcello, *Il libro della Shoah italiana. I racconti di chi è sopravvissuto*, Torino, Einaudi, 2015. (Citato alle pp. 222, 233.)
Pilecki, Witold, *Il volontario di Auschwitz*, trad. da Annalisa Carena, Milano, Piemme, 2014. (Citato a p. 219.)
Poli, Gabriella e Giorgio Calcagno, *Echi di una voce perduta. Incontri, interviste e conversazioni con Primo Levi*, Milano, Mursia, 1992. (Citato alle pp. 224, 225, 231, 232.)
Rastier, François, *Ulisse ad Auschwitz. Primo Levi, il superstite*, trad. da Rossella Saetta Cottone e Daia Francobandiera, Napoli, Liguori, 2009. (Citato alle pp. 233, 239.)
Rigotti, Eddo e Sara Cigadi, *La comunicazione verbale*, Milano, Apogeo, 2004. (Citato a p. 221.)
Santagostino, Giuseppina, *Primo Levi: metamorfosi letterarie del corpo*, Moncalieri, CIRVI, 2004. (Citato a p. 230.)
Segre, Cesare, *Lettura di «Se questo è un uomo»*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1997, pp. 55-75. (Citato a p. 228.)
Sessi, Ferdinando, *Auschwitz 1940-1945*, Milano, Bur, 1999. (Citato a p. 232.)
Sessi, Frediano e Stas' Gawronski (a cura di), *Il veleno di Auschwitz. Il volto e la voce: testimonianze in TV. 1963-1986*, Venezia, Marsilio, 2016. (Citato alle pp. 223, 224, 226.)
Sofsky, Wolfgang, *L'ordine del terrore. Il campo di concentramento*, trad. da Nicola Antonacci, Bari, Laterza, 2004. (Citato alle pp. 220, 233.)
Testa, Daniela, *Nel ventre di Babele. Il linguaggio dei lager nazisti*, Caserta, Spring, 2008. (Citato a p. 221.)
Vaccarino, Giorgio, *Nuove fonti sull'imperialismo economico nazista. La Ig Farben e il 'nuovo ordine'*, in «Italia contemporanea», clxix (1987), pp. 85-102. (Citato a p. 218.)
Varese, Claudio, *Scrittori d'oggi. Elio Vittorini, Maria Giacobbe, Primo Levi*, in «Nuova antologia» (marzo 1959), pp. 402-408. (Citato a p. 219.)
Violi, Patrizia, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani, 2014. (Citato a p. 226.)
Wachsmann, Nikolaus, *Kl. Storia dei campi di concentramento nazisti*, Milano, Mondadori, 2016. (Citato a p. 219.)
Wiesel, Elie, *La notte*, trad. da Daniel Vogelmann, Firenze, La Giuntina, 2003. (Citato alle pp. 220, 221.)
Wieviorka, Annette, *L'era del testimone*, Milano, Raffaello Cortina, 1999. (Citato a p. 218.)

parole chiave

Häftling; Holocaust; Hurbinek; Lagersprache; Muselmann; Null Achtzehn; Primo Levi; Shoah; Sómogy; Warum.

notizie dell'autore

Luca Piantoni si occupa di letteratura cinque-seicentesca. Oltre che in diverse miscellanee, ha pubblicato in riviste quali «Studi secenteschi», «Filologia e critica», «Chroniques italiennes», «Seicento e Settecento», «Lettere italiane», «Stilistica e Metrica italiana» e «Rivista di storia e letteratura religiosa». Ha pubblicato inoltre, con Elisabetta Selmi e Massimo Rinaldi, *Il fiore delle passioni. Animo e virtù nel sistema dei saperi tra Cinque e Seicento* (Cleup, 2013). Ha curato l'edizione critica delle *Rime (1588)* di Giuliano Goselini (Cleup, 2014), del romanzo di soggetto biblico *Il Giuseppe* di Ferrante Pallavicino (Argo, 2015), della tragedia *Agrippina la Maggiore* di Bartolomeo Tortoletti (Argo, 2016) e della favola pastorale di soggetto mitologico *Il Mida* di Girolamo Zoppio (Vecchiarelli, 2017). Collabora col Dizionario Biografico degli Italiani.

luca.piantoni@unipd.it

come citare questo articolo

Luca Piantoni, *«Questo è tempo di voci non intese». Il «topos della mancata comunicazione» nel Lager di Primo Levi*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», viii (2017), pp. 217–245.

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.

Chiral Thinking and Asymmetries of Writing between Science and Literature: Primo Levi and Italo Calvino

Stephanie Jed – *University of California - San Diego*

This essay examines Levi's *La chiave a stella* (1978) in relation to Calvino's *Palomar* (1983) and in the context of a period, in the 1980s, of fertile questioning of the scientific/non-scientific distinction and hierarchy. Both Levi and Calvino, as is well-documented, aspired to an «immaginazione scientifica-poetica» that might configure a «mappa del mondo e dello scibile, lo scrivere mosso da una spinta conoscitiva» (Calvino, *Due interviste su scienza e letteratura*). Interpreting both *La chiave a stella* and *Palomar* as experimental laboratory-like structures, I study transcribing activities for the ways in which they connect the physical world both to the hands of the writer and to recording instruments of the laboratory. With particular reference to *La chiave a stella*, I show how Levi's exploration of asymmetry offers opportunities for substantive dialogue between literary and scientific research.

Questo saggio considera *La chiave a stella* (1978) di Levi in rapporto a *Palomar* (1983) di Calvino e nel contesto di un periodo fecondo, negli anni '80, in cui la distinzione scientifico/non-scientifico si poneva in discussione, anche per la gerarchia sottintesa fra i due termini. È ben noto come Levi e Calvino aspiravano insieme a un'«immaginazione scientifica-poetica» che rappresentasse una «mappa del mondo e dello scibile, lo scrivere mosso da una spinta conoscitiva» (Calvino, *Due interviste su scienza e letteratura*). Considerando, dunque, i due romanzi come laboratori di ricerca, metto in risalto come le attività di trascrizione (rappresentate nei romanzi) possano collegare il mondo naturale non solo con le mani degli scrittori ma anche con gli strumenti che registrano i dati nei laboratori scientifici. Con particolare riferimento a *La chiave a stella*, cerco di fare vedere come Levi, con il suo discorso sull'asimmetria, offre un'occasione notevole per mettere in conversazione la ricerca letteraria e quella scientifica.

1 Introduction

There was a sense of timeliness in Marco Belpoliti's 2016 creative contribution to «doppiozero» – a *dizionario della complessità* that recalled a memorable literary character/theorist of complexity, Mr. Palomar.[1] More than thirty years had passed since the publication of *Palomar* and many important publications that challenged researchers to create a «nuova alleanza» between the humanities and sciences and to chart new research trajectories that might support and fortify such an alliance.[2] Had these new

1 Marco Belpoliti, *Il dizionario della complessità: Per leggere la scienza e la tecnologia contemporanea*, in «doppiozero» (February 14, 2016), http://www.doppiozero.com/materiali/made-in/il-dizionario-della-complessita. I would like to acknowledge here the principle inspiration of this study, my dear friend and "compagna di riflessioni" Luciana Siddivò, who posted Belpoliti's article on Facebook! Many thanks also to another dear friend, Grazia Peduzzi, who introduced me to *La sfida della complessità* when it first came out, to my dear colleague Marta Sánchez who read the initial drafts of this essay and to those who refereed this article for «Ticontre» and provided very generous and helpful critique.

2 See, among other works, Gianluca Bocchi and Mauro Ceruti (eds.), *La sfida della complessità*, Milano, Feltrinelli, 1988. Calvino participated in the 1978 *Livelli di realtà* conference in September 1978 that assembled scientists, mathematicians, philosophers, and linguists, among others, to investigate challenges to scientific realism (papers and discussions were collected in the volume Massimo Piattelli Palmarini (ed. and introd.), *Livelli di realtà*, Milano, Feltrinelli, 1984). Although he grappled with the literature/science relationship in many works of fiction and saggistica, I have chosen to focus, in particular, on *Palomar*, in part, in response to Belpoliti's article, but also because we know that *Palomar* represents Calvino's reflections on these themes over the period 1975-1983, an especially fertile period for complex-

research trajectories succeeded in narrowing the gap between literary modes of experimentation, on the one hand, and research and laboratory activities and methods, on the other? Or did that aspect of the complexity challenge remain aspirational, incapable of interrupting research habits and the machinery of grant-seeking?

Belpoliti might have also invoked, in his retrospective lexicon of complexity, another important contributor to a potential alliance between literature and science, Primo Levi, whose entire *oeuvre* grappled, in various ways, with the challenge of bridging the «chasm» («crepaccio») between literature and science.[3] Beyond their common interest in literature and science, Calvino and Levi were bound by a deep friendship (that is amply documented) and, notwithstanding their different experiences, by a sense of "gemellaggio" in their journeys as intellectuals and writers.[4] In Levi's novel *La chiave a stella* (1978), in particular, a chemist/writer narrator – together with his interlocutor, the rigger, Faussone – had outlined a particular vision of the activities and methods practiced in common by writers and scientists. Along with Calvino, Levi would have been equally curious to learn if the kinds of questions asked in scientific research had changed since the 1980s. Has there been, over the last thirty years, any incentive for scientists to include, in their grant proposals, the skills and talents of writers, scholars, and theorists? Has there been a push from funding agencies to include new questions that link arts, humanities, and sciences or to link quantitative and qualitative research (without the hierarchical distinction scientific/non-scientific)?[5]

Today, Faussone/Levi and Mr. Palomar/Calvino would, in most cases, find that even discursive support is not yet available for scientists to include questions from humanists in their research, questions that might derail them from their «percorsi sicuri».[6] In-

ity discussions in Europe. Several important studies treat Calvino's relationship to complexity, including Mimma Califano Bresciani, *Italo Calvino e la strategia conoscitiva. Palomar ovvero la sfida alla complessità*, in «Il ponte», xlvi (1990), pp. 84-102; and Kerstin Pilz, *Mapping Complexity. Literature and Science in the Works of Italo Calvino*, Leicester, Troubador Publishing, 2005.

3 The relevant critical bibliography is extensive. See, among other works, Antonio Di Meo, *Primo Levi e la scienza come metafora*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2011 and Stanislao G. Pugliese, *Answering Auschwitz. Primo Levi's Science and Humanism after the Fall*, New York, Fordham University, 2011. I have chosen to focus primarily on *La chiave a stella*, in relation to Levi's 1984 essay, *L'asimmetria e la vita*, because, in my reading, the narrator and Faussone convert the asymmetries or "chirality" of molecules into the dynamic of their conversations.

4 See, for example, Domenico Scarpa, *Calvino, Levi e la scoperta dei buchi neri*, Intervento al convegno Scienza e umanesimo nel mondo della complessità, tenuto presso la «Fondazione Carlo Levi», Matera, 5-6 dicembre 2000, and the rich primary material in Marco Belpoliti (ed.), *Primo Levi*, Milano, Marcos y Marcos, 1997 («Riga» XIII).

5 In the broadest terms, one might define "complexity" with Giuseppe Giordano as «a theoretical horizon that favors no particular form of knowledge, but wants them all interacting» (Giuseppe Giordano, *The Controversy over Specialism. From Ortega to Morin - Stages on a Journey Toward Complexity*, in «World Futures», lxii/5 (2006), pp. 361-391, p. 382). See also Edgar Morin, *Le vie della complessità*, in Bocchi *et al.*, *La sfida della complessità*, cit., pp. 49-60. Morin sketches the contours for a possible «complexity methodology»: «il metodo della complessità ci richiede di [...] ristabilire le articolazioni fra ciò che è disgiunto, di sforzarci di comprendere la multidimensionalità, ...di non dimenticare mai le totalità integratrici» (p. 59). For an incisive account of the role played by Popper, Kuhn, Lakatos, Feyerabend, Morin and others in the «challenge of complexity», see Giordano, *The Controversy over Specialism*, cit., and his *Tra paradigma e rivoluzioni. Thomas Kuhn*, Soveria Mannelli, Rubettino, 1997.

6 «Nessuno ha voglia di uscire dai binari del proprio discorso per rispondere a domande che, venendo da

deed, asymmetries between how research and experiment are organized in the literary and scientific fields have continued, such that, in contrast to scientific researchers, experimental writers' laboratory expenses (writing implements, books, dictionaries, etc) are all but negligible; multi-authored publications in scientific journals do not result from their experimental research; there are no funded graduate students and postdoctoral scholars working in their labs; and while studies demonstrate the importance of collaborative activity to complex breakthrough science,[7] writers, scholars, and theorists continue to do their creative thinking/writing mostly in the solitary space of their studies.[8]

Still, Mr. Palomar/Calvino and Faussone/Levi are not discouraged; it is precisely the asymmetrical relations between humanities and science that motivate them to rearticulate for today's world of research those concrete contributions they made over thirty years ago to realizing the aspirations of the new alliance and creating the conditions for integrated complex research between literature and science. In this essay, I examine *Palomar* and *La chiave a stella* as experimental, laboratory-like structures whose protagonists, in order to reconnect asymmetrical components of complex wholes (especially letters, words, and nature), explore the phenomenology of writing practices – inscribing, taking dictation, recording, transcribing, and witnessing – practices held in common by writers and scientists.

2 Background, goals, procedures

I come to my reading of these two novels, on the one hand, as a Renaissance scholar/theorist, especially interested in manuscript studies and the history of writing, and on the other, from my position in a university dominated by STEM research. As a scholar of the history of writing, I am especially interested in representations, in these novels, of how practices of writing put the protagonists in relationship with the natural world and with each other. If, from a linguistic perspective, linguistic signifiers refer to the world beyond

un altro discorso, obbligherebbero a ripensare le stesse cose con altre parole, e magari a trovarsi in territori sconosciuti, lontani dai percorsi sicuri» (Italo Calvino, *Palomar*, Torino, Einaudi, 1983, p. 105).

7 See Rogers J. Hollingsworth, *Institutionalizing Excellence in Biomedical Research. The Case of the Rockefeller University*, in *Creating a Tradition of Biomedical Research. Contributions to the History of the Rockefeller University*, ed. by Darwin H. Stapleton, New York, Rockefeller University Press, 2004, p. 18: «major discoveries tend to occur in an organization setting in which there is a high degree of interaction among scientists in diverse fields»; p. 43: «in recruiting faculty to the university, emphasis was placed on the choice of people who had broad interests and who by inclination enjoyed collaboration with others in diverse fields of science». Of particular pertinence to the theme of chirality in this essay, see p. 17: «if an organization is to make radical breakthroughs time and time again, it needs to be *ambidextrous* in its internal operations».

8 Although collaborative research in the humanities has recently become more common, especially in the digital humanities, the model for humanistic research remains a solitary one. Cf. Comenius's definition, in his *Orbis Pictus* (1658), of the study as «a place where a Student, apart from Men, sitteth alone, addicted to his Studies» [«est locus ubi Studiosus, secretus ab Hominibus, sedet solus deditus Studiis»] (Johann Amos Comenius, *The Orbis Pictus of John Amos Comenius*, Syracuse/New York, C. W. Bardeen Publisher, 1887, https://archive.org/details/cu31924032499455, p. 130), and a discussion of this paradigm of the solitary scholar in Stephanie Jed, *Renaissance Dialogue: Humanities and Science*, in «NeMLA Italian Studies», xxix (2017), pp. 190-194.

the page, from a history of writing perspective, letters and words on the page refer, at least in part, to the hands that produce them, and to the relations that are construed by that production.[9] One of my goals, therefore, is to see if and how a history of writing perspective, most often reserved for research in manuscript and early print culture, could be of interest in the reading of these two late-20th century novels.

As a history of writing scholar in a STEM-dominated university, I have become interested in data-recording devices that connect scientific researchers to the natural phenomena they study and that resemble scriptural devices, prostheses, as it were, of "nature's hand." From this perspective, it looks as if all things «write» and put us in relationship. Both Calvino and Levi were already suggesting this in the 1970s in their fiction and *saggistica*, and it seems timely, at this juncture, to revisit their visions for bridging the gap between literature and science with a focus on writing and the hands required to produce it. My second goal, therefore, is to read Calvino's and Levi's novels for practical indications about how to understand both literary writing and the recording of data in laboratories as discourse and storytelling.

I approach handedness or chirality not as a metaphorical field but as a figure of thought or rhetorical key that might help us, first, to unlock the asymmetries of humanities and science and, consequently, to understand, in concrete ways, their interdependence. In each section of this essay, I focus on the ways in which Levi and Calvino touch on this figure of handedness as they explore relations between alphabetic and mathematical characters; between drawing from «reality» and drawing geometric figures in the mind; between a writer's hand and human made recording instruments; between paper and «experience»; between the laboratory and nature; and between words and molecules. This focus on handedness or chirality generates, in my view, many questions and suggestions for developing new paradigms of integrated research centered on practices of writing and recording.

3 Inscribing «accozzamenti di caratteruzzi sopra una carta» in the practice of science and literature

In his essay *Il libro della natura in Galileo*, Calvino revisits the famous and oft-cited passage of Galileo's *Il saggiatore*, in which natural philosophy is portrayed as «written» in a very large book. But the book, Galileo writes, is illegible «se prima non s'impara a intender la lingua, e conoscer i caratteri, ne' quali è scritto».[10] To read the book of natural

9 Cf., for example, Armando Petrucci on the production of a historical document as the «testimonianza [...] di un processo interamente interno al suo farsi» more than the evidence of «un evento giuridico-storico [...] sempre in qualche misura a sè esterno» (Armando Petrucci, *L'illusione della storia autentica: Le testimonianze documentarie*, in *L'insegnamento della storia e i materiali del lavoro storico*, Messina, Società degli Storici Italiani, 1984, p. 75). Or his (and Franca Nardelli's) insistence, in seminars, that letters on the page also referred to the writer's drawing of ink from the inkwell, the amount of time it took to transcribe a text, the graphic cultures in which the writer learned to write, etc., all aspects of writing that depended on and referred to the hand of the writer.

10 Italo Calvino, *Il libro della natura in Galileo*, in *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 92-99. Galileo Galilei, *Il Saggiatore*, in *Le Opere Di Galileo Galilei*, Firenze, G. Barbèra, 1968, vol. VI, p. 232.

philosophy (or science), one would have to learn to understand the language of mathematics and to become acquainted with its repertoire of characters, including triangles, circles, and other geometric figures. This passage has generally been interpreted to inaugurate an epistemological rift in the relation between science and language; according to this view, the Galileian model, by the end of the 17th century, implied a scientific preference for the language of mathematics as a means of extricating the mind from «the cheat of words».[11]

Calvino, however, observed that Galileo did not make such a hierarchical distinction in his consideration of mathematical and alphabetic characters. Citing the *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, Calvino noted that Galileo, comparing the letters of the alphabet to the colors of a painter's palette, suggested that anyone who was good at ordering the vowels and consonants would be able to «extract answers to all doubts and draw out the teachings of all of the sciences».[12] Superior to all of the «most stupendous inventions», the alphabet, with its various «accozzamenti di venti caratteruzzi sopra una carta», could cross space and time – past and future, to communicate the «very deepest thinking».[13] For Calvino, then, the novelty of Galileo's universe-as-book conceit consisted in the metaphorical relationship he established «più che tra mondo e libro, tra mondo e alfabeto».[14] Both alphabetic and mathematical *languages* – each one human-made – could interfere in a relationship between nature and characters. But, at the same time, alphabetic and mathematical *characters*, in well-ordered combinations and forming part of an indissoluble physical/cultural world, could potentially move us towards that literary/scientific view undominated by the human senses, a view in which the human eyes might become «la finestra attraverso la quale il mondo guarda il mondo».[15]

Palomar's Galileian perspective that integrates mathematical concepts and «characters» in his verbal descriptions and cognitive research is exemplified in the chapter *Il*

11 The «cheat of words» is John Locke's locution, cited by Margreta de Grazia in her rich study of this epistemological rift, *The Secularization of Language in the Seventeenth Century*, in «Journal of the History of Ideas», XLI/2 (1980), pp. 319, 322. Cf. Eugenio Garin, *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Bari, Laterza, 1985, pp. 93-94; Hannah Wojciehowski, *Galileo's Two Chief Word Systems*, in «Stanford Italian Review», X (1991), pp. 71-80.

12 Galileo Galilei, *Dialogo sopra I due massimi sistemi del mondo tolemaico e copernicano*, ed. by Libero Sosio, Torino, Einaudi, 1982, p. 134: «non è dubbio che quello che saprà ben accoppiare e ordinare questa e quella vocale con quelle consonanti o con quell'altre, ne caverà le risposte a tutti i dubbi e ne trarrà gli insegnamenti di tutte le scienze e di tutte le arti...». Cited by Calvino, *Il libro della natura in Galileo*, cit., p. 95.

13 Galilei, *Dialogo sopra I due massimi sistemi del mondo tolemaico e copernicano*, cit., p. 130: «sopra tutte le invenzioni stupende, qual eminenza di mente fu quella di colui che s'immaginò di trovar modo di comunicare i suoi più reconditi pensieri a qualsivoglia altra persona, benché distante per lunghissimo intervallo di luogo e di tempo»? Cited by Calvino, *Il libro della natura in Galileo*, cit., p. 95.

14 *Ibid.*, p. 94.

15 Calvino, *Palomar*, cit., p. 116. It should be noted, however, as Claudio Milanini points out, that Palomar, in the course of the novel, gradually detaches from this strictly anti-anthropocentric view in his progressive «viaggio verso il vuoto» in which his repeated frustrations «si configurano come sottrazioni, sempre più gravi, da un già esiguo capitale di speranze» (Claudio Milanini, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990, p. 173). Cf. also Serenella Iovino, *Storie dell'altro mondo. Calvino postumano*, in «MLN» (2014), pp. 118-138.

fischio del merlo (a story that resonates with Galileo's *Favola dei suoni*).[16] In his analysis, Palomar understands the repeated whistles of blackbirds as a series of «questions and responses»: «tutto il dialogo consiste nel dire all'altro "io sto qui", e la lunghezza delle pause *aggiunge* alla frase il significato di un "ancora", come a dire: "io sto ancora qui, sono sempre io"».[17] Here, the combination of letters might be interpreted as engaging mechanisms of mathematical cognition: «io sto qui» + pausa = «io sto ancora qui, sono sempre io»; the equation is simple and produces a clear result. But there are also instances in which, according to this interpretation, the mathematical mechanisms might be said to produce indeterminate results, as, for example, in the case of Palomar's lawn. In an unstable geometric square of space, in which new blades of grass are always appearing and others are turning yellow, a statistical knowledge of the infinite number of blades of grass, while «useless», might be expressed mathematically, according to Palomar, in this way: «un prato infinito» – «due fili [d'erba] appassiti» = ?».[18] Or, in the case of Palomar's visit to the archeological site of Tula, we are presented with two contrasting scientific approaches that might be understood to imply contrasting mathematical models. One approach, represented by Palomar's erudite friend and producing a clear result, might be interpreted as: una pietra + «una ricchezza di riferimenti» = una trasformazione «in racconto cosmico, in allegoria, in riflessione morale».[19] While the other approach, represented by a schoolteacher leading a group of students, produces an indeterminate result and might be expressed as: una statua + «alcuni dati di fatto» = «Non si sa cosa vuol dire».[20] With these verbal equations, it might be said that Palomar is articulating the insight of cognitive linguists that certain embodied practices of numbering and grouping objects – with their attendant concepts of greater than/less than and addition/subtraction – are held in common between language and mathematics.[21] Indeed, Palomar offers both a magnificent illustration of how inscribing alphabetic and mathematical characters might come together to articulate the world and a concrete starting point for integrating asymmetries between humanities and science.[22]

16 Similar to the proto-scientist who, in Galileo's *Il Saggiatore* (pp. 280-281), is stimulated by his curiosity about birdsong to pursue experimental research in sound production, Palomar analyzes the blackbird's whistle to explore his cognitive questions. Calvino, *Palomar*, cit., p. 29: «se il linguaggio fosse davvero il punto d'arrivo a cui tende tutto ciò che esiste? O se tutto ciò che esiste fosse linguaggio, già dal principio dei tempi?»

17 *Ibid.*, p. 27.

18 *Ibid.*, p. 33.

19 *Ibid.*, pp. 98-99.

20 *Ibid.*, p. 98.

21 Rafael Núñez and Tyler Marghetis, *Cognitive Linguistics and the Concept(s) of Numbers*, in *The Oxford Handbook of Numerical Cognition*, ed. by Roi Kadosh and Ann Dowker, Oxford University Press, 2014, pp. 383-384.

22 There is an extensive bibliography on Calvino's intellectual and creative affinities with Galileo. See, in particular, Massimo Bucciantini, *Calvino e Galileo: dal libro della natura agli alfabeti del mondo*, in *Italo Calvino e la scienza. Gli alfabeti del mondo*, Roma, Donzelli, 2007, pp. 129-145.

4 Taking dictation in a fragmented world

To bring together mathematical and alphabetic characters, Palomar also takes dictation from nature; he transcribes lines, vectors, diagrams, geometrical shapes, and making maps is a regular component of his descriptions and cognitive operations. In his very first experiment, the description of a single wave,[23] Palomar notes that he is unable to limit his observations to a single square geometric space, because the lines marking the crests of waves are continuously altering his field of vision. He also finds it difficult to «fare i conti»[24] with perpendicular and parallel currents and oblique pressures coming from the water; these become a further obstacle to his research, experimental «recalcitrances» that are generally «hidden in the fine structure of experiment».[25] Still other geometric lines and figures – «il vertice di quell'aguzzo triangolo», «linee di forza che s'intersecano», «un'intersezione dei due sottoinsiemi», «le mannaie dalla lama trapezoidale», «linee nettamente tracciate, rette e circoli ed ellissi, parallelogrammi di forze, diagrammi con ascisse e ordinate»,[26] etc. – inform the precision or «esattezza» of Palomar's descriptions, almost as if the alphabetic characters were taking dictation from or transcribing the forms of so many geometric figures.

Calvino, in fact, elaborates, in his lesson on *Esattezza*, on this relation of transcribing or writing to geometric figures. He explains that he *writes* to fill the page with words, making a meticulous effort to adapt the movements of his hands to those «linee [...] punti, proiezioni, forme astratte, vettori di forze» that he has already *drawn* «nello spazio mentale d'una razionalità scorporata».[27] In pairing his drawing and writing activities, Calvino invokes a tradition in which handwriting was a manual art related to drawing, in which alphabetic and mathematical characters belonged to a whole and could only be separated at the expense of this whole.[28] Indeed, he introduces his novel *Palo-*

23 Cf. Primo Levi, *La chiave a stella*, in *Opere II. Romanzi e poesie*, ed. by Pier Vincenzo Mengaldo, Torino, Einaudi, 1988, p. 142: «arrestare un racconto di Faussone è come arrestare un'onda di marea ...»

24 The arithmetic/mercantile metaphor «fare i conti» makes invisible the artisanal language and manual activity from which it derives, not to mention the confluences between counting and storytelling. Cf. Primo Levi and Tullio Regge, *Dialogo*, ed. by Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1987, p. 60: «si può attingere al gran serbatoio dei linguaggi artigianali»; «La maggior parte delle figure retoriche ormai entrate nel linguaggio comune vengono da linguaggi settoriali, dal linguaggio del mulino, da quello della scuderia. Ora c'è una quantità di altre sorgenti linguistiche, che sono le fabbriche, le banche, il viaggio. Perché non servirsene?»

25 For a description of scientific experiment that elaborates on some of Mr. Palomar's challenges, see David Gooding, *Putting Agency Back into Experiment*, in *Science as Practice and Culture*, ed. by Andrew Pickering, Chicago/London, University of Chicago Press, 1992, p. 70: «Recalcitrances show experimenters how to get the experimental system to engage with that bit of the world they are interested in and to create confidence in the system, but they are hidden in the fine structure of experiment».

26 Calvino, *Palomar*, cit., pp. 15; 17-18; 34; 78; 107.

27 Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1993, p. 82 (*Esattezza*): «la mia scrittura si è trovata di fronte due strade divergenti che corrispondono a due diversi tipi di conoscenza: una che muove nello spazio mentale d'una razionalità scorporata, dove si possono tracciare linee che congiungono punti, proiezioni, forme astratte, vettori di forze; l'altra si muove in uno spazio gremito d'oggetti e cerca di creare un equivalente verbale di quello spazio riempiendo la pagina di parole, con uno sforzo di adeguamento minuzioso dello scritto al non scritto...».

28 In *Esattezza*, Calvino cites Leonardo for whom drawing and writing were intimately connected and who wrote in his quaderni: «O scrittore, con quali lettere scriverai tu con tal perfezione la intera figurazione qual

mar as the outcome of this tradition with his practice of «taking notes from real life» («stendere delle note "dal vero"») as an artist might sketch in the presence of a live (or still life) model.[29] But, as he suggests, one part of this asymmetrical pair – the practice of drawing geometric figures in the mind – has been eliminated (*scorporata*) from the whole and made invisible. This is, indeed, the issue that most engages Palomar, as he aspires to reconnect those geometric figures to his alphabetic letters and to describe the fragmented world, whose dictating practice informs his transcription: «L'io nuotante del signor Palomar è immerso in un mondo scorporato, intersezioni di campi di forze, diagrammi vettoriali, fasci di rette che convergono, divergono, si rifrangono».[30] As in the lesson on *Esattezza*, the term *scorporato* suggests that a creative result would emerge from a renewed *in*corporation of the asymmetrical mathematical and alphabetic characters in a literary/scientific whole.

5 Levi e Calvino "World" writes "world" through the human body

Levi and Calvino share this interest in writing as transcribing or taking dictation. In Levi's *La chiave a stella*, for example, the narrator «guarantees» Faussone's existence as a story-teller, because he has transcribed his orally transmitted stories.[31] Levi, in fact, creates in Faussone a character who will hold a place in literary culture precisely because he has found a scribe to transcribe his tales of work.[32] Faussone's reliance on the narrator's transcriptions exemplifies what Armando Petrucci has called a «relation of writing».[33]

fa qui il disegno?» (*ibid.*, p. 86).

29 Italo Calvino, *Presentazione*, in Calvino, *Palomar*, cit., p. viii: «negli ultimi anni ho alternato i miei esercizi sulla struttura del racconto con esercizi di descrizione, arte oggi molto trascurata. Come uno scolaro che abbia avuto per compito "Descrivi una giraffa" o "Descrivi il cielo stellato", io mi sono applicato a riempire un quaderno di questi esercizi e ne ho fatto la materia di un libro. Il libro si chiama Palomar ...»

30 Calvino, *Palomar*, cit., p. 18.

31 Cf. Calvino's comment on the oral sources of written stories in Italo Calvino and Daniele Del Giudice, *C'è ancora possibilità di narrare una storia?*, in «Pace e Guerra», 1/8 (1980), p. 25: «La presenza di un narratore è garanzia non dico di "verità", ma del fatto che c'è qualcuno che narra, e quindi l'oggetto della narrazione esiste veramente. E questo è tanto più vero se pensi che il nostro modo di appropriarci di un'altra persona reale come narrazione è fargli raccontare la sua storia, magari al magnetofono, per poi trascriverla».

32 Cf. Calvino, ibidem, who notes that San Bernardino was a «grande personaggio della nostra storia letteraria perché ha trovato uno scrivano che riportava le sue prediche con estrema fedeltà...»

33 Armando Petrucci coined this inventive expression («rapporto di scrittura») to refer to the relational space between an author and the physical production of his or her writing. See Armando Petrucci, *La scrittura del testo*, in *Letteratura italiana*, ed. by Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1985, vol. iv, pp. 285-308, 285–308. Here, in the context of literary/scientific writing, I would like to point to the Gramscian dimension of this expression, underscoring the ways in which dictating and transcribing activities are inscribed in a «whole system of social relations» («L'errore metodico più diffuso mi pare quello di aver cercato questo criterio di distinzione nell'intrinseco delle attività intellettuali e non invece nell'insieme del sistema di rapporti in cui esse [...] vengono a trovarsi nel complesso generale dei rapporti sociali»). Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, ed. by Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, p. 1516. Cf. also Calvino's admiration of Petrucci's scholarly investigation of Rome as a «città scritta» in his essay Italo Calvino, *La città scritta: epigrafi e graffiti* [1980], in *Collezione di sabbia*, Mondadori, 1994, pp. 103-110. Calvino had read Petrucci's essay, Armando Petrucci, *La scrittura tra ideologia e rappresentazione*, in *Storia dell'arte*,

To «write», as Petrucci has shown, has not always meant to take up a pen, but could also mean to dictate, as was the case of Thomas Aquinas whose writing (like that of San Bernardino) depended on the transcribing activities of his secretaries. And indeed, the «relation of writing» that obtains between Faussone and the narrator encompasses a rich history of writing as related to craft culture and to the constraints that materials impose upon artists, a history that has determined the modalities of human interactions.[34]

For Levi, the idea that «relations of writing» might be implicit in the natural world – with humans as a part of that world – belongs to his conception of evolutionary history. The protagonist of his story *Fabbro di se stesso*, in fact, remembers, with his total recall of evolutionary history, how humans, coming from the ocean, still carry 70% of their body weight in water, and it is, therefore, the ocean that feels, thinks, and writes through the human body: «fa perfino un po' ridere questo 70 per cento d'acqua che sente, pensa, dice "io" e scrive un diario».[35] If, as we have seen, for Calvino, the «I» (who writes) might be understood as «la finestra attraverso la quale il mondo guarda il mondo», in Levi's conception, too, «world» writes or dictates to «world» through the artisanal hand (la mano del fabbro) – or even through a human made recording instrument – both in the research lab and in the writer's study.[36] No matter if it is a narrator, scribe or a researcher in the lab, both writers would say that the research relation is enacted via a transcribing activity that is pertinent to the data it transcribes.

6 Asymmetry, the two cultures, «e questa mano che scrive»

In his 1984 essay, *L'asimmetria e la vita*, Primo Levi noted that the «protagonists» of life – including proteins, cellulose, sugars, and DNA – were characterized by their «handedness» or «chirality»; rotating left and right, molecules presented «una curiosa asimmetria: gli uni non erano sovrapponibili agli altri, ma ne erano l'immagine speculare,

Einaudi, 1980, vol. IX. This essay later became its own volume, Armando Petrucci, *Scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torino, Einaudi, 1986.

34 Similarly, Mauro Ceruti, referring to constraints in the physical sciences («l'idea di vincolo») and to the «condizioni di ordine fisico che impongono determinate limitazioni alle forme e alle dimensioni dei vari organismi», invokes a history of such relations: «sviluppi irreversibili che si sono sedimentate a poco a poco nel corso della storia» (Mauro Ceruti, *La hybris dell'onniscienza e la sfida della complessità*, in Bocchi *et al.*, *La sfida della complessità*, cit., p. 30).

35 Primo Levi, *Racconti e saggi*, in *Opere III. Romanzi e poesie*, ed. by Pier Vincenzo Mengaldo, Torino, Einaudi, 1990, p. 219 (*Il fabbro di se stesso*). It is not surprising that Levi dedicated *Il fabbro di se stesso* to Calvino, given their common interest in writing from an anti-anthropocentric perspective. Cf. «Un giorno un occhio uscì dal mare, e la spada, che già era lì ad attenderlo [...] Erano fatti l'uno per l'altro, spada e occhio: e forse non la nascita dell'occhio ha fatto nascere la spada ma viceversa, perché la spada non poteva fare a meno d'un occhio che la guardasse al suo vertice» (Calvino, *Palomar*, cit., p. 19).

36 It is not new to say that writing is an essential component of scientific research – not just the writing up of results, but, prior to the publication of a scientific article, there is the daily practice of recording data. However, while Latour and Woolgar note that, in the laboratory, writing as «inscription» is a practice that is split off (scorporata) from work with instruments, for Levi, «nature» is implicated in the «I» that writes." Cf. Bruno Latour and Steve Woolgar, *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*, Princeton, Princeton University Press, 1986, pp. 45sgg.

cosí come la mano destra è l'immagine speculare della sinistra.»[37] As Valabrega, Pireddu, Lollini, Belpoliti, Antonello and others have noted, Levi was always conscious of the fundamental role of hands and handedness in mediating between thinking and physical matter.[38] From the molecules that link hands to form chains and rosary-like structures (comparable to the «letters of an alphabet») to «this hand that writes» in order to record a connection between the big bang and all that was born from it (these words included), asymmetry or handedness, for Levi, is capable of extending the bridge that would unite «la cultura scientifica con quella letteraria scavalcando un crepaccio che mi è sempre sembrato assurdo».[39] Chirality or asymmetry is, after all, «intrinsic» to all life, «presente, immancabile, in tutti gli organismi, dai virus ai licheni alla quercia al pesce all'uomo.»[40]

Throughout *La chiave a stella*, Faussone and the narrator make intermittent observations about the asymmetrical relations of story-telling and writing to building/engineering and mechanical work. Though there are commonalities between both kinds of work – each, for example, could produce days in which «everything goes wrong» («c'è dei giorni che tutto va per traverso»)[41] and you think about learning a new trade – the terms of comparison are asymmetrical, and the fundamental asymmetries consist in the differences in materials. Paper will «tolerate» whatever «absurdity» («enormità»)[42] is applied to its surface and never protest, while a metal structure will be weakened by a gas bubble or an overload and will give a warning sign if it is about to give way. Engineers and builders have tools (squadra, filo a piombo) to verify the integrity of a structure, but writers might have to wait for a reader to find out that their page is no good, and by then it is too late. Both riggers and writers might be engaged in building structures, but if a power line falls, someone might die and the rigger will go to jail, while if a writer's structure falls apart, the only loss is to the readers who have wasted their money.[43]

37 Primo Levi, *L'asimmetria e la vita*, in *Opere*, ed. by Marco Belpoliti, forew. by Daniele Del Giudice, 2 vols., Torino, Einaudi, 1997, vol. II, p. 1232.

38 Pierpaolo Antonello, *Primo Levi and 'man as maker'*, in Robert S. C. Gordon (ed.), *The Cambridge Companion to Primo Levi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 89-104 and *La materia, la mano, l'esperimento: il centauro Primo Levi*, in *Il ménage a quattro : scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Grassina, Le Monnier, 2005, pp. 79-123; Marco Belpoliti and Robert S. C. Gordon, *Primo Levi's Holocaust Vocabularies*, in Gordon, *The Cambridge Companion to Primo Levi*, cit., pp. 51-66. Piero Bianucci, *Homo faber, la riscoperta delle mani*, in «La stampa TuttoScienze» (13 April 2015), http://www.lastampa.it/2015/04/13/scienza/il-cielo/homo-faber-la-riscoperta-delle-mani-kPkcTTmaUe14CTpfNenXmO/pagina.html; Massimo Lollini, *Golem*, in Belpoliti, *Primo Levi*, cit., pp. 348-360; Nicoletta Pireddu, *Towards a Poet(h)ics of «technē». Primo Levi and Daniele Del Giudice*, in «Annali d'Italianistica», XIX (2001), pp. 189-214; Paola Valabrega, *Mano/cervello*, in Belpoliti, *Primo Levi*, cit., pp. 380-392.

39 Levi, *L'asimmetria e la vita*, cit., p. 1233; *Lilit* (*Presente indicativo*), in Primo Levi, *Opere*, ed. by Marco Belpoliti, forew. by Daniele Del Giudice, 2 vols., Torino, Einaudi, 1997, p. 164 (cited by Valabrega, *Mano/cervello*, cit., p. 390); *L'altrui mestiere*, in Levi, *Opere*, cit., pp. 631-32 (cited by Pireddu, *Towards a Poet(h)ics of «technē». Primo Levi and Daniele Del Giudice*, cit., p. 196).

40 Levi, *L'asimmetria e la vita*, cit., p. 1232.

41 Levi, *La chiave a stella*, cit., p. 47.

42 *Ibid.*, p. 48.

43 *ibid.*, p. 52: «sui tralicci che costruiamo noi [scrittori] non passano i cavi ad alta tensione, se crollano non muore nessuno ...non si è mai visto che uno scrittore [...] finisca in galera perché le sue strutture si sono

Out of these asymmetrical materials, a series of hierarchical distinctions emerges that judge a page of writing negatively as untrustworthy, useless, or distorted with respect to «reality». When Faussone, in Alaska, experiences melancholy and fog instead of the snow, midnight sun, husky-drawn sleds, goldmines, and bears he had read about in Jack London's novels, he begins to lose trust in the printed page («della carta stampata ho incominciato a fidarmene poco»).[44] Chemists, the narrator tells us, learn from experience to separate those chemical structures that will hold together from those that are possible *only* on paper.[45] A building project mired in a lawsuit is transformed from steel into paper; once this transformation occurs, the lawsuit (i.e. its paper existence) ends up «twisted» or «deformed» with respect to the original project («storta, finisce»).[46] Even the chemist/narrator of the novel who finds himself in Togliattigrad to defend the chemical integrity of his laminate has to admit that the story he is telling is but a «sottoprodotto» of his "real" professional mission for being there. Still, in the course of the novel, we come to understand that it is precisely these hierarchical relations between «experience» and «paper» that serve to render invisible the experience of writing/transcribing from the realm of «experience» to which it belongs.[47] *La chiave a stella* seems to suggest that to make visible «relations of writing» in the context of laboratory research could potentially convert this hierarchy into a relation of participation and convergence between literature and science, thus restoring nature's asymmetries and chirality to the world of scientific investigation - «come la mano destra è l'immagine speculare della sinistra». Indeed, in the conversations between Faussone and the narrator, Levi illustrates how plural, intersubjective knowing[48] can emerge from the asymmetrical relations of science and literature, from the chiral relation between Faussone and the narrator.

sfasciate»; p. 135: «gli elettrodotti sono un po' come i libri che scrive lei, che saranno magari bellissimi, ma insomma se viceversa fossero un po' scarsi, ...non muore nessuno e ci rimette solo l'utente che li ha comperati».

44 *Ibid.*, p. 54.

45 *ibid.*, pp. 151-152: «Con un po' di esperienza, è facile distinguere fin dal principio le strutture che possono stare in piedi da quelle che cascano o che vanno subito a pezzi, o da quelle altre che sono possibili solo sulla carta».

46 *Ibid.*, p. 148.

47 Cf. Ceruti, *La hybris dell'onniscienza e la sfida della complessità*, cit., p. 30: «La scienza definita come "classica" mirava a costituire una grande dicotomia attorno alla coppia necessario/non necessario e a considerarla come tendenzialmente isomorfa alla dicotomia costituita dalla coppia esistente/non esistente»; p. 33: «ogni presa di coscienza produce zone d'ombra, e l'ombra non è più soltanto ciò che sta fuori dalla luce ma, ancor meno visibile, si produce nel cuore stesso di ciò che produce luce»; «La decidibilità che la scienza rende possibile è una decidibilità sempre interna a particolari tagli metodologici che isolano ciò che in realtà è comunque connesso».

48 Cf. Massimo Piattelli Palmarini, *Presentazione*, in Piattelli Palmarini, *Livelli di realtà*, cit., p. 33: «Abbandonare una concezione unitaria, o anche pluralista ma pur sempre "centrata", della conoscenza ci invita a supporre una serie di livelli di conoscenza, distinti, interdipendenti ma non necessariamente gerarchizzati».

7 «Fuori dall'organismo vivo, l'asimmetria è fragile»: Maintaining "handedness" between literature and science

Noting that a molecule's natural asymmetrical or chiral properties are readily destroyed by laboratory procedures like heating or mixing, Levi contributes to an ongoing conversation among scientists and philosophers of science about the artificial limitations of an experimental method whose viability depends upon the ability to test phenomena of nature in the lab.[49] In particular, the challenge of asymmetry had already been addressed by Pasteur, who, as Levi noted, devised one method for maintaining asymmetry by manipulating the crystal structures of certain compounds.[50] But this manipulation only underscored the fundamental role of a chemist's hands in producing good science. And just as thinking and knowing become indissolubly connected to the natural world through the hands and handedness of researchers and molecules, so, Levi's narrator might add: to write or transcribe the stories of Faussone is to reconnect the human body and its perceptual affordances to the physical world through «relations of writing». In this sense, *La chiave a stella* functions as a sort of laboratory in which the narrator's transcriptions of Faussone's stories – unlike heating or mixing procedures – test the integrity of their asymmetrical structures without destroying the chiral properties of their materials.

From the very first words of the novel, Faussone, concerned that his stories (like the chiral properties of molecules) might also be distorted by the procedures of the narrator, articulates an image of *how* he would like his stories to be transcribed – as a welder might work on steel tubing: «se fossi in lei, sceglierei il fatto, perché è un bel fatto. Lei poi ...ci lavora sopra, lo rettifica, lo smeriglia, toglie le bavature, gli dà un po' di bombé e tira fuori una storia».[51] As we have seen, Faussone is skeptical about the value of words with respect to «reality» or «experience», and yet, he gives instructions for the narrator to transcribe terms from the world of welding – smeriglio, bavature, bombé, etc. – as if the world of welding were also a linguistic world[52] that belonged to the same long his-

49 Isabelle Stengers, *Perché non può esserci un paradigma della complessità*, in Bocchi *et al.*, *La sfida della complessità*, cit., p. 73: «La sperimentazione [...] presuppone la scommessa che il fenomeno isolato e riprodotto nelle condizioni di laboratorio sia essenzialmente lo stesso di quello che troviamo nella "natura"». Ilya Prigogine and Isabelle Stengers, *Order out of Chaos. Man's New Dialogue with Nature*, Toronto, Bantam Books, 1984, p. 41: «Amid the concrete complexity of natural phenomena, one phenomenon [...] will then be abstracted from its environment and "staged" to allow the theory to be tested in a reproducible and communicable way».

50 Levi, *L'assimetria*, cit., p. 1233-1234.

51 Levi, *La chiave a stella*, cit., p. 5.

52 Cf. Vittorio Gallese's suggestion that such terms might be understood to be «linguistic creatures» that exploit «mechanisms rooted in our corporeality» and thus, inhabit the natural world through «enactment of the simulation process» (Vittorio Gallese, *Finding the Body in the Brain. From Simulation Theory to Embodied Simulation*, in *Goldman and His Critics*, ed. by Brian McLaughlin and Hilary K. Kornblith, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2016, p. 310). Cf. also the suggestion that linguistic (or alphabetic) entities might function as «una specie pertinente» in literary research, as every field constructs the pertinence of the entities it studies, in Piattelli Palmarini, *Presentazione*, cit., p. 26: «Ogni disciplina individua le proprie

tory of tradesmanship that, as we have seen, pertains to both science and literature, two fields of human investigation of the world that have (only since the 17th century) come to be considered asymmetrical and disconnected. And although Faussone might consider the literary page as untrustworthy or unscientific in the physical world, he nonetheless implies that there is a sequential (or even consequential) relation between the «unbelievability» of his stories - «Beh, è roba da non crederci ...» - and the narrator's desire to transcribe them - «... lo capisco che queste cose le è venuto voglia di scriverle».[53] *La chiave a stella* emerges, in fact, from the convergent, asymmetrical materials of Faussone's and the narrator's «montaggi». Faussone, the narrator writes, «mi ha dichiarato libero di raccontare le sue storie, ed è cosí che questo libro è nato».[54] But this «birth» is not the outcome of the anthropomorphic development of an «individual» novel; rather, it is «a relational strategy» that follows the convergences between Faussone's and the narrator's hands.[55]

8 *Cucire molecole/cucire parole* Asymmetries of past and present

Just as Calvino suggests that scientific/literary writing is a «transmission of energy ...that passes from hand to hand», so Faussone's narratives of handiwork pass to the hands of the narrator who, with his long-practiced craft of sewing together molecules, has now also begun to practice the craft of sewing and transcribing words: «non è detto che l'aver trascorso più di trent'anni nel mestiere di cucire insieme lunghe molecole presumibilmente utili al prossimo, e nel mestiere parallelo di convincere il prossimo che le mie molecole gli erano effettivamente utili, non insegni nulla sul modo di cucire insieme parole e idee...».[56] Recalling Darwin's theory that «la mano artefice» of homo faber

specie pertinenti, le caratterizza con certe proprietà salienti e discriminanti, fornisce criteri e test più o meno raffinati, quantitativi, riproducibili, per decidere se un ente appartiene o meno a un genere dato».

53 Levi, *La chiave a stella*, cit., p. 13. Cf. the suggestion with respect to the work of Hilary Putnam that, just as there might be a «causal relationship» between Faussone's stories and the narrators desire to describe them, so, the entities studied in every discipline might generate related cognitive activities, in Piattelli Palmarini, *Presentazione*, cit., p. 25: «Per Putnam questo è un effetto dei rapporti causali tra enti e attività linguistico-conoscitive, un effetto delle stipulazioni centrali al nostro uso del linguaggio e al nostro uso collettivo delle conoscenze».

54 Levi, *La chiave a stella*, cit., p. 150.

55 Cf. Donata Fabbri Montesano and Alberto Munari, *l conoscere del sapere. Complessità e psicologia culturale*, in Bocchi *et al.*, *La sfida della complessità*, cit., pp. 340-41: «l'epistemologia operativa è una strategia del sapere ...centrata sui processi del conoscere e non sui suoi risultati [...] Una strategia relazionale (Bateson 1972 e 1979), che si muove sui confini tra logica e retorica, scienza ed estetica, osservatore e osservato, con la preoccupazione costante di rivelarne le reciproche partecipazioni nel processo conoscitivo».

56 Calvino and Del Giudice, *C'è ancora possibilità di narrare una storia?*, cit., p. 26: «La scienza ...è tramissione di energia; e narrazione è sempre un passaggio di energia, c'è sempre un donatore e un destinatario, c'è sempre un qualcosa che passa da una mano ad un'altra ...»; Levi, *La chiave a stella*, cit., pp. 49-50. Both Calvino and Levi join a philosophical tradition of understanding the hand in relation to thinking, from Kant's idea that «the hand is the window to the mind» (cited by Bianucci, *Homo faber, la riscoperta delle mani*, cit.) to Heidegger's artisanal notion of thinking: «thinking is man's simplest, and for that reason hardest, handiwork». Cf. Levi, *Racconti e saggi*, cit., p. 221 (*Il fabbro di se stesso*): «spesso ho l'impressione di

«ha tratto dal torpore il cervello umano»,[57] the narrator draws an inference that the human hands (and brain) are made to connect and relate to each other and to the material world.[58] Relating to materials, Faussone's hands learn through making mistakes and correcting: «Guardi che fare delle cose che si toccano con le mani è un vantaggio; uno fa i confronti e capisce quanto vale. Sbaglia, si corregge, e la volta dopo non sbaglia più».[59] And for Levi, the scarred hand of the chemist was also related to the shared experience of the laboratory and the formative experience of «making mistakes together».[60] Indeed, in his relations of writing with Faussone, the narrator develops a practice of invoking this relational asymmetry between the hands of the engineer and the hands of the writer in the often uneasy coexistence between past and present on the page.

Faussone reluctantly tells the narrator about the time he had to take some responsibility for a difficult work situation: «se il lavoro veniva avanti malamente, e con tutti quei ritardi, la colpa era anche un po' mia. Anzi, era di una ragazza».[61] Here, the narrator interrupts the rigger's story to let the reader know that Faussone did not really say «una ragazza», as this is not a term he would have used. Instead, Faussone said in dialect «'na fija», but «altrettanto forzato e manierato suonerebbe "figlia" nella presente trascrizione».[62]

Several important components of this «presente trascrizione» are represented here. First, there is a fiction that three temporalities coexist on the page – the time in which the narrator was listening to and transcribing Faussone's stories, the time in which he edited and commented on his transcription, and the present time of reading a printed version of this transcription. Indeed, in every case in which the narrator interrupts Faussone, there is a sense of being there «now» – in real time – with the physical transcribing, editing, and printing; for the words refer not only to the world of the story but also to the letters as they were once formed on the narrator's page. In one such interruption, the narrator

pensare più con le mani che col cervello»; and Levi, *La chiave a stella*, cit., p. 53: «Il suo, e il mestiere chimico che gli somiglia [...] insegnano a essere interi, a pensare con le mani e con tutto il corpo [...] a conoscere la materia ed a tenerle testa». For the relation of Calvino and Levi to Walter Benjamin's artisanal idea that «traces of the storyteller cling to the story the way the handprints of the potter cling to the clay vessel», see Giorgio Bertone, *Italo Calvino e Primo Levi*, in *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 193-196.

57 Levi, *La chiave a stella*, cit., p. 164.

58 It is interesting to note how scientific method creates an obstacle to investigating this relational aspect of human hands in that each experimental subject is tested as a single case. See Vittorio Gallese who is endeavoring to move beyond this impediment in *The Roots of Empathy. The Shared Manifold Hypothesis and the Neural Basis of Intersubjectivity*, in «Psychopathology», xxxvi/4 (2003), pp. 171-180.

59 Levi, *La chiave a stella*, cit., p. 181.

60 Cf. Antonello, *La materia, la mano, l'esperimento: il centauro Primo Levi*, cit., p. 121, n. 116. Antonello examines the hand in relation to the importance of intersubjectivity in Levi, p. 108: «è proprio questa esperienza intersoggettiva che anima il principio comunicativo e relazionale a lui caro». See also Primo Levi, *L'altrui mestiere*, in Levi, *Opere*, cit., p. 810 (*Il segno del chimico*), where he suggests that the scar that all chemists have on the palm of their right hands might serve as a badge of belonging: «Proprorrei che i chimici si mostrino a vicenda il palmo della mano destra ...»; cf. p. 814 «al laboratorio universitario [...] vi si nutriva una camaraderie intensa, legata al lavoro comune...»; and Levi and Regge, *Dialogo*, cit., p. 20: «Lo sbagliare insieme è un'esperienza fondamentale».

61 Levi, *La chiave a stella*, cit., p. 42.

62 *Ibid.*

explicitly summons the reader to the page as a «testimone» who will certify that he has always let Faussone tell his stories «come voleva e per tutto il tempo che voleva».[63] The reader comes to understand that if the narrator were only listening and not transcribing Faussone's stories, there would be no impetus to change words, edit, or comment on the stories. And the asymmetries of past and present come to depend upon the reader's capacity to witness these various temporalities on the page.

In one particular moment, the reader witnesses an unwanted eruption of historical time on the pages of Faussone's stories. Departing from his stories of assembling cranes and bridges, Faussone begins a story about assembling a derrick with a question to the narrator: «Lo sa cosa è un derrick»? The narrator is, in fact, familiar with the history of derricks, named for a Mr. Derryck of 16th century England who «mise a punto una forca di modello nuovo ...essa venne chiamata "Derryck gallows"». Faussone, «forse messo a disagio dall'aver io usato il passato remoto come si fa quando si è interrogati di storia» becomes distant as the narrator provides these historical details.[64] Like Calvino's Palomar, for whom «il pensiero d'un tempo fuori della nostra esperienza è insostenibile»,[65] Faussone would also prefer to deal only with present data and to disappear that data when the present system updates.[66] And yet, Faussone is obliged to acknowledge that historical data persists on the page as he continues his story. This eruption of the passato remoto (and the 16th century) in the midst of Faussone's present time of storytelling might be read in relation to a history of artisanal relations with the materials of making. Just as Michelangelo famously fashioned his sculptures «per forza di levare», so, the narrator has promised «not to add anything» to Faussone's stories, suggesting that, instead, he might trim some of his words: «ma forse qualche cosa avrei tolto, come fa lo scultore quando ricava la forma dal blocco; e lui si è dichiarato d'accordo. Cavando dunque dal grande blocco dei dettagli tecnici che lui [...] mi ha forniti, si è delineato il profilo di un ponte ...».[67] Indeed, from this large block, emerges an asymmetrical and intersubjective relation that extends beyond the connection between Faussone, the narrator, and the reader.

9 Conclusion "Relations of writing" between Levi and Calvino

In a world that sees itself and in which all things signify themselves and nothing else, Mr. Palomar wonders how things might take up relations with other things? Why would

63 *Ibid.*, p. 98.
64 *Ibid.*, pp. 29-30.
65 Calvino, *Palomar*, cit., p. 90.
66 This pattern of linear progression is familiar even in innovative cognitive methodologies. See, for example, Jeffrey L. Elman, *Learning and Development in Neural Networks*, in «Cognition», xlviii (1993), p. 89: «with connectionist models – once a given pattern has been processed and the network has been updated, the data disappear. Their effect is immediate and results in a modification of the knowledge state of the network. The data persist only implicitly by virtue of the effect they have on what the network knows».
67 Levi, *La chiave a stella*, cit., p. 117.

one thing «wink» to another unless it had the intention to signify something to that other, to get that other's attention? Mr. Palomar explores this question of attention, of how attention is receptive and relational, beginning from the «needs» and the messages of the world.[68] But to express their needs to humans, the world needs «characters» – be they alphabetic or mathematical – and the hands of a writer or an instrument to record their stories. In the context of literary/scientific writing, Calvino and Levi suggest that writing as transcribing (and its historical artisanal connotations) is a unifying concept that joins together that which is producing data to the recorder of the story/data. In particular, human story-tellers like Faussone dictate their stories, but, as Levi and his readers have often noted, chemical compounds also had stories to dictate, and even Faussone's structures and instruments were tellings stories: at one particular building site, «anche la colonna stava facendo un discorso» to a group that included the client, an engineer, a builder, electricians, a chemist, and an attorney; there was, moreover, a thermograph, «una punta scrivente» that, joining the garrulous group, transcribed the «complete clinical history» of the system from its inception.[69] Even if the «colonna» and the thermograph are understood as «linguistic creatures» that inhabit not the «real» world but the symbolic world of the novel, the speech and clinical history they produce construct the page as an intersubjective or relational space – much like the space of the laboratory – that transmits and transcribes messages from these creatures.[70] Creating on the page the conditions for integrated complex research between literature and science, Mr. Palomar and Levi's narrator in *La chiave a stella* engaged the physical world and its «scribes» to preserve the chirality that is intrinsic to all life and culture.

68 Calvino, *Palomar*, cit., p. 35: «La luna di pomeriggio [...] *avrebbe più bisogno del nostro interessamento*, dato che la sua esistenza è ancora in forse»; p. 111: «Il signor Palomar ha deciso che d'ora in avanti raddoppierà la sua attenzione: primo, nel non lasciarsi sfuggire *questi richiami che gli arrivano dalle cose* [...] fissare tutto ciò che gli capita a tiro»; p. 112: «*è dalla cosa guardata che deve partire la traiettoria* che la collega alla cosa che guarda».

69 Levi, *La chiave a stella*, cit., p. 19; pp. 20-21: «c'era anche una termocoppia apposta, che comandava un termografo, sa bene, una punta scrivente, sa bene, una punta scrivente che scrive la curva della temperatura su un rotolo millimetrato...ci si vedeva sopra tutta la storia clinica, fin dalla sera che avevano avviato l'impianto». Cf. p. 46: «le lamiere e dei profilati che sono gli effettivi eroi dei suoi racconti»; p. 89 «questa gru stava al centro di una storia».

70 Cf. Gallese, *Finding the Body in the Brain*, cit., p. 310.

Riferimenti bibliografici

Antonello, Pierpaolo, *La materia, la mano, l'esperimento: il centauro Primo Levi*, in *Il ménage a quattro : scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Grassina, Le Monnier, 2005, pp. 79-123. (Citato alle pp. 256, 260.)

— *Primo Levi and 'man as maker'*, in Robert S. C. Gordon (ed.), *The Cambridge Companion to Primo Levi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007. (Citato alle pp. 256, 263.) pp. 89-104. (Citato a p. 256.)

Belpoliti, Marco, *Il dizionario della complessità: Per leggere la scienza e la tecnologia contemporanea*, in «doppiozero» (February 14, 2016), http://www.doppiozero.com/materiali/made-in/il-dizionario-della-complessita. (Citato a p. 247.)

— (ed.), *Primo Levi*, Milano, Marcos y Marcos, 1997 («Riga» XIII). (Citato alle pp. 248, 256, 265.)

Belpoliti, Marco and Robert S. C. Gordon, *Primo Levi's Holocaust Vocabularies*, in Gordon, *The Cambridge Companion to Primo Levi*, cit., pp. 51-66. (Citato a p. 256.)

Bertone, Giorgio, *Italo Calvino e Primo Levi*, in *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994. (Citato a p. 260.)

Bianucci, Piero, *Homo faber, la riscoperta delle mani*, in «La stampa TuttoScienze» (13 April 2015), http://www.lastampa.it/2015/04/13/scienza/il-cielo/homo-faber-la-riscoperta-delle-mani-kPkcTTmaUe14CTpfNenXmO/pagina.html. (Citato alle pp. 256, 259.)

Bocchi, Gianluca and Mauro Ceruti (eds.), *La sfida della complessità*, Milano, Feltrinelli, 1988. (Citato alle pp. 247, 248, 255, 258, 259, 263-265.)

Bucciantini, Massimo, *Calvino e Galileo: dal libro della natura agli alfabeti del mondo*, in *Italo Calvino e la scienza. Gli alfabeti del mondo*, Roma, Donzelli, 2007, pp. 129-145. (Citato a p. 252.)

Califano Bresciani, Mimma, *Italo Calvino e la strategia conoscitiva. Palomar ovvero la sfida alla complessità*, in «Il ponte», xlvi (1990), pp. 84-102. (Citato a p. 248.)

Calvino, Italo, *Il libro della natura in Galileo*, in *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1995. (Citato alle pp. 250, 251.)

— *La città scritta: epigrafi e graffiti* [1980], in *Collezione di sabbia*, Mondadori, 1994, pp. 103-110. (Citato a p. 254.)

— *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1993. (Citato alle pp. 253, 254.)

— *Palomar*, Torino, Einaudi, 1983. (Citato alle pp. 249, 251-255, 261-263.)

— *Presentazione*, in Italo Calvino, *Palomar*, Torino, Einaudi, 1983. (Citato alle pp. 249, 251-255, 261-263.) (Citato a p. 254.)

Calvino, Italo and Daniele Del Giudice, *C'è ancora possibilità di narrare una storia?*, in «Pace e Guerra», 1/8 (1980). (Citato alle pp. 254, 259.)

Ceruti, Mauro, *La hybris dell'onniscienza e la sfida della complessità*, in Gianluca Bocchi and Mauro Ceruti (eds.), *La sfida della complessità*, Milano, Feltrinelli, 1988. (Citato alle pp. 247, 248, 255, 258, 259, 263-265.) (Citato alle pp. 255, 257.)

Comenius, Johann Amos, *The Orbis Pictus of John Amos Comenius*, Syracuse/New York, C. W. Bardeen Publisher, 1887, https://archive.org/details/cu31924032499455. (Citato a p. 249.)

de Grazia, Margreta, *The Secularization of Language in the Seventeenth Century*, in «Journal of the History of Ideas», xli/2 (1980). (Citato a p. 251.)

Di Meo, Antonio, *Primo Levi e la scienza come metafora*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2011. (Citato a p. 248.)

Elman, Jeffrey L., *Learning and Development in Neural Networks*, in «Cognition», xlviii (1993). (Citato a p. 261.)

Fabbri Montesano, Donata and Alberto Munari, *l conoscere del sapere. Complessità e psicologia culturale*, in Bocchi *et al.*, *La sfida della complessità*, cit. (Citato a p. 259.)

Galilei, Galileo, *Dialogo sopra I due massimi sistemi del mondo tolemaico e copernicano*, ed. by Libero Sosio, Torino, Einaudi, 1982. (Citato a p. 251.)

— *Il Saggiatore*, in *Le Opere Di Galileo Galilei*, Firenze, G. Barbèra, 1968, vol. vi. (Citato a p. 250.)

Gallese, Vittorio, *Finding the Body in the Brain. From Simulation Theory to Embodied Simulation*, in *Goldman and His Critics*, ed. by Brian McLaughlin and Hilary K. Kornblith, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2016. (Citato alle pp. 258, 262.)

— *The Roots of Empathy. The Shared Manifold Hypothesis and the Neural Basis of Intersubjectivity*, in «Psychopathology», xxxvi/4 (2003), pp. 171-180. (Citato a p. 260.)

Garin, Eugenio, *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Bari, Laterza, 1985. (Citato a p. 251.)

Giordano, Giuseppe, *The Controversy over Specialism. From Ortega to Morin - Stages on a Journey Toward Complexity*, in «World Futures», lxii/5 (2006), pp. 361-391. (Citato a p. 248.)

— *Tra paradigma e rivoluzioni. Thomas Kuhn*, Soveria Mannelli, Rubettino, 1997. (Citato a p. 248.)

Gooding, David, *Putting Agency Back into Experiment*, in *Science as Practice and Culture*, ed. by Andrew Pickering, Chicago/London, University of Chicago Press, 1992. (Citato a p. 253.)

Gordon, Robert S. C. (ed.), *The Cambridge Companion to Primo Levi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007. (Citato alle pp. 256, 263.)

Gramsci, Antonio, *Quaderni del carcere*, ed. by Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1975. (Citato a p. 254.)

Hollingsworth, Rogers J., *Institutionalizing Excellence in Biomedical Research. The Case of the Rockefeller University*, in *Creating a Tradition of Biomedical Research. Contributions to the History of the Rockefeller University*, ed. by Darwin H. Stapleton, New York, Rockefeller University Press, 2004. (Citato a p. 249.)

Iovino, Serenella, *Storie dell'altro mondo. Calvino post-umano*, in «MLN» (2014), pp. 118-138. (Citato a p. 251.)

Jed, Stephanie, *Renaissance Dialogue: Humanities and Science*, in «NeMLA Italian Studies», xxix (2017), pp. 190-194. (Citato a p. 249.)

Latour, Bruno and Steve Woolgar, *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*, Princeton, Princeton University Press, 1986. (Citato a p. 255.)

Levi, Primo, *La chiave a stella*, in *Opere II. Romanzi e poesie*, ed. by Pier Vincenzo Mengaldo, Torino, Einaudi, 1988. (Citato alle pp. 253, 256-262.)

— *L'altrui mestiere*, in Primo Levi, *Opere*, ed. by Marco Belpoliti, forew. by Daniele Del Giudice, 2 vols., Torino, Einaudi, 1997. (Citato alle pp. 256, 260, 264.) (Citato a p. 260.)

— *L'asimmetria e la vita*, in *Opere*, ed. by Marco Belpoliti, forew. by Daniele Del Giudice, 2 vols., Torino, Einaudi, 1997, vol. ii. (Citato a p. 256.)

— *Opere*, ed. by Marco Belpoliti, forew. by Daniele Del Giudice, 2 vols., Torino, Einaudi, 1997. (Citato alle pp. 256, 260, 264.)

— *Racconti e saggi*, in *Opere III. Romanzi e poesie*, ed. by Pier Vincenzo Mengaldo, Torino, Einaudi, 1990. (Citato alle pp. 255, 259.)

Levi, Primo and Tullio Regge, *Dialogo*, ed. by Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1987. (Citato alle pp. 253, 260.)

Lollini, Massimo, *Golem*, in Marco Belpoliti (ed.), *Primo Levi*, Milano, Marcos y Marcos, 1997 («Riga» XIII). (Citato alle pp. 248, 256, 265.) pp. 348-360. (Citato a p. 256.)

Milanini, Claudio, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990. (Citato a p. 251.)

Morin, Edgar, *Le vie della complessità*, in Bocchi *et al.*, *La sfida della complessità*, cit., pp. 49-60. (Citato a p. 248.)

Núñez, Rafael and Tyler Marghetis, *Cognitive Linguistics and the Concept(s) of Numbers*, in *The Oxford Handbook of Numerical Cognition*, ed. by Roi Kadosh and Ann Dowker, Oxford University Press, 2014, pp. 383-384. (Citato a p. 252.)

Petrucci, Armando, *La scrittura del testo*, in *Letteratura italiana*, ed. by Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1985, vol. iv, pp. 285-308. (Citato a p. 254.)

— *La scrittura tra ideologia e rappresentazione*, in *Storia dell'arte*, Einaudi, 1980, vol. ix. (Citato a p. 254.)

— *L'illusione della storia autentica: Le testimonianze documentarie*, in *L'insegnamento della storia e i materiali del lavoro storico*, Messina, Società degli Storici Italiani, 1984. (Citato a p. 250.)

— *Scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torino, Einaudi, 1986. (Citato a p. 255.)

Piattelli Palmarini, Massimo (ed. and introd.), *Livelli di realtà*, Milano, Feltrinelli, 1984. (Citato alle pp. 247, 257, 265.)

— *Presentazione*, in Massimo Piattelli Palmarini (ed. and introd.), *Livelli di realtà*, Milano, Feltrinelli, 1984. (Citato alle pp. 247, 257, 265.) (Citato alle pp. 257-259.)

Pilz, Kerstin, *Mapping Complexity. Literature and Science in the Works of Italo Calvino*, Leicester, Troubador Publishing, 2005. (Citato a p. 248.)

Pireddu, Nicoletta, *Towards a Poet(h)ics of «technē». Primo Levi and Daniele Del Giudice*, in «Annali d'Italianistica», xix (2001), pp. 189-214. (Citato a p. 256.)

Prigogine, Ilya and Isabelle Stengers, *Order out of Chaos. Man's New Dialogue with Nature*, Toronto, Bantam Books, 1984. (Citato a p. 258.)
Pugliese, Stanislao G., *Answering Auschwitz. Primo Levi's Science and Humanism after the Fall*, New York, Fordham University, 2011. (Citato a p. 248.)
Scarpa, Domenico, *Calvino, Levi e la scoperta dei buchi neri*, Intervento al convegno Scienza e umanesimo nel mondo della complessità, tenuto presso la «Fondazione Carlo Levi», Matera, 5-6 dicembre 2000. (Citato a p. 248.)
Stengers, Isabelle, *Perché non può esserci un paradigma della complessità*, in Bocchi *et al.*, *La sfida della complessità*, cit. (Citato a p. 258.)
Valabrega, Paola, *Mano/cervello*, in Belpoliti, *Primo Levi*, cit., pp. 380-392. (Citato a p. 256.)
Wojciehowski, Hannah, *Galileo's Two Chief Word Systems*, in «Stanford Italian Review», x (1991), pp. 71-80. (Citato a p. 251.)

❧

PAROLE CHIAVE

Relations of writing; asymmetry; chirality; Primo Levi; Italo Calvino.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Stephanie Jed, PhD, is Professor of Italian and Comparative Literature at the University of California, San Diego, a scholar of early modern Italy. Author of *Chaste Thinking: The Rape of Lucretia and the Birth of Humanism* (Bloomington, Indiana University Press, 1989) and *Wings for Our Courage: Gender, Erudition and Republican Thought* (Berkeley, University of California Press, 2011), she is especially dedicated to the social history of cognition and to our hands as they negotiate language, cognitive relations and movement.

sjed@ucsd.edu

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

Stephanie Jed, *Chiral Thinking and Asymmetries of Writing Between Science and Literature: Primo Levi and Italo Calvino*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», viii (2017), pp. 247–266.

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.

ISSN 2284-4473

TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE

NURIA AMAT. TRADUCIR LA AMBIGÜEDAD

Nuria Pérez Vicente – *Università di Macerata*

The writings by Nuria Amat, one of the best contemporary Spanish writers, wander the borderlands between genres, between fiction and reality, and ultimately between languages. In fact, though being a native speaker of Catalan, she writes in Spanish, a language which is not her own and she accordingly appropriates with effort and dedication, because, as she states: «writing means to betray the language constantly». Following Homi Bhabha among others, we therefore assumed that Amat's literature relates to the so-called "hybrid literature", a product of the contemporary age and of its being shaped up by several interrelated worlds. On the occasion of the recent translation (2015) of one of her most significant works, *El ladrón de libros* (1988), carried out by EUM in Macerata, we aim to investigate a range of forms of ambiguity and hybridization in it in order to ascertain whether and how these were conveyed in translation.

The writings by Nuria Amat, one of the best contemporary Spanish writers, wander the borderlands between genres, between fiction and reality, and ultimately between languages. In fact, though being a native speaker of Catalan, she writes in Spanish, a language not belonging to her which she accordingly appropriates with effort and dedication, because, as she states: «writing means to betray the language constantly». Following Homi Bhabha among others, we therefore assumed that Amat's literature relates to the so-called "hybrid literature", daughter of the contemporary age and of its being shaped up by several interrelated worlds. On the occasion of the recent translation (2015) of one of her most significant works, *El ladrón de libros* (1988), carried out by EUM in Macerata, we aim to investigate a range of forms of ambiguity and hybridization in it so as to ascertain whether and how these were conveyed in translation.

Este artículo se centra en lo que hemos llamado "escritura ambigua" de una de las más destacadas escritoras españolas contemporáneas, Nuria Amat, y en su traducción. La razón de tal ambigüedad es, como dirían Gloria Anzaldúa y Pilar Godayol, que su escritura se mueve en terrenos propios de la frontera:[1] frontera entre géneros, porque en ella conviven ensayo, novela, aforismo, poesía; entre ficción y realidad, ya que lo autobiográfico se mezcla con lo ficticio; y, sobre todo, frontera lingüística porque, siendo su lengua materna el catalán, la autora escribe en un castellano "que no le pertenece". Ello da lugar, como veremos, a una lengua "otra", rica de formas y significados, tanto que algunos han definido a Amat como "alquimista" o incluso "bricolagista"[2] de la palabra. Con motivo de la reciente traducción para la EUM, de la Universidad de Macerata, de

1 Gloria Anzaldúa, *Borderlands/ La Frontera*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1987; Pilar Godayol, *Espais de frontera. Gènere i Traducció*, Barcelona, Eumo, 2000. Godayol considera la traducción como espacio de frontera por excelencia, ámbito que mejor permite comprender la alteridad como dimensión constitutiva del lenguaje. Hoy en día el concepto de "frontera" es imprescindible para cualquier estudio que encuadre la traducción en un horizonte sociolingüístico. Véanse además, entre otros muchos, Esperanza Bielsa y Sussan Bassnett, *Traslation in Global News*, London/New York, Routledge, 2009; Rosario Martín Ruano y Maria Carmen África Vidal Claramonte, *Asymmetries in/of Translation: Translating Translated Hispanicim(s)*, en «TTR», xvi (2004), pp. 81-105; Maria Carmen África Vidal Claramonte, *La traducción y los espacios: viajes, mapas, fronteras*, Granada, Comares, 2012; Esperanza Bielsa, *Cosmopolitanism, Translation and the Experience of the Foreign*, en «Across Languages and Cultures», xi/2 (2010), pp. 161-174

2 Mario Campaña, *Entrevista a Nuria Amat*, en «Guaraguao», xxxv (2010), pp. 111-122, en p. 120; Nuria Pérez Vicente, *Nuria Amat, l'alchimista della parola*, en Nuria Amat, *Il ladro di libri e altre bibliomanie*, Macerata, EUM, 2015, pp. 5-15.

una de sus obras más significativas, *El ladrón de libros* (1988) – *Il ladro di libri* (2015) –, realizada por Eleonora Luzi y yo misma, nos proponemos indagar primero en esa ambigüedad, para ver después, a través de algunos ejemplos y sin intención de exhaustividad, cómo pasa a la traducción. Porque creemos que, partiendo de que traducir no es nunca una operación neutral, el traductor debe buscar formas que no eliminen los dobleces o "rizomas" de la lengua.

Primero unas palabras sobre la autora. Nacida en Barcelona en los años cincuenta, es una destacada ensayista, novelista, poetisa, dramaturga, traductora y periodista.[3] Considerada por muchos una intelectual "de élite" – pero «la buena literatura siempre será minoritaria»[4] – , representa una de las voces más originales de la literatura española actual. Comienza a escribir a finales de los años setenta, época de grandes cambios políticos, sociales y culturales a la sombra de la llamada *Transición*. Precisamente en esos años sobresale un grupo de escritoras – como Montserrat Roig, Esther Tusquets, Rosa Montero, Carme Riera, etc. – que, liberado de la carga de la censura y de los modelos tradicionales, consigue recuperar su identidad femenina y descubrir nuevos espacios literarios: «Los años setenta fueron un renacer; por un lado, la llegada de la literatura latinoamericana, por otro, la situación en España. Éramos libres, sentíamos que nos íbamos a comer el mundo»,[5] dice Amat. Y aunque rechaza la etiqueta de "escritura femenina" – «la literatura no tiene sexo»[6] –, enriquece la estela de esas escritoras que, finalmente, pueden y quieren hablar de lo que más les importa: ellas mismas.[7]

Su dedicación a la literatura, tal y como confiesa, es absoluta y patológica, porque «escribir es como una enfermedad que sólo se cura con palabras».[8] Reconoce a menudo que los libros, más allá de su ser de escritora, invaden todas las facetas de su vida, incluida la laboral, que pronto se orientará hacia estudios de biblioteconomía para ser, durante muchos años, profesora en la Escuela Universitaria de Biblioteconomía y Documenta-

3 Su amplia obra narrativa inicia con *Pan de boda* (1979) que inaugura – por medio del monólogo interior y versos libres – un camino literario innovador. Siguen *El ladrón de libros* (1988), objeto de este estudio; *Amor breve* (1990), conjunto de ensayos narrativos; *Monstruos* (1990), reescritura de personajes de la cultura universal; *Todos somos Kafka* (1993), imaginativa narración por cuyas páginas circulan Kafka, Joyce y Beckett; *El siglo de las mujeres* (2000), recreación lírica sobre heroínas femeninas de la literatura; y *Viajar es muy dificil* (1995), geografía de ciudades literarias. A finales de los años noventa comienza su proyección internacional con novelas como *La intimidad* (1997), monólogo acerca de la vida, la muerte, la locura, la pasión de leer y escribir; *Letra herida* (1998), conjunto de reflexiones y aforismos en los que las lecturas se mezclan con la realidad; *El país del alma* (1999), sobre la Barcelona de la posguerra; *Reina de América* (2002), inquietante retrato de la Colombia de la droga y la guerrilla; *Deja que la vida llueva sobre mí* (2008), relato íntimo sobre la vocación de escribir; y sobre todo *Amor i guerra*, su primera novela en catalán (2011) – ganadora del prestigioso premio Ramon Llull de las Letras Catalanas – sobre la vida de Ramón Mercader.

4 *Nuria Amat dice que «la buena literatura siempre será minoritaria»*, en «El Comercio.es» (9 mayo 2010), http://www.elcomercio.es/agencias/20100509/mas-actualidad/cultura/nuria-amat-la-buena-literatura,%20201005091005.html.

5 Ana Nuño, *Desnudar la voz. Entrevista con Nuria Amat*, en «Quimera» (1 de Julio 1999), pp. 8-12, en p. 12.

6 Campaña, *Entrevista a Nuria Amat*, cit., p. 120.

7 Susanna Regazzoni, *La pasión americana de Nuria Amat*, en «Arbor», clxxxii/720 (2006), pp. 553-561, en p. 556.

8 *Nuria Amat o la necesidad de escribir*, en «Informador.mx» (2008), http://www.informador.com.mx/entretenimiento/2008/57450/6/nuria-amat-o-la-necesidad-de-escribir.htm.

ción de Barcelona (dato decisivo para entender su obra, y concretamente *El ladrón de libros*). Su poética, en síntesis, es una constante reflexión sobre el auténtico significado de la escritura.

De todo ello es un buen ejemplo la obra que aquí nos ocupa. El amor por los libros es, sin duda, el eje central de un texto definido por ella misma como «un libro sobre el libro».[9] En él confluyen sus aficiones y profesiones, sus pasiones y opiniones en torno a este ambicionado objeto de deseo.[10] En un cóctel sabio y preciso toman la palabra la bibliófila que ha amado los libros desde niña; la lectora impenitente interesada en los grandes escritores y sus bibliotecas; la escritora decidida a investigar en los entresijos del proceso creativo; la narradora que disfruta contando historias; la experta bibliotecaria; la estudiosa que se plantea el papel de las nuevas tecnologías al servicio de la escritura. No se trata, por tanto, de una novela, aunque tenga muchas partes narrativas; tampoco es solo un ensayo. Para rizar el rizo narrativo, Amat introduce a menudo noticias de su propia biografía en las historias que relata; porque el poeta «finge decir la verdad a la vez que finge inventar una mentira».[11] De nuevo la frontera, el punto de intersección entre ficción y realidad. El texto, entrando y saliendo de lo real, se convierte en un simulacro que busca la continua complicidad del lector al cual se le hacen pasar por ciertos hechos inventados o, al contrario, se le filtran datos biográficos, como sucede con el *alter ego* de la escritora en *El ladrón de libros*[12] – quien, qué casualidad, también se llama Nuria Amat –. El mismo lector, por tanto, se ve obligado a tomar parte activa en el proceso creador y se convierte en "fingidor".[13] Por eso, aunque la autora misma haya declarado que entre sus libros publicados este es uno de los más autobiográficos, no lo es porque refleje su vida real, sino porque es uno de los que mejor dejan ver su ser de escritora, ya que quien escribe debe, en todo momento, «ser el que es o nada en absoluto».[14] Y esta es, posiblemente, la mayor realidad que encierra su obra.

Pero además, y este es el tipo de hibridación que desde el punto de vista de la traducción más nos interesa, hay que referirse a la obra de Amat como frontera lingüística. Y aquí entroncamos con las líneas de estudio más clásicas sobre el tema, es decir, aquellas

9 Nuria Amat, *El ladrón de libros*, Barcelona, Muchnik, 1998, p. 13.

10 «Este es un libro personal. Las distintas facetas literarias, librescas, bibliográficas y bibliómanas que aquí se incluyen coinciden con las propias de mi mundo íntimo [...] y profesional: literatura, escritura, bibliotecas, informática, documentación, libros y ficción» (*ibidem*).

11 Nuria Amat, *Todos somos Kafka*, en *Maschere. Le scritture delle donne nelle culture iberiche*, ed. por Susanna Regazzoni y Leonardo Buonomo, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 55-62, en p. 55.

12 «Si cuando escribo no acabo de saber muy bien dónde se sitúa la frontera de lo que he vivido propiamente o de lo que imagino que he vivido, sí sé, por el contrario, cuáles son los hechos que invento conscientemente, ya que, por lo general, son todos aquellos acontecimientos que suelen aparecer dibujados con notables trazos biográficos. Así, puedo estar escribiendo un relato en el que la narradora está casada con un ingeniero americano de raza oriental que es especialista en elaborar programas informáticos. En estos casos me divierto haciendo creer al lector que la narradora no es otra que la propia autora del texto, pues pongo cuidado en incluir en la narración algún detalle biográfico particular que sirva para acentuar el carácter autobiográfico cuando en realidad todos los detalles son ficticios. No me contento con escribir tan sólo una historia: es decir, no me basta con fingir la historia sino que quiero fingir además que la historia no es fingida» (*ivi*, p. 57).

13 *Ivi*, p. 59.

14 Amat, *El ladrón de libros*, cit., p. 14.

que profundizan en la conmixtión de códigos lingüísticos y en su traducción, enlazando con postulados en boga como el multiculturalismo, los estudios culturales, el postestructuralismo o la posmodernidad. Como decíamos, la autora ha escrito la mayor parte de su obra en castellano, lo cual puede sorprender ya que su lengua materna es el catalán. Producto de una decisión tomada voluntariamente, el hecho está relacionado con un dato de su biografía al que ha aludido en numerosas ocasiones: la ausencia prematura de la madre, que muere cuando ella tenía dos años, y los primeros balbuceos en castellano guiada por una persona cercana. El castellano usado por la niña – un castellano "manchado"[15] – se convierte así en un acto de rebeldía al ser «el idioma de mi no madre, el otro idioma».[16] En términos decididamente lacanianos la autora confiesa haber ocupado, a través de la palabra, el lugar de la muerta, de la madre.[17] «En mi intimidad – afirma Amat – viven dos lenguas, hijas seguramente de madres distintas [...]; y luego está mi lengua de escritura, que es hija pródiga, o la hermana mestiza de ambas».[18] Tal desdoblamiento lingüístico nos lleva a pensar en teorías multiculturales como la del "emplazamiento",[19] que sostiene que todos ocupamos un hueco espacio-temporal, un plexo que defendemos del exterior y que abandonamos, desplazándonos a otro, cuando el nuestro es acosado. Por eso nuestra autora, niña, defiende ese "otro espacio" – el del castellano –, sustituyendo el que le ha sido arrebatado – el de la madre, el del catalán –.

Su castellano es, pues, una lengua huérfana, sin madre, híbrida y bastarda; el idioma que la niña "impone" en una familia tradicionalmente catalanoparlante. Ella decide escribir en la lengua de "los otros": «el idioma de la orfandad absoluta».[20] Una lengua adecuada para alguien que también se siente huérfano, desheredado. La paradoja es que esta situación, si queremos anómala, es idónea para el escritor ya que, según Amat, «para crear estilo literario hay que empezar escribiendo contra el estilo impuesto».[21] Como sucediera a los maestros Joyce, Kafka o Borges, los obstáculos derivados del hecho de tener que escribir en un idioma que no es el propio favorecen esa alteridad e hibridación que los convierte en genios. Del mismo modo, Amat se apodera con esfuerzo – palabra por palabra, frase por frase – de un idioma que no es el suyo, que no le pertenece. El resultado es un castellano que ella misma define "raro", "contranatura". Entendámoslo bien: es un castellano correcto, intachable, pero portador de la huella de otra(s) lengua(s).[22] El resultado no es un hablar amable, sino «duro y antipático. En la intimidad, a veces,

15 Refiriéndose a esta persona que la cuidó de niña, Amat comenta: «Ella se inventaba una lengua propia y mezclaba frases de uno y otro idioma constantemente: hablaba el castellano que yo quería, un castellano manchado, como podría ser el colombiano o el mexicano respecto al castellano madrileño» (Campaña, *Entrevista a Nuria Amat*, cit., p. 112).

16 Nuria Amat, *¿Qué lengua pertenece a quién?*, en «El País» (16 junio 1997).

17 Campaña, *Entrevista a Nuria Amat*, cit., p. 120.

18 Amat, *¿Qué lengua pertenece a quién?*, cit.

19 Manuel Ángel Vázquez Médel, *Bases para una teoría del emplazamiento*, en *Teoría del emplazamiento: aplicaciones e implicaciones*, ed. por Manuel Ángel Vázquez Médel, Sevilla, Alfar, 2003.

20 Amat, *¿Qué lengua pertenece a quién?*, cit.

21 Campaña, *Entrevista a Nuria Amat*, cit., p. 111.

22 «Los escritores catalanes que escribimos en castellano tenemos un castellano distinto, como le pasaba a Joyce, que escribía en inglés y no en gaélico, o a Becket o a Borges, que hacían de la *dificultad* con el idioma una genialidad» (*ibidem*).

resulta también muy tierno. Es el idioma tosco del expatriado».[23]

"Expatriado, "exilio" o "frontera" son, como hemos podido notar, vocablos que Amat usa a menudo cuando habla de su escritura, lo cual nos indica que es plenamente consciente de su situación fronteriza; del hecho de moverse en el terreno de lo ambiguo, de lo híbrido. La autora lo considera un valor añadido que abre las puertas a un espacio de riqueza, de creación, de libertad: «La suma de orfandad y bilingüismo que padezco como un regalo de santos y demonios ha situado mi vida en una especie de limbo de la literatura. Yo suelo calificar ese espacio de sótano, desván o carbonera»; un lugar donde ser uno mismo y «sacar al aire la biblioteca interior».[24] Expresándose así coincide con las teorías del multiculturalismo y la hibridación que postulan que si el hecho cultural no es unívoco ni cerrado, sino una experiencia "rizomática", las contaminaciones no son solo inevitables, sino deseables.[25] El "híbrido", según Bhabha,[26] es esa categoría privilegiada situada en un "tercer espacio" o espacio de frontera que, en su propia inestabilidad, produce algo nuevo y acoge la diferencia. Lejos de ser un límite o un cierre, es una apertura, un espacio liminal situado entre la identidad y la alteridad; un lugar en el que encontrarse, encontrando a los otros.

La autora reivindica la libertad y multiplicidad rizomática de tal espacio que, como es obvio, no se corresponde con una determinada lengua, y propone la no pertenencia del escritor a ninguna de ellas. Porque, ¿quién se apodera de quién? ¿el idioma del escritor, o viceversa? Amat resuelve la ecuación declarando que:

> Los escritores somos, sobre todo, huéspedes del idioma. Escribir es transitar por un idioma prestado. El escritor toma prestado un idioma, o varios de ellos, para escribir algo personal con este préstamo. De este modo nos vamos ensanchando y distinguiendo unos de otros, de ese modo nos vamos pareciendo, porque en el fondo, y cuando se trata de literatura, ¿qué lengua pertenece a quién?[27]

Amat insiste en la libertad lingüística en la que se mueve el escritor del siglo XX – y más aún el del XXI –, caracterizado por la permeabilidad al idioma. En un mundo en el que la globalización ha terminado con las geografías literarias,[28] «el bilingüismo es muy sano para la literatura».[29] Es más, afirma sin medias tintas que la mejor literatura es, sin

23 «Sé que puede parecer una falacia, pero desde que fui consciente de mi escritura siempre tuve la sensación de estar utilizando un castellano particular, la lengua de la ausencia, de la distancia, del otro lado de la patria. Mi castellano es tan impuro que, a veces, tengo la impresión de haber escrito mis novelas en catalán, cosa que seguramente haré algún día» (*ivi*, p. 113). Esta última afirmación es sin duda premonitoria, ya que su última novela, *Amor i guerra*, está escrita en catalán.

24 Amat, *¿Qué lengua pertenece a quién?*, cit.

25 «No hay que salvar la lengua con imposiciones o trampas. Lo que se debe hacer es enriquecerla, darle alas, contaminarla, si cabe» (Campaña, *Entrevista a Nuria Amat*, cit., p. 115).

26 Homi Bhabha, *The location of culture*, London/New York, Routledge, 1994.

27 Amat, *¿Qué lengua pertenece a quién?*, cit.

28 Campaña, *Entrevista a Nuria Amat*, cit., p. 114.

29 Ana Alcaina, *Entrevista con Nuria Amat*, en «The Barcelona Review» (1999), http://www.barcelonareview.com/12/s,%20na,%20int.htm. De hecho la autora, tras haber sido criticada en ambientes catalanoparlantes por su elección de escribir en castellano, ha defendido calurosamente su bilingüismo en los medios de comunicación. Véase al respecto: Nuria Amat, *Querido Orwell*, en «El País» (2 septiembre 2014); y Nuria Amat, *La plaga nacionalista*, en «El País» (7 noviembre 2015).

duda, la periférica, aquella que está entre fronteras, y los autores más interesantes, los de «entre lenguas».[30] Ella misma dice considerarse una «escritora de la periferia», lo cual le hace sentirse muy cercana a autores como los latinoamericanos porque, al igual que ellos y estando lejos del centro de la lengua, ha tenido que reinventarse una y hacerla propia: «me reconocí en su voz bastarda».[31] Quizá esto explique su temprana simpatía por los autores del otro lado del océano – «América Latina fue mi mayor universidad»[32] –, fomentada por continuos viajes, estancias prolongadas y relaciones personales.

Cabría preguntarse, entonces, si este forzamiento lingüístico, este rechazo de un universo cosmogónico que gira en torno a una sola lengua, a una única realidad, es precisamente el origen de la apertura de la autora a la experimentación genérica, a la mezcla desinhibida de ficción y realidad, a la multiplicidad de voces que pueblan sus textos y, en suma, a la hibridación y a la multiculturalidad. Nosotros sostenemos que así es. Creemos que su obligado bilingüismo da alas no solo a la lengua, sino también a una visión abierta de la expresión literaria, capaz de elaborar productos heterogéneos. Es lo que Mignolo entendió como *bilanguaging* que, mucho más allá de una forma de hablar, promueve la apertura a otra forma de vida: «that way of life between languages: a dialogical, ethic, aesthetic and political process of social transformation rather than energeia emanating from an isolated speaker».[33]

Pero además, lo que constituye una importante particularidad en el caso de Nuria Amat, es que este estado de hibridación no produce tensiones, porque el placer de la escritura, el gusto por el juego, por "inventar" palabras (re)creando continuamente el lenguaje, sustituyen al conflicto que tantas veces emerge del mestizaje cultural. Más aun: se diría que el juego léxico y el placer de la escritura resuelven, de manera casi catártica, el conflicto existencial y lingüístico vivido por la escritora. Y sobre todo, aportan multitud de significados al lenguaje, haciéndolo más rico:

> Y yo me siento bien en ese exilio fraudulento de idioma castigado. La orfandad es una especie de exilio involuntario. En ese espacio de orígenes dudosos me gusta inventar palabras. Sólo las palabras inventadas son capaces de aliviar esta tristeza de falta de palabra. También me gusta jugar, a escondidas, con los distintos acentos del idioma español o castellano. Mi lengua es impura y a mí me gusta oscurecerla todavía más. Por otro lado, me incomoda no hablar bien el catalán ni tampoco el castellano. Escribo en secreto en ese idioma áspero, difícil y bastante inconfortable. Un idioma que voy haciendo mío a medida que crece mi escritura. El idioma que poco a poco consigue separarme del idioma incomprensible de mi madre.[34]

Ha llegado el momento de ocuparse de la traducción de *El ladrón de libros*. Si hasta ahora nos hemos referido a la condición híbrida de la escritura de Amat, habría que

30 Alcaina, *Entrevista con Nuria Amat*, cit.
31 Campaña, *Entrevista a Nuria Amat*, cit., p. 115.
32 *Ivi*, p. 116.
33 Walter Mignolo, *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*, Princeton, Princeton University Press, 2000, p. 265.
34 Amat, *¿Qué lengua pertenece a quién?*, cit.

considerar el modo de traducirla. Como sostiene Vidal Claramonte,[35] para traducir al híbrido es necesaria una manera nueva de entender la traducción que, a partir de una metodología postestructuralista, evite la excesiva simplificación – inútil en un mundo cosmopolita como el nuestro – cayendo en sistemas binarios como el de Venuti (1995), basado en "domesticación" *vs* "extrañamiento". Buena parte de la literatura de hoy en día ha sido escrita por lo que Anzaldúa llama "atravesados",[36] que mezclan dos o más lenguas al escribir; que cruzan espacios culturales; que, como es el caso de Nuria Amat, escriben en una lengua que no es la materna. Por todo ello, al plantearnos esta traducción decidimos observar un criterio flexible – huyendo de condicionamientos previos –, capaz de adaptarse en cada momento a las condiciones de recepción y de producir un texto idóneo para el sistema de llegada, en este caso la lengua italiana. Había que conservar el personal estilo de la autora, su idiolecto – donde residen su hibridación y ambigüedad, su condición de "atravesada" –, que se manifiesta a través de una escritura reflexiva, elegante, constituida por periodos largos y alambicados; una escritura que no se conforma con el significado inmediato sino que busca soluciones polisémicas acordes al hilo del pensamiento, y fuerzan al traductor a entrar en los entresijos de la mente del escritor.[37] Pero, a la vez, no podíamos perder de vista el tipo de destinatario del texto: la editorial EUM de la universidad de Macerata, orientada sobre todo a la divulgación de estudios académicos, se propone, con su colección "narrativa" – en la que se publica *El ladrón de libros* – llegar a un público amplio, aunque con buena formación intelectual, interesado en conocer a autores de culturas diversas. De ahí la ausencia de notas a pie de página, que podrían sobrecargar la lectura – se han mantenido solo las contenidas en el texto original – y la necesidad de hacer asequible el texto al futuro lector. Trataremos pues, a continuación, de hacer un análisis que nos permita comprobar en qué casos hemos conseguido llegar al "rizoma" del lenguaje, y en cuáles en cambio la balanza se ha inclinado hacia la parte de ese lector, buscando soluciones de mayor aceptabilidad en la cultura de llegada. Nos centraremos en primer lugar en la sintaxis, y más concretamente en la estructura oracional y ciertos usos discursivos como el monólogo interior y el flujo de conciencia, para fijarnos después en aspectos relacionados con el léxico, como la polisemia de términos aparentemente sencillos y la construcción, a través del uso de metáforas y de grupos adjetivales, de un lenguaje de fuerte carga lírica.

35 Maria Carmen África Vidal Claramonte, *Traducir al atravesado*, en «Papers», c/3 (2015), pp. 345-363, en p. 348.

36 «[...] personas en un continuo estado de transición, de movimiento, que no pertenecen ni a una cultura ni a la otra, que son eternamente el otro, fuera de lugar, que corrompen el idioma natal al mezclarlo con el de la cultura dominante, que hablan la lengua "fuerte" y que han aprendido a crecer con una cierta esquizofrenia cultural que es la base de su identidad y que, al mismo tiempo que aceptan ese estado como enriquecedor, saben que es también generador de angustia e injusticias. El atravesado es el Otro, lo heterogéneo, quien se sale de la norma» (*ibid*).

37 Una escritura donde, «asumiendo el arte de lo más difícil, se renuncia a las soluciones a la mano, al argumento pulido y hedonista, al medio social, y se opta por descontar, confrontar y exorcizar» (Julio Ortega, *Remedio para melancólicos*, en «Babelia. El País» (16 de agosto 1997), p. 16).

1 Sintaxis

1.1 La estructura oracional

Como adelantábamos, el estilo de Amat es tan rico como complejo. Y ello se manifiesta sobre todo en una sintaxis muy elaborada, con frases en la que los distintos elementos parecen moverse en libertad. Siempre que ha sido posible hemos mantenido el mismo orden, apoyándonos en el uso de la puntuación: en el ejemplo que sigue – en el que la narradora se refiere a su gusto por coleccionar misales cuando todavía estaba en el colegio de monjas – hemos situado los adjetivos («imposto», «scelto») entre comas, como inciso. Del mismo modo, se conservan las demás series de adjetivos («instrumental o secundaria») o de adverbios («espontánea o deliberadamente»), tan frecuentes en su escritura. Nos parecía importante, además, preservar el contraste con las oraciones que siguen, muy breves y con verbo elíptico.

(1)

> Debí asociar el impuesto culto religioso con el culto voluntario al libro del cual éste participaba de forma instrumental o secundaria y me recluí espontánea o deliberadamente en el segundo. Sin matices beatos. Por el contario, vanidosos y no exentos de lujuria. Desde este punto de vista les debo un favor a las monjas (p. 16).[38]
>
> Ho dovuto unire il culto religioso, imposto, con il culto per il libro, scelto, a cui il primo partecipava in forma strumentale e subordinata, per rinchiudermi spontaneamente e deliberatamente nel secondo. Senza toni bigotti. Al contrario, vanitosi e non privi di lussuria. Da questo punto di vista devo ringraziare le suore (p. 22).

Los largos periodos oracionales, con segmentos que se engarzan entre sí de los que no siempre es fácil seguir el hilo, vienen propiciados por el estilo argumentativo predominante, propio del ensayo. Hemos intentado en todo momento que tales construcciones no se perdieran, aun sabiendo que ello supondría pedir al lector un ulterior esfuerzo de lectura. En (2) la oración condicional permanece, si bien la hemos sintetizado a través del verbo «scoprire» para no alargar excesivamente el periodo. Hemos compensado la pérdida con un verbo en condicional («intereserebbe») que sustituye al presente español («es»). Se han conservado en cambio las copulativas («tiene y tuvo»; «aventuras y desventuras») y disyuntivas («contacto físico del escritor, o de sus personajes inventados», «felicidad o riesgo de poseerlos»).

(2)

> Si responden estas bibliotecas, no necesariamente particulares, a los títulos de los volúmenes que el escritor, capaz de recordarlos o imaginarlos, tiene y tuvo a su real disposición no es tanto el secreto que quisiera me fuera desvelado ahora como aquel otro menos imaginado, fabulado y divulgado que consiste (tal me propongo) en ingadar sobre las aventuras y desventuras acaecidas por el contacto físico del escritor, o de sus personajes inventados, con estos libros, y por la felicidad o riesgo de poseerlos (p. 48).

38 A partir de ahora, en los ejemplos, pondremos entre paréntesis el número de página de las dos ediciones, la española y la italiana, de la obra estudiada: Amat, *El ladrón de libros*, cit.; Nuria Amat, *Il ladro di libri e altre bibliomanie*, en Macerata, EUM, 2015.

Ora come ora non mi interesserebbe tanto sapere se queste biblioteche, non necessariamente private, corrispondevano ai titoli dei volumi che lo scrittore, capace di ricordarli o immaginarli, aveva e ha avuto a sua reale disposizione quanto, invece, scoprire (così mi sono messa in testa) le avventure e disavventure capitate per via del contatto fisico dello scrittore, o dei suoi personaggi inventati, con queste libri, nonché per il rischio o la felicità di possederli (p. 49).

Pero, sobre todo, frecuentemente hemos tenido que interpretar el pensamiento de la autora. En (3), por ejemplo, se nos habla de las dificultades de encontrar un determinado libro en una biblioteca. El contenido implícito – la implicatura, en términos pragmáticos – es que el libro podría ser objeto de deseo de otros "bibliomaníacos", lo cual dificultaría su posesión. Pero esto, según la autora, no supone un verdadero peligro porque «amigos y conocidos no suelen padecer las mismas necesidades en idénticas situaciones». Para conservar la economía informativa de la frase, sin añadir elementos explicativos que la alarguen, compensando a la vez la implicatura, hemos transformado la causal («puesto que») en una construcción con gerundio («sperando que»). Ello provoca un leve cambio en el tono, ya que se incluye un matiz desiderativo inexistente en el original.

Si [...] los hados nos son adversos, nada que hacer, salvo esperar una ocasión mejor, puesto que los amigos y conocidos no suelen padecer las mismas necesidades en idénticas situaciones (p. 23). (3)

Se [...] il fato è a noi avverso, non ci rimane altro da fare che aspettare un'occasione migliore, sperando che amici o conoscenti non patiscano le stesse impellenti necessità in situazioni analoghe (p. 28).

1.2 El flujo de conciencia

En aquellas partes narrativas que tienen como protagonista a la narradora/ *alter ego* de la autora es frecuente, en cambio, el flujo de conciencia con inclusión de frases en estilo indirecto libre, caracterizadas por la ausencia de verbos *dicendi* y de signos de puntuación que lo anuncien. La traducción las mantiene – (4, 5) –, conservando la estrategia pronominal del texto – aunque en (6) se haya eliminado el pronombre sin causar pérdidas significativas –. A veces la dificultad ha estado en la aparente falta de concordancia propiciada por el flujo de conciencia, como sucede en (7). Los verbos «creer» y «convencerse» exigen complementos diferentes («creer que» pero «convencerse de que»). La traducción se ha resuelto sustituyendo el primer verbo por otro de significado muy similar («si persuase»), que no necesita objeto directo.

Me pusieron el casco de peluquera. Fisgaron en mi cerebro con cables y otros artilugios. Pero con cuidado. No vayamos a paralizar su mente, debió de pensar mi padre [...] (p. 125). (4)

Mi misero il "casco da parrucchiere". Curiosarono nel mio cervello con cavi e altri arnesi. Però con attenzione. Senza danneggiare la sua mente, dovette pensare mio padre [...] (p. 115).

(5) Habla como los libros. Mientras crecía [...] tuve que soportar esta frase infinidad de veces. Estás flaca como un palo (p. 127).
Parla come i libri. Mentre crescevo [...] dovetti sopportare questa frase un'infinità di volte. Sei secca come un palo (p. 118).

(6) Escribe un diario o algo parecido. Lo que se me ocurra (p. 125).
Scrivi un diario o qualcosa di simile. Ciò che passa per la mente (p. 116).

(7) El doctor [...] creyó, e hizo todo cuanto pudo para convencerme de que yo tenía que hacer lo mismo (p. 125).
Il medico [...] si persuase e fece tutto quanto poté per convincermi a fare lo stesso (p. 116).

Más interesante, si cabe, la parte dedicada a la atormentada historia de Berenice, programadora informática víctima de violencia doméstica, que se vengará de su pareja creando un programa capaz de matar. Un larguísimo fragmento recoge el hipotético pensamiento del hombre en estilo directo, sin señales tipográficas. Para traducirlo – véase (8) – hemos inclinado la balanza hacia el lector, usando comillas que faciliten la comprensión pero manteniendo la voluntad autorial de eliminar los verbos que introducen el discurso. En cambio, más adelante, aparecen los datos aislados que Berenice intercala en el programa informático (en mayúsculas) sobre el carácter del hombre, acompañados del supuesto pensamiento de este último, entre paréntesis, que los confirma. En este caso – (9) – no había posibilidad de equívoco, así que hemos mantenido el mismo tipo de estructura. Solo en una ocasión nos pareció que el flujo libre de conciencia invadía el sistema pronominal y creaba interferencias. Por eso «si me atraen los seres de *su* propio sexo» ha sido transformado en «se mi attraggono gli esseri del *mio* proprio sesso», pues lo que nos quiere transmitir la autora acerca del personaje es su desmedido amor por sí mismo.

(8) La culpabiliza: vas en contra mía, mujer maligna, me has escatimado un hijo. La engaña: no me esperes, siempre hay que darte explicaciones, mujer incapaz hasta para tener hijos (p. 153)
La colpevolizza: «Sei contro di me, donna malvagia, mi hai rubato un figlio». Le mente: «Non mi aspettare, c'è sempre bisogno di darti spiegazioni, donna incapace anche di avere bambini» (p. 139)

(9) EGOCENTRISMO DESCARADO (yo soy lo único importante; lo tuyo es mío pero lo mío no es tuyo; debo destacarme como centro de toda reunión; mi imagen pública prevalece por encima de todo...), INCONSCIENCIA PLENA (nada de lo que digo es cierto; mi felicidad proviene del sufrimiento de los otros; me dejaré querer ofreciendo mi desprecio a cambio...), MORBOSIDAD MALDITA (si me atraen los seres de su propio sexo es porque son como yo y yo soy lo mejor del universo; si al cabo se enamora de mujeres es para destruirlas [...]) (p. 155).
EGOCENTRISMO SFACCIATO (io sono l'unico importante; ciò che è tuo è mio, ma ciò che è mio non è tuo; devo essere il centro dell'attenzione; la mia immagine pubblica viene prima di tutto...), INCOSCIENZA PIENA (niente di ciò che dico è certo; la mia felicità proviene dalla sofferenza degli altri; mi lascerò amare offrendo il mio disprezzo in cambio...), MORBOSITÁ MALEDETTA (se mi attraggono gli esseri del mio proprio sesso è perché sono come me e io sono il meglio dell'universo; se alla fine si innamora delle donne è per distruggerle [...]) (p. 141).

2 Léxico

2.1 La polisemia

Otra de las constantes características estilísticas de la obra es el uso de términos aparentemente simples que a la hora de ser traducidos muestran, en cambio, su dimensión polisémica. Se trata de un uso neológico de la lengua, ya que es un modo nuevo, o diferente, de usar ciertos vocablos. También en estas ocasiones hemos tenido que interpretar el pensamiento de la autora, optando por una única solución, después de realizar lo que Newmark[39] llama un "análisis componencial": agrupando los diferentes componentes léxicos del vocablo, hemos elegido aquel o aquellos que nos han parecido más adecuados al contexto, aun siendo conscientes de la pérdida significativa que ello supondría. Los ejemplos son numerosos: en (10) una versión literal nos habría llevado a traducir «a solas» como «in solitario». Buscando la coherencia con el contexto, hemos interpretado que la autora se refiere a los placeres añadidos a la lectura (la posesión del libro, el momento de recogimiento que este proporciona, etc.) que ella misma señala a lo largo de su obra, y no (o no solo) a la soledad de la lectura. De ahí nuestra traducción «mai fine a se stessa». En (11) el adjetivo «ociosa» se utiliza en relación a una bibliografía difícil de encontrar, pero que aun así se ha decidido reproducir por entero para propiciar, quizá, la reimpresión de alguna de las obras mencionadas. Por eso hemos elegido "futile", adjetivo más acorde a ese sentido de «ocioso» que, según el DRAE, es el de «desocupado, inútil, que no se usa para aquello a lo que está destinado». Del mismo modo en (12) el verbo «avanzar» – «moverse hacia adelante», «sobrepasar», «adelantar», «prolongar» – se ha traducido por «anticipare», y «aventajado» (13) – «ventajoso, provechoso, conveniente» – por «adeguate». Por último, en (14) la narradora describe uno de sus juegos, de niña, en la amplia biblioteca paterna. Hemos deducido que el ejemplar «castigado» lo era por ser el más aislado, el más escondido, y por tanto el más difícil de localizar: de ahí la opción de «isolato».

> Quiero pensar que el gusto por la lectura en sí misma (nunca se puede decir a solas) fue el motivo que me llevó a superar aunque no definitivamente, mi relación táctil, olfativa y visual con el libro (p. 18). (10)
>
> Amo pensare che il gusto per la lettura in sé (mai fine a se stessa), sia stato il motivo che mi ha spinto a superare, anche se non definitivamente, il mio rapporto tattile, olfattivo e visivo con il libro (p. 23).

> Las dificultades con las que sin duda nos tropezamos en España muchos lectores curiosos al rastrear temas poco trillados del pasado [...] hacen que me decida a ofrecer la siguiente ociosa bibliografía [...] (p. 98). (11)
>
> Le difficoltà con cui noi lettori curiosi dobbiamo imbatterci in Spagna per approfondire argomenti poco trattati nel passato [...] mi portano ad offrire la futile bibliografia che qui segue [...] (p. 89).

39 Peter Newmark, *A Textbook of Trasnslation*, New York/London/Toronto/Sidney/Tokyo, Prentice Hall International, 1995.

(12) Pocas son las palabras que quiero avanzar a las que seguirán y explicitarán de un modo que espero resulte entretenido la razón de ser de este libro sobre el libro (p. 13).

Sono poche le parole che desidero anticipare a quelle che seguiranno e chiarificheranno, in un modo che mi auguro risulti divertente, la ragione di questo libro sul libro (p. 19).

(13) [...] los libreros de viejo (cada vez más exiguos en calidad y menos aventajados de decorado y contenido) (p. 15).

[...] le librerie dell'usato (sempre più scarse e meno adeguate nel contenuto e nell'allestimento) (p. 21).

(14) Cuando conseguíamos el volumen más marginado y castigado de la biblioteca le quitábamos a mi padre la venda de los ojos y asombrosamente localizaba el ejemplar burlado (p. 28).

Una volta selezionato il libro più marginale e isolato della libreria toglievamo la benda dagli occhi di nostro padre e lui inevitabilmente trovava l'esemplare da noi prescelto (p. 32).

Nuestro interés ha sido siempre el de no perder los numerosos grupos tautológicos formados sobre todo por adjetivos y adverbios– como en (15), donde se comentan las diferentes marcas o huellas que se pueden dejar en un libro –, pero también por sustantivos – como en (16) – que se arraciman en copulativas o disyuntivas. Tal tipo de estructura contribuye a dar ese tono lírico que acerca muchos pasajes del texto a la prosa poética. De ahí también la cuidadosa selección léxica realizada por la autora, portadora de una riqueza que nosotras, como traductoras, hemos intentado conservar.

(15) Desde las preciadas y las valiosas, pasando por las aceptables y de rigor, hasta acabar con las decididamente irrespetuosas y excluyentes (p. 30).

Dai pregevoli e preziosi, passando per gli accettabili e ordinari, fino a quelli decisamente insolenti e repellenti (p. 34).

(16) Por un lado, el objeto inanimado y desechable representado por el libro. Un bien coleccionable, útil o inútil [...]. Pero, a la vez, el objeto vivo, rico y eterno que también puede ser un libro. [...] se explica que la manifestación del deseo libresco se halle conformada de misterios, ritos, frustraciones, silencios o felicidades (p. 19).

Da un lato, è un manufatto inanimato e deperibile; un bene collezionabile, utile o inutile [...]. Dall'altro, è un oggetto vivo, prezioso ed eterno. [...] Il desiderio libresco si manifesta in misteri, rituali, frustrazioni, silenzi o felicità (p. 25).

Diferente ha sido, en cambio, nuestra actitud frente a las voces neológicas. A veces ha sido posible conservarlas – en (17) – usando un sufijo similar y una marca gráfica («messalesca»); otras veces hemos preferido sustituir por paráfrasis, como «granudos»/ «pieni di sfoghi» (18), «videomanía»/ «mania di accumulare video» (19). En este último caso una traducción como «collezionare film» hubiera sido más aceptable en el sistema de llegada, pero habría alejado al lector de la realidad de los años ochenta, de la que los videos formaban parte. Otros términos como «guapura» o «avinagrados» (18), si no propiamente neológicos sí producto de una fuerte creatividad verbal, pierden necesariamente matices en la traducción.

Un buen día se esfumó para sempre mi etapa *misalera* (p. 17). (17)
Un bel giorno svanì per sempre la mia fase "messalesca" (p. 23).

¿Se conoce a algún piloto de carreras de guapura pasable? Nosotros somos peores: lechosos, granudos, avinagrados (p. 141). (18)
Si conosce nessun pilota di corse di bellezza passabile? Noi siamo peggio: cerei, pieni di sfoghi, irritabili (p. 129).

La compra habitual y desmedida de estos [los libros] no es un placer popular como lo puedan ser el tabaco, la droga o la videomanía (p. 15). (19)
Il loro abituale e smisurato acquisto non è un piacere popolare come potrebbe esserlo il fumo, la droga o la mania di accumulare video (p. 21).

2.2 Metáforas y fraseología

Muy en relación con el lirismo al que antes aludíamos y con la evidente voluntad de polisignificación, la escritura de Amat está llena de imágenes metafóricas. La metáfora es una de las figuras retóricas que mejor define la literalidad y, por tanto, el idiolecto de un texto. Para su traducción será necesario tener siempre en cuenta su doble componente, cognitivo y estético. En otras palabras: al constituir una «encrucijada lingüística, literaria y cultural»,[40] es en ellas difícil, si no imposible, separar el contenido de la forma. En este caso las dificultades para las traductoras no han sido infranqueables, ya que la mayoría se basan en imágenes que ambas lenguas, español e italiano, comparten. En los dos primeros ejemplos – (20) y (21) – las intervenciones han sido mínimas: las más significativas, las paráfrasis que traducen «coche de caballos» («carrozza trainata da cavalli») y «desbrozar» («ripulire le vie»). En (22) la narradora, refiriéndose al ambiente académico estadounidense, se hace una pregunta retórica. Pudimos conservar la significativa imagen de la lavadora que lava y centrifuga las ideas, aunque perdimos la polisemia de «aclarar». La compensamos con una intensificación añadiendo el término «strizzatore» (y formando así una pareja más de adjetivos), que no deja dudas sobre el tipo de intervención que se quiere realizar. Además, hemos dejado intacta la secuencia posterior, sin recuperar la implicatura implícita en el texto ("ese tipo de lavados de cerebro implica hacer de una pregunta, mil preguntas, y de un problema, mil problemas"). Por último, lo que podemos considerar una metáfora muerta, «lazarillo» (23), ha sido traducida como «guía» (del mismo modo que la «picaresca», un poco más adelante, se ha convertido en «astucia»).

Si la creación literaria es un viaje, la nueva máquina nos sube a un avión en lugar de someternos al traqueteo y lentitud propias del coche de caballos (p. 118). (20)
Se la creazione letteraria è un viaggio, la nuova macchina ci permette di salire su un aereo piuttosto che farci frastornare dal trambusto e dalla lentezza di una carrozza trainata da cavalli (p. 109).

40 Tomás Albaladejo, *Especificidad del texto literario y su traducción*, en *Manual de documentacion para la traduccion literaria*, ed. por Consuelo Gonzalo Garcia y Valentin Garcia Yebra, Madrid, Arco/Libros, 2005, pp. 45-58, en p. 51.

(21) Desbrozar el pensamiento de su accidental y tupida hojarasca para concentrarse en lo fundamental del acto creativo (p. 118).
Ripulire le vie del pensiero dal suo superfluo e fitto fogliame, per concentrarsi nell'atto creativo più puro (p. 109).

(22) ¿Lograrían efectuar ese lavado radical conmigo? ¿Me introducirían en ese bombo reparador, aclarador y centrifugador de ideas, de una pregunta, mil preguntas y de un problema, mil problemas? (p. 134).
Sarebbero riusciti ad effettuare quel lavaggio radicale con me? Mi avrebbero introdotto in quel cestello riparatore e chiarificatore, centrifuga e strizzatore di idee, da una domanda, mille domande e da un problema, mille problemi? (p. 123).

(23) Ella era mi mejor maestra, mi lazarillo, mi ángel de la guarda (p. 137).
Lei era la mia miglior insegnante, la mia guida, il mio angelo custode (p. 125).

Al uso de metáforas se puede añadir el de una fraseología de fuerte función icónica. Nuestro objetivo ha sido el de preservar las imágenes, muy creativas.[41] En el ejemplo (24), para retener la referencia sin añadir los matices negativos que el equivalente («stella cadente») podría producir, se ha usado el término «meteore», junto a una perífrasis que precisa el sentido y recupera la implicatura («nel mondo letterario»). En cambio la fraseología coloquial, al contrario de lo que suele suceder en mucha de la narrativa actual, está poco presente. Ello es debido tanto al escaso dialogismo del texto como a su complejidad expositiva. En cualquier caso, no tiene función estructural (no caracteriza a ningún personaje), así que hemos obviado marcarla de forma determinada, dando preferencia a la comprensión del texto. Por ejemplo en (25), «fusilar» en su acepción coloquial de «plagiar, copiar trozos de un original» (DRAE) se explicita en ser «copiatrice letteraria»

(24) Pero tampoco pienso que la virtud milagrosa de desbloqueo mental que le atribuyen algunos autores [al ordenador] sea una fanfarronería más de los adictos al papel de estrellas fugaces (p. 119)
Però non credo neanche che la virtù miracolosa dello sblocco mentale che alcuni autori gli attribuiscono sia una fanfaronata in più di coloro che passano come meteore nel mondo letterario (p. 109)

(25) Con mi labor de fusiladora literaria (p. 127)
Il mio lavoro di copiatrice letteraria (p. 117)

3 Conclusiones

Después de realizar un análisis de la traducción de *El ladrón de libros*, podemos constatar el esfuerzo realizado para que la escritura de Nuria Amat siga teniendo ese carácter

41 Sobre la traducción de la fraseología véanse, entre otros, Gloria Corpas Pastor, *Diez años de investigación en fraseología: análisis sintáctico-semánticos, contrastivos y traductológicos*, Madrid, Iberoamericana, 2003; Alberto Zuluaga, *Traductología y Fraseología*, en «Paremia», viii (1999), http://www.paremia.org/paremia/PAREMIA8/P8-85.pdf; y Julia Sevilla Muñoz, *Fraseología y traducción*, en «Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses», xii (1997), pp. 431-440.

de escritura híbrida y de "entre fronteras" que la caracteriza. Se trataba de que ese lenguaje "raro" o "contranatura", como ella misma lo define, no muriera en el texto traducido. Creemos que el idiolecto de la autora, que se manifiesta a través de una lengua compleja y polisémica, se ha mantenido por lo que respecta a la sintaxis y al tono lírico del texto. Hemos procurado ante todo conservar la estructura oracional, compuesta de largos periodos que se enlazan entre sí, así como los numerosos grupos adjetivales y adverbiales, trasladando al italiano el lenguaje argumentativo del original, basado en metáforas muy creativas, de fuerte valor icónico. En lo que seguramente hemos cedido más terreno al lector es en el aspecto léxico, ya que ante términos extremadamente polisémicos nos hemos visto a menudo en la necesidad – el traductor es siempre un hermeneuta – de optar por una sola interpretación. Pero, como decíamos, traducir al "atravesado" es también evitar simplificaciones que rechacen un tipo de traducción en favor de otra; es adecuarse a escritoras como Nuria Amat, que poseen una visión abierta y polifacética de la expresión literaria; es, por último, aceptar que la literatura actual es hija de una contemporaneidad formada por muchos mundos que se interrelacionan, y ser conscientes – en palabras de Fusco[42] – de que «la pureza cultural no es más que una fantasía nostálgica».

Riferimenti bibliografici

Albaladejo, Tomás, *Especificidad del texto literario y su traducción*, en *Manual de documentacion para la traduccion literaria*, ed. por Consuelo Gonzalo Garcia y Valentin Garcia Yebra, Madrid, Arco/Libros, 2005, pp. 45-58. (Citato a p. 281.)

Alcaina, Ana, *Entrevista con Nuria Amat*, en «The Barcelona Review» (1999), http://www.barcelonareview.com/12/s,%20na,%20int.htm. (Citato alle pp. 273, 274.)

Amat, Nuria, *El ladrón de libros*, Barcelona, Muchnik, 1998. (Citato alle pp. 271, 276.)

— *Il ladro di libri e altre bibliomanie*, en Macerata, EUM, 2015. (Citato a p. 276.)

— *La plaga nacionalista*, en «El País» (7 noviembre 2015). (Citato a p. 273.)

— *¿Qué lengua pertenece a quién?*, en «El País» (16 junio 1997). (Citato alle pp. 272-274.)

— *Querido Orwell*, en «El País» (2 septiembre 2014). (Citato a p. 273.)

— *Todos somos Kafka*, en *Maschere. Le scritture delle donne nelle culture ibericheche*, ed. por Susanna Regazzoni y Leonardo Buonomo, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 55-62. (Citato a p. 271.)

Anzaldúa, Gloria, *Borderlands/ La Frontera*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1987. (Citato a p. 269.)

Bhabha, Homi, *The location of culture*, London/New York, Routledge, 1994. (Citato a p. 273.)

Bielsa, Esperanza, *Cosmopolitanism, Translation and the Experience of the Foreign*, en «Across Languages and Cultures», xi/2 (2010), pp. 161-174. (Citato a p. 269.)

42 Coco Fusco, *English Is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas*, New York, The New Press, 1995.

Bielsa, Esperanza y Sussan Bassnett, *Traslation in Global News*, London/New York, Routledge, 2009. (Citato a p. 269.)

Campaña, Mario, *Entrevista a Nuria Amat*, en «Guaraguao», xxxv (2010), pp. 111-122. (Citato alle pp. 269, 270, 272-274.)

Corpas Pastor, Gloria, *Diez años de investigación en fraseología: análisis sintáctico-semánticos, contrastivos y traductológicos*, Madrid, Iberoamericana, 2003. (Citato a p. 282.)

Fusco, Coco, *English Is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas*, New York, The New Press, 1995. (Citato a p. 283.)

Godayol, Pilar, *Espais de frontera. Génere i Traducció*, Barcelona, Eumo, 2000. (Citato a p. 269.)

Mignolo, Walter, *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*, Princeton, Princeton University Press, 2000. (Citato a p. 274.)

Newmark, Peter, *A Textbook of Trasnslation*, New York/London/Toronto/Sidney/-Tokyo, Prentice Hall International, 1995. (Citato a p. 279.)

Nuño, Ana, *Desnudar la voz. Entrevista con Nuria Amat*, en «Quimera» (1 de Julio 1999), pp. 8-12. (Citato a p. 270.)

Nuria Amat dice que «la buena literatura siempre será minoritaria», en «El Comercio.es» (9 mayo 2010), http://www.elcomercio.es/agencias/20100509/mas-actualidad/cultura/nuria-amat-la-buena-literatura,%20201005091005.html. (Citato a p. 270.)

Nuria Amat o la necesidad de escribir, en «Informador.mx» (2008), http://www.informador.com.mx/entretenimiento/2008/57450/6/nuria-amat-o-la-necesidad-de-escribir.htm. (Citato a p. 270.)

Ortega, Julio, *Remedio para melancólicos*, en «Babelia. El País» (16 de agosto 1997). (Citato a p. 275.)

Pérez Vicente, Nuria, *Nuria Amat, l'alchimista della parola*, en Nuria Amat, *Il ladro di libri e altre bibliomanie*, Macerata, EUM, 2015, pp. 5-15. (Citato a p. 269.)

Regazzoni, Susanna, *La pasión americana de Nuria Amat*, en «Arbor», clxxxii/720 (2006), pp. 553-561. (Citato a p. 270.)

Ruano, Rosario Martín y Maria Carmen África Vidal Claramonte, *Asymmetries in/of Translation: Translating Translated Hispanicim(s)*, en «TTR», xvi (2004), pp. 81-105. (Citato a p. 269.)

Sevilla Muñoz, Julia, *Fraseología y traducción*, en «Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses», xii (1997), pp. 431-440. (Citato a p. 282.)

Vázquez Médel, Manuel Ángel, *Bases para una teoría del emplazamiento*, en *Teoría del emplazamiento: aplicaciones e implicaciones*, ed. por Manuel Ángel Vázquez Médel, Sevilla, Alfar, 2003. (Citato a p. 272.)

Vidal Claramonte, Maria Carmen África, *La traducción y los espacios: viajes, mapas, fronteras*, Granada, Comares, 2012. (Citato a p. 269.)

— *Traducir al atravesado*, en «Papers», c/3 (2015), pp. 345-363. (Citato a p. 275.)

Zuluaga, Alberto, *Traductología y Fraseología*, en «Paremia», viii (1999), http://www.paremia.org/paremia/PAREMIA8/P8-85.pdf. (Citato a p. 282.)

Parole chiave

Nuria Amat, hibridación, frontera, ambigüedad, traducción.

Notizie dell'autrice

Nuria Pérez Vicente es investigadora y docente de Lengua y Traducción española en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Macerata (Italia). Se ocupa de teoría y práctica de la traducción, principalmente del texto literario. Ha publicado la monografía *Traducción y contexto: aproximación a un análisis crítico de traducciones con fines didácticos* (Urbino, Quattroventi, 2010), y es coordinadora y co-autora del volumen *Manolito por el mundo: análisis intercultural de las traducciones al inglés, francés, alemán e italiano* (Sevilla, Benilde, 2016). Ha traducido textos de distintos autores italianos y españoles, como *Il ladro di libri*, de Nuria Amat (Macerata, EUM, 2015). De próxima publicación *L'Intimità*, de la misma autora y en la misma editorial.

nuria.perezvicente@unimc.it

Come citare questo articolo

Nuria Pérez Vicente, *Nuria Amat. Traducir la ambigüedad*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», viii (2017), pp. 269–285.

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.

RAPSODIA VENTIDUESIMA*

José Ángel Valente

traduzione di Stefano Pradel – *Università di Trento/I.S.I.T.*

Il contributo propone la traduzione inedita in italiano del racconto breve *Rapsodia vigesimosegunda* di José Ángel Valente (1973). Accompagna la traduzione una nota del traduttore in cui vengono discusse le principali strategie traduttive impiegate in relazione alla dominante ironica e fonetica.

The contribution proposes an unpublished Italian translation of *Rapsodia vigesimosegunda*, a short story by José Ángel Valente (1973). The translation comes along with a preface in which are discussed the main translation strategies implemented in relation to the ironic and phonetic dominants.

Nota del traduttore

José Ángel Valente (Ourense, 1929 – Ginevra, 2000) è una delle voci liriche più rilevanti della poesia spagnola contemporanea. Maggiormente conosciuto per le raccolte di poesia *Interior con figuras* (1976), *Mandorla* (1984) e *Fragmentos de un libro futuro* (2000), nonché per la sua attività di critico indefesso (basti ricordare i saggi raccolti in *Las palabras de la tribu* del 1973 o *La experiencia abisal* del 2000), Valente ha avuto modo di frequentare anche la prosa, tanto narrativa quanto poetica.

L'opera narrativa valentiana occupa uno spazio contiguo e di carattere occasionale rispetto a quello maggiormente celebrato della poesia in verso o in prosa, che gode di una considerazione minore dal punto di vista critico. Tuttavia, nonostante il relativamente esiguo numero di testi che ci sono giunti (una quarantina), l'opera narrativa valentiana presenta una linea di ricerca e una coerenza interna proprie, come già ampiamente dimostrato da uno dei pochi studi, se non l'unico di tale portata, dedicato a questo aspetto della produzione valentiana.[1]

Oltre al recente, postumo e controverso romanzo breve *Palais de justice* (2015),[2] Valente ebbe modo di raccogliere le proprie narrazioni in *El fin de la edad de la plata* (1973)*y Nueve enunciaciones* (1982). Si tratta per lo più di prose brevi o brevissime, di carattere eterogeneo per quanto riguarda i temi e gli argomenti. Si va dal ritratto satirico, alla riflessione ironica o alla critica marcatamente sociale, passando per testi toccati dall'immaginazione borgesiana o da un'oscurità metatestuale che prepara quell'evoluzione del pensiero valentiano che ritroveremo nella poesia di maturità. La scrittura narrativa

* La traduzione che segue (pp. 292-295) presenta il testo spagnolo e la versione in italiano su pagine affrontate; si consiglia pertanto di visualizzare il PDF in modalità "pagine affiancate" oppure di stampare fronte/retro il file [NdR].

1 Cfr. Manuel Fernández Rodríguez, *El tejedor de redes. Análisis integral de la narrativa de José Ángel Valente*, Ourense, Diputación Provincial de Ourense, 2006.

2 Un estratto del testo è presente, assieme al racconto inedito *El condenado*, in José Ángel Valente, *Obras Completas I*, a cura di Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, pp. 881-896. Il romanzo viene scritto durante gli anni '80, a ridosso dell'estenuante processo di divorzio dalla prima moglie, Emilia Palomo. Data la presenza di elementi biografici particolarmente sensibili, l'editor Andrés Sánchez Robayna ha deciso di pubblicare il testo integrale dopo la morte della signora Palomo, avvenuta nel 2013.

si presenta come uno spazio di ricerca e sperimentazione tanto formale quanto espressiva, in cui il linguaggio, liberatosi per un momento dalle costrizioni naturali del verso e dalla sempre presente ricerca ontologica di una parola poetica che sia svelamento del reale, offre un cambiamento di prospettiva a volte radicale su temi ricorrenti e già ampiamente esplorati nell'ambito della scrittura lirica. Figure e motivi, tra i più vari, che riaffiorano nella scrittura narrativa, rafforzandone alcuni aspetti lirico-analitici, che non trovano spazio sufficiente nella produzione propriamente lirica. Burocrati, militari e poeti "corrotti" come bersagli di una feroce critica sociale, ma anche la donna come guida nel mistero eleusino della poesia oppure il maestro orientale senza nome, e il rabbino, come custodi di un ermeneutica segreta e sovversiva; infine, la polifacetica presenza di Ulisse, che troviamo protagonista nel racconto qui proposto.

Interessante è ricordare come fu proprio la scrittura narrativa, non quella lirica, a svolgere un ruolo infausto nella vita di Valente, che, con il racconto *El uniforme del general*, pubblicato per la prima volta nel volumetto dal titolo *Número trece* (1971), fu processato dal Consejo de guerra e infine condannato al carcere nel 1972. Valente si vide quindi costretto a un esilio durato fino agli anni '80 e, nonostante l'amnistia che segue la morte di Franco, il poeta non tornerà mai in maniera definitiva in Spagna, alternando la sua residenza tra Ginevra e Almería.[3]

Il testo qui presentato, tradotto per la prima volta in italiano, apre la raccolta *El fin de la edad de la plata*. *Rapsodia vigesimosegunda* appare per la prima volta nel 1971, nella stessa esigua raccolta che raccoglie *El uniforme del general* e condanna Valente all'esilio. Il breve testo, di appena 651 parole, presenta una riscrittura del *Canto XXII* dell'*Odissea* focalizzata interamente sulla scena del massacro dei pretendenti al trono, con una coda che riprende la riflessione omerica sulla condizione della poesia e che in mano a Valente si trasforma in un'aspra invettiva contro i poeti, che in ogni tempo e luogo sottomettono la propria *labor* alle strumentalizzazioni del potere.

La stessa scena del canto omerico è oggetto, quasi in un gioco di *aproximaciones* allo stesso nucleo argomentale, anche della poesia *Reaparición de lo heroico* contenuta nel libro *El inocente* (1967-1970).[4]

Alla luce dei fatti che seguono la pubblicazione di *Número trece*, è impossibile non scorgere in *Rapsodia vigesimosegunda* un'involontaria ironia tragica legata al tema dell'esilio e al destino del poeta. L'archetipo del *nostos*, incarnato da Ulisse, non avrà mai la possibilità di una realizzazione concreta nella vita di Valente, che si impegnerà invece nel tracciare una tradizione letteraria europea a lui affine, di matrice essenzialmente ebraica, incarnata in particolar modo, negli infami anni posteriori ad Auschwitz, da Paul Celan ed Edmond Jabès. Il tema dell'esilio ha ripercussioni ontologiche, si proietta non solo sulla concezione poetica di Valente ma anche sull'essere stesso dell'uomo, che è, *in pri-*

3 Una cronaca dell'accaduto è contenuta in Rodríguez Fer, *El consejo de guerra contra José Ángel Valente*, in «El Cultural» (26 luglio 2000), http://www.elcultural.com/revista/letras/El-consejo-de-guerra-contra-Jose-Angel-Valente/2829.

4 Valente, *Obras Completas I*, cit., pp. 302-303.

mis, condannato dal linguaggio a un'infinita e utopica erranza, nel senso derridiano di *différance*, alla ricerca dell'origine.[5]

Quest'idea porterà Valente a una lunga e fruttuosa frequentazione delle letterature mistiche, in particolare della cabala e della mistica iberica del secondo Rinascimento, fondamentale per la costituzione di una nozione di anonimato che trova, per quanto concerne il materiale omerico, un interessante elemento di affinità nella celebre dichiarazione di identità dell'eroe a Polifemo, che riduce Odisseo a *οὐδείς*, a nessuno. Il perseguimento dell'anonimia è uno dei degli elementi più importanti della scrittura di Valente, il quale ha fatto dell'abolizione dell'identità biografica e autoriale uno dei suoi punti di forza espliciti, cardine essenziale di quella che i critici, e lui stesso indirettamente, hanno definito «estética de la retracción».[6]

Tuttavia, la figura di Ulisse, che riappare brevemente anche in altri luoghi testuali della produzione lirica valentiana, non sembra qui affascinare Valente per i tratti che la tradizione letteraria ha attribuito a Odisseo. Piuttosto, Ulisse appare come forza primigenia e bruta, in netto contrasto con l'Ulisse che Dante descrive nel celebre *Canto XXVI* dell'*Inferno*, celebrato per la sua astuzia e per la sua superbia. L'Ulisse valentiano è figura di pura violenza, priva di raffinatezze intellettuali come, del resto, la sua "dichiarazione d'intenti" nei confronti dei proci lascia chiaramente presagire. Nell'incarnare e portare a termine la propria vendetta, l'eroe restaura, attraverso quella che è, di fatto, una brutale repressione, la propria posizione iniziale. L'atto finale del *nostos* è liberazione dal movimento esilico ma anche ritorno all'origine, a un tempo anteriore a quell'occupazione ideologica del linguaggio, qui rappresentata dai Proci, che Valente non ha mai smesso di segnalare e condannare e che, per cessare di essere, necessita di un processo di distruzione e rinascita.[7]

Il testo valentiano esalta in maniera esplicita e dettagliata la violenza contenuta nel passaggio omerico. Il poeta pare sottolineare come non ci sia niente di glorioso o eroico nella violenza, in quanto essa porta inesorabilmente allo stesso definitivo risultato, ovvero la morte. In questo non manca l'ironia con cui Valente smonta la veste epica dell'episodio per mostrarlo in tutta la sua crudezza, mettendo così a nudo la mistificazione con fini ideologici spesso imposta al linguaggio proprio da chi il linguaggio lo dovrebbe custodire. Ulisse risparmia Femio non tanto per superstizione, ma per l'innocenza originaria dell'arte poetica, che si manifesta primariamente attraverso l'incoscienza con cui i poeti maneggiano il linguaggio, che è proprietà degli dèi e non degli uomini, meri strumenti anonimi dell'alterità dell'enunciazione.

La focalizzazione primaria delle strategie traduttive messe in atto è quella di preser-

5 Si vedano, ad esempio, *Jabés o la inminencia* e *Poesía y exilio*, in José Ángel Valente, *Obras Completas II*, a cura di Claudio Rodríguez Fer, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, pp. 639-642 e 678-690.

6 L'anonimia in relazione alla figura mitica di Ulisse trova un interessante contributo in Jordi Doce, *Telar de nadie*, in «Campo de Agramante: revista de literatura», xvii (2012), pp. 99-106.

7 L'idea di *punto cero*, ovvero della costante distruzione del linguaggio per garantirne l'innocenza dell'origine e il continuo rinnovamento, è uno dei punti salienti della condotta etico-estetica della prima produzione valentiana, la quale permane implicita anche nella poesia di maturità. Un'articolata riflessione sul tema si trova nei saggi *Ideología y lenguaje* e *Rudimentos de destrucción* contenuti in *Las palabras de la tribu*. Vedi Valente, *Obras Completas II*, cit., pp. 76-81 e 90-93.

vare due elementi del prototesto che ritengo essenziali e che ne costituiscono, rispettivamente, la dominante e la sottodominante primaria: da un lato l'ironia, basata essenzialmente sulle scelte lessicali e di registro; dall'altra l'attenzione del poeta all'aspetto sonoro, in particolare al ritmo e agli effetti fonici. Entrambi questi elementi si intrecciano in maniera coesa con l'argomento e diventano funzionali alla costruzione diegetica dell'episodio.

Rapsodia vigesimosegunda dà per scontata, da parte del lettore, la conoscenza dell'ipotesto, dei personaggi e della loro posizione all'interno dell'*Odissea*, nonché delle relazioni che intrattengono. Ciò risulta immediatamente visibile nella sintetica o addirittura assente presentazione dei pretendenti e dei loro assistenti, come nel caso nella descrizione della morte di Antinoo, che occupa l'apertura del racconto, inintelligibile da parte del lettore che ignori il rispettivo passaggio omerico.

Valente demistifica il registro epico non senza un'implicita allusione alla retorica tipica dei regimi fascisti, spesso rafforzata da scelte lessicali colte e da arcaismi, e lo fa attraverso l'ironia, ottenuta proprio dall'applicazione del registro epico-finzionale a un oggetto essenzialmente "scatologico". Si crea quindi un interessante cortocircuito, per il quale il linguaggio celebra in maniera aulica la violenza nei suoi dettagli più macabri, cercando la vacuità del sublime nell'orrorifico. In questo senso poi, centrale è lo scarto improvviso di registro nell'esclamazione di Ulisse «Os voy a joder vivos», tacciata di *hermosa* nonostante sia marcatamente colloquiale e volgare, che ribassa d'immediato il supposto carattere eroico e divino (*celeste*) del protagonista.

Allo stesso modo, è possibile notare un'attenzione particolare nei confronti dell'aspetto fonico, correlato espressivo delle considerazioni finali concernenti il ruolo del poeta e lo stato della poesia. L'uso di lessemi con bassa frequenza d'uso propone, di per sé, dei punti di interesse fonico oltre che semantico, dato che raccolgono immediatamente l'attenzione del lettore. Inoltre v'è la costruzione di vere e proprie stringhe sonore attraverso l'uso di allitterazioni, di catene vocaliche e della punteggiatura, come ad esempio nella descrizione del tavolo ribaltato, che riflettono a livello formale l'andamento dell'azione.

Per quanto riguarda il procedimento traduttivo, il mantenimento dell'ironia è, in questo caso, di approccio relativamente semplice e si riduce a un problema di natura essenzialmente lessicografica, vale a dire, di corretta consultazione e interpretazione dei dizionari, il cui fine è di rispettare il registro scelto dall'autore. L'approccio, se pur naturale, trova l'altrettanto naturale ostacolo dato dalla mancanza di traducenti diretti e dalla continua possibilità dello scarto semantico tipica della traduzione intertestuale. Nell'ottica di una ricostruzione del registro epico, nel caso in cui mancasse un traducente adeguato dal punto di vista del registro, sono intervenuto compensando in altri luoghi del testo rafforzando l'aspetto desueto o proponendo costruzioni più complesse. Emblematico è il caso di Leode, «que había echado suertes falseadas» (lett. «che aveva letto/predetto false fortune»), che nella riduzione derivata dalla modulazione diventa «mistificatore di destini».

Sicuramente più complessa è la ricostruzione dell'intreccio sonoro del prototesto, in quanto, una volta impostasi come dominante quella del registro, le scelte da farsi in tale senso risultano naturalmente ridotte. In questo senso, le «cráteras» (lett. «crátere»),

termine colto che indica i recipienti da cui veniva bevuto il vino nella classicità greco-romana, perde la propria precisione nella traduzione «brocche». La scelta è data essenzialmente nell'ottica di preservare un gioco di accenti e allitterazioni che, dalla vibrante /r/ e /rr/ tipica dello spagnolo («cráteras rotas corrió rojo»), viene diviso tra l'occlusiva /k/ e la fricativa /s/ («brocche spaccate scorreva rosso»).

Sempre in quest'ottica, va da sé che è necessario tenere in considerazione anche la sensibilità musicale del traduttore, non scontata quando lo si pone di fronte a un testo narrativo in cui la stretta convergenza tra forma e contenuto non è dichiarata in maniera esplicita come nel caso del testo propriamente lirico. Individuare e ricostruire il ritmo e le proprietà sonore della scrittura valentiana, sempre sottilmente implicate anche per quanto riguarda il testo narrativo, risulta una sfida quanto meno ambiziosa e intrigante.

Riferimenti bibliografici

Doce, Jordi, *Telar de nadie*, in «Campo de Agramante: revista de literatura», xvii (2012), pp. 99-106. (Citato a p. 289.)

Fernández Rodríguez, Manuel, *El tejedor de redes. Análisis integral de la narrativa de José Ángel Valente*, Ourense, Diputación Provincial de Ourense, 2006. (Citato a p. 287.)

Rodríguez Fer, *El consejo de guerra contra José Ángel Valente*, in «El Cultural» (26 luglio 2000), http://www.elcultural.com/revista/letras/El-consejo-de-guerra-contra-Jose-Angel-Valente/2829. (Citato a p. 288.)

Valente, José Ángel, *Obras Completas II*, a cura di Claudio Rodríguez Fer, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006. (Citato a p. 289.)

— *Obras Completas I*, a cura di Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006. (Citato alle pp. 287, 288.)

RAPSODIA VIGESIMOSEGUNDA

José Ángel Valente

Antínoo, hijo de Eupites, había caído del alto gorgorito de su estupidez muerte abajo. Qué hermoso pareciera vivo a los necios. Muerto, reveló la entera luz de su naturaleza: era un cerdo sangriento. La lengua se le vino para fuera, espesa y sucia. Cayó contra su espalda, ebrio de vacío. Los pretendientes revolotearon en un desbarajuste de mesas volteadas y manjares caídos. De las cráteras rotas corrió rojo y hostil el vino airado.

– Gracias, oh dioses, por haberme hecho capaz de la venganza y de la cólera – dijo el héroe. Después dio un largo, increíble berrido que se prolongó infinitamente, igual que si saliese de una cueva sin fondo. Apoyado en firme sobre su propio cuerpo, flexionó las rodillas con las piernas abiertas y comenzó a batir los muslos poderosos.

– Os voy a joder vivos – dijo en su hermosa lengua el celeste Odiseo.

Algunos de los predifuntos vomitaron de horror y el aire se llenó de un olor agrio. Los demás recularon como marea loca. Mas fue en vano, pues ya no tuvo tregua la matanza. Los cadáveres se amontonaban sin rigor, sin espacio bastante para caer, sin hora ni ocasión para decir palabra memorable. Alguno de los de abajo, aún no acabado, se sacudía cada poco con el hipo horrendo de la muerte y hacía retemblar el entero montón de cuerpos desinflados.

Ya el cabrero Melantio, mesturero follón que acarreara lanzas y yelmos para los pretendientes, pateaba colgado de una viga con el cuerpo torcido, gritando sin esperanza, pues muy pronto sus miembros iban a ser despedazados por el héroe, que dio luego a los perros sus narices y orejas, los enrojecidos testículos y el falo tembloroso.

Leodes, el arúspice, que había echado suertes falseadas, bien conoció la suya en esta hora, pues su cabeza quedó sola en el aire, segada con precisión de un solo tajo y mientras aún hablabla. Oh cabeza locuaz, nadie pudo llorarte.

A gatas, entre el sudor de la venganza y el humo de la sangre, llegó al fin hasta el héroe Femio Terpíada, el aedo. Venía con la lira sobre el pecho, a modo de protección o de escudo irrisorio, gimiendo como hembra paridera.

– Ah tú, heroico vate – dijo Odiseo, tentándole el pescuezo con mano carnicera.

Pero el poeta cayó de golpe al polvo, sacudido por las convulsiones del miedo. El héroe rió con ferocidad rayana en la ternura.

– No quieras degollarme – dijo Femio con voz casi ilegible. – Canté a los pretendientes, obligado por la necesidad, la canción que un dios me inspiraba. Los tiempos son difíciles y quién iba a pensar que tú vendrías. Así que tuve necesidad de pan, de un puesto, de un pequeño prestigio entre los otros, de modestos viajes por provincias. Pero aun así he de decirte que gusté la prisión por lealtad a ti, si bien fue sólo en los primeros tiempos. Después los dioses me engañaron, pues ellos hacen la canción y la deshacen y ponen hoy al hombre en un lugar y soplan otro día y lo destruyen. No quieras tú quitar la vida a quien nada tiene de sí, pues ni siquiera la canción es suya.

RAPSODIA VENTIDUESIMA

José Ángel Valente

Antinoo, figlio di Eupite, cadde di peso, dall'alto gorgheggiare della propria stupidità, verso la propria morte. Quanto avvenente pareva agli stolti da vivo! Da morto, rivelò l'intera luce della propria natura: era un porco sanguinario. La lingua gli uscì di bocca, spessa e sozza. Cadde di spalle, ebbro di vuoto. I pretendenti piroettarono in un putiferio di tavoli ribaltati e manicaretti rovesciati. Dalle brocche spaccate scorreva rosso e ostile il vino irato.

– Grazie, oh dèi, per avermi reso capace della vendetta e della collera – disse l'eroe. Dopo di che cacciò un lungo, incredibile muggito, che si prolungò infinitamente, come uscisse da una caverna senza fondo. Piantato saldamente sul proprio corpo, piegò le ginocchia a gambe aperte e iniziò a battere le cosce poderose.

– Adesso sono cazzi vostri! – disse nella sua sublime lingua il celeste Odisseo.

Alcuni dei predefunti vomitarono d'orrore e l'aria si riempì di un odore agro. Gli altri arretrarono come una marea impazzita. Ma fu invano, ché il massacro non concedeva ormai nessuna tregua. I cadaveri si ammassavano senza rigore, senza spazio sufficiente per cadere, senza tempo né occasione per proferire parole memorabili. Alcuni tra quelli rimasti sotto, ancora in vita, venivano scossi di tanto in tanto dall'orrendo spasmo della morte, facendo traballare l'intera catasta dei corpi svuotati.

Il capraio Melanzio, tracotante traditore che procurò lance ed elmi ai pretendenti, scalciava appeso a una trave, col corpo ritorto, gridando senza alcuna speranza. A breve, infatti, le sue membra sarebbero state fatte a pezzi dall'eroe, che diede ai cani il naso e gli orecchi, i testicoli arrossati e il fallo tremante.

Leode l'aruspice, mistificatore di destini, ben presto conobbe la verità del proprio, dato che la sua testa rimase per aria, sola, mozzata con precisione da un unico fendente mentre ancora parlava. Oh loquace testa, nessuno poté piangerti.

A gattoni, tra il sudore della vendetta e i fumi del sangue, giunse infine presso l'eroe Femio Terpiade, l'aedo. Veniva con la lira al petto, a mo' di protezione o di scudo irrisorio, gemendo come una partoriente.

– Ah tu, eroico vate – disse Odisseo, tastandogli la collottola con mano belluina.

Il poeta cadde di colpo nella polvere, scosso dalle convulsioni della paura. L'eroe rise con ferocia sconfinante nella tenerezza.

– Non vorrai sgozzarmi – disse Femio con voce quasi illeggibile, – Cantai ai pretendenti, obbligato dal bisogno, la canzone che mi ispirò un dio. Sono tempi duri e chi pensava saresti mai tornato? Ebbi necessità di pane, di alloggio, di un po' di prestigio, di modesti viaggi per le province. E nonostante tutto, devo dire che sopportai la prigionia per lealtà nei tuoi confronti, sebbene solo all'inizio. Dopo mi vidi ingannato dagli dèi, dato che sono loro a fare e disfare la canzone, e oggi collocano un uomo in un posto e un altro giorno, con un soffio, lo distruggono. Non vorrai tu togliere la vita a chi non ha niente di suo, ché nemmeno la canzone gli appartiene.

ISSN 2284-4473

Así habló el aedo, mercenario de dioses y de hombres, y Telémaco que asistía a su padre en la matanza, pero conocía mejor la desdichada suerte de la lírica en los años siguientes a la guerra de Troya, intervino en favor del poeta caído.

Así salvó el Terpíada lira y pelleja, con la indignidad propia de una especie en la que, gratuito, un dios pone a veces el canto.

Odiseo y Telémaco azufraban la casa y encendían el fuego. Las esclavas oían temblorosas las órdenes del amo, apretujadas unas contra otras como tibias becerras. El poeta, sentado aún sobre un charco de sangre, pulsó al azar la lira. Se oyó un sonido tenue, tenaz e inútil, que quedó en el aire, solo y perdido, como un pájaro ciego.

Così parlò l'aedo, mercenario di dèi e uomini. E Telemaco, che assisteva il padre nel massacro ma meglio conosceva la sventurata sorte della poesia negli anni successivi alla guerra di Troia, intervenne a favore del poeta caduto.

Così salvò il Terpiade lira e pellaccia, con l'indegnità propria di una specie in cui, in modo arbitrario, un dio ripone a volte un canto.

Odisseo e Telemaco spargevano zolfo per la casa e appiccavano il fuoco. Le schiave ascoltavano tremanti gli ordini del padrone, pigiate una contro l'altra come miti vitelle. Il poeta, rimasto seduto in una pozza di sangue, pizzicò a caso la lira. Si udì un suono tenue, tenace e inutile, che rimase nell'aria, solo e perduto, come un uccello accecato.

❧

Parole chiave

José Ángel Valente; *Rapsodia vigesimosegunda*; traduzione; dominante.

Notizie del traduttore

Stefano Pradel ha conseguito il dottorato di ricerca presso l'Università di Trento con una tesi sull'estetica del frammento nella poesia di José ángel Valente, autore su cui ha potuto approfondire la relazione tra Eros e Thanatos grazie a un assegno di ricerca presso lo stesso dipartimento. È stato docente a contratto di Lingua e traduzione spagnola e Letteratura spagnola presso l'Università di Parma. Attualmente insegna traduzione spagnolo-italiano presso l'I.S.I.T. (Istituto Accademico per interpreti e traduttori di Trento). stefano.pradel@hotmail.com

Come citare questo articolo

José Ángel Valente, *Rapsodia ventiduesima*, trad. di Stefano Pradel, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», viii (2017), pp. 287–295.

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.

issn 2284-4473

Reprints

LA RELIGIOSITÀ POPOLARE IN LOPE DE VEGA*

Ángel Valbuena Prat

NOTA DEL TRADUTTORE

Quella che qui si presenta in traduzione italiana, è la conferenza che Ángel Valbuena Prat pronunciò nell'Ateneo di Madrid il 3 aprile del 1963, poi pubblicata nel settembre dello stesso anno, con il titolo *La religiosidad popular en Lope de Vega*, per i tipi della Editora Nacional, volumetto n. 9 della collana "Colección Ateneo".

Ángel Valbuena Prat (Barcelona, 1900 – Madrid, 1977) è uno dei critici letterari più presenti nella prima metà del secolo XX, divenuto assai famoso per la sua *Historia de la literatura española* – apparsa in prima edizione nel 1937, in cinque volumi, e poi considerevolmente ampliata nelle sue otto riedizioni fino alla fine degli anni sessanta –, che fu per molti decenni del Novecento il vero manuale di riferimento, originale e innovatore, ma insieme classico, per la critica della letteratura spagnola, e definito come "la storia letteraria per eccellenza del secolo scorso".[1]

Fin dai suoi studi giovanili, gli interessi di Valbuena Prat si sono rivolti all'ambito della letteratura aurea e in particolare a quella di tema religioso e spirituale. Già la sua tesi dottorale sugli *Autos sacramentales* di Calderón è opera di profonda erudizione e ricca di innovative indagini e originali punti di vista. Nello stesso anno in cui pubblicò il volumetto che si presenta qui, videro la luce i suoi *Estudios de literatura religiosa española: época medieval y edad de oro*,[2] che dedicano al teatro sacro aureo in generale e a Lope de Vega in particolare, un ampio spazio.

Il saggio che qui si presenta nella sua prima traduzione italiana è un contributo di grande interesse sia per chi si occupa di Lope de Vega come autore teatrale, sia per chi è attento alla qualità della sua poesia, e in particolare quella di ambito spirituale e religioso, di cui l'autore ha dato straordinaria prova nelle sue *Rimas sacras* e nei *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*. Valbuena Prat intende gettar luce su alcuni aspetti specifici di quel territorio artistico, così connaturale al Fénix, in cui le forme più autenticamente popolari della sua lirica, che ha evidenti radici nella lirica castigliana medioevale, diventano funzionali alla drammatizzazione di un profondo sentimento religioso, condiviso dall'autore con il suo vasto pubblico, altrettanto popolare. L'ambito testuale che il critico frequenta è costituito principalmente dai dieci libri dell'*Isidro. Poema castellano* (1599), dedicato al popolare santo *labrador* di Madrid, dagli *Autos sacramentales*, e da alcune commedie basate su temi della Sacra Scrittura, ovvero da opere che all'epoca del contributo pote-

* Il testo fonte utilizzato è quello della prima edizione: Ángel Valbuena Prat, *La religiosidad popular en Lope de Vega*, Madrid, Editora Nacional, 1963.

1 David González Ramírez, *La* Historia de la Literatura española *(1937) de Ángel Valbuena Prat paso a paso (I): origen y resultado de un proyecto editorial*, in «Revista de Literatura», lxxvi/152 (2014), pp. 403-423.

2 Ángel Valbuena Prat, *Estudios de literatura religiosa española: época medieval y edad de oro*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1963.

vano contare su un'attenzione critica certamente inferiore rispetto a quella rivolta allo straordinario corpus delle sue commedie.

Il saggio *La religiosidad popular en Lope de Vega* indaga in due direzioni, entrambe sostanziali per la creazione letteraria del grande autore del *Siglo de Oro*. Rintracciando gli aspetti più prettamente lirico-popolari presenti sia nell'*Isidro* (ma anche nei testi intercalati nella prosa di *El peregrino en su patria*) sia negli *Autos sacramentales*, Valbuena Prat rileva innanzitutto la prima di queste due direzioni compositive, ovvero quella che porta il grande autore aureo a individuare il su vero spunto emotivo e, se mi è consentito, il più autentico dato culturale che sta alla base di tutta la sua straordinaria produzione teatrale e poetica.

Dall'altra parte il critico, proprio nella sua specifica attenzione agli *Autos* e all'*Isidro*, attraverso alcuni efficaci stralci testuali riesce a dare un chiaro esempio di come questa produzione letteraria sia particolarmente significativa, in quanto Lope ha modo di sperimentarvi, più direttamente che altrove, la sua tendenza a creare immagini e situazioni di immediata teatralità e di intenso lirismo a partire da una tradizione popolare e folklorica, talvolta anche orale. Ma il valore aggiunto di questa produzione lopiana consiste – come si evince dall'indagine di Valbuena – nel fatto che essa è la più autentica rappresentazione formale di quella alta spiritualità che Lope ci mostra nelle sue *Rimas sacras* e nei *Soliloquios*; una spiritualità in cui il poeta non può fare a meno di coinvolgere tutto il suo umanissimo mondo personale, le sue minime emozioni di fronte al mistero divino.

Insomma, riprendendo il riferimento alla doppia indagine, cui alludevo sopra, potremmo dire, in estrema sintesi, che Valbuena ci induceva a vedere, fin da allora, da un lato le radici di un lirismo popolare che si fa teatro religioso e dall'altro le forme popolari di un teatro che si fa esperienza spirituale.

In stretta coerenza con quanto osservato sin qui, il saggio, poi, si fa apprezzare anche per la capacità di mettere in relazione, con semplici allusioni, proprie di una saggistica leggera e brillante, e in virtù di quello che lo studioso chiama «lieve simbolismo», i testi presentati con l'intera realtà letteraria di quel multiforme "monstruo de la naturaleza" che fu Lope, nella definizione di Cervantes. Un minimo comune denominatore, dunque, capace di connotare tutta la creatività letteraria dell'autore, che si completa con quel fattore – al quale il critico fa spesso riferimento – di una stretta analogia tra le forme della letteratura religiosa lopiana e la realtà di un'arte figurativa barocca, in particolare quella popolare dei gruppi scultorei dei *pasos* e della pittura della natività dei Secoli d'Oro.

Uno dei meriti dello studio di Valbuena Prat è quello di aver indicato, all'interno degli studi lopiani, una direzione che sarebbe stata poi raccolta da quella parte degli studiosi più recenti – attenti non soltanto a un Lope totalmente identificato con la sua «monarquía cómica»,[3] costruita sul modello da lui proposto nell'*Arte nuevo de hacer comedias* –,[4] che sono andati rivolgendo una crescente attenzione sia alla produzione poetica dell'autore madrileno, sia alle tematiche spirituali della sua intera produzione: le *Rimas*

3 Cfr. Miguel de Cervantes, *Entremeses*, a cura di Florencio Sevilla Arroyo e Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1988, p. 12.

4 A Maria Grazia Profeti dobbiamo una sistematica rassegna bibliografica della tradizione a stampa della produzione non drammatica di Lope, a testimonianza della crescente necessità di riconsiderare nella sua totalità il valore letterario del "Fénix de los ingenios"; cfr. Maria Grazia Profeti, *Per una bibliografia di Lope de Vega. Opere non drammatiche a stampa*, Kassel, Reichenberger, 2002.

sacras (1614), i *Soliloquios* (1612), *Los pastores de Belén* (1612), questi ultimi definiti dallo stesso autore una *Arcadia a lo divino*, e inoltre i poemi narrativi, tra i quali l'*Isidro* e le opere in prosa, come *El peregrino en su patria* (1604), che al suo interno presenta quattro *autos* sacramentali senza un'apparente relazione con la storia "bizantina" del libro.

Non si può non ricordare, a questo proposito che nello stesso ambito drammatico gli studi lopiani, a partire dagli stessi anni in cui Valbuena si dedicava alla letteratura religiosa spagnola, hanno dato maggiore credito agli *Autos* e ai *Coloquios*.[5] Ed è lo stesso Valbuena a segnalare, questa volta nel secondo volume della sua già citata storia letteraria, la necessità di guardare agli *Autos* di Lope nella prospettiva di un sentire eminentemente umano e di un'espressione sempre intensamente lirica, che ci porta a vedere queste sue *piezas cortas* di tema sacro «a modo de parábolas de amor, en que los motivos sacros se revisten de las galas de la primavera y de las metáforas de bodas y de celos inflamadas de pasión»,[6] sottraendole ad un confronto diretto con quelle di Calderón. In tempi assai più recenti gli studi di Amparo Izquierdo Domingo[7] hanno cercato di colmare i debiti della critica nei confronti degli *Autos* di Lope de Vega, sia fornendo una precisa classificazione e uno studio interpretativo sia analizzandone nel dettaglio le funzioni drammatiche. Un risultato che deve sicuramente qualcosa anche alle considerazioni sulla religiosità popolare in Lope, che qui ripropongo.

La traduzione del saggio di Valbuena Prat in lingua italiana intende rendere, a beneficio del lettore colto e dell'ispanistica italiana, una testimonianza che non solo era di difficile reperimento, ma che conserva un effettivo valore storico negli studi lopiani.

La traduzione proposta ha cercato di rendere in italiano lo stile dell'originale, che si fa notare per un impianto discorsivo non accademico atto a risaltare la delicatezza e il tono lirico popolare con cui Lope mette in versi e drammatizza i temi sacri. Nell'intento di fornire al lettore alcuni dati utili alla comprensione del breve saggio, ho corredato il testo di alcune note, appositamente segnalate, che si aggiungono alle poche note dell'originale.

I testi in verso di Lope de Vega, citati con frequenza nel saggio, e mantenuti in lingua originale nel corpo del testo della mia versione, sono forniti in nota e da me tradotti in verso, nell'intento di mantenere il più possibile il loro assetto metrico, ritmico e stilistico e nell'arduo, ma doveroso tentativo di riprodurre, a beneficio del lettore italiano, il valore spirituale e la funzione estetica loro attribuiti da Valbuena.

Pietro Taravacci – *Università di Trento*

5 Si fa presente che, dopo la ormai lontana edizione delle *Obras de Lope de Vega*, curate da Menéndez Pelayo tra il 1890 e il 1902, nello stesso 1963 gli *Autos* e i *Coloquios* di Lope si rendevano accessibili al vasto pubblico nei volumi della Biblioteca de Autores Españoles. Cfr. Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega, VI, VII e VIII, Autos y coloquios*, a cura e con introd. di Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1963.

6 «come parabole d'amore, nelle quali i motivi sacri si rivestono dello splendore della primavera e delle metafore tipiche di sposalizi e gelosie, infiammate di passione» (Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, 7ª ed., Barcelona, Gustavo Gili, 1964, vol. II, p. 341).

7 Cfr. Amparo Izquierdo Domingo, *Los autos sacramentales de Lope de Vega. Clasificación e interpretación*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2013, e Eadem, *Los autos sacramentales de Lope de Vega. Funciones dramáticas*, New York, IDEA-IGAS, 2014.

ISSN 2284-4473

Riferimenti bibliografici

Cervantes, Miguel de, *Entremeses*, a cura di Florencio Sevilla Arroyo e Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1988. (Citato a p. 300.)

González Ramírez, David, *La* Historia de la Literatura española *(1937) de Ángel Valbuena Prat paso a paso (I): origen y resultado de un proyecto editorial*, in «Revista de Literatura», lxxvi/152 (2014), pp. 403-423. (Citato a p. 299.)

Izquierdo Domingo, Amparo, *Los autos sacramentales de Lope de Vega. Clasificación e interpretación*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2013. (Citato a p. 301.)

— *Los autos sacramentales de Lope de Vega. Funciones dramáticas*, New York, IDEA-IGAS, 2014. (Citato a p. 301.)

Profeti, Maria Grazia, *Per una bibliografia di Lope de Vega. Opere non drammatiche a stampa*, Kassel, Reichenberger, 2002. (Citato a p. 300.)

Valbuena Prat, Ángel, *Estudios de literatura religiosa española: época medieval y edad de oro*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1963. (Citato a p. 299.)

— *Historia de la literatura española*, 7ª ed., Barcelona, Gustavo Gili, 1964, vol. ii. (Citato a p. 301.)

— *La religiosidad popular en Lope de Vega*, Madrid, Editora Nacional, 1963. (Citato a p. 299.)

Vega, Lope de, *Obras de Lope de Vega, VI, VII e VIII, Autos y coloquios*, a cura e con introd. di Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1963. (Citato a p. 301.)

LA RELIGIOSITÀ POPOLARE IN LOPE DE VEGA*

Ángel Valbuena Prat

L'intera opera di Lope si muove fra intuizione e realizzazione di temi poetici popolari ed eruditi, gli uni abilmente captati, in accordo con il suo temperamento; altri inseguiti con particolare cognizione artistica (*artificio*) e con perseverante impegno. La straordinaria facilità del poeta e drammaturgo rende possibili entrambi i versanti, i due percorsi. Tale caratteristica, che si verifica nell'intera produzione lopiana riveste un particolare interesse nell'ambito sacro, lirico e teatrale. Sul versante religioso indubbiamente Lope si imbatte in una tradizione popolare ancor più radicata, ora nella sua più pura espressione sincera e naturale, ora in un tipo di devozione che si intende mettere a disposizione di tutti i credenti, nonostante la sua base dottrinaria, della quale il più autorevole esempio sono le opere mistiche e autobiografiche di Santa Teresa, verso la cui figura Lope avvertì speciale attrazione e simpatia. Nello stesso tempo, non tralascia mai di affiancare ai temi popolari tutta l'erudizione biblica e agiografica che era in grado di accumulare; un chiaro esempio di questo impegno sono le annotazioni a margine e le citazioni storiche relative a un testo poetico così tipicamente popolare come l'*Isidro*, o la dualità di prosa colta o di romanzo pastorale *a lo divino* de *I pastori di Betlemme*, assieme alla semplice emozione e all'espressività dei *villancicos*, alcuni dei quali, tra i più famosi da lui composti, compaiono nella trama di quest'opera. All'interno dell'amplissima produzione del Fénix, farò riferimento ad alcuni esempi tratti dalle opere testé alluse, e in particolare da diverse forme del suo teatro religioso. Riguardo all'*Isidro*, Americo Castro nella *Vita di Lope de Vega*, scritta in collaborazione con Rennert:[1] «Qui Lope ha fatto sfoggio di poesia spagnola, e con stile erudito cercò di avvicinarsi il più possibile al popolarismo, il cui trionfo simbolizza il santo toledano». Fra Domingo de Mendoza, che mise a disposizione di Lope vari documenti del processo di beatificazione del Santo, appena avviato, scrisse a Lope, come risulta in quella sorta di panegirico che apre il componimento, quanto gli sembrasse opportuno che scrivesse l'*Isidro* rispettando «nella sua composizione il decoro, la piacevolezza e la pregnanza delle nostre dolci *redondillas* castigliane». Lope, dal canto suo, gli risponde contemperando anelito classico e popolare assieme: «Desidererei essere un Virgilio, ma essendo quello che sono, e dunque non potendo offrire più di quel che ho, protrarrò la sua vita e le sua lode...».[2] È strano notare come, accanto al gran numero di citazioni a margine e di riferimenti a libri letti o adocchiati, nasca l'autentica poesia sobria e popolare inerente all'argomento e alla tradizione iconografica dei temi sacri. Dopo aver fatto eco a Virgilio e Ovidio, a San Gerolamo e Dionigi l'Aeropagita, ci propone la sua versificazione in forma di sobrie r*edondillas*, come si era soliti dire allora, estendendo questo termine alle *quintillas* (ovvero la strofa di cui si compone l'*Isidro*):

que sois humildes y llanos

* Conferenza pronunciata presso l'Ateneo di Madrid il 3 aprile 1963.

1 Hugo A. Rennert y Américo Castro, *Vida de Lope de Vega*, Madrid, 1919. Nella «Advertencia» si dichiara che le pagine relative all'analisi dell'*Isidro* sono di Castro. La citazione di cui sopra è a p. 136.

2 *Obras sueltas*, ed. Sancha.

decid: que son castellanos
los versos como el sujeto.[3]

L'allusione a un tale senso di «umiltà» in relazione al santo povero e contadino coincide con la simpatia di Lope verso ciò che è semplice e quotidiano. Si tratta del medesimo sentimento che ne *I Pastori di Betlemme*, lo induce a dire nei versi d'esordio, in forma di orazione:

Admite mi humildad, pues tu grandeza
primero que a la mirra, incienso y oro,
llamó a Belén la pastoril pobreza...

¿Qué se te da del mísero tributo,
que pueda darte el hombre, cuando lleva
el alma ingrata y el semblante enjuto?

Escucha, pues, en esa humilde cueva
el canto de mis rústicos pastores,
del voto y del amor honesta prueba.

Los Reyes te darán cosas mayores,
que yo solo te puedo dar, Rey mío,
fruto del alma y del ingenio flores,
que por manos tan rústicas te envío.[4]

Se in quel libro natalizio le forme umili si troveranno nei *villancicos* e in altre strofe cantabili, in contrapposizione all'artificiosa prosa del romanzo pastorale, l'*Isidro*, tutto quanto (persino nelle digressioni erudite e nell'apparato storico), si presenterà nella stessa forma lungo l'intero componimento. La strofa di tipo popolare era insolita in un poema epico di quei tempi, nei quali persino un poeta vocato a strofe simili a quelle del Lope ingenuo, quale Valdivielso, faceva uso dell'ottava reale nella sua epopea su San Giuseppe, o in quella dedicata alla storia della toledana Vergine del Sacrario. Utilizzando la *quintilla*, nel suo *Isidro* Lope ritorna alla tradizione risalente all'epoca dei Re Cattolici, come avviene nel Fray Iñigo de Mendoza della *Vita Christi por coplas*, o nelle forme brevi di Montesino. Lope aveva una speciale simpatia per quel periodo e per quello stile; e proprio nell'*Isidro* troviamo il famoso elogio delle *redondillas* di Garci Sánchez, dei versi brevi di Camões, o delle strofe di Jorge Manrique, delle quali dice che «meritano d'essere

3 «che siete umili e sobri / dite: che son castigliani/ i versi e al pari anche il tema» (la traduzione è mia, come tutte quelle del testo di Lope de Vega, che seguiranno. Cfr. Lope de Vega, *Isidro*, nell'edizione di A. Sánchez Jiménez (Madrid, Cátedra, 2010), I, 26-30, da cui si evince la diversa punteggiatura della *princeps* del 1599: «Si os pusiere por objeto/ de tantos algún discreto/ que sois humildes y llanos,/ decid que sois castellanos/ los versos, como el sujeto» [*n.d.t.*]).

4 « Prendi la mia umiltà, se la grandezza/ tua innanzi che la mirra, incenso e oro,/ chiamò a Betlemme il povero pastore...// Che ti verrà del misero tributo, / che potrà darti l'uomo, quando trae/ l'anima ingrata e l'arido sembiante?// Ascolta, tu, in quest'umile caverna/ il canto dei miei umili pastori,/ del voto e dell'amore onesta prova.// A te daranno i Re cose maggiori,/ ch'io solo posso darti, o Re mio,/ frutti di un'anima e di ingegno fiori,/ che in mano tanto rustiche ti invio».

scritte in lettere d'oro».[5] Nell'*Isidro*, l'elemento sovrannaturale coincide, con grande naturalezza, con i fatti quotidiani della vita del santo agricoltore. Nel prologo sottolinea la devozione verso il suo patrono madrileno, in riferimento a quello che egli definisce come «la dolcezza dell'amore della sua patria». Segnala i tratti della sua sensibilità ai temi da lui stesso amati e familiarmente frequentati. Appare singolare che rilevi il valore artistico ed emozionale degli inni liturgici: «Chi non si sente sollevare lo spirito nell'udire il *Pange lingua*? Chi non induce alle lacrime il *Vexilla Regis*...?»[6] ci chiede su questi inni all'epoca della musica del de Victoria. Cosa c'è di più dolce dell'*O gloriosa Domina* o dell'*Ave Maris Stella*?».

Così come nella pittura di Murillo raffigurante San Diego di Alcalá (tema trattato anche da Lope), nell'*Isidro* gli angeli possono assistere con garbo alle mansioni quotidiane del contadino. Nel classico miracolo del campo e della preghiera, il poeta ci parla degli «angeli aratori». Quando Isidro li vede, li saluta con la medesima naturalezza con cui tutta l'arte religiosa popolare spagnola accoglie il miracolo:

> Oh mensajeros del cielo,
> ¿adónde bueno?, les dice.
>
> ¿Qué queréis en los sembrados?
> Qué buscáis en los arados?
> ¿I entre estos terrones duros?[7]

Juan o Iván de Vargas, nell'assistere alla realizzazione del miracolo, resta assorto, come preso nell'immagine d'una squisita miniatura o in un'illusione immaginaria:

> Otros yugueros que araban
> en la tierra que él compró,
> con bueyes cándidos vió,
> que al toro estrellado honraban
> con más luz que el sol les dió...[8]
>
> Vió que los bueyes andaban
> entre los surcos ligeros,
> y que los seis compañeros,
> al lado de Isidro estaban,
> como el carro y los luceros.
>
> Vió las ricas ahijadas[9]

5 Si rinvia all'edizione moderna dell'*Isidro. Poema castellano*, a cura di Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2010, p. 165, basata sulla *princeps*, curata dallo stesso Lope per i tipi di Luis Sánchez, in Madrid, 1599 [*n.d.t*].

6 *Ivi*, p. 161 [*n.d.t*].

7 «Voi messaggeri del cielo,/ dove di bello...?, domanda. // Che cercate qui sui campi?/ Sopra questi campi arati?/ E fra queste zolle dure?»

8 vv. 351-355. Si rinvia alla recente edizione dell'*Isidro*, a cura di Antonio Sánchez Jiménez, cit., p. 284 [*n.d.t.*].

9 «ahijadas» è evidente errore, che si dovrà emendare con «aguijadas». Cfr. Lope de Vega, *Isidro*..., ed. cit., p. 286 [*n.d.t.*].

de piedra y oro bordadas,
y los capotes de estrellas,
o porque lo fuesen ellas,
o por ser imaginadas.[10]

Nella commedia *La niñez de San Isidro* (*L'infanzia di San Isidoro*) la stessa immagine acquista plasticità, come in una sorta di prefigurazione di ciò che sarà il santo, in una rivelazione di suo padre: «Si suonino le zampogne, e, nello schiudersi di una nube, al di sopra del carro passeranno due angeli che arano, assieme ai loro buoi, e si vedrà San Isidro con un vestito trapuntato di stelle, una corona di splendore sul capo, e il suo pungolo argentato». Ciò che qui è annuncio della gloria che il santo riceverà si realizza nell'altra *Comedia famosa de San Isidro labrador de Madrid* (*Commedia famosa di San Isidoro agricoltore di Madrid*), innanzi agli occhi attoniti di Iván, come nel componimento poetico. Uno dei più belli fra i *villancicos* de *Los pastores de Belén* (*I pastori di Betlemme*), ha una musicalità fluidamente infantile, una specie di scampanio quasi dadaista, nonostante certi tratti di ingegno retorico o certe allusioni evangeliche:

Campanitas de Belén,
tocad al alba, que sale
vertiendo divino aljófar
sobre el sol que de ella nace,
que los ángeles tocan,
tocan y tañen.

Que es Dios-Hombre el sol,
y el Alba su Madre:
Din, din, din, que vino en fin.
Don, don, don, San Salvador,
dan, dan dan, que hoy no les dan.
Tocan y tañen a gloria en el Cielo,
y en la tierra tocan a paz.

En Belén tocan al alba,
casi al primer arrebol,
porque della sale el sol
que de la noche nos salva.
Si las aves hacen salva,
al alba del sol que ven,
campanitas de Belén,
tocad...

Este sol se hiela y arde

10 «Altri aratori ad arare/ nella terra che comprò,/ con dei buoi candidi vide,/ devoti al toro stellato/ più che per sole splendenti...[...] Vide procedere i buoi/ in mezzo ai solchi leggeri,/ e che i sei compagni vide,/ stavano accanto a Isidro,/ come il carro e le stelle.// Vide i pungoli sfarzosi/ di pietre e d'oro arricchiti,/ e vide i manti di stelle,/ vuoi perché fossero vere,/ vuoi perché le immaginava».

de amor y frío en su Oriente,
para que la humana gente
el cielo sereno aguarde,
y aunque dicen que una tarde
se pondrá en Jerusalén,
campanitas de Belén
tocad...[11]

Fra i pastori che cantano questo *villancico*, ci dice Lope che «ve ne erano alcuni molto rustici e poveri, di quelli, però, ai quali Dio svela i suoi segreti nascosti ai sapienti che il mondo disperde». La dimensione popolare del villaggio è assegnata all'elemento religioso come semplice simbologia in molti auto sacramentali di Lope. Oltre che con l'eco di motivi semplici e tradizionali che restavano vivi attraverso il teatro liturgico del Medioevo, il nostro poeta si diletta con i temi villaneschi e con quelli dei canti popolari, uniti a una tenue trama che solitamente corrisponde al tema biblico di Salomone, che tanto aveva attratto i nostri mistici. È quanto accade, per esempio, in uno dei più significativi auto, intitolato *De los Cantares*[12] (*Dei Cantici*). Lì la Sposa del libro dell'Antico Testamento appare come una contadina, accompagnata dalla Grazia, «entrambe in abito da villane, con i loro cappucci, le camiciole e le baschine, e con i loro grembiuli e il bastone». E appare, ugualmente, la Allegria «del pastore» e «dello Sposo», che è Cristo, con tunichetta di tela, e la Prudenza del contadino». Per far innamorare la Sposa, di fronte all'avversario, rappresentante il Demonio, lo Sposo indossa «una cappa impermeabile di taffetà rosso, rivestito d'un velo d'argento e d'oro», e gli porgono «un bastone a forma di croce». Quando la sposa si assopisce, si animano canti e danze «spagnoleggianti, dove i balli cambiano secondo la natura delle strofe». Uno dei balli è quello famoso della zarzuela, trasposto "a lo divino":

Yo me iba, madre,
al monte una tarde...[13]

Un altro è il ballo del cavaliere, con uguale adattamento sacro:

Que de noche lo mataron
al caballero,
a la gala de María,

11 « campanelle di Betlemme,/ suonate all'alba, che sorge/ perle divine versando/ sopra il sol che da lei nasce,/ che pure gli angeli suonano,/ suonano e rintoccano.// Ché è Dio-Uomo il sole,/ ed è l'alba sua Madre.../ Din, din, din, che venne alfin./ Don, don don, Salvator Santo,/ dan, dan, dan, che non le dan./ Suonan, rintoccano a gloria nel Cielo,/ suonano a pace qui in terra.// Suonano all'alba in Betlemme,/ quasi al primo rossore, perché da lei nasce il sole/ che dalla notte ci salva./ Se a salve cantan gli uccelli,/ all'alba del sole che appare,/ campanelle di Betlemme/ suonate...// Questo sole gela e arde/ d'amore e freddo all'Oriente,/ cosicché l'umana gente/ attenda il cielo sereno,/ e se dicon che una sera/ calerà a Gerusalemme,/ campanelle di Betlemme, suonate...» [da *Pastores de Belén*, Libro III (*n.d.t.*)].

12 Si rimanda a *Piezas maestras del teatro teológico español*, ed. de Nicolás González Ruiz, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, [1953], 1997, 4ª ed., pp.114-133 [*n.d.t.*].

13 «Me ne andavo, o madre,/ al monte una sera...».

la flor del cielo.

Como el sol que arde
tanto se encubría,
noche parecía,
aunque era la tarde.
La muerte cobarde,
mató, aunque ella ha muerto,
al caballero,
a la gala de María,
la flor del cielo.[14]

Un altro ballo ancora è quello de «la gagliarda»:

Corren[15] caballos aprisa,
tápala, tapa, tápala, tapa!
Corrido va el toro,
el hombre se escapa,
porque Dios, que le mira
le echó la capa.
Tápala, tapa, tápala, tapa![16]

Quando lo Sposo fa la serenata alla Sposa, mascherato, pure canta, con accompagnamento musicale, un canto popolare adattato al suo intento:

Si queréis que os ronde la puerta,
alma mía de mi corazón,
seguidme despierta,
tenedme afición,
veréis cómo arranco
un álamo blanco,
y en vuestro servicio
lo pongo en el quicio,
que vuestros amores míos son.[17]

Uno dei migliori auto sacramentali, *La siega* (*La mietitura*), presenta il Signore del campo con un mantello, mascherato, e con i suoi servitori, il Cielo e il Desiderio, agricoltori. Anche la canzone dell'alba per risvegliare la Sposa è un canto popolare dei più fluidi e semplici del poeta:

14 «Che l'uccisero di notte/ il cavaliere,/ l'ornamento di Maria,/ la gemma del cielo.// Poiché il sole ardente/ tanto s'occultava,/ di notte pareva,/ quand'era di giorno. /Codarda la notte,/ per quanto lei sia morta,/ uccise, il cavaliere,/ l'ornamento di Maria,/ la gemma del cielo».

15 «Corren» è *lectio facilior*, che deve essere emendata con «Corten», attestato nell'edizione di riferimento.

16 «I cavalli qui di fretta,/chiudila, chiudila, chiudi!/Vergognoso va il toro,/ l'uomo se ne fugge,/perché Dio, che lo guarda/ gli tirò la cappa./ Chiudila, chiudila, chiudi!»

17 «Se alla porta la ronda volete,/ anima mia del mio cuore,/ seguitemi sveglia,/ vogliatemi bene,/ come sradico vedrete/ un candido pioppo,/ e al vostro servizio/ sul perno lo pongo,/ che i vostri amori miei sono».

A la Esposa divina
cantan la gala,
pajarillos al alborada,
que de ramas en flores,
y de flores en ramas
vuelan y saltan.

A la Esposa bella,
linda y agraciada,
–que le dio el Esposo
toda su gracia–,
cantan los pajarillos
al alborada,
y de ramas y flores,
vuelan y saltan.[18]

Popolare è pure il canto della semina:

A sembrar, a sembrar, labradores,
que las aves del cielo cantan amores[19]

Il popolarismo di Lope unisce in questo teatro post-medievale tutto quanto il senso arcaizzante della scena molteplice, come una serie di stampe unite tra loro da un filo molto sottile a una rielaborazione di temi mediante l'arte del poeta del Rinascimento e del Barocco. Persino in queste manifestazioni di eleganza la sostanziale semplicità del carattere di Lope si impone nei risultati migliori, come nel citato auto de *La siega* (*La mietitura*). Nell'auto *La vuelta de Egipto* (*Il ritorno dall'Egitto*), ad esempio, si mette in atto l'espediente di episodiche scene in sequenza, all'uso medievale, con canti e con danze di pastori e pastorelle nel finale, addirittura con arcaismi linguistici inseriti nel testo della canzone:

Venga con el día,
venga María;
y con el albore
Jesús y el sole...[20]

In *autos* sacramentali come *El tirano castigado* (*Il tiranno castigato*), appaiono perfino scene di taverna, di giovani mulattieri, nelle quali l'atteggiamento del locandiere sfiora il ruffianesco; risse e liti dove appare un giovane pieno di sangue, con il volto tutto insanguinato e un pugnale in mano. E dinanzi a questa acquaforte realista, le quartine liriche del canto della Nascita di Gesù, l'angelo e i pastori, e il *Magnificat* di Maria.

18 «Alla Sposa divina/ cantano a festa,/ uccelletti al far dell'alba,/ che dai rami sopra i fiori,/ e dai fiori sopra i rami/ volano e saltano.// Alla Sposa bella,/ gentile e aggraziata,/ – giacché le diede lo Sposo/ ogni sua grazia –,/ cantano gli uccelletti/ sul far dell'alba,/ e dai rami e d'ogni fiore,/ volano e saltano».

19 «Contadini alla semina andiamo,/ che amori cantan già gli uccelli in cielo».

20 «Venga assieme al dì,/ venga Maria; / e assieme all'albore/ Gesù e il sole».

La fluidità postmedievale e popolare si lega a una tecnica che negli *autos* di Lope si basa, in particolare, sulla cordialità e sul calore umano, all'insegna della semplicità.

Una delle *pièces* più significative in tal senso è l'opera indicata come *Coloquio del Bautismo de Cristo* (*Colloquio del Battesimo di Cristo*), che mediante la tecnica degli episodi sovrapposti, al modo medievale, riprende il tema del Battesimo nel Giordano, che dà il titolo all'opera; quello delle tentazioni nel deserto, la vocazione dei principali apostoli e la guarigione di un indemoniato. All'emozione semplice di ogni episodio si aggiunge una certa erudizione enumerativa e la figura della Confusione, oltre a particolari di metafore e di versi ormai appartenenti a un'epoca matura. I fatti compaiono in scena sotto forma di stampe primitive: «si apre una cortina, e si vedrà San Giovanni Battista, su di un masso nell'atto di battezzare Cristo nel Giordano»...«Con accompagnamento musicale si squarcia una nube (il testo, per errore, dice "nave"),[21] e si vedrà lo Spirito Santo in forma di colomba contornata da raggi, mentre una voce dirà: «Questo è il mio Figlio Prediletto». Allo stesso modo, in parte semplice e in parte ispirata a una macchina teatrale di ascendenza medievale, è la forma in cui si presentano le tentazioni. Fa il suo ingresso «il demonio, travestito, come lo dipingono» —senza alcun dubbio con l'abito di un frate francescano, in ragione di un'epoca di controversie tra francescani e domenicani—, sul quale le terre valenziane offrono casi assai bizzarri, come nei *miracles* riguardanti San Vincenzo Ferrer, tuttora messi in scena nella capitale nel giorno della sua festa. Tale falso abito ha reali corrispondenze figurative; per ciò stesso Lope ha indicato: «come lo dipingono» in quadri, stalli di Cori, come in quello del Pilar di Saragozza, di epoca plateresca, in miniature di libri, ecc. Ci sono, inoltre, illusioni ottiche nelle altre tentazioni: «Si collocheranno Cristo e Satana in una macchina teatrale, costituita da nubi dipinte, e girandola, spariranno». «Cristo e Satana staranno sopra la città, che sarà collocata su di un carro» —riferendosi ai carri degli *Autos*, in cui si realizzavano gli apparati scenografici, intorno al *tablado* o teatro —. A sua volta, si fa plastica la scena del sacro convivio o banchetto che gli angeli offrono a Cristo, dopo aver vinto le tentazioni. Il tema è stato trattato con delicatezza da diversi pittori spagnoli, tra i quali Murillo. In Lope la scena è segnalata in questo modo: «Entrano quattro angeli con alcuni cesti di fiori, e con alcuni piccoli pani e della frutta». E si canterà:

> Comed, vencedor divino,
> si acaso estáis desmayado,
> de lo que habéis peleado.[22]

Tutto ciò presenta una singolare ingenuità, sobria e di sapore decisamente medievale; ma a sua volta anche luoghi comuni della letteratura latina, come quello del libro, di radice classica e medievale, che Curtius[23] ha studiato attentamente.[24] Cristo, mediante la metafora del libro, era apparso a Ugo di San Vittore, e dal canto suo Calderón —al

21 Si veda l'edizione di questo *Coloquio* nelle *Obras* di Lope, Real Academia, t. II.

22 «Mangia, divin vincitore,/ nel caso tu sia mancato,/ per aver molto lottato».

23 Ernst Robert Cirtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, traducción de M. F. Alatorre e A. Alatorre, México-Buenos Aires, tomo I, 1955, cap. XVI, «El Libro como símbolo», pp. 423 e sgg. (484-485).

24 Cfr. ed. it., Id. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992, Cap. XVI, pp. 335-385 (381-383) [*n.d.t.*].

termine di questa tradizione— chiamerà il Signore «il libro sovrano della scienza delle scienze». E dunque, Lope mette in bocca al personaggio della Confusione, reso attonito dalle meraviglie viste nel Santo Battesimo del Giordano,[25] questo sonetto, che culmina, in modo molto tradizionale e al tempo stesso barocco, nella metafora del libro, e che Curtius probabilmente non conosceva, nonostante parli del nostro poeta nel magistrale studio cui si è alluso. Rispetto a Gesù dice la Confusione:

¿Es sol este hombre? Sí, que resplandece;
¿El cielo? Sí, pues da tales estrellas,
¿El fuego? Sí, también, pues da centellas.
¿Es luna, acaso? Sí, pues embebece.

¿Es rey? Pienso que sí, pues lo merece.
¿Es gloria? Sí, pues vence mis querellas.
¿Es ángel? Sí, por sus facciones bellas.
¿Es Dios este hombre? Mucho lo parece.

Sol, cielo, fuego, luna, Rey y gloria,
ángel y Dios, de ti me voy huyendo,
confusa más que nunca mi memoria.

Que aunque tu ser en ti se está leyendo,
y eres tú el libro de tu misma gloria,
estás escrito en lengua que no entiendo.[26]

In un altro sonetto, questo in bocca di Cristo,[27] si adopera un'altra metafora, di origine affine, quella della croce come *chiave* del cielo; così come, in un altro brano, il topico dell'«albero della croce»:

Arbol de Cruz, levantad
las velas, aunque han de ser
mil brazos[28] que han de tener
clavos de mi voluntad.[29]

In qualche altro *auto* appare la figura di Gesù bambino, con la croce, attestato nella pittura e nella scultura del XVII secolo. Così avviene, in *Del pan y del palo*[30] (*Del pane e del legno*), in cui «Entra un Gesù Bambino scalzo, con una croce sulle spalle, con

25 Il sonetto appare nel «Coloquio» sopra citato da Valbuena, dal titolo *El Bautismo de Cristo* (Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 16.342, datato 1609) [*n.d.t.*].

26 «È sole questo uomo? Sì, ché splende;/ è cielo? Sì, se dà siffatte stelle./ È fuoco? Anche, sì, se fa scintille./ È luna forse? Sì, perché incanta.// È re? Penso di sì, perché gli spetta./ È gloria? Sì, se vince i miei lamenti./ È angelo? Sì, per le sue forme belle./ È Dio quest'uomo? Molto a noi lo pare.//Sole, ciel, fuoco, luna, Re e gloria,/ angelo e Dio, da te io sto fuggendo,/ confusa più che mai la mia memoria:// Ché pur se l'essere tuo in te si legge,/ e della stessa gloria tua sei il libro,/ sei scritto in una lingua che mi è oscura».

27 Il "Coloquio" *El Bautismo de Cristo*, presenta altri tre sonetti, due in cui Cristo stesso si rivolge al Padre Celeste, e uno posto in bocca del Poeta, che bizzarramente elide le vocali di tutti i termini a fine verso [*n.d.t.*].

28 Il testo dice «mil brazos» ("mille braccia"), che reputiamo errato, in luogo di «mis» ("le mie").

29 «Albero della Croce, issate/ le vele, anche se dovranno/ portare le mie stesse braccia/ della mia volontà i chiodi».

30 Cfr. *Piezas maestras*..., cit. pp. 140-157. [*n.d.t*].

piccola veste di rose d'oro». A questi si associano altri motivi popolari, quali le danze dei contadini. A questo proposito, uno degli *autos* più tipici è quello de *La Maya*, sulle feste folkloristiche della regina della primavera.[31] Nella seguente didascalia si ha modo di riscontrare il tono della *pièce*: «Contemporaneamente entrarono la Gioia, il Giubilo e l'Allegrezza, con i relativi strumenti, tamburello, chitarra e sonagli; il Corpo e l'Intelletto, e l'Anima nelle vesti di Maya, con moli gioielli, la fecero sedere dietro una tavola tutta piena di fiori; il Corpo teneva in mano una spazzola e un panno, e l'Intelletto un piatto, e quindi così ebbe inizio la musica»:

Esta Maya lleva la flor,
que las otras no.

Esta Maya tan hermosa,
tan compuesta y tan graciosa
viene a ser de Cristo esposa,
y la palabra le dió,
que las otras no.

Las otras, que en el pecado
están feas, no han llegado
a tan alto desposado;
y ésta, por limpia llegó,
que las otras no.[32]

Ogni personaggio si presenta nella forma in cui possa dare l'idea, nel modo più plastico possibile, del suo lieve simbolismo. Così fa «il Mondo, con un abito idoneo a quello che rappresentava; con tela di color verde e il ricamo tutto fiori». La Gola era comparsa in scena come «un villano con aspetto e vestito rustici»; l'Intelletto, come un «anziano venerabile»; la Carne, «assai bizzarra e piena di boria». A costei si indirizza una missiva carnascialesca, molto curiosa, tra il popolare e l'infantile:

«Guarda el coco, niña,
guarda, niña, el coco:
guardad, Carne, aquesos motes,
donde no haya resistencia,
que aquí está la Penitencia,
y os darán dos mil azotes.
Buscad otros marquesotes,
que aquí vive Cristo solo.
Guarda el coco, niña;

31 Nella *loa* di questo auto viene descritta la porta del sacro tempio del Pilar di Saragozza, «l'immagine santa della Regina del Cielo».

32 «*Questa Maya porta il fiore*,/ *mentre le altre no.*// Questa Maya ch'è graziosa,/ e perfetta e armoniosa/ già sarà di Cristo sposa,/ e la parola le diede,/ *mentre le altre no.*// Le altre, che nel peccato/ son brutte, non sono arrivate/ a quell'alto sposalizio;/ e questa, ch'è pura arrivò,/ *mentre le altre no*».

guarda, niña, el coco».[33]

In questo tipo di giochi, di folklore popolare, colui che vince e porta con sé la Bambina è Cristo, che alla fine appare «su di un calice, vestito come lo si dipinge nella Resurrezione, con il manto rosso e la bandiera». La tradizione di questo Cristo trionfante conduce sino al gruppo[34] di Don Roque López, discepolo di Salzillo, che si conserva a Lorca e presenta le medesime caratteristiche. L'*Auto* termina con questa musica e danza:

«Dió el novio a la desposada,
corales, y zarzillos, y patenas de plata.

Dióle su sangre en corales,
y su cuerpo en patena,
y sus palabras reales,
por zarzillos y cadena,
y en el jueves de la Cena,
su mesa, su vida y su alma,
corales, y zarzillos, y patenas de plata».[35]

Lope, nel suo *El Peregrino en su Patria*, nel quale inserì questo *auto*, assieme ad altri, dice che appena finì la rappresentazione dell'opera, lodarono «gli uni l'azione degli attori, gli altri l'ingegno industrioso dell'artefice». Il riferimento al sacro tempio del Pilar e alla sua rappresentazione in Saragozza, se si tiene conto dell'epoca in cui Lope fece tale viaggio, permette di datare l'opera tra il 1585 e il 1588. L'*Auto del Hijo Pródigo* (*Auto del Figliol Prodigo*) – pure esso pubblicato in *El Peregrino* – si inserisce in una lunga tradizione medievale di teatralizzazione della parabola relativa allo specifico argomento, e trova una notevole corrispondenza con l'arte figurativa spagnola nella serie di quadri di Murillo. Lope mette in scena la partenza del Figliol Prodigo, e nella rappresentazione delle sue avventure c'è un'eco delle figure italiane della Commedia dell'Arte, che erano conosciute nella Spagna del suo tempo: «Da una strada predisposta sul lato sinistro dello scenario entrò il Gioco nella figura dell'italiano Zanni, con il suo vecchio vestito tutto pieno di rammendi di diversi colori, e la Lussuria, in figura di un giovanetto bello con molti ornamenti e piume». Il Gioco parla un italiano buffo, per suscitare ilarità nel pubblico. Quando un altro personaggio gli dice:

O habla bien el español
o habla el toscano bien.[36]

33 «Bada al babau, bambina,/ bada, bimba, al babau:/ bada, Carne, alle sentenze,/ dove non c'è resistenza,/ che qui sta la Penitenza,/ di frustate a non finire./ Cerca d'altri ciambelloni,/ perché qui c'è solo Cristo./ Bada al babau, bambina,/ bada, bimba, al babau».

34 Valbuena Prat si riferisce al *paso*, nella sua accezione, fornita dal *Diccionario de la Real Academia Española*, di «Efigie o grupo que representa un suceso de la pasión de Cristo, y se saca en procesión por la Semana Santa» [*n.d.t.*].

35 «Lo sposo offrì a la sposa,/ coralli e pendenti, e patene argentate.// Le offrì in coralli il sangue,/ sulla patena il corpo,/ le sue parole vere,/ in pendenti e catena,/ e nell'ultima sua Cena,/ e pane, e vita e anima tutta,/ in coralli e pendenti, e patene argentate».

36 «Lo spagnolo parla bene / o bene parla il toscano».

egli risponde:

> Sápete che piú me agrada
> parlar in macarronea.
> Mi son il gioco.

Più che dei personaggi, gli zanni diventavano una sorta di pura espressione della pazzia che spinge l'uomo a rappresentarsi, a rappresentare nel teatro il tipo comico. La loro origine risaliva alle atellane latine. Nel teatro spagnolo moderno, il Crispín de *Los intereses creados*[37] (*Gl'interessi creati*), di Benavente, può essere considerato come eco dello Zanni della vecchia commedia rinascimentale. All'epoca di Lope appariva come personaggio astuto e intrigante, oppure ghiottone e buffonesco. Pare che da lui derivi la figura di Arlecchino.[38] Con l'intento di marcare un cosmopolitismo grottesco, lo *Zan* di Lope mescola parole e versi italiani con espressioni in catalano e valenziano, portoghese e francese, assieme ad alcuni termini latini, fiamminghi e tedeschi. La partenza del Figliol Prodigo a cavallo trova corrispondenza in uno dei quadri di Murillo, già allusi. A sua volta, il padrone della mandria, che il Figliol Prodigo, in rovina, servirà, recita un monologo sul tema del *Beatus ille*, che ben evidenzia la fusione di Medioevo e Rinascimento (cui sopra alludevamo). Nel pentimento del Figlio palpita l'emozione delle parole, tali da strappare pezzi di cuore allo stesso Lope, come in simili casi:

> Perdona, Padre mío,
> mis culpas y pecados:
> la brevedad advierte de mis días!
> Pequé, Señor inmenso,
> pero, vuelve tus ojos,
> como guarda del hombre, a mis flaquezas.
> Aquí duermo en el polvo;
> al aire, al sol, al hielo;
> si mañana me buscas,
> no seré por ventura,
> que aún teme el alma mía
> si la vida ha de ver el fin del día.[39]

In queste emozionate voci del Prodigo pentito, Lope sembra anticipare i *Soliloquios*[40] puramente lirici e popolarmente devoti.

37 Rappresentata per la prima volta nel 1907, *Los intereses creados* è una delle centossessanta opere teatrali di Jacinto Benavente (1866-1954), uno dei più celebrati drammaturghi spagnoli, che mise in scena la borghesia madrilena tra Otto e Novecento [*n.d.t.*].

38 Sullo Zanni italiano, si veda, ad esempio, il *Dizionario Letterario Bompiani*, vol. VIII, *Personaggi*, Milano, 1952, pp. 872-73; e la *Storia del Teatro* di D'Amico.

39 «Perdona, Padre mio,/ le mie colpe e i peccati:/ pensa alla brevità dei giorni miei!/ Peccai, Signore immenso,/ma volgi il tuo sguardo,/ tu, custode dell'uomo, al mio errare./ Dormo qui nella polvere;/ al vento, al sole, al gelo;/ se domani mi cerchi,/ forse non sarò più,/ ché pur l'anima teme/ di non veder finire questo giorno».

40 Si allude qui ai *Soliloquios amorosos de un alma a Dios* (1626), libro con il quale Lope si avvicina alla scrittura mistica [*n.d.t.*].

Lope rende popolari motivi della Liturgia e delle Sacre Scritture. Così, in *El Pastor ingrato*, dove pure fa la sua comparsa il tema della Pazzia del Mondo, e appaiono l'Amor proprio, l'Ambizione e la Pretesa, vestiti da pazzi, viene glossato, in forma di *romance* popolare, il tema degli "Improperi" del Venerdì Santo –*Popule meus*...!–: Il Buon Pastore, appoggiato a una croce, dice all'Ingrato, che è prostrato ai suoi piedi:

¿Qué te hice, pueblo mío?
Dime, ¿en qué te he dado pena?

De maná te sustenté
por los desiertos, cuarenta
años, hasta que te puse
en la prometida tierra,
y tú con vinagre y hiel
me distes a beber, y llegas
a buscarme el corazón
con una lanza sangrienta...[41]

E a loro volta, i versi dei musici si riferiscono alla «pazzia del mondo». In *La privanza del Hombre*[42] (*La grazia dell'Uomo*), appaiono i temi cortesi, ancora con l'etichetta del cavaliere, o con il coro dei mendicanti accattoni o dei furfanti della picaresca. «Qui, in ginocchio davanti al Re si pone l'Uomo, togliendosi il cappello, con tutti gli altri a capo scoperto». «Esce Lucifero, da vecchio; il Furore, da ruffiano, con la sua armatura e il suo scudo; e la Lusinga, da furfante con aspetto di buffone. Alle domande rivolte dall'uomo su queste figure, la Lusinga risponde così:

Somos un tres de importancia[43]
que hacemos tal consonancia,
que el diablo escuchalla puede.

Gitanos de allende el mar,
que andamos siempre a socapa,
caña, anzuelo y gozarapa,[44]
que os venimos a pescar...[45]

41 «Che feci a te mio popolo?,/ In che ti diedi pena? Dimmi.// Con la manna ti ho nutrito/ nel deserto, per quaranta/ anni, fino a condurti/ là, alla terra promessa,/ e tu con aceto e fiele/ mi desti da bere, e giungi/ a cercarmi dentro il cuore/ con una lancia cruenta».

42 Si tratta di uno degli *Autos* lopiani di ambito morale e filosofico[*n.d.t.*].

43 La lusinga si riferisce ai personaggi del «Furor», a se stessa, definendosi «un medio mujer» e al «Cuidado», definendolo «viejo ejemplar». Cfr. *Obras de Lope de Vega*, *Autos y Coloquios*, BAE, VII, cit., p. 175 [*n.d.t.*].

44 Il termine «gozarapa», riportato nelle stampe non è attestato ed è privo di senso; ma un controllo, suggeritomi da Daniele Crivellari, del manoscritto (Mss/17017), conservato presso la Biblioteca Nacional di Madrid, attesta "gusarapa", variante al femminile di "gusarapo", che il *Diccionario de Autoridades*, definisce "insecto o gusano blanco", ovvero un vermetto, che dà senso all'immagine del pescatore provvisto di canna, amo [*n.d.t.*].

45 «Siamo un trio d'importanza/e di tale consonanza,/ che anche il diavolo l'ascolta.// D'oltre oceano gitani,/ sempre andiamo di nascosto,/ canna e amo e vermetto,/ che vi veniamo a pescare».

Il ruolo del buffone è definito in altri versi della Lusinga,[46] che anticipano il Pensiero de *La cena de Baltasar* (*La cena di Baldassarre*), di Calderón:

> Lisonja. –Para entretener la gente
> hago oficio de malilla,
> y con una guitarrilla
> digo coplas de repente.
>
> Motes, apodos, sainetes;
> remedo al manco y al cojo,
> tuerzo el labio, bizco el ojo,
> y soy mono en los juguetes.
>
> Juego de manos y pies:
> represento un cortesano,
> un fanfarrón castellano,
> y un finchado portugués.
>
> Digo a todos sus humores,
> y son todas mis empresas,
> en las casas y en las mesas
> de príncipes y señores.
>
> Doy por diferentes modos
> a sus comidas y cenas,
> platos de vidas ajenas,
> y es el más dulce de todos.
>
> Refiriendo chanzonetas,
> bebo y brindo a lo tudesco,
> y tengo algún parentesco
> con músicos y poetas...[47]

Molti di questi motivi provengono, come nell'altro *auto*, da personaggi della commedia italiana. Qui la Lusinga lo definisce «pantomima il milanese» e i tre personaggi cui si allude portano la maschera. In una delle scene la Lusinga ha una chitarra. Anche in *Las aventuras del Hombre*[48] (*Le avventure dell'Uomo*) i musicanti entrano con cappucci da pazzi e con strumenti e sonagli, a passo di danza, e dietro di loro la «Pazzia del mondo».

46 *Obras de Lope de Vega*, *Autos y Coloquios*, cit., p. 177 [*n.d.t.*].

47 «Per intrattener la gente/ gioco il ruolo di scopone,/ e con una chitarrina/ faccio versi improvvisati.// Detti, lazzi e facezie;/ imito il monco e lo zoppo,/ storco il labbro, strizzo l'occhio,/ faccio segni quando gioco.// Giochi di mano e di piedi:/ rappresento un cortigiano,/ un borioso castigliano,/ un altero portoghese.// Dico a tutti il proprio genio,/ e ogni impresa è anche la mia,/ nelle case e ad ogni desco/ d'ogni principe e signore.// Offro in modi differenti/ ai loro pranzi e alle cene,/ piatti di vite aliene,/ che di tutti è il più dolce.// Recitando filastrocche,/ bevo e brindo alla tedesca,/ e ho una qualche parentela/ con musici e con poeti».

48 Uno degli *Autos* di ambito morale e filosofico. Cfr. *Obras de Lope de Vega*, *Autos y Coloquios*, BAE, VII, cit., pp. 268-286 [*n.d.t.*].

Quando attaccano l'Uomo si presentano in questo modo: «Entrano, con mantelli da briganti e cappelli piumati, spade e archibugi, il Tempo, il Peccato, la Morte, con mezza maschera: dorata quella del Tempo, nera quella del Peccato e defunta (ovvero da teschio) quella della Morte». In *El Hijo de la Iglesia*[49] (*Il Figlio della Chiesa*), quando l'Uomo è tutto dedito alle delizie del mondo e della Lascivia, «si scopre la Memoria della Morte», «indicando con l'orologio». Questo motivo ascetico ha corrispondenze anche con la tradizione popolare, dove si sommano i motivi della «danza della Morte» e il ricordo delle *Coplas* di Jorge Manrique, conosciute da tutto il pubblico:

> Memoria. –Las horas pasan
> de tu vida: vuelve, vuelve,
> que se te acaba ya el día,
> mira que la noche viene.
> Mira de Acaz el reloj
> que muestra las horas breves,
> que es despertador que enseña
> con el índice que tiene,
> cómo se pasa la vida,
> cómo se viene la muerte...[50]

Il tema della Ragione «con una lanterna» obbedisce al medesimo ascetismo concettista, nelle forme popolari dell'epoca.

Il tema dei pericoli e delle vanità del Mondo, che emerge nella messinscena e nella parabola del Figliol Prodigo, si trova anche in un altro episodio di Lope, di ascendenza medievale; quello che porta il titolo di *Los dos ingenios*[51] (*I due ingegni*), curioso ponte tra la *moralité* francese, *Bien Avisé, Mal Avisé*, e il notevole *auto* di Calderón, *El gran mercado del Mundo* (*Il gran mercato del Mondo*). Nella *pièce* di Lope «il Mondo entra con un cerchio in mano, e con cinque pazzi che impersonano i cinque briganti esemplari, l'Ambizione e la Vendetta, il Gioco, l'Avarizia, come vecchio, e la Bellezza. Il Gioco porta delle carte da gioco, l'Avarizia una sporta, la Bellezza uno specchio, l'Ambizione una scala di corde, la Vendetta una cassetta. Fanno follie».[52] E c'è anche un'eco di stampo medievale nella lezione di disinganno che la Morte offre con la sua falce, ai cui piedi si vedono i pazzi, o nell'apparizione delle anime che rappresentano i tre stadi dell'oltretomba, del cielo, del purgatorio e dell'inferno, cosa che spaventa l'Uomo, così come nel Tribunale o nel *Iudicium particulare.*[53] «Si scorge un Tribunale, dove stanno Cristo e Maria, e un angelo, Michele, che è il Genio, e al lato opposto il Demonio; entrambi nella parte bassa e

49 *Ivi*, pp. 103-117.

50 «Passan le ore/ della tua vita: ritorna,/ che il tuo giorno finisce,/ e bada, qui è la notte./Guarda di Acaz l'eliotropio/ che le ore brevi mostra,/ che è strumento che segnala/ con quell'indice che tiene,/ quanto rapida è la vita, / come già viene la morte».

51 *Dos Ingenios y esclavos del Santísimo Sacramento,* in *Obras de Lope de Vega*, *Autos y Coloquios*, BAE, VII, cit., pp. 301-317 [*n.d.t.*].

52 *Ivi*, p. 305 [*n.d.t.*].

53 Il *Diccionario de Autoridades*, s.v. "juicio", illustra così il *juicio particular*: «El que Dios hace del alma, en el instante mismo que se separa del cuerpo. Latín. *Iudicium particulare*».

il Demonio tiene fra le mani un libro».[54] La Vergine intercede a favore dell'Uomo.[55] Alla fine si rende visibile la scena dell'apoteosi eucaristica, che costituirà il finale della maggioranza degli *Autos sacramentales* dei Secoli d'Oro: «Si scopre una tavola fiorita, con sopra il Calice e l'Ostia sacra, dietro cantano i musici, e appaiono due angeli».

Nelle commedie sacre in tre atti Lope affronta il tema mariano in *La madre de la mejor*[56] (*La madre della migliore*) – ovvero Sant'Anna –, nel quale si mette in scena il tema dell'Immacolata Concezione e l'infanzia della Vergine. Così come nei quadri dell'ultimo scorcio del XVI secolo, la privilegiata esenzione dalla colpa nella Madre di Dio diventa immagine plastica nell'abbraccio di Gioacchino e Anna di fronte alla porta di Gerusalemme. Da un lato entra Gioacchino e Sant'Anna dall'altra, innanzi alla «porta dorata» della città santa. «Da una *invención* scende un angelo che porrà le mani sui loro capi, mentre dentro canteranno»:[57]

> Deste alegre día,
> desta junta bella,
> nacerá María,
> de Jacob estrella.[58]

Assieme a scene pastorali, il tema della nascita di Maria si sviluppa parallelamente al modello usato negli *Autos* della Nascita del Signore, e si ricorre a pertinenti motivi liturgici, quale il canto «Ave regina angelorum», con l'accompagnamento delle pive. Il delicati versi di Lope si uniscono, formando una lieve ghirlanda barocca, ai motivi dell'antifonario:

> Todo florece, y respira[59]
> suave y divino olor:
> prodigioso resplandor
> en esta casa se mira.
> Pienso que están a racimos
> los ángeles por los techos
> como de las palmas hechos.
> Tal vez por ella los vimos.
>
> Qué acordados instrumentos![60]

Ci sono musiche di giudei e di gitani, e danze, e non mancano il canto e il ballo dei negri. I giudei cantano così:

54 *Obras de Lope de Vega*, *Autos y Coloquios*, BAE, VII, cit., pp. 311 [*n.d.t.*].
55 Ricorda un episodio della commedia *San Nicolás de Tolentino*, dello stesso Lope.
56 È contenuta nella *Parte XVII* delle *Comedias* di Lope (1622). Cfr. *Obras de Lope de Vega*, *Autos y Coloquios II*, BAE, VIII, cit., pp. 181-223 [*n.d.t.*].
57 *Ivi*, p. 195.
58 «Da questo allegro giorno,/ da questo bell'incontro,/ nascerà Maria,/ di Giacobbe stella».
59 *La madre de la mejor*, in *Obras de Lope de Vega*, *Autos y Coloquios II*, BAE, VIII, cit., p. 201 [*n.d.t.*].
60 «Tutto fiorisce, e respira/ divino aroma e soave:/ prodigiosa lucentezza/ in questa casa s'ammira./ Penso che a grappoli stanno/ gli angeli su per i tetti/ come frutti delle palme./ Forse per lei li vediamo./ Che affinati strumenti!».

Nunca el sol salió más bello,[61]
runfalalén,
ni con más lindo cabello,
fanfalalán.

Nunca fue tan claro el día
Runfalalén,
ni trajo tanta alegría,
fanfalalán.[62]

Il Re Negro avverte una singolare serenità nel cielo, «verso la gente del Congo», e uno dei suoi sudditi gli fa una pittoresca descrizione. Il canto e la danza dei negri alludono alla festività dell'8 settembre:

Usié, usiá, usiá,[63]
que no sabemo lo que será:
purutú, purutú, purutú,
si nadie la sabe, cáyala tú.

Cuando el cielo muestra
tanto resplandore,
y en la tierra nuestra
nace tanta flore,
algún gran favore
el cielo nos da.
Usié, usié, usiá...[64]

I gitani, dopo una brillante descrizione, cantano una specie di filastrocca popolare:

A la dana dina,
a la dina dana...[65]

Sotto forma di scena allegorica, si vede l'Immacolata bambina, nell'aspetto che comincia ad avere nei quadri e nelle sculture del XVI secolo, per arrivare alla massima bellezza figurativa nel XVII secolo: «Si aprono due porte e dentro si vedrà la Vergine, come bimba di due anni, in piedi sopra una luna, e con un serpente sotto i suoi piedi, e attorno una palma, un cipresso, un'oliva, un roseto, uno specchio, una fonte una torre e in

61 *Ivi*, p. 203 [*n.d.t.*].
62 Mai più bello spuntò il sole,/runfalalèn,/ né con più gentili chiome,/ fanfalalàn.// Mai fu più lucente il giorno/ runfalalèn,/ né portò tanta allegria,/ fanfalalàn».
63 *Ivi*, p. 204 [*n.d.t.*].
64 «Usié, usié, usià,/ che non sappiam quel che sarà;/ purutù, purutù, purutù,/ se non si sa, non dirla tu.// Quando il cielo mostra/ tanto luccicore,/ e in terra nostra/ nasce sì bel fiore/ qualche gran favore,/ il cielo ci dà./ Usié, usié, usià».
65 Le espressioni sono un pretesto per rimare con «señora divina» e «Reina soberana», epiteti di Maria [*n.d.t.*].

alto un sole».[66] Il pensiero va, sicuramente, a quadri come quello assai noto della Immacolata di Juan de Juanes, a Valencia.[67] La commedia si conclude con la Presentazione di Maria al tempio, e nelle ultime scene si vede l'effigie della prima sacra famiglia: «Scorre un telo e si vedono Gioacchino e Anna seduti su di un trono, e dai loro petti partiranno due rami che si uniranno, e alla loro estremità si vedrà un'immagine della Vergine Nostra Signora con il Bambino».[68] Di grande bellezza è l'invocazione di Giuseppe innanzi a questa apparizione:

> ¿Qué doncella tan hermosa,[69]
> que tiene un niño en los pechos?
> Tente sueño, tente un poco;
> ¿adónde te vas tan lejos,
> que bañas de gloria el alma
> y de alegre vista el cuerpo?[70]

E i pastori cantano accompagnandosi con strumenti:

> ¿Quién tendrá alegría
> sin la blanca niña?
>
> ¿Quién podrá alegrarse
> si tan lejos deja
> aquella alba clara
> que la tierra alegra,
> en casa desierta
> del bien que tenía?
> ¿Quién tendrá alegría
> sin la blanca niña?
>
> ¿Quién tendrá alegría
> sin la blanca niña?[71]

Analoga agli *Autos del Nacimiento* è la commedia *El Nacimiento de Cristo*[72] (*La nascita di Cristo*), il cui primo atto, ricco di temi figurativi e musicali verte sul peccato di Adamo e sull'attesa del Redentore. Dal secondo atto appare il vero e proprio motivo del

66 *La madre de la mejor*..., cit., Acto III, p. 217 [*n.d.t.*].
67 Rec. El Greco. [Con questa laconica nota Valbuena Prat sembra rinviare alle tele del famoso pittore El Greco, dello stesso tema (*n.d.t.*)].
68 Si ricordi Salzillo, presso Orihuela: Chiesa di Santiago.
69 *La madre de la mejor*, cit., p. 222 [*n.d.t.*].
70 «Che incantevole fanciulla/ tiene un bambino sul seno?/ Fermati, sogno, un poco;/ dove vai così lontano,/ che infondi all'anima gloria/ e allegra vista al corpo?».
71 «Chi mai avrà letizia/ senza la bianca bimba?// Chi mai potrà allegrarsi/ se tanto s'allontana/ da quella chiara alba/ che fa lieta la terra/ nella casa deserta/ del bene che già aveva?// Chi mai avrà letizia/ senza la bianca bimba?».
72 *El nacimiento de Cristo. Comedia famosa*; cfr. *Obras de Lope de Vega*, *Autos y Coloquios II*, BAE, VIII, cit., pp. 225-251 [*n.d.t.*].

Natale e si vedono Maria e Giuseppe alla ricerca di una locanda, e al tempo stesso vari intrattenimenti di pastori. Nel primo atto,[73] di fronte alla porta di Betlemme, assieme alla Vergine che tiene il Bambino avvolto, fra le sue braccia, e a San Giuseppe, arriva un gruppo di gitani e si canta un delicato *villancico*:

> A la clavellina,[74]
> a la perla fina,
> a la aurora santa,
> que el Sol se levanta...[75]

Tutto ciò coincide con l'arrivo del primo Re. Il secondo coincide con i pastori e il terzo appare con l'arrivo dei negri, con musica e canto e danza:

> Toca, neglo, lo pandelo[76]
> a lo Niño y Dioso mío,
> que está temblando de frío,
> siendo la lumbre del cielo.
>
> Toca, Blas, lo morteruelo,
> pues ayúdeme Flasico,
> galumpé, galumpé, galumpico...
>
> galumpé, galumpé,
> blanca la cara me deja el pie.[77]

Assieme a questa curiosa scena, che rivela il genio di un Lope che fiuta persino, come in altri loci dello stesso autore, la moda della poesia negra, il finale esplicita con chiarezza la corrispondenza con l'arte sacra: «come è raffigurato nella tavola dei Re».[78]

Riassumendo, Lope giunge alle più mature forme della sua poesia popolare in funzione del sentimento religioso. Nel novero dei suoi poemi epici è precisamente nell'*Isidro* che le forme più semplici, rappresentanti piccole locande, o l'abilità nel fondere il piano soprannaturale con la vita quotidiana, raggiungono una dignità tale da rinviare al paesaggio della mistica teresiana. In *Los Pastores de Belén* (*I pastori di Betlemme*), i *villancicos* superano tutta la retorica scritturale-pastorale della narrazione in prosa, in cui si inseriscono. Come osservò Salvador Fernández Ramírez nel prologo all'edizione di questa opera nel 1930, l'apparato delle sacre scritture è «una sorta di pretesto affinché fermentino ed emergano altri temi leggeri», la «semplice sorgente» dell'autentica ispirazione

73 Si tratta evidentemente di una semplice svista di Valbuena Prat, che attribuisce al primo atto una scena che si trova, dopo la nascita del *Niño*, nel terzo atto della commedia, in corrispondenza dell'arrivo dei Re Magi [*n.d.t.*].

74 *El nacimiento de Cristo*..., cit., p. 249.

75 «Al garofanino,/ alla perla fina,/ all'Aurora santa,/ che già il sole si leva».

76 *El nacimiento de Cristo*..., cit., p. 251.

77 «Suona, neglo, il tambulelo/ pel il bimbo e Diu mio,/ che sta tlemando di fridu,/ anche se è luce del cielo.// Suona, Blas, lo sonaglino;/ dai, aiutami Piscin,/ trichetrà, trichetrà, trichetrin...// trichetrà, trichetrè,/ bianca la faccia mi lascia il pié».

78 È l'ultima didascalia della commedia, *El nacimiento de Cristo*, cit., p. 251 [*n.d.t.*].

del poeta.[79] Tutto il suo teatro sacro – *Autos* e Commedie *a lo divino* – acquista emozione, bellezza, nel legame con la tradizione più semplice, o nell'identificazione con scene o con la parola di testi lirici popolari. O nella stessa scenografia, per suscitare la devozione, come il «preziosissimo sangue del Crocifisso», evidenziato con nastri rossi, che gli angeli raccolgono nei loro calici. I *romances* più belli e pienamente riusciti, senza indulgere alla retorica di effimere mode, sono quelli che riguardano la Passione del Signore, e le *redondillas* più ricche di emozione quelle dei *soliloquios*.[80] Lope ci si presenta, nella sua massima semplicità, nel momento in cui parla a Gesù crocifisso, come un peccatore pentito, come un uomo qualunque, lasciando da parte qualsiasi pomposo velo e le forme di concetti tortuosi, per quanto questi siano più propri della poesia concettista popolare che del gioco di parole in sé, come *agudeza* di ingegno. Il Lope dei *soliloquios* e dei *romances*, e perfino di alcuni sonetti, malgrado la metrica colta che implicano – relativamente colta –, sono il miglior risultato del poeta religioso e forse dell'intera sua opera soggettiva. Sono come il ritratto di Zurbarán innanzi al Crocifisso, di un'esemplarità sobria e solitaria. Di quelle soledades dell'anima, in cui Lope non è solo, perché è in compagnia di Dio.

Traduzione dallo spagnolo di Pietro Taravacci

79 Lope de Vega, *Los pastores de Belén*, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Renacimiento, Madrid - Buenos Aires, 1930; Prologo di Salvador Ramírez, p. 30.

80 Sebbene Valbuena Prat non si riferisca precisamente all'opera di Lope, ma alla tipologia scritturale, conviene ricordare i già citati *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*, opera decisiva nell'itinerario della poesia spirituale di Lope, ora disponibile nell'accurata edizione critica di Hugo Lezcano Tosca (Sevilla, Alfar, 2008) [*n.d.t.*].

Notizie del curatore

Pietro Taravacci è professore ordinario di Letteratura spagnola presso Università degli Studi di Trento. Si è dedicato al romanzo sentimentale medievale, al romanzo picaresco, al teatro burlesco del Siglo de Oro, alla poesia barocca, alla lirica contemporanea (in particolare a quella metafisica) e alla letteratura mistica spagnola. I suoi principali campi di interesse lo hanno indirizzato verso gli ambiti metodologici della teoria letteraria, la comparazione tra le letterature europee e verso le relazioni intertestuali. È particolarmente interessato alla relazione tra letteratura e le altre arti e alla teoria e alla pratica della traduzione del testo letterario, con particolare attenzione alla prosa lirica e alla poesia.

Già presidente dell'Associazione degli Ispanisti Italiani (AISPI) e direttore del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici dell'Università di Trento, è direttore responsabile della rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», direttore del Seminario Permanente di Poesia (SEMPER), membro di comitati scientifici e di redazione di riviste quali «Testo a Fronte», «Orillas» e «Cuadernos AISPI» e di collane di studi letterari quali *Agua y peña* (Viareggio), *Teatro Breve Español* (Iberoamericana, Madrid) e *Bagattelle* (ETS, Pisa). È direttore delle collane *Labirinti* e *Reperti* (Università di Trento), di *Bibliotheca Iberica* (Dell'Orso, Alessandria) ed è membro della giuria del Premio letterario Benno Geiger per la traduzione poetica, presso la Fondazione Cini di Venezia. È membro del collegio docenti del Dottorato in "Le forme del testo" dell'Ateneo trentino.

pietro.taravacci@unitn.it

Come citare questo articolo

Ángel Valbuena Prat, *La religiosità popolare in Lope de Vega*, a cura e con traduzione di Pietro Taravacci, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», viii (2017), pp. 299–323.

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.

INDICE DEI NOMI

Nell'indice sono registrate unicamente le occorrenze dei nomi presenti nelle citazioni bibliografiche e nella bibliografia finale degli articoli.

A

Abeni, Damiano 176
Adorno, Theodor W. 21, 22
Afribo, Andrea viii, xii, 75, 84, 89, 93, 99, 103, 104, 179, 195
Agamben, Giorgio 22
Aglieco, Sebastiano 75, 84
Agosti, Stefano 139, 148
Albaladejo, Tomás 285, 287
Alberti, Leon Battista 113, 131
Albinati, Edoardo 48, 59, 69
Alcaina, Ana 277, 278, 287
Alfano, Giancarlo viii, xii, 14, 22, 70, 106
Amat, Nuria 275–278, 280, 287
Anedda, Antonella 113, 114, 117, 131
Anselmi, Gian Mario 148
Antonello, Pierpaolo 258, 262, 265
Anzaldúa, Gloria 273, 287
Aparicio, Sol 121, 124, 131
Appelfed, Aharon 228, 242, 244
Arcangel, Cory 154, 175
Arendt, Hanna 228, 244
Argyle, Gisela 206, 216
Aronowitz, Stanley 210, 216
Ashbery, John 155, 175
Asor Rosa, Alberto 267

B

Bacchetta, Roberto 82, 84
Bachelard, Gaston 135, 148
Bagnoli, Vincenzo 27, 43
Baldacci, Alessandro xii, 22, 70, 106
Balzer, David 175
Bandini, Fernando 5, 22
Barberini, Simona 8–10, 23
Barbuto, Antonio 7, 22
Barile, Laura 150
Barthes, Roland 110, 131
Bassnett, Sussan 273, 288
Batisti, Roberto 38, 43
Baudino, Mario 95, 104
Belknap, Robert 180, 182, 195
Bello Minciacchi, Cecilia xii, 22, 70, 106
Bellocchio, Alberto 60, 69
Bellomi, Daniele 42, 43
Belpoliti, Marco 219, 228, 238, 244–246, 249, 250, 258, 265, 267, 268
Benjamin, Walter 12, 22, 220, 242, 244
Benozzo, Francesco 146, 148
Bentley, Arthur F. 192, 195
Berardinelli, Alfonso vii, xii, 3, 8, 11, 14, 16, 22, 64, 69
Bergier, Jacques 201, 211–214, 217
Bertinetto, Pier Marco 47, 69
Bertolucci, Attilio 51–53, 69
Bertone, Giorgio 262, 265
Bettarini, Rosanna 25
Bevilacqua, Giuseppe 149

Bhabha, Homi 277, 287
Bianucci, Piero 258, 261, 265
Biasetti, Pierfrancesco 38, 43
Biasin, Gian Paolo 229, 244
Bidussa, David 228, 244
Bielsa, Esperanza 273, 287, 288
Biffi Gentili, Enzo 217
Blavatsky, Helena Petrovna 207, 216
Bocchetta, Vittore 220, 244
Bocchi, Gianluca 249, 265–268
Bodrato, Aldo 220, 244
Boggione, Valter 217
Bompiani, Ginevra 150
Bonnefoy, Yves 133, 134, 136, 145, 147–149
Borio, Maria 27, 31, 42, 43
Bortolotti, Gherardo 19, 22, 42, 43, 183, 189, 190, 195, 196
Böschenstein, Bernhard 92, 104
Bourdieu, Pierre 12, 14, 18, 22, 83, 84
Bown, Nicola 217
Boyiopoulos, Kostas 211, 216
Brantlinger, Patrick 201, 209, 210, 216
Bravo, Anna 219, 244
Breda, Marzio 142, 149
Broggi, Alessandro 191, 195, 196
Brown, Clarence 91, 104
Bryson, J. Scott 135, 149
Bucciantini, Massimo 254, 265
Buffoni, Franco 44, 69
Buonomo, Leonardo 287
Burdett, Carolyn 217
Butler, Alison 204, 216
Bárberi Squarotti, Giorgio 217

C

Calame, Claude 182, 195
Calcagno, Giorgio 226, 227, 233, 234, 246
Califano Bresciani, Mimma 250, 265
Calvino, Italo 251–257, 261, 263–265
Camon, Ferdinando 219, 244
Campagnoli, Ruggero 155, 175
Campaña, Mario 273, 274, 276–278, 288
Candiani, Livia 169, 175
Cangiano, Mimmo 27, 43
Capello, Dario 93, 104
Carbognin, Francesco 134, 149, 150
Cardelli, Pietro 32, 43
Carella, Simone 8–10, 23
Casadei, Alberto 101, 104
Cattaruzza, Marina 244, 245
Cavalli, Patrizia 118–124, 131
Cavanagh, Clare 101, 104
Cecchi, Emilio 105
Celan, Paul 89, 94, 104, 134, 149
Cepollaro, Biagio 40, 43
Cera Rosco, Tiziana 82–84
Cereja, Federico 219, 244
Cerruti, Luigi 232, 244
Certeau, Michel de 20, 23, 130, 131
Ceruti, Mauro 249, 257, 259, 265–268
Cervantes, Miguel de 304, 306
Cherix, Christophe 153, 176
Chiapponi, Donatella 223, 244
Chitussi, Barbara 22
Chiuchiù, Lorenzo 79, 80, 84
Christensen, Allan Conrad 203, 216
Ciabatti, Gianfranco 167, 176
Cigadi, Sara 223, 246
Cislaghi, Vladimiro 80, 84
Colangelo, Stefano 140, 149
Comenius, Johann Amos 251, 266
Comes, Annalisa 102, 104
Comitato di redazione 88, 104
Contarini, Silvia 195–197
Conte, Giuseppe 1, 23
Contini, Gianfranco 25
Coquio, Catherine 228, 245
Cordelli, Fabio xii, 22
Cordelli, Franco 3, 7, 22, 23
Corpas Pastor, Gloria 286, 288
Cortellessa, Andrea 2, 9, 18, 23, 67, 69, 141, 149
Cremante, Renzo 69

Cristina, Giorcelli 196
Crocco, Claudia 7, 14, 23, 27, 43, 179, 195
Crotti, Ilaria 104
Crovetto, Albino 77, 84
Culler, Johnatan 160, 176
Curi, Fausto 49, 50, 54, 69, 189, 195

D

Dal Bianco, Stefano 137, 138, 140, 148–150, 161, 162, 175, 176
Dalmas, Davide 23, 84, 104
Danto, Arthur 16, 23
De Angelis, Milo 74, 76, 77, 79–81, 84, 88, 93, 95–97, 100, 104
de La Fuente, Eduardo 12, 23
De Maria, Luciano 24
De Paulis-Dalembert, Maria Pia 195–197
de Grazia,Margreta 253, 266
Dei, Luigi 244
Del Giudice, Daniele 256, 261, 265
Del Tedesco, Enza 104
Deleuze, Gilles 135, 143, 147, 149
D'Elia, Gianni 167, 176
De Michelis, Cesare G 96, 98, 105
Depelsenaire, Yves 113, 131
De Signoribus,Eugenio 171, 176
Di Mauro, Enzo 90, 92, 94, 95, 104
Di Meo, Antonio 250, 266
Di Summa, Angelo 158, 176
Diano, Carlo 242, 245
Didier, Béatrice 197
Doce, Jordi 293, 295
Donati, Alba 158, 176
Dorfles, Gillo 154, 176
Dowker, Ann 267
Dupont, Florence 182, 195
Durand, Gilbert 144, 149

E

Eastham, Andrew 205, 216
Eco, Umberto 181, 189, 195
Elman, Jeffrey L. 263, 266
Enzi, Aldo 223, 245
Erba, Luciano 170, 176
Eruli, Brunella 175
Evangelista, Stefano 211, 216

F

Fabbri Montesano, Donata 261, 266
Faccani, Remo 89, 104, 105
Faivre, Antoine 216
Febbraro, Paola 8–10, 23
Febbraro, Paolo 160, 176
Feinstein, Stephen 228, 245
Fernández Rodríguez, Manuel 291, 295
Ferrero, Ernesto 246, 267
Ferroni, Giulio vii, xii, 155, 176
Fiori, Umberto 65, 66, 69, 171–173, 176
Flores, Marcello 244, 245
Folena, Gianfranco 245
Fortini, Franco 2, 15, 23
Foucault, Michel 135, 149
Frankfurt, Harry 19, 23
Frasca, Damiano 6, 23
Frassica, Pietro 244
Freidin, Gregory 97, 104
Friedländer, Saul 241, 245
Fusco, Coco 287, 288

G

Gadda, Carlo Emilio 159, 176
Gaeta, Maria Ida 69
Gaiman, Neil 157, 176
Galaverni, Roberto viii, xii
Galilei, Galileo 252, 253, 266
Gallese, Vittorio 260, 262, 264, 266
Galli, Giorgio 209, 214, 216
Gander, Ryan 159, 176
Garcia Yebra, Valentin 287
Gardini, Nicola 142, 149
Garelli, Umberto 101, 104
Garin, Eugenio 253, 266
Gary, Garrels 157, 176
Gawronski, Stas' 225, 226, 228, 246
Geninasca, Jacques 180, 195
Gerratana, Valentino 266
Gezzi, Massimo 37, 43

Giordano, Giuseppe 250, 266
Giovannetti, Paolo viii, xii, 27, 43, 48, 51, 56, 62, 63, 69, 179, 180, 183, 188, 195
Giovenale, Marco 174, 176, 179, 183, 188, 190, 192, 193, 195, 196
Giuliani, Alfredo 5, 16, 23
Giusti, Francesco 161, 176
Gleize, Jean-Marie 180, 188, 196
Glissant, Édouard 140, 149
Godayol, Pilar 273, 288
Gonzalo Garcia, Consuelo 287
González Ramírez, David 303, 306
Gooding, David 255, 266
Goody, Jack 182, 190, 196
Gordon, Robert S. C. 235, 245, 258, 265, 266
Gozzano, Guido 12, 24
Gramsci, Antonio 256, 266
Gravina, Gianvincenzo 47, 48, 69
Grignani, Maria Antonietta 24, 25
Grimes, Hilary 204, 216
Gualtieri, Mariangela 125, 126, 129–131
Guattari, Felix 135, 143, 147, 149
Gubert, Carla 87, 89, 104
Guercio, Gabriele 21, 24
Guglieri, Francesco 19, 24

H

Halbwachs, Maurice 241, 245
Hamon, Philippe 181, 196
Hanegraaff, Wouter Jacobus 202, 216
Hanna, Christophe 182, 186, 194, 196
Harrison, Joseph 164, 176
Heidegger, Martin 140, 143, 144, 150
Heinich, Nathalie 12, 24
Hersant, Yves 155, 175
Hollingsworth, Rogers J. 251, 266
Houellebecq, Michel 12, 24
Hrušovski, Benjamin 48, 49, 69
Huckvale, David 204, 206, 216
Härle, Clemens-Carl 22

I

Inglese, Andrea 40, 41, 44, 184, 190, 195, 196
Iovino, Serenella 253, 266
Isella, Dante 25
Istat 13, 24
Izquierdo Domingo, Amparo 305, 306

J

Jacolliot, Louis 208, 216
Jed, Stephanie 251, 267
Jedlowski, Paolo 245
Jenny, Laurent 16, 24

K

Kadosh, Roi 267
Karlinsky, Simon 91, 105
Kemeny, Tommaso 102, 105
Klemperer, Viktor 223, 245
Koller, Július 154, 176
Kornblith, Hilary K. 266
Kovič, Kajetan 158, 159, 176, 177

L

Lacan, Jacques 110, 116, 122–124, 126, 127, 131
Langbein, Hermann 221, 222, 245
Lanza, Antonio 68, 69
Latour, Bruno 257, 267
Lavezzi, Gianfranca viii, xii, 48, 51, 56, 62, 63, 69, 188, 195
Leardini, Isabella 78, 84
Lecomte, Mia 171, 177
Lefebvre, Henri 135, 150
Lenzini, Luca 23
Leone, Andrea 81, 82, 84
Levi, Primo 219, 226, 227, 245, 255, 257–264, 267
Levis, Simon 244, 245
LeWitt, Sol 157, 177
Liblau, Charles 223, 245
Lisa, Tommaso 162, 177
Lollini, Massimo 258, 267
Lombardi, Andrea 19, 24
Lorenzini, Niva 141, 150

Loreto, Antonio 183, 190, 196
Lotman, Juri Mihajlovič 135, 150
Lovecraft, Howard Phillips 215, 217
Lucrezi, Francesco 220, 245
Luigi, Magno 196
Luzi, Mario 15, 24, 171, 177
Lytton, Victor Alexander Robert 205, 217

M
MacDonald, Dwight 18, 24
Magrelli, Valerio 175, 177
Magris, Claudio 242, 245
Magro, Fabio 49, 69
Manacorda, Giulia 160, 176
Mandel'štam, Osip 88, 91, 92, 94, 96–98, 102, 103, 105
Manetti, Antonio 115, 131
Manetti, Beatrice 23, 84, 104
Marchesini, Pietro 100, 105
Marghetis, Tyler 254, 267
Mari, Alberto 78, 84
Marinetti, Filippo Tommaso 15, 24
Massa, Gabriella 93, 105
Massini, Stefano 68, 69
Mauro, Roberto 220, 245
Mazzoni, Guido 6, 11, 20, 22, 24, 95, 105
McLaughlin, Brian 266
Mencarelli, Daniele 79, 84
Mengaldo, Pier Vincenzo 30, 44, 223, 229, 235, 236, 245, 246, 267
Menichetti, Aldo 28, 44
Menéndez Pelayo, Marcelino 306
Michaux, Ginette 112, 131
Mignolo, Walter 278, 288
Milanini, Claudio 253, 267
Miller, Jacques-Alain 116, 117, 131
Molinari, Marco 74, 75, 84
Monsman, Gerald Cornelius 211, 217
Montale, Eugenio 4, 15, 25
Morbiato, Giacomo 52–54, 69
Morin, Edgar 250, 267
Munari, Alberto 261, 266
Mussapi, Roberto 97, 101, 104, 105

N
Napiórkowska, Izabela 105
Napoli, Francesco 88, 101, 105
Neefs, Jacques 197
Newmark, Peter 283, 288
Noakes, Richard 205, 217
Nuño, Ana 274, 288
Nystedt, Jane 235, 246
Núñez, Rafael 254, 267

O
Ono, Yoko 171, 177
Orlando, Roberto 3, 25
Ortega, Julio 279, 288
Ostuni, Vincenzo 190, 196
Ottonieri, Tommaso 17, 25
Owen, Alex 205, 206, 217

P
Pagliarani, Elio 49–51, 54, 55, 69
Palazzeschi, Aldo 12, 25
Palmieri, Giovanni 14, 25
Pankowski, Marian 88, 105
Paolo, Lagazzi 53, 69
Pasolini, Pier Paolo 5, 22, 25
Pauwels, Louis 201, 211–214, 217
Pazzaglia, Mario 69
Pellini, Pierluigi 111, 131
Perceau, Sylvie 181, 196
Perec, Georges 157, 177
Pérez Vicente, Nuria 273, 288
Perucchi, Lucio 25
Petrucci, Armando 252, 256, 257, 267
Pezzetti, Marcello 224, 235, 246
Piattelli Palmarini, Massimo 249, 259–261, 267
Piccini, Daniele 98, 103, 105
Pickering, Andrew 266
Pietropaoli, Antonio 69
Pilecki, Witold 221, 246
Pilz, Kerstin 250, 267
Pinchera, Antonio 48, 69
Pireddu, Nicoletta 258, 267
Piret, Pierre 110–112, 131

Pivano, Fernanda 18, 25
Poli, Gabriella 226, 227, 233, 234, 246
Policastro, Gilda 17, 19, 25
Ponge, Francis 163, 177, 186, 196
Pontiggia, Giuseppe 90, 92, 94, 95, 104
Porta, Antonio 89, 105
Pound, Ezra 16, 25
Praloran, Marco 47, 50, 69, 70
Prigogine, Ilya 260, 268
Profeti, Maria Grazia 304, 306
Pugliese, Stanislao G. 250, 268

Q

Quintyn, Olivier 182, 196
Quondam, Amedeo 69

R

Rabatel, Alain 194, 196
Raboni, Giovanni 89, 105
Rabuffetti, Emi 76, 77, 84
Ramat, Silvio 141, 150
Raos, Andrea 185, 196
Rascente, Marianna 92, 94, 103, 105
Rastier, François 235, 241, 246
Regazzoni, Susanna 274, 287, 288
Regge, Tullio 255, 262, 267
Rey Hazas, Antonio 306
Ricorda, Ricciarda 104
Riffard, Pierre A. 202, 217
Rigotti, Eddo 223, 246
Ripa di Meana, Ludovica 60, 70
Riu, Emmanuele 91, 105
Rodríguez Fer 292, 295
Rodríguez Fer, Claudio 295
Roncen, Francesco 49, 70
Ronchi, Rocco 173, 177
Rossi, Tiziano 163, 177
Roubaud, Jacques 182, 197
Ruano, Rosario Martín 273, 288
Ruozzi, Gino 148

S

Salvaneschi, Enrica 204, 217
Salvi, Stefano 193, 197
Sánchez Robayna, Andrés 291, 295
Sandy, Mark 211, 216
Sanguineti, Edoardo 5, 15, 25, 165, 166, 177
Santagostino, Giuseppina 232, 246
Sapegno, Natalino 105
Scaffai, Niccolò 14, 25, 30, 31, 44
Scarpa, Domenico 250, 268
Schuré, Edouard 207, 217
Scotto, Fabio 149
Segre, Cesare 230, 246
Sereni, Vittorio 15, 25
Serres, Michel 144, 150
Sessi, Ferdinando 234, 246
Sessi, Frediano 225, 226, 228, 246
Sève, Bernard 179, 184, 193, 197
Sevilla Arroyo, Florencio 306
Sevilla Muñoz, Julia 286, 288
Sica, Gabriella 69
Simmel, Georg 21, 25
Simonetti, Gianluigi 3, 6, 25, 188, 197
Singh, R. Raj 205, 217
Sinnett, Alfred Percy 202, 217
Sisto, Michele 19, 24
Siti, Walter 22, 25
Sofsky, Wolfgang 222, 235, 246
Soldani, Arnaldo 50, 70
Solmi, Roberto 244
Sommer, Piotr 157, 177
Sosio, Libero 266
Spitzer, Leo 190, 197
Stapleton, Darwin H. 266
Stein, Gertrude 163, 177
Stengers, Isabelle 260, 268
Stroppa, Sabrina 23, 84, 104
Strumia, Filippo 168, 177
Szondi, Peter 92, 105
Szymanowska, Joanna 105

T

Tabacco, Giuliana 98, 105
Tally, Robert T. Jr. 145, 150
Tamiozzo Goldmann, Silvana 64, 70
Tandello, Emmanuela 32, 44

Targhetta, Francesco 56–58, 70, 158, 177
Tarizzo, Davide 149
Tarozzi, Bianca 64, 65, 70
Testa, Daniela 223, 246
Testa, Enrico viii, xii, 6, 26, 75, 84, 94, 106, 140, 150, 160, 177
Thurschwell, Pamela 217
Tosatti, Ada 183, 195–197
Travi, Ida 76, 84
Truman, David B. 192, 197

V

Vaccarino, Giorgio 220, 246
Valabrega, Paola 258, 268
Valbuena Prat, Ángel 303, 305, 306
Valente, José Ángel 293, 295
Valente, José Ángel 291, 292, 295
Varese, Claudio 221, 246
Vázquez Médel,Manuel Ángel 276, 288
Vega, Lope de 305, 306
Verdino, Stefano 14, 24, 26, 160, 177
Versluis, Arthur 202, 217
Vidal Claramonte, Maria Carmen África 273, 279, 288
Villalta, Gian Mario 148–150
Vincentini, Isabella 88, 103, 106
Violi, Patrizia 228, 246
Viviani, Cesare 61–63, 70, 102, 105

W

Wachsmann, Nikolaus 221, 246
Wacquant, Loïc J. D. 14, 22
Wajcman, Gérard 117, 118, 131
Westphal, Bertrand 135, 150
White, Kenneth 135, 150
Wiesel, Elie 222, 223, 246
Wieviorka, Annette 220, 246
Wojciehowski, Hannah 253, 268
Woolgar, Steve 257, 267

Y

Yamauchi, Edwin Masao 202, 217

Z

Zaffarano, Michele 183, 187, 190, 197
Zagarrio, Giuseppe 98, 100, 106
Zampa, Giorgio 25
Zanzotto, Andrea 133, 134, 136–148, 150
Zinato, Emanuele 104
Zublena, Paolo 60, 70, 89, 101, 106, 179, 188, 197
Zuluaga, Alberto 286, 288

ISSN 2284-4473

CREDITI

La realizzazione di una rivista comporta molto lavoro, il più delle volte prestato gratuitamente. «Ticontre», pur non avendo i fondi necessari per retribuire i collaboratori, vorrebbe perlomeno segnalare il contributo di ciascuno.

Di seguito l'elenco dei compiti e degli incarichi non altrimenti attribuiti.

I responsabili della sezione *Saggi* sono Matteo Fadini, Alice Loda, Federico Saviotti e Carlo Tirinanzi De Medici; della sezione *Teoria e pratica della traduzione* Andrea Binelli, Giorgia Falceri, Elsa M. Paredes Bertagnolli e Stefano Pradel; della sezione *Reprints* Camilla Russo e Alessandra E. Visinoni.

La correzione delle bozze e il controllo bibliografico sono stati svolti da Andrea Binelli, Claudia Crocco, Matteo Fadini, Chiara Polli, Stefano Pradel, Carlo Tirinanzi De Medici.

Il progetto grafico è opera di Matteo Fadini,[81] l'impaginazione è curata da Claudia Crocco e Matteo Fadini; la copertina è una rielaborazione da un'idea di Matteo Maroni e Luigi Stanga.

La responsabile della comunicazione è Claudia Crocco, il sito internet della rivista è gestito da Claudia Crocco e Matteo Fadini.

Tutto il resto è stato lavoro collettivo della Redazione.

81 Per i fondamentali consigli e aiuti, si ringraziano i frequentatori del forum GUIT, in particolare Claudio Beccari, Francesco Endrici, Roberto Giacomelli, Enrico Gregorio e Ivan Valbusa.

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.