



HAL
open science

“Testimoni di se stessi”. Statuti dell’io nella poesia contemporanea

Giulia Bassi, Andrea Bongiorno, Giulia Martini, Matteo Tasca

► To cite this version:

Giulia Bassi, Andrea Bongiorno, Giulia Martini, Matteo Tasca. “Testimoni di se stessi”. Statuti dell’io nella poesia contemporanea. 2022. hal-03702920v1

HAL Id: hal-03702920

<https://hal.science/hal-03702920v1>

Submitted on 1 Jul 2022 (v1), last revised 6 Feb 2023 (v2)

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



11

2022
GENNAIO
GIUGNO

L'ospite ingrato

L'ospite ingrato

Rivista online del Centro Interdipartimentale di Ricerca Franco Fortini

ISSN: 1974-9813

Periodicità: semestrale

e-mail: ospiteingrato@gmail.com

I saggi inviati alla rivista vengono sottoposti a processo di blind peer review.

Direzione

Niccolò Scaffai (Università degli Studi di Siena)

Comitato redazionale

Coordinatore

Luca Lenzini (Università degli Studi di Siena)

Membri

Valentino Baldi (Università per Stranieri di Siena), **Luca Baranelli** (ricercatore indipendente), **Valeria Cavalloro** (Université de Genève), **Ludovica del Castillo** (Università degli Studi di Roma Tre), **Francesco Diaco** (Université de Lausanne), **Gabriele Fichera** (Università degli Studi di Siena), **Damiano Frasca** (Università degli Studi di Siena), **Marco Gatto** (Università della Calabria), **Francesca Ippoliti** (Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"), **Monica Marchi** (Università degli Studi di Siena), **Lorenzo Pallini** (ricercatore indipendente), **Sabatino Peluso** (Università di Pisa), **Alessandra Reccia** (Università degli Studi di Siena), **Roberto Russo** (Conservatorio Frescobaldi di Ferrara), **Maria Vittoria Tirinato** (Università per Stranieri di Siena), **Tiziano Toracca** (Universiteit Gent)

Comitato scientifico

Andrea Afribo (Università di Padova), **Daniele Balicco** (Università degli Studi Roma Tre), **Riccardo Bellofiore** (Università degli Studi di Bergamo), **Sergio Bologna** (Università di Padova), **Stefano Carrai** (Scuola Normale Superiore di Pisa), **Pietro Cataldi** (Università per Stranieri di Siena), **Giovanna Cordibella** (Università di Berna), **Andrea Cortellessa** (Università degli Studi Roma Tre), **Stefano Dal Bianco** (Università degli Studi di Siena), **Davide Dalmas** (Università di Torino), **Irene Fantappiè** (Freie Universität Berlin), **Roberto Finelli** (Università degli Studi Roma Tre), **Giovanni La Guardia** (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"), **Romano Luperini** (Università degli Studi di Siena), **Leonardo Masi** (Uniwersytet Kardynata Stefana Wyszyńskiego w Warszawie), **Guido Mazzoni** (Università degli Studi di Siena), **Alessandro Niero** (Università di Bologna), **Pierluigi Pellini** (Università degli Studi di Siena), **Thomas E. Peterson** (University of Georgia), **Mario Pezzella** (Scuola Normale Superiore di Pisa), **Antonio Prete** (Università degli Studi di Siena), **Felice Rappazzo** (Università degli Studi di Catania), **Donatello Santarone** (Università degli Studi Roma Tre), **Raffaella Scarpa** (Università di Torino), **Beatrice Sica** (University College London), **Michele Sisto** (Università "Gabriele d'Annunzio" di Chieti-Pescara), **Giovanna Tomassucci** (Università di Pisa), **Alberto Toscano** (Goldsmiths, University of London), **Jean-Charles Vegliante** (Paris III - Sorbonne Nouvelle), **Emanuele Zinato** (Università di Padova)



L'ospite ingrato

RIVISTA ONLINE
DEL CENTRO
INTERDIPARTIMENTALE
DI RICERCA
FRANCO FORTINI

ISSN: 1974-9813

11

2022 GENNAIO
GIUGNO



© Archivio Franco Fortini, Università degli Studi di Siena

Sommario

n. 11

Testimoni di se stessi

GENNAIO-GIUGNO 2022

«Testimoni di se stessi». Statuti dell'io nella poesia contemporanea Giulia Bassi, Andrea Bongiorno, Giulia Martini, Matteo Tasca	1
--	---

SEZIONE 1

«Il fiotto come di fosforo». Polifonia enunciativa in <i>Un posto di vacanza</i> di Vittorio Sereni Andrea Piasentini	9
---	---

Le modalità discorsive dell'io nella <i>Camera da letto</i> di Attilio Bertolucci Yannick Gouchan	25
--	----

L'io nella poesia di Milo De Angelis Patrycja Polanowska	41
---	----

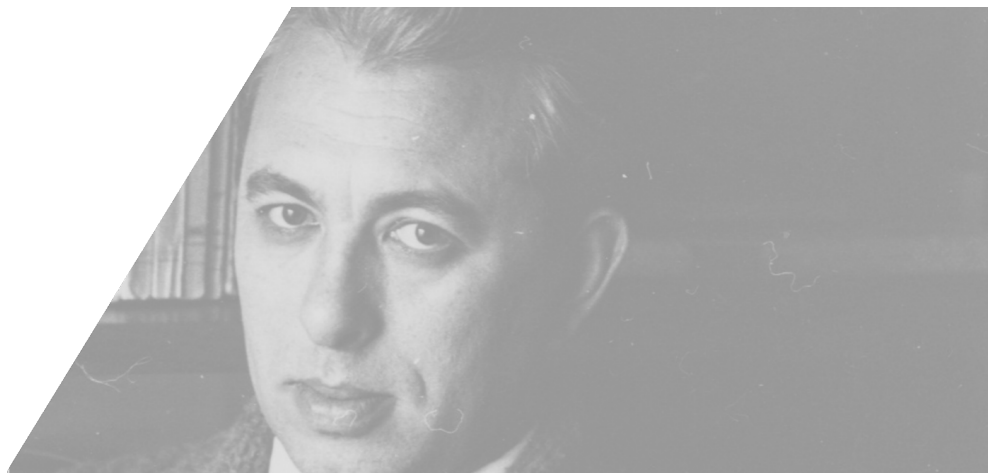
SEZIONE 2

L'io come "albergo a ore". Il soggetto adattativo nell'opera di Gabriele Frasca Gilda Policastro	57
--	----

Un'autoanalisi spietata: <i>Il Conoscente</i> di Umberto Fiori Chiara Bistolfi	67
---	----

Disinsediare l'io. <i>Geografie</i> di Antonella Anedda ovvero essere altro(ve) Riccardo Donati	89
--	----

Avere cura del mondo. Diffrazioni dell'io nella poesia di Alessandra Carnaroli Cecilia Bello Minciacchi	105
---	-----



SEZIONE 3

- Ecocentrismo e spargimento** 125
Gabriele Belletti
- Identità in costruzione. I poeti degli anni Ottanta nella rete delle relazioni editoriali** 143
Sabrina Stroppa
- Essere il Rinascimento. Strategie di identificazione nella poesia italiana contemporanea** 161
Samuele Fioravanti

SEZIONE 4

- Strozzate apparizioni. Dell'esperienza inidentica** 185
Tommaso Pomilio
- A proposito di *Noi*** 199
Luca Lenzi

SCRITTURA/LETTURA/ASCOLTO

- Il Principe felino e il tabù dell'incesto nel *Gattopardo*** 203
Adriana Sabato
- «Le parole nello spazio della verità». Tracce weiliane nell'opera di Natalia Ginzburg** 225
Giulia Bassi
- Commento a tre poesie di Pavese** 241
Marco Villa

L'ospite ingrato

FORTINIANA

La metrica accentuale di Franco Fortini. Teoria e prassi Costanza Giuntini	255
«Un respiro quasi sempre vero». Fortini lettore di Di Ruscio Marianna Marrucci	281
Abstract	291

«Testimoni di se stessi»

Statuti dell'io nella poesia contemporanea

Giulia Bassi, Andrea Bongiorno, Giulia Martini, Matteo Tasca

Essere testimoni di se stessi
sempre in propria compagnia
mai lasciati soli in leggerezza
doversi ascoltare sempre
in ogni avvenimento fisico chimico
mentale, è questa la grande prova
l'espiazione, è questo il male.

(P. Cavalli, *Essere testimoni di se stessi*)

Nella poesia moderna è possibile individuare una costellazione di autori – prima simbolisti, poi avanguardisti, sperimentali e di ricerca – accomunati da un sospetto: che la soggettività sia un guscio vuoto, un falso idolo che è necessario superare. Dal loro punto di vista, quindi, i limiti ontologici dell'individuo, la sua condizione di separatezza, le infinite mediazioni che caratterizzano la sua relazione col mondo esterno “sporcheranno” l'esperienza del soggetto, la renderebbero parziale, e dunque lo collocherebbero fuori dalla vera arte. Nella prospettiva di questi autori «l'io è un altro» e l'opera ha valore in quanto oggetto assoluto o microcosmo, da realizzare tramite un processo di «estinzione della personalità». Dal momento che la soggettività è intesa come un limite da oltrepassare, in direzione di un discorso più autentico e fondato, in questi autori si è, in varia misura, sviluppata una diffidenza nei confronti dell'indagine dell'io e della propria interiorità.

La critica ha interpretato questa sfiducia verso la posizione del soggetto su due assi, in qualche modo complementari, uno culturale e l'al-

tro sociale. Da un lato, si potrebbe trattare di un segno di antagonismo a una mentalità egemonica: all'individualismo della cultura occidentale post *ancien régime*, la poesia che diffida dell'io oppone il valore della spersonalizzazione, dell'oggettività del processo linguistico. Dall'altro lato, tuttavia, si può considerare questa sfiducia come il risultato di un processo di adeguamento: se, in seguito al ritiro del mandato sociale, il poeta ha perso definitivamente il suo ruolo di portavoce di una collettività, di mediatore attraverso cui un gruppo sociale esprime e comprende sé stesso, allora cancellare le tracce del soggetto diventa il solo modo per restituire un valore pieno alla parola poetica, permettendole di inquadrare una condizione generale e parlare ancora una volta a nome di una comunità. Da questo punto di vista, si tratterebbe di inquadrare questa strategia come una forma di aggiramento. Se nessuna soggettività singola può più aspirare al ruolo di mediatore, una soluzione percorribile è mettere da parte il soggetto e, fin dove è possibile, disintermediare il discorso poetico, in modo che questo possa avere ancora un valore universale. Proseguendo questo ragionamento critico, si possono persino interpretare le fondamenta delle poetiche dell'«estinzione della personalità» come un paradosso. In effetti, la loro spinta propulsiva, il loro sperimentalismo formale e linguistico può originarsi anche da una nostalgia, dal desiderio di difendere un diritto antico.

L'ultima, e forse la più complessa, formulazione teorica di questa posizione letteraria è stata elaborata in clima postmoderno e, in linea generale, si può far ruotare attorno al concetto di «morte dell'autore». Nella poesia italiana, questo si è tradotto in una critica radicale della lirica come genere e dell'io come centro assoluto dell'ispirazione poetica. Per evitare le trappole del narcisismo e della mistificazione letteraria e cercare di restituire l'oggettività dei processi storici e dei rapporti di forza sociali, alcuni autori hanno scelto di adottare forme come il *pastiche*, la mimesi dei linguaggi altrui, la tendenza alla narrazione, la costruzione di personaggi differenti dall'io. In altri autori già formati, che avevano alle spalle almeno una o due raccolte importanti, questo processo si è spesso manifestato sotto forma di integrazione stilistica. In questo modo, l'impianto lirico tradizionale è modificato e arricchito da nuovi elementi, trasformando i testi in un campo tensivo in cui si scontrano interno e esterno, lirismo e antilirismo. In alcuni dei più giovani, al contrario, questi procedimenti stilistici diventano centrali, la loro scrittura nega i diritti dell'espressione intima e tende tutta verso la mimesi della realtà esterna o del caos storico-sociale.

Nonostante tutto, si può avanzare l'ipotesi che anche queste ten-

denze poetiche presuppongano tuttavia una (almeno parziale) rimozione: che chi scrive è sempre inevitabilmente un individuo singolo, che esprime contenuti personali in uno stile personale. La vera impersonalità linguistica – si pensi a qualcosa come il linguaggio giuridico, oppure al “poetichese”, dove la lingua dell’autore è colonizzata dalle retoriche dominanti – resta, in fin dei conti, confinata ben al di qua dell’arte. Secondo questo ragionamento, al contrario, ogni strategia di estinzione della personalità presupporrebbe inevitabilmente delle prese di posizione individuali, che si concretizzano in forme e processi idiosincratici. Pertanto, alla spersonalizzazione dei contenuti corrisponde generalmente l’iperpersonalizzazione dello stile.

La rimozione della singolarità finisce così per rivelare uno dei tic culturali che hanno attraversato l’intero arco della modernità occidentale, e che si manifesta, di fronte a un mondo sparpagliato in tanti frantumi, in un’ansia di totalità da parte degli individui. In questa maniera, la rinuncia alla soggettività si rovescia in una paradossale espansione incontrollata della soggettività che, come un gas, tenta di occupare tutto lo spazio a disposizione. Laddove il pluralismo, l’affastellarsi di singolarità irriducibili producono disordine, queste poetiche ricercano una compensazione attraverso l’imporsi di una mente e di uno sguardo che stanno dietro al testo, e che nella loro invisibilità sognano di abbracciare un’epoca e un mondo.

Il postmoderno è stato un periodo estremamente fertile dal punto di vista della teoria, molta della quale ha finito per depositarsi nel senso comune di autori, lettori e critici. Si può ricollegare anche a questo fattore l’attuale tendenza di molti giovani studiosi (e si potrebbe dire anche molti giovani poeti) a dare per scontato che negli ultimi cinquant’anni gli autori più significativi della poesia italiana abbiano lavorato quasi in sincronia per scardinare la centralità dell’io, forzare le maglie troppo strette della vita individuale, superare la lirica per comporre un discorso più ampio, che parli degli altri e della società. L’obiettivo della sezione monografica pubblicata in questo numero dell’«Ospite ingrato» è mostrare come questa *vulgata* critica sia estremamente parziale poiché, valorizzando la poetica emergente (l’estinzione della personalità è infatti un sintomo culturale della modernità), ignora o marginalizza una tendenza più conservativa, ma comunque centrale nello sviluppo della poesia contemporanea. Chi lavora per allargare le maglie di un genere, per ampliarne le possibilità, non lo fa per abbandonarlo, ma per piegarlo a necessità espressive nuove e urgenti. La plasticità della lirica, i grandi stravolgimenti cui è andata incontro dalla seconda metà

Giulia Bassi
Andrea Bongiorno
Giulia Martini
Matteo Tasca

«Testimoni di se stessi». Statuti dell'io nella poesia contemporanea

del Novecento ci sembra vadano interpretati non come un segno di decadenza, bensì di vitalità.

Accanto alle poetiche dell'estinzione della personalità continuano dunque a esistere poetiche che decidono di investire sull'io, che credono nel valore dell'esperienza individuale. Di fronte al gesto di ribellione delle prime, le seconde scelgono di compiere un atto di fede e di credere che l'esperienza individuale sia ancora significativa, che quella del soggetto particolare resti una posizione da cui poter pronunciare verità generali. L'assunto implicito in queste poetiche, infatti, è che le realtà della condizione umana possono essere comunicate solo se si incarnano in esperienze concrete, e che l'effusione lirica non è necessariamente retorica, o inclinazione al patetismo, ma inquadra una maniera individuata di essere presenti nel mondo. All'ansia di totalità, queste poetiche rispondono con un senso del limite individuale, ma anche con la fiducia nel valore del particolare e con la consapevolezza che non esistono verità inferiori.

Il punto, allora, sarà non tanto quello di congedare l'io, o di mostrare i modi in cui può essere scavalcato in direzione di ciò che esiste al di fuori; piuttosto, bisognerà per prima cosa munirsi di una nuova teoria del soggetto lirico, superando il concetto romantico di io come centro assoluto del sentire e del patire, il quale, compiendo un'operazione di impossessamento dell'esteriorità, la restituisce esclusivamente come rifrazione interna. Bisognerà, in altre parole, scardinare la sovrapposizione erronea tra narcisismo e individualità, mostrando come il soggetto (tanto reale quanto testuale) sia in realtà un'istanza incerta, che si costruisce e decostruisce in continuazione, separato e in relazione con l'ambiente esterno e con gli altri uomini. Questa teoria propone di pensare al soggetto non come luogo di autenticità, ma come un'istanza fatta di costanze e di incoerenze, che ha bisogno di costruirsi narrativamente, discorsivamente e posizionalmente per darsi una forma e chiarificarsi di fronte a sé stesso; di pensare al soggetto come a un istituto privo di fondamenti ontologici, senza origini solide, ma immerso in una dimensione impura in cui verità e menzogna si mescolano incessantemente. La soggettività, dunque, come una finzione necessaria alla vita individuale.

Lo studio del soggetto lirico è al cuore di molteplici direttrici di ricerca sulla poesia del Novecento e contemporanea. Nel suo situarsi al crocevia di differenti approcci possibili al testo poetico, tale questione ha guadagnato un notevole interesse negli ultimi anni, in cui si è assistito a un sensibile aumento delle iniziative scientifiche e degli interventi critici dedicati all'analisi degli statuti dell'io. Se in buona parte

del Novecento si creano le condizioni per ipotizzare una coincidenza, seppur problematica, tra identità autoriale e sua proiezione autobiografica nell'io lirico,¹ la poesia della seconda metà del secolo spezza o per lo meno distorce questo legame. In effetti, la poesia moderna² italiana ha intrapreso questo percorso da un «io ideale» verso un «io esistenziale», come efficacemente ha chiosato Mengaldo descrivendo la parabola sereniana,³ e allo stesso tempo, negli ultimi decenni del secolo ha minato e problematizzato l'io esistenziale moltiplicandolo in diffrazioni ingannevoli. Le strategie stilistiche di queste soluzioni di scrittura, nonché le tensioni soggiacenti che le animano, sono state giustamente oggetto di notevole attenzione critica, soprattutto negli ultimi vent'anni.⁴ La questione, naturalmente, è anche di ordine concettuale: che cos'è e come funziona il soggetto poetico sono questioni su cui tanta riflessione teorica, per lo più straniera, cerca di formulare ipotesi e piste di indagine.⁵ Non mancano, tuttavia, validi tentativi anche in ambito accademico italiano,⁶ fra cui l'interessante proposta di applicare la categoria dell'autofinzionalità alle soluzioni sperimentali

¹ N. Scaffai, *Lirica contemporanea*, in *Il testo letterario. Generi, forme, questioni*, a cura di E. Russo, Roma, Carocci, 2020, pp. 353-368: p. 361.

² Si intenda tale complesso aggettivo nell'accezione storico-critica promossa da G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005.

³ P.V. Mengaldo, *La spiaggia di Vittorio Sereni*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 239-254: pp. 241-242.

⁴ Si segnalano, senza pretesa di esaustività, alcuni saggi particolarmente importanti sulla questione: E. Testa, *Antagonisti e trapassanti: soggetto e personaggi in poesia*, in Id., *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 11-32, M.A. Grignani, *Posizioni del soggetto nella poesia del secondo Novecento*, in Ead., *La costanza della ragione. Soggetto, oggetto e testualità nella poesia italiana Novecento*, Novara, Interlinea, 2002, pp. 109-132, P. Giannetti, *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Roma, Carocci, 2005, S. Colangelo, *Il soggetto nella poesia del Novecento italiano*, Milano, Mondadori, 2009, N. Scaffai, *Contro la tirannia dell'io. Problemi del soggetto e generi del macrotesto nella poesia del Novecento*, in «L'Ulisse», 15, 2012, pp. 138-149, D. Frasca, *Posture dell'io. Luzi, Sereni, Giudici, Caproni, Rosselli*, Pisa, Felici Editore, 2014, e *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti*, a cura di D. Frasca, C. Lüderssen, C. Ott, Firenze, Franco Cesati, 2015.

⁵ Si pensi, in ambito anglofono, al dibattuto saggio di J. Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge-London, Harvard University Press, 2015 e soprattutto ai vari studi sorti in ambito francofono: si segnalano, per brevità, solo due contributi particolarmente importanti, come il volume collettaneo *Figures du sujet lyrique*, a cura di D. Rabaté, Paris, PUF, 1996 e la monografia di A. Rodriguez, *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Sprimont, Mardaga, 2003.

⁶ G. Bernardelli, *Il testo lirico. Logica e forma di un tipo letterario*, Milano, Vita e Pensiero, 2002.

di molti autori del secondo Novecento.⁷ Sulla scorta di questa intensa e durevole attenzione critica due linee di ricerca particolarmente feconde sono aperte e saranno probabilmente percorse nei prossimi anni. Da una parte, lo studio culturale e identitario del soggetto e delle sue manifestazioni poetiche, a cui è probabilmente più sensibile la critica straniera; dall'altra parte, invece, l'analisi stilistico-narratologica della costruzione dell'io in poesia. È proprio dall'incrocio di teorie della linguistica, della stilistica e della narratologia che, in effetti, molte prospettive si stanno aprendo in Italia e daranno in questi anni spunti interessanti di riflessione e di studio.

Proponendo studi che attraverso una diversità di approcci mettono in luce più aspetti della questione identitaria nella poesia del secondo Novecento e contemporanea, questo numero monografico vuole inserirsi nel dibattito in corso. Il progetto nasce da un ciclo di seminari organizzato nella primavera del 2021, *Poesia e Identità. Dal '900 a oggi*, nell'ambito del dottorato in Filologia e Critica del Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature Antiche e Moderne dell'Università degli Studi di Siena, in collaborazione con il Centre Aixois d'Études Romanes di Aix-Marseille Université. Seguendo una prospettiva diacronica che, partendo da un panorama generale ha analizzato singoli autori, i seminari si sono concentrati sulle molteplici strategie attraverso cui il soggetto lirico costruisce e entra in rapporto con il Sé nei libri di poesia in lingua italiana del Novecento e degli anni Duemila. Il ciclo è stato inaugurato da Anna Dolfi, che ha offerto un'ampia panoramica di *ritratti del poeta 'as an old man'*, mostrando come la percezione della morte incipiente dell'artista agisca a livello testuale promuovendo la ricostruzione e l'affermazione identitaria del personaggio che dice «io» nelle opere ultime di alcuni autori primo-novecenteschi (fra cui Ungaretti, Montale, Luzi, Bigongiari, Betocchi, Bodini, Caproni e Bassani). Nel secondo incontro, Damiano Frasca ha parlato delle ridefinizioni dell'io nei libri di poesia degli anni Sessanta (in particolare Luzi, Sereni, Giudici, Caproni e Rosselli) col termine *posture*, con cui si definiscono le immagini (spesso sfasate o contraddittorie) che il soggetto lirico dà di sé all'interno del testo, mostrando come queste oscillazioni identitarie siano in molti casi riconducibili a un'isotopia di persona. Nel terzo incontro, Sabrina Stroppa ha approfondito la questione delle *identità editoriali* dei poeti degli anni Ottanta (fra cui Salvia, Magrelli e De Angelis): ne è emerso che l'identità è un concetto costruito non solo

⁷ Si rinvia agli studi raccolti nel numero monografico *Poesia, autofiction e biografia* della rivista «L'Ulisse», 20, 2017.

nell'opera, ma anche attraverso la rete di relazioni culturali e editoriali che circonda l'autore. Nel quarto seminario, soffermandosi sulle identità poetiche contemporanee, Claudia Crocco ha messo a fuoco le particolari modalità enunciative proprie di quegli autori di oggi che cercano di sfidare il monologismo della poesia (parlando, tra gli altri, delle opere di Broggi, Burratti, Bortolotti, Anedda, Marmo, Gallo e Lanza) e entrando così in diretto rapporto con l'intervento di Frasca, che si era soffermato sui tentativi di superamento del monologismo lirico negli anni Sessanta. Nell'ultimo seminario, Riccardo Donati ha analizzato alcuni *dispositivi di (dis)identificazione* nell'opera di Antonella Anedda, individuandone in particolar modo due: la *distanza* e il *dettaglio*. Entrambi indicano una forma di disubbidienza al reale: da un lato, si tratta di percepire il distacco; dall'altro, di concentrarsi sul dettaglio, trasgredendo la realtà attraverso la sovrapposizione del sé all'immagine, in un continuo apprendistato della perdita.

A partire dagli incontri di *Poesia e Identità. Dal '900 a oggi*, il progetto si è esteso, includendo altre studiose e altri studiosi che, con i loro saggi, hanno contribuito a delineare il percorso attraverso le identità poetiche novecentesche e contemporanee che questo numero propone. I saggi qui raccolti presentano un ventaglio di approcci coerenti con la visione della soggettività precedentemente esposta. Le prime due sezioni sono incentrate sui modi in cui, all'interno di serie testuali più o meno ampie, l'io lirico si costruisce all'interno del flusso discorsivo, componendo delle personalità sfaccettate, generalmente irrisolte, sempre in continuo farsi e disfarsi. Questo tipo di ricerca presuppone da un lato un'attenta analisi linguistica, osservando le scelte retoriche e stilistiche che contribuiscono a produrre un certo *ethos*⁸ e a proiettare una certa immagine dell'io; dall'altro lato, bisognerà trattare l'io lirico alla stregua di un personaggio, mappandone gli sviluppi narrativi e ricostruendo la rete di relazioni nelle quali è immerso. Le prime due sezioni sviluppano questa indagine attraverso studi monografici che, suddivisi in due archi cronologici, la fine del Novecento e i primi anni Duemila, si soffermano per la prima parte sul concetto di polifonia enunciativa in *Un posto di vacanza* di Vittorio Sereni, esaminato nello

⁸ Aristotele parla di *ethos* in più passi della *Retorica*, ma quello che ha stimolato la riflessione moderna (da Barthes in poi) sull'immagine dell'oratore è il seguente: Aristot., *Rh.*, 2.12-13. Sull'*ethos* aristotelico cfr. F. Woerther, *L'éthos aristotélicien. Genèse d'une notion rhétorique*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2007. Sulla sua declinazione linguistica contemporanea ci limitiamo a citare il suo punto di partenza: R. Barthes, *L'ancienne rhétorique: aide-mémoire*, in «Communications», 16, 1, 1970, pp. 172-223.

L'ospite ingrato

«Testimoni di se stessi». Statuti dell'io nella poesia contemporanea

studio di Andrea Piasentini; sulle modalità discorsive dell'io nella *Camera da letto* di Bertolucci, oggetto dell'analisi di Yannick Gouchan; e sulla la costruzione del soggetto nella poesia di Milo De Angelis, al centro dell'articolo di Patrycja Polanowska. Per le opere più recenti, sviluppate negli studi raccolti nella seconda parte, Gilda Policastro analizza il soggetto adattativo nell'opera di Gabriele Frasca; Chiara Bistolfi il processo di autoanalisi del soggetto che Umberto Fiori realizza nel *Conoscente*; Riccardo Donati sviluppa il suo intervento intorno a *Geografie* di Antonella Anedda; mentre Cecilia Bello indaga il rapporto tra io autoriale e io personaggio nella poesia di Alessandra Carnaroli, letta attraverso la prospettiva della «cura del mondo». La terza sezione si propone invece di inquadrare panorami più ampi, mostrando il modo in cui certi influssi culturali contribuiscano al processo di definizione del personaggio lirico, ma anche mettendo in luce le scelte editoriali e le strategie che consentono la creazione di istanze autoriali individuate, riconoscibili all'interno del mercato e posizionate nel campo poetico. In questa terza parte, attraverso un approccio comparatistico Gabriele Belletti prende in esame alcune scelte poetico-ecologiche; Sabrina Stroppa sviluppa il suo intervento sulle identità poetiche della poesia degli anni Ottanta inserite nelle relazioni editoriali; Samuele Fioravanti analizza i riferimenti alla produzione figurativa rinascimentale nei processi di costruzione identitaria. In appendice, Tommaso Pomilio ripercorre, in un contributo ad ampio raggio, la consistenza dello spazio identitario e l'esperienza poetica nelle transizioni dall'«assolutamente moderno», al contemporaneo, fino all'area di ricerca più recente, posta in relazione con gli anni Sessanta. Chiude il numero Luca Lenzini, che presenta e recensisce la raccolta *Noi* di Alessandro Broggi. In questo contributo finale vengono quindi messe in evidenza le strategie poetiche di un autore contemporaneo per creare una persona plurale, una forma dell'io che in qualche modo bilancia e suggella i molti lavori di questo numero e le tante voci che lo hanno composto.

La proposta di questa pubblicazione dell'«Ospite ingrato» non intende naturalmente essere esaustiva rispetto agli studi sullo statuto identitario nella poesia del Novecento e contemporanea: scopo principale rimane quello di aprire a nuove prospettive e interrogare autori e temi attraverso molteplici approcci. La diversità dei risultati raggiunti dagli articoli è infatti espressione della complessità della questione del soggetto lirico negli studi di poetica e di teoria letteraria: è proprio questa complessità che, nei limiti di un numero monografico, si è voluta valorizzare e indagare.

Giulia Bassi
Andrea Bongiorno
Giulia Martini
Matteo Tasca

«Il fiotto come di fosforo»

Polifonia enunciativa in *Un posto di vacanza* di Vittorio Sereni

Andrea Piasentini

«Che a me un altro di me parli / fin dentro di me». La condizione dell'io espressa da questi due versi di *A Parma con A.B.* (vv. 3-4) non esaurisce di certo tutto lo spettro di auto-percezione (non riflette ad esempio l'idea del sé come scialo o emorragia nell'ordinarietà della vita di tutti i giorni, idea centrale nella psicologia di tutto Sereni), ma permette di fissare il cuore della questione della soggettività lirica nell'ultima stagione di Sereni: l'io è ontologicamente diviso e, come questo articolo mira ad evidenziare, il suo stesso linguaggio reca traccia di tale contraddizione. «Che a me un altro di me parli / fin dentro di me». Qui, i principi di iterazione e specularità di cui parla Mengaldo¹ si intrecciano, creando uno sprofondamento nella vita psichica del soggetto locutore.² Ma se sul piano rappresentato spicca la frantumazione interna alla *persona* lirica, su quello rappresentativo, su quello cioè

¹ Cfr. P.V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni* [1972], postfazione a V. Sereni, *Gli strumenti umani* [1965], Torino, Einaudi, 1975, pp. 89-116. Ma il saggio è stato ristampato in diverse edizioni: apparso dapprima in «Strumenti critici», 17, febbraio 1972, pp. 19-48, poi in Id., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 359-386 e infine in Id., *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013, pp. 109-148.

² L'interpretazione di questi versi è la stessa di Fabio Magro, che parla per l'appunto di «scissione del soggetto». Cfr. Id., *Lettura di «A Parma con A.B.»*, in *Vittorio Sereni. Un altro compleanno*. Atti del Convegno di Milano e Luino, 24-26 ottobre 2013, a cura di E. Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 205-224: p. 215.

della regia profonda che governa l'organizzazione testuale, la polifonia enunciativa non è caotica: piuttosto, è complessa. Per Sereni la messa in versi dell'esperienza passa proprio per la tramatura accurata della propria enunciazione.

Questo studio nasce anche dal tentativo di allargare gli strumenti della critica stilistica di fronte a testi che sono sia prosodicamente informali sia, però, ancora sostenuti formalmente da certi principi struttivi.³ All'interno di questi ultimi andrebbero considerati anche quelli che tengono insieme alcuni possibili «elementi finzionali» di un componimento poetico – così li definisce Jonathan Culler in una recensione a un libro di Benjamin Hrushovski, riferendosi per esempio a una «trama minima» («minimal plot»)⁴. Ma una poesia, anche se popolata da personaggi o marcata da un'articolazione temporale, non va per questo confusa con un testo narrativo. Hrushovski, in effetti, individua nella creazione di un «Internal Field of Reference» la caratteristica specifica della letterarietà comune tanto a un testo narrativo quanto a un testo lirico. Culler, al contrario, preferisce distinguere le due forme generali, *fiction* e *lyric*, affermando che alcuni «fictional elements» possono esistere in una poesia, sono possibili, ma non sono una condizione necessaria, non quanto i «ritual elements» della lirica, che la caratterizzano come genere epidittico, un genere, cioè, il cui aspetto caratteristico è fare dichiarazioni sul mondo reale attraverso un soggetto dell'enunciazione (Culler riprende il concetto di *Aussagesubjekt* di K. Hamburger) che si esprime grazie a elementi rituali – elementi in ultima analisi formali (come per esempio la ripetizione).

L'approccio descrittivo e analitico adottato è comunque confortato da una bibliografia critica consolidata che fornisce da molteplici punti di vista un'interpretazione dell'opera sereniana e del significato globale delle sue raccolte poetiche.⁵ L'articolo si basa su due scelte limitan-

³ Scaffai per esempio parla, a proposito di *L'alibi e il beneficio*, della compensazione all'«assenza o debolezza di un baricentro metrico» attraverso la macrofigura retorica dell'iterazione. Cfr. Id., *Lettura di «L'alibi e il beneficio» di Vittorio Sereni*, in Id., *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Roma, Carocci, 2015, pp. 172-188: p. 175.

⁴ La recensione, disponibile anche online, è J. Culler, *Poetics. Fictionality and the Lyric*, in «Dibur Literary Journal», 2, 2016, pp. 19-25, mentre il libro di Hrushovski è *Explorations in Poetics*, Stanford, Stanford University Press, 2007.

⁵ Fin dai saggi usciti tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta di Franco Fortini, Giovanni Raboni e Pier Vincenzo Mengaldo, la letteratura sereniana è illuminata da voci autorevoli. Mi riservo di citare alcuni di questi saggi più avanti. Mi preme semmai segnalare qui alcuni scritti più recenti: F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, 2001; L. Lenzini, *Verso la trasparenza. Studi su Sere-*

ti: la prima, prettamente operativa, consiste nell'analisi approfondita di un singolo componimento, *Un posto di vacanza*; mentre sul piano metodologico, ci si soffermerà su un preciso aspetto testuale, sul rapporto, cioè, fra strutture profonde e superficiali dell'enunciazione. Affiancando alla tradizionale analisi metrico-sintattica gli strumenti della narratologia, della linguistica testuale e della linguistica dell'enunciazione, attraverso dunque l'apertura dello sguardo critico all'interrelazione fra più piani formali, questo studio mira ad avvicinarsi alla particolarità della poetica del soggetto nel tardo Sereni: la stratificazione che informa l'esperienza della propria vita è sussunta come struttura profonda di autorappresentazione dell'io, la sua stessa lingua è il vario sedimentarsi delle cose della vita.

I. La forma dell'enunciazione

Lo stesso Sereni, a proposito di *Un posto di vacanza*, ha parlato di un'«azione» che si «svolge tra limiti temporali rintracciabili nei versi». ⁶ Il componimento diviso in sette parti stando a queste parole conterebbe una storia con una certa cronologia interna. Ma è all'interno di un inciso fra il soggetto e il resto della frase che Sereni attenua la credibilità della sua auto-interpretazione – una tipica auto-correzione sereniana: semanticamente rilevante, sintatticamente nascosta. ⁷ Questo infatti è il contesto completo: «L'azione, se così si può dire per una poesia, e per una poesia che a dirlo in gergo sportivo è in buona parte un lungo “surplace”, si svolge tra limiti rintracciabili nei versi». Oltre al dubbio strutturale sulla poesia come genere narrativo, c'è la notazione sulla forma sospensiva e dilatatoria di tale storia. ⁸ Cogliendo questo

ni, Macerata, Quodlibet, 2019; N. Scaffai, «Il luogo comune e il suo rovescio»: *effetti della storia, forma libro ed enunciazione negli «Strumenti umani» di Sereni*, in Id., *Il lavoro del poeta cit.*, pp. 136-171. Sono preziosi anche i volumi collettivi *Vittorio Sereni. Un altro compleanno cit.* e *Dall'altra riva. Fortini e Sereni*. Atti del Seminario internazionale di Losanna, 10 maggio 2017, a cura di F. Diaco e N. Scaffai, Pisa, Ets, 2018. La presente analisi di *Un posto di vacanza*, ricordo infine, raccoglie e integra alcuni spunti dei due articoli di G. Gronda, «*Un posto di vacanza*» *iuxta propria principia*, in *Tradizione, traduzione, società. Saggi per Franco Fortini*, a cura di R. Luperini, Roma, Editori Riuniti, 1989, pp. 176-203, e di M. Tarasco, «*Un posto di vacanza*» di *Vittorio Sereni*, in «Per Leggere», 25, 2013, pp. 89-124.

⁶ Cfr. la nota d'autore che accompagna l'edizione del 1973 per Scheiwiller e che è riportata nell'apparato del meridiano curato da Isella (V. Sereni, *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995, d'ora in avanti: *P*) alle pp. 781-783: p. 782.

⁷ Rinvio a J. Zoppelli, *La critica “tentativa” di Vittorio Sereni. La correctio come forma attenuativa*, in «Autografo», 64, 2020, pp. 77-100.

⁸ Il *surplace* è una fase tattica del ciclismo, consiste nell'arrestarsi in piedi sulla bici retrocedendo e avanzando di alcuni centimetri, e dura per un intervallo di tempo

spunto d'autore mi soffermo sull'articolazione interna del soggetto enunciatore in *Un posto di vacanza*, dal momento che il complesso equilibrio formale di questa poesia in sette parti prosodicamente e stroficamente libere dipende in buona sostanza dalle strategie di orchestrazione vocale.⁹ Nel testo si possono individuare due dimensioni temporali (la seconda delle quali, come si vedrà più avanti, si orienta a spirale in una terza): il tempo dell'enunciazione e il tempo della *fictio* lirica (il 20 agosto). Già Lenzini nel suo commento del 1990 parte dalla nota d'autore che ho citato ed evidenzia le due linee temporali che abitano il testo, chiamandole «tempo propriamente storico» e tempo «della scrittura».¹⁰ Qui invece si adottano i termini, rispettivamente, di «tempo della *fictio* lirica» e di «tempo dell'enunciazione» perché, ad un'attenta analisi, l'atto della scrittura (cioè l'azione di un soggetto che in un giorno di fine estate riflette perplesso sul proprio blocco creativo) appartiene soprattutto al primo piano, quello della *fictio*; mentre l'azione è *ficta*, è narrata da un soggetto che emerge solo a fine poesia: il soggetto che enuncia tutto ciò. Inizio illustrando il vario intrecciarsi delle due linee temporali.

Fra queste, come ha notato Giovannetti,¹¹ pare esserci fin dai primi versi una relazione di equivalenza – che si rispecchia nel tipo genetiano¹² di «narrazione simultanea», ma che può presentarsi anche come il distillato lirico per eccellenza, il Presente assoluto dell'io che parla da un luogo avulso dal tempo reale.¹³ Il lettore segue così, parte

prima della volata decisiva.

⁹ Sono stati fondamentali in questo senso le riflessioni di P. Giovannetti, *Se, e come racconta la poesia di Vittorio Sereni*, in *Vittorio Sereni. Altro compleanno* cit., pp. 43-57 (in particolare sulla «capacità [di] dissociare l'io da se stesso», p. 52) e di N. Scaffai, «*Il luogo comune e il suo rovescio*» cit. (si veda almeno p. 163 dove l'autore scrive limpidamente che quella degli *Strumenti umani* è una poesia «polifonica sul piano linguistico-sintattico» più che metareferenziale).

¹⁰ V. Sereni, *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, a cura di L. Lenzini, Roma, Rizzoli, 2004, p. 253.

¹¹ P. Giovannetti, *Se, e come racconta* cit., p. 56.

¹² Mi riferisco ovviamente a G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto* [1972], trad. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1976.

¹³ Adotto le lettere maiuscole, da qui in poi, seguendo P.M. Bertinetto, *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano*, Firenze, Accademia della Crusca, 1986. Sul Presente come tempo privilegiato della lirica, «puro presente del soggetto, [...] l'attimo della percezione di sé nel proprio rapporto con il reale», cfr. A. Soldani, *Le voci nella poesia: sette capitoli sulle forme discorsive*, Roma, Carocci, 2010, p. 32. Nel caso di *Un posto di vacanza* certamente non siamo nell'identica situazione storica e tematica di alcune poesie petrarchesche (cui si riferiscono le parole citate di Soldani), ma le due logiche di rappresentazione del mondo interno sono per lo meno confrontabili,

dopo parte, dei fili narrativi che la voce poetante non chiude mai del tutto.¹⁴ La simultaneità è inaugurata nel distico d'apertura della prima strofa: «Mai la pagina bianca o meno per sé sola invoglia / tanto meno qui tra fiume e mare» (I, vv. 9-10), dove il *qui* è una sorta di deittico *am Phantasma* soggettivo,¹⁵ che ancora l'azione a delle coordinate comuni sia all'io poetante sia all'io poetato. Sono svariati i versi in cui la deissi conferma lo schiacciamento dei due tempi e delle due posizioni, implicando talvolta un effetto metalettico che rompe e allo stesso tempo salda a tenuta stagna i confini della rappresentazione. Si rilegga per esempio la fine della seconda parte, dove il soggetto frastornato sempre più dal rombo continuo dei marosi scrive «qui si rompe il poema sul posto di vacanza / travolto da tanto mare» (II, vv. 60-61). In questi versi il poema è sia quello tentato dall'io *fictum* sia quello che abbiamo sotto gli occhi, la seconda parte del quale dopo otto versi, effettivamente, si interrompe. Un effetto non identico ma simile è creato dalla coincidenza fra tempo della scrittura e tempo della lettura al v. 27 della sesta parte, dove si scrive che l'interlocutore «della riva di là» (ovvero Fortini), apparso nella prima parte con i suoi «spifferi» e la sua voce come un disco rotto (I, vv. 12, 24-25) «*da un po'* non dà più segni»: quell'indicazione temporale (evidenziata in corsivo) può riferirsi tanto alle quattro parti e al centinaio e passa di versi trascorsi quanto agli anni trascorsi dentro e fuori i versi.¹⁶ Grazie insomma all'enunciazione simultanea si abbozzano alcuni eventi: nella seconda parte due cacciatori si nascondono nella vegetazione intorno, delle giovani avvenenti passano canticchiando un motivetto e un uomo nuota parlando fra sé e sé; nella terza, due amanti di dubbia identità sono colti in un momento di reciproco confronto; nella quinta parte infine, compare sulla scena Elio Vittorini che interpella direttamente l'io lirico. Come si può osservare dall'elenco precedente, è la seconda sezione che contribuisce maggiormente a creare un effetto di simultaneità. Lo conferma,

poiché in entrambi i casi il Presente verbale è il Presente dello scandaglio interiore.

¹⁴ Cfr. M. Tarasco, «*Un posto di vacanza*» cit., p. 103.

¹⁵ Per un approfondimento si veda M.-E. Conte, *Condizioni di coerenza. Ricerche di linguistica testuale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999, pp. 59-67 (a p. 61 la spiegazione di «*Deixis am Phantasma* soggettiva», che sviluppa idee della *Sprachtheorie* Bühleriana: «il *soggetto* si sposta idealmente in un campo indicale che non è il suo campo reale»). Anche gli altri topodeittici del poema sono rubricabili sotto questo tipo.

¹⁶ Tralascio le indicazioni metapoetiche sul piano tematico, già ampiamente notate e discusse dalla critica – come la «pagina bianca» in I, v. 9, «(la poesia sul posto di vacanza)» in I, 23, la frase di resa «non scriverò questa storia» che si riverbera da I, v. 27 a II, 11, e altri passaggi ancora.

dal punto di vista enunciativo, l'insieme di fenomeni linguistici deittici e referenziali che sembrano rivolgersi a una comune *origo* enunciativa, come nel seguente passo:

Guizza *frattanto* uno stormo di nuove ragazze in fiore
lasciandosi dietro un motivo:
dolcetto con una punta di amaro
tra gli arenili e i moli ritorna, non smette mai,
come ogni cosa *qui*
si rigira si arrotola su sé. *Di là* dagli oleandri,
mio riparo dalla vista del mare,
là è la provocazione e la sfida –
un natante col suo eloquio
congetturante: (II, vv. 41-50, corsivi miei)¹⁷

L'esempio proietta il suo senso anche sulle altre sequenze narrative al Presente già indicate sopra, che per ragioni di spazio non esemplificherò. M'interessa ora mostrare come la stessa situazione di coincidenza fra le due cornici enunciative permetta di lasciar proliferare accensioni squisitamente liriche del discorso. Rimango nella zona testuale dell'estratto citato, per mostrare quanto le due tipologie, diegetica e lirica, siano coesistenti, oltre che sull'asse paradigmatico, anche sintagmaticamente. I ventinove versi della terza parte sono quasi esattamente bipartiti fra la tecnica narrativa che mescola diegesi e scena mimetica, e il classico esprimersi del soggetto della lirica (giustappongo volontariamente termini arcinoti di matrice genettiana ed hegeliana, per suggerire la particolare fusione di intenti nella poesia sereniana). Cito solamente la seconda modalità, il cui Presente è davvero difficile da descrivere come "narrativo", complice anche la dizione aurea di questi quattro versi sulla memoria:

È il teatro di sempre, è la guerra di sempre.	3 ^a 6 ^a + 3 ^a 6 ^a
Fabbrica desideri la memoria,	1 ^a 6 ^a 10 ^a
poi è lasciata sola a dissanguarsi	4 ^a 6 ^a 10 ^a
su questi specchi multipli.	2 ^a 4 ^a 6 ^a 10 ^a

Ma guarda

Il verso a gradino da una parte, prosodicamente, completa un en-

¹⁷ Anche il contesto è dello stesso tenore: «e *io* al mare» (II, v. 4); «il *mio* mutismo è il loro» (II, v. 16), «Vorrei, *io* solo indiziato, / vorrei che splendessero come prove – *io* una tra loro» (II, vv. 29-30); «altre si accendono sulla riva *di là*» (II, v. 25); «*di là* da questo acheronte» (II, v. 37, dove agisce anche il deittico relativo «questo» riferito ad «acheronte»); «Di *qui* non li vedo, / solo *adesso* ricordo che» (II, vv. 9-10).

decasillabo chiudendolo e dall'altra apre un altro tipo di respiro lirico, cioè il dialogo con un'entità derealizzata:¹⁸

Ma guarda	
– tornano voci dalla foce – guarda da un'ora all'altra	
come cambiano i colori: di grigio in verde, di verde	
in freschissimo azzurro.	3 ^a 6 ^a
Amalo dunque – da cosa a cosa	1 ^a 4 ^a
è la risposta, da specchiato a specchiante –	1 ^a 4 ^a + 3 ^a 6 ^a
amalo dunque il mio rammemorare	2 ^a 5 ^a + 2 ^a 5 ^a 8 ^a
per quanto qui attorno s'impenna sfavilla si sfa:	2 ^a 5 ^a 8 ^a
è tutto il possibile, è il mare.	

I due frammenti precedenti compongono una strofa (III, vv. 18-29): il passaggio da una tecnica discorsiva all'altra, dunque, è interno alla stessa *durée* elocutiva.¹⁹ Fra le osservazioni di Mengaldo la più penetrante pare quella che definisce così lo stile di Sereni dagli *Strumenti umani*: «una specie di lievitazione lirica del discorso interiore», che fonde insieme «colloquialità narrativa e liricità»,²⁰ in questa strofa muovendosi delicatamente da monologo a dialogo, entrambi, per così dire, silenziosi.

Ho individuato i passaggi testuali che nelle sette parti sono riconducibili a un rapporto di omologia fra le due *origines* deittiche, quella macroenunciativa e quella *ficta*, e ne ho analizzato stilisticamente le tipologie discorsive, fra narrazione e lirismo interiori. Ma, concretamente, le cose non stanno del tutto così. La simultaneità è una modalità astratta che nel testo è realizzata secondo diverse strategie.

Innanzitutto, va ricordata la presenza di un altro momento di riferimento²¹ nella situazione dove tempo dell'enunciazione (diciamo

¹⁸ Per questo tipo di «*tu* allegorici», Scaffai parla di «conati allocutivi che non vanno oltre le forme comuni della sermocinatio lirica» (Id., «*Il luogo comune e il suo rovescio*» cit., p. 160).

¹⁹ Anche qui sono inserite, nella colonna destra, alcune scansioni prosodiche rilevanti. Le battute di questo dialogo mentalizzato sono pronunciate prevalentemente adottando una scalarità su base ternaria, un tipo di ricorsività pienamente novecentesca e tipica già del primo Sereni. Nell'attesa di uno studio metrico che includa gli *Strumenti umani* e *Stella variabile*, rimando ad alcuni contributi: A. Pelosi, *La metrica scalare del primo Sereni*, in «Studi novecenteschi», 35, 1988, pp. 143-153; A. Afribo, «*Poesie giovanili*» e *altro di Vittorio Sereni*, in «Stilistica e metrica italiana», XV, 2015, pp. 209-229; M. Coppo, *Alcuni appunti sul verso di «Stella variabile»*, in *Vittorio Sereni. Altro compleanno* cit., pp. 239-252.

²⁰ P.V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni* cit., pp. 104-105.

²¹ Prendo in prestito la nozione di “momento di riferimento” da P.M. Bertinetto, *Tempo, aspetto e azione* cit., p. 35.

tempo zero) = tempo della *fictio* (agosto di un anno, il 1971, espresso solo indirettamente dall'oggetto dei clic-clac).²² Vi è infatti lo sfondo degli anni Cinquanta, che approfondisce la prospettiva temporale e che emerge testualmente dall'Imperfetto del v. 12 della prima parte («Venivano spifferi in carta dall'altra riva», segue la parziale citazione di un epigramma fortiniano). Da questo punto, in effetti, si dipana una serie di Tempi passati non tanto da riferire, come potrebbe legittimamente sembrare a una prima lettura, a un mutamento nel rapporto fra tempo del racconto e tempo della storia, ma all'apertura di un'altra dimensione storica, che occupa la memoria dei due soggetti (poetante e poetato). Si tratta quindi di un passaggio interno alla dimensione narrata, il tempo della *fictio* si sdoppia in due momenti: quello principale, dominato dal Presente, e uno anteriore ad esso, prevalentemente all'Imperfetto. Per esempio, il traghettatore che «senza messaggio di risposta tornava dall'altra parte» (v. 16, corsivi miei), gli intellettuali che «facevano discorsi» (v. 29) troppo astratti, perfino i pensieri del soggetto che si sorprende a domandarsi (vv. 30-32) si proiettano nell'asse temporale del passato a partire da un preciso limite *post quem*, espresso a inizio quinta strofa (v. 34): «Anno: il '51. Tempo del mondo: la Corea». La persistenza di schegge della vita passata in quella presente entra nella poesia di Sereni non solo come argomento del discorso (questo lo accomuna a buona parte della letteratura novecentesca), ma innanzitutto dentro la logica con cui enuncia il mondo in versi: il solo soggetto che parla è, lui stesso, plurimo. Lo sfondo del passato ossessivo²³ è quello da cui provengono o spariscono alcuni attanti del poema: è l'«indistinto di altre estati» dove sconfinava lo scafo tra i vv. 5 e 8 della quarta sezione, dove vortica via il natante (II, v. 51) e da dove provengono l'uomo e la donna della terza parte, ombre «del sangue e della mente» (III, v. 15), sono i «belvederi ventosi» in cui

²² «Esplode in più punti e dilaga la sparatoria dei clic-clac» (V, v. 7). Nella nota allegata all'edizione Scheiwiller del 1973 l'autore chiarisce che si tratta di un gioco in voga nell'estate del 1971 (cfr. *P*, p. 782). Anche un'indicazione filologica, inoltre, porta verso lo stesso anno: Isella ricorda fra i materiali di elaborazione del poema anche un dossier donato da Sereni a Mario Spagnol «su cui sta scritto di suo pugno: *Un posto di vacanza | di | Vittorio Sereni || settembre 1965 | ottobre 1971*» (*P*, p. 735).

²³ Un appunto a margine di questa ossessività. La «retroattività dell'errore» (I, v. 30) di cui discorrono quelli di autentica sinistra è un frammento senz'altro ironico, esposto nel *rejet* di un'inarcatura proprio per parodizzare i sostantivi astratti «marx-sistenzialisti» (*Corso Lodi, Gli strumenti umani*). Ma l'ironia esprime qui, con Freud, un vero turbamento interno al represso ideologico di Sereni, quello effettivamente di essere retroattivamente un colpevole storico, almeno fin da *Diario d'Algeria*.

scompare la voce irridente di Vittorini (V, vv. 43-44). Il mondo della *fabula*, con il suo tempo e i suoi personaggi, è in un certo senso la mente dell'io lirico. Sereni ci restituisce una rappresentazione lirica del passato realistica, se è vero che il passato non è unico e non è lineare, ma scorre in varie direzioni.

Fin qui ho descritto lo sdoppiamento del piano *fictum*: una tecnica in fin dei conti molto comune in qualsiasi discorso e riproducibile potenzialmente *ad libitum* quando si parla di fatti nel passato. Il prossimo fenomeno, invece, modifica la reciproca posizione dei due centri discorsivi, riguarda dunque più propriamente la struttura dell'articolazione enunciativa. Il primo passo verso la diffrazione del soggetto nei suoi sé è nel momento in cui il locutore si sdoppia²⁴ riportando sue parole in discorso diretto.

Certe volte – dissi col favore del buio – a sentire [...] (I, v. 35); si vedono ancora – ancora oggi lo ripeto (I, v. 46); Non scriverò questa storia – mi ripeto [...] (II, v. 11); – Facciamo che da anni t'aspettassi – / da un codice disperso è la mia controparola (II, vv. 31-32).

Questa tecnica, senza particolari difficoltà di interpretazione già a una prima lettura, gravita attorno al centro del genere della lirica moderna, essendo una variazione del discorso a sé stesso (viene in mente non a caso un titolo leopardiano). Più che un'effettiva scissione identitaria si tratta di una discrasia temporale, come se i due locutori parlassero in tempi diversi: è già una prima deviazione dalla pura simultaneità, e si rileva grammaticalmente in quel Perfetto «dissi» (I, v. 35). Interessante notare, poi, che sul piano figurale la parola del soggetto appartiene spesso al regno astorico dell'iteratività e della notte (mi riferisco al buio e al «codice disperso» qui, ma in tutta la raccolta vi sono tracce di questo io che è «rifiuto dei rifiuti» espatriato dalla «maestà della notte»²⁵).

Il secondo elemento di complicazione della struttura enunciativa è dovuto alla parziale sfasatura tra centro discorsivo e punto di vista nei passi in cui l'io enunciatore (il centro discorsivo di primo livello di *Un posto di vacanza*) rappresenta in modalità più fluida il punto di vista dell'io del secondo livello, quello *fictum*. Ciò avviene o attraverso pensieri diretti,

²⁴ Cfr. N. Scaffai, «*Il luogo comune e il suo rovescio*» cit., p. 162.

²⁵ Le ultime parole sono estratte dalla seconda quartina di *Traducevo Char VI. Notturmo*, inarcata cataforicamente sul sintagma conclusivo simbolo di una natura indifferente: «Non ti vuole ti espatria / si libera di te / rifiuto dei rifiuti / la maestà della notte».

Pensavo, niente di peggio di una cosa / scritta che abbia lo scrivente per eroe, dico lo scrivente come tale (V, vv. 8-9); segno, mi domandavo, che la riserva è quasi a secco, / che non resta, o non c'era, proprio altro? (V, vv. 15-16)

dove la discrasia temporale è dichiarata dai passati (emblematicamente in «non resta, o non c'era», che appartengono a due diverse *origines*) e si aggiunge, ad essa, la piena focalizzazione interna del primo locutore sul secondo, fin nei suoi pensieri; o, ancora più a fondo della mente, attraverso casi di pensiero diretto libero («Chi ha fatto chi fa fuoco nella radura / chi ha sparato» in II, vv. 7-8, «I due che vanno lungo il fiume azzurri e bianchi / cosa mai si diranno?» in III, vv. 1-2); oppure, con maggiore intensità, attraverso varie strategie parentetiche, che diventano in un certo senso una figura sintattica della polifonia all'interno del discorso lirico. Delle varie occorrenze,²⁶ analizzo la più rilevante: la parentesi che nella quarta parte si distende su di una strofa intera (IV, vv. 24-36).

Già negli sporadici interventi sopracitati (tra citazioni, sdoppiamenti temporali, brevi incisi nel tessuto del *narratum*) è ravvisabile la voce ancorata al momento dell'enunciazione. Ma lo è ancora di più quando, come nei due esempi già riportati estratti dalla quinta parte (vv. 8-9, 15-16), la narrazione è ulteriore – e cioè, ricorrendo sempre alla terminologia classica di Genette, quando il racconto viene narrato dopo la storia raccontata.

La quarta parte di *Un posto di vacanza* cade circa a metà testo,²⁷ subito dopo la zona tematica – la terza parte – che scandaglia la parola chiave della memoria.²⁸ Nei primi versi avviene il passaggio a un'altra

²⁶ Le riporto qui: «facevano discorsi: sulla – è appena un esempio –» (I, v. 25); «Sebbene fossero (non tutti) più forti rematori nuotatori di me» (I, v. 33); «altre si accendono sulla riva di là / – lampade o lampioni – anche più inaspettate, / luci umane evocate di colpo – da che mani / su quali terrazze? – Le suppongo» (II, vv. 25-28, in questo caso non sono parole della voce generale, ma pensieri diretti liberi del soggetto rappresentato) e, in modo più tradizionale, la citazione altrui messa fra parentesi ai vv. 9-10 dell'ultima parte, «Amare non sempre è conoscere (“non sempre / giovinezza è verità”), lo si impara sul tardi».

²⁷ Attenendosi alla pura scansione testuale effettivamente questa sezione è affiancata da tre parti prima e tre parti dopo, ma, sul piano della durata, non c'è simmetria: sommando i versi dei due cotesti risultano rispettivamente centocinquantaquattro versi e centoundici. Come sempre nella forma di Sereni più dell'isomorfismo conta la costante *variatio*.

²⁸ Nell'epigrafe del terzo movimento Sereni cita suoi stessi versi inediti, risalenti all'elaborazione della poesia *Gli squali* (negli *Strumenti umani*). Si tratta di un'altra forma di prospettivismo interno. Rimando all'apparato di Isella dedicato al componi-

tipologia di temporalità narrativa, con lo spostamento al Perfetto: «Mai così – si disse rintanandosi / tre le ripe lo scriba – mai stato» (IV, vv. 1-2). Lo sdoppiamento enunciativo qui è più intenso rispetto al fenomeno illustrato per primo, in cui l'apertura di uno sfondo storico precedente era pur sempre interno al piano narrato. Il quarto movimento, invece, modifica il rapporto fra i due centri discorsivi, scindendoli: una prima persona parla di una terza persona – sebbene in qualche modo possiamo ricondurle a un'istanza fuori dalla pagina, il Vittorio Sereni reale. Per maggiore chiarezza metto a confronto due passaggi: «Guardò lo scafo allontanarsi tra due ali di fresco,» (IV, v. 5) e «Guardo la flotta riparare nel fiume spinta dal fortunale» (V, v. 18). Se non ci fossero stati fin dall'inizio del poema dei segnali deittici di equivalenza del cronotopo (“qui”, “adesso”, eccetera) il secondo Presente si potrebbe leggere, alla luce del Perfetto precedente («Guardò»), come una metafora temporale,²⁹ cambiando solo l'aspettualità del verbo. L'apparato critico curato da Isella conferma, in effetti, l'analogia fra i due Tempi, poiché il materiale preparatorio per la quarta parte è scritto alla prima persona come per le parti I-III – salvo poi evolvere al Perfetto, così come i movimenti V-VII.³⁰ Ciò fra l'altro potrebbe spiegare l'*explicit* del poema, di difficile interpretazione.³¹ In effetti, i vv. 16-17 «Ne fu colto / il disegno profondo» (VII), dove la particella anaforica 'ne' si riferisce alla pluralità della vita con tutti i suoi mondi possibili e il suo dinamismo (le antitesi alla fissità che logora sempre di più il tardo Sereni), sembrano palesare che la presa di coscienza riguardo la necessità di collocare la propria storia nel mutevole «progetto» collettivo è avvenuta già in passato (nel recente passato messo in versi) e che essa, pur tuttavia, convive in bruciante frizione con l'amara consapevolezza della

mento *Gli squali* (P, p. 516).

²⁹ Già Giovannetti (Id., *Se, e come racconta* cit., p. 46) lo osserva a proposito di *Inverno*, lirica della prima raccolta *Frontiera*. Nel caso del Perfetto l'evento sarebbe colto nella sua compiutezza, è finita e passata l'azione di “guardare”, nel caso del Presente è ancora in atto.

³⁰ Cfr. P, p. 755. È di estrema importanza la puntualizzazione, collocata nella stessa pagina, che evidenzia una certa prossimità redazionale fra la parte IV e le ultime tre: «una stesura prossima alla lezione definitiva [...] si trova scritta [...] con la data “agosto 1971”, cui seguono, su altri due fogli, le parti V-VII e su un quarto, [...] la sola parte VII, datata in calce “20 ottobre ‘71”».

³¹ Lenzini nel suo commento ai vv. 17ss scrive così: «Il passo è di non facile interpretazione, in quanto il raccordo con quanto precede è ellittico, e altrettanto ambiguo il nesso sintattico tra gli elementi della frase» (cfr. Id., commento a V. Sereni, *Il grande amico* cit., p. 263). La difficoltà del nesso sintattico-testuale risalirebbe dunque allo scarto della modalità discorsiva fra simultaneità e ulteriorità.

propria tardività,³² del bisogno di essere espulso dallo stesso posto di vacanza – così l'alessandrino conclusivo «tu davvero dimenticami, non lusingarmi più».

Quello che importa sottolineare ora, però, è che nella quarta parte con l'aspetto del verbo cambia il punto di vista: quest'ultimo nel Perfetto diventa esterno, ed è possibile così distinguere un locutore situato in un luogo diverso da quello dell'io poetato, una parte gerarchicamente superiore nell'enunciazione ed enfaticata nella forma-testo dal rilievo della parentesi, che concentra nel suo abbassamento vocale l'attenzione sul regista della scena.

(Che fosse in ansia per Angeliche fuggenti
o per tornanti Elene? Si potrebbe supporlo.
Ma non si creda – benché questo assomigli
a un gran male d'amore e se ne accresca a volte –
non si badi all'implorante delle rive,
sa essere un buon simulatore.
Di fatto si stremava su un colore
o piuttosto sul nome del colore da distendere
sull'omissione, il
mancamento, il vuoto:
l'amaranto,
luce di stelle spente che nel raggiungerci ci infuoca
o quale si riverbera frangendosi su un viso
infine ravvisato, mentre la barca vira...).

Se già i contorni della parentesi definiscono di fatto un abbassamento melodico, al loro interno, in più, vi sono l'innalzamento dovuto all'interrogativa ai vv. 24-25, la flessione discendente-ascendente della concessiva incidentale ai vv. 26-27 e le varie forme di sospensione dovute o alla struttura sintattica (come la riformulazione lessicale ai lati della concessiva, «ma non si creda [...] non si badi») o alla sfasatura metrico-sintattica (le inarcature fra verbo e complemento argomentale ai vv. 26-27 e 31-32, e quella grammaticale, molto intensa, fra l'articolo e il sostantivo «il / mancamento»). *Variatio* nello schema profondo enunciativo che è accompagnata dalla pronuncia

³² «Sul rovescio dell'estate. / Nei giorni di sole di un dicembre. // Se non fosse così tardi», VII, vv. 25-27. Probabilmente quel «dicembre» del v. 26 non va considerato in senso letterale un'indicazione cronologica reale. Sarebbe preferibile leggerlo in accezione metaforica, come altri versi invernali di *Stella variabile* e come, soprattutto, questa stessa zona testuale ai vv. 7-8: infatti il distico «Sei già mare d'inverno / estraniato, come chiuso in sé» (vv. 7-8) compare già in una redazione precedente quella, quasi definitiva, datata 20 ottobre 1971 (cfr. *P*, p. 779).

sereniana scorrevole da un'intonazione all'altra. Da questa parentesi dunque derivano, oltre che la trasposizione morfologica alla terza persona dei *verba dicendi* («Passano – tornava a dirsi – tutti assieme gli anni», v. 19), un'evoluzione della profondità rappresentativa e un distanziamento dal sé stesso versificato – che è una delle radici psichiche e un riflesso linguistico dell'ironia di questo Sereni, che si cita, si contraddice e parla di sé oscillando fra la prima, la seconda e la terza persona. Sul piano dell'*elocutio* argomentativa, infine, spiccano i movimenti di precisazione del senso, l'unica arma rimasta contro la «tenuità ontologica»³³ che caratterizza l'io: il modulo domanda retorica + risposta (vv. 24-25), le correzioni per miglioramento («o piuttosto», v. 31, e forse anche il disgiuntivo «o quale [...]» al v. 35), e l'indugio che allarga progressivamente il senso della soggettività scissa (omissione – mancamento – vuoto, ai vv. 32-33). La strofa parentetica è insomma calata in un contesto dove la presenza dell'io poetante è intensa su più piani linguistici, rappresentando il tentativo di interpretare, ritagliandosi un proprio cantuccio, la sua seconda proiezione.

II. Il fiotto come di fosforo

La bipartizione enunciativa di *Un posto di vacanza*, come si è visto fin qui, si realizza attraverso lo sdoppiamento del secondo livello, quello narrato, su due tempi (semplificando: uno, l'agosto in un anno degli anni Settanta, in primo piano, l'altro, il tempo della Corea del 1951, di sfondo) ed è caratterizzata strutturalmente dall'oscillazione fra isocronia e sfasamento dei due tempi.³⁴ Più in generale e in tutto Sereni, la concezione del mondo è tesa tra ripetizione e novità, in questo caso declinata sia a livello tematico che a livello formale tra passato e presente. Ma se l'ultima poesia degli *Strumenti umani*, *La spiaggia*, nelle sue tre strofe sviluppa la dialettica fra questi due tempi aprendola infine al futuro della sua «mite e intransigente, tenacissima e limpida utopia»,³⁵

³³ Cfr. N. Scaffai, «*Il luogo comune e il suo rovescio*» cit., p. 163.

³⁴ Quest'alternanza corre talvolta lungo una stessa strofa, anche grazie alle varie tecniche di restituzione delle parole pensate. Si leggano per esempio la seconda strofa della quinta parte, di cui ho già citato alcuni versi sopra («Pensavo, niente di peggio di una cosa / scritta che abbia lo scrivente per eroe, dico lo scrivente come tale,») o la terza strofa della settima e ultima parte: «Amare non sempre è conoscere (“non sempre / giovinezza è verità”), lo si impara sul tardi. | Un sasso, ci spiegano, / non è così semplice come pare. / Tanto meno un fiore. / [...] Ne fu colto / il disegno profondo / nel punto dove si fa più palese» eccetera, vv. 9-12, 16-18). Alcune frasi sembrano vero e proprio discorso diretto libero: «Tornerà il caldo», II, vv. 1, 40, «Non scriverò questa storia», I, v. 27.

³⁵ L. Lenzi, *Verso la trasparenza* cit., p. 100.

le sette parti di *Un posto di vacanza*, che si estendono liberamente secondo diverse durate elocutive, non giungono ad alcuna conciliazione: l'unica conclusione dell'alternanza fissa tra passato e presente infatti è un segnale di abbandono, il desiderio di andare nell'oblio e lasciare la terra ad altri.³⁶ Il soggetto vede collassare su di sé la polarizzazione fra il passato e il presente che pure prima, in *Apparizioni o incontri*, permetteva di affrontare i vari incontri con figure dell'alterità e, quasi sempre, del passato (biografico o storico).

Per le sue caratteristiche di genere radicalmente soggettivo e non del tutto finzionale³⁷ in alcuni casi la lirica suggerisce un collegamento, per quanto obliquo, fra l'enunciatore e il locutore – o in altri termini, fra io lirico e poeta – una relazione di mediata corrispondenza i cui segni possono intravedersi proprio nel prodotto di tale mediazione: il testo. *Un posto di vacanza* funziona effettivamente, per la sua concavità esistenziale tra versi e vita, come auto-commento da parte di un soggetto espulso da un luogo. La condizione di tardività conseguenza e insieme causa del testo sereniano³⁸ entra nella temporalità enunciativa di *Un posto di vacanza*, la cui dialettica è bloccata fra passato e presente, e prolifera in altri livelli linguistici. Si veda, per finire, la strofa-prologo che apre il poema.

Un giorno a più livelli, d'alta marea
– o nella sola sfera del celeste.
Un giorno concavo che è prima di esistere
sul rovescio dell'estate la chiave dell'estate.
Di sole spoglie estive ma trionfali.
Così scompaiono giorno e chiave
nel fiotto come di fosforo
della cosa che sprofonda in mare.

³⁶ Sugli ultimi versi del poema si veda F. Fortini, *Un posto di vacanza* [1972], in Id., *Saggi italiani 1*, Milano, Garzanti, 1987, vol. 1, p. 202: quello di *Un posto di vacanza* «è il ritorno, al di là dell'illusione, ad una terra accettata perché sul punto di essere lasciata ad altri».

³⁷ Cfr. G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005, e J. Culler, *Theory of Lyric*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2017.

³⁸ Ciò che Maingueneau chiama "paratopia". «Celui qui énonce à l'intérieur d'un discours constituant [il concetto di "constituance" si potrebbe definire come creazione di un testo all'interno del campo letterario] ne peut se placer ni à l'extérieur ni à l'intérieur de la société: il est voué à nourrir son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance à cette société. Son énonciation se constitue à travers cette impossibilité même de s'assigner une véritable "place"», e più avanti: «La paratopie n'est pas une situation initiale: il n'est de paratopie qu'élaborée à travers de une activité de créativité et d'énonciation» (Id., *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, pp. 52, 86).

Un posto di vacanza vive della reversibilità temporale che confonde i piani spaziali e psicologici, i luoghi e la memoria delle persone che li hanno attraversati, e che inabissa il soggetto nelle sue persone: i molteplici livelli della giornata e la concavità di questa sommergono oramai l'io, che segnala il proprio annichilimento e insieme lo supera, provando ad abbandonare con questa poesia il suo posto di vacanza. Alla fine non si tratta che di esperienza vissuta e rivissuta. Per Sereni, la forma serve a raccogliere ciò che di informale e movimentato si stratifica nell'io, liberandolo in una lenta enunciazione che si schiarisce o si oscura secondo quello che offrono gli attimi, i giorni, gli anni. Nella lingua di Sereni si allunga però l'inquietante ombra di non appartenere più a sé stesso; è il vocabolario sfibrato dell'estate:³⁹ la scomparsa, il mutismo l'io che arma sé contro sé stesso, la razza esanime fuori dal suo elemento.⁴⁰

³⁹ «The effete vocabulary of summer», Wallace Stevens, *The green plant*, v. 5.

⁴⁰ Per un approfondimento sul tema della coscienza della fine e su quello, a esso correlato, dell'«homme destiné à disparaître» cfr. Y. Gouchan, *L'énonciateur textuel dans l'œuvre de Vittorio Sereni*, in «Babel», 34, 2016, pp. 207-233, <http://journals.openedition.org/babel/4674> (ultimo accesso: 24/1/2022). Gouchan traccia una panoramica sulla poetica sereniana fondata sull'assenza e sull'oblio ricollegando il piano formale (innanzitutto lessicale) di alcune poesie di *Stella variabile* al trauma della prigionia in Africa e della mancata partecipazione alla Resistenza, che risale soprattutto a *Diario d'Algeria*. L'articolo di Gouchan offre un ulteriore punto di vista sul rapporto fra la situazione tematica del soggetto che sparisce o si autodistrugge (cfr. in particolare le pp. 5-8 dell'edizione digitale) e le strategie enunciative di dissimulazione della prima persona (cfr. pp. 8-13) come l'«inclusion du Je dans le “nous”» o la mediazione di un *alter ego*. Se il presente articolo si è concentrato sulla strutturazione della polifonia enunciativa, e dunque, in ultima analisi, sulla presenza (per quanto obliqua e schermata da autorappresentazioni interposte) del soggetto enunciatore che governa la grana formale, il contributo di Gouchan riflette sulla dissoluzione della prima persona utilizzando come lente teorica l'*analyse du discours*.

Le modalità discorsive dell'io nella *Camera da letto* di Attilio Bertolucci

Yannick Gouchan

L'espressione «figurazione di sé»¹ assume un significato particolare quando si tratta dell'enunciazione poetica, ossia la presenza nel discorso dell'atto di creazione dell'io che contiene al contempo la rappresentazione, la costruzione, la ri-creazione. Diversamente da una mimesi autobiografica il poema di Bertolucci *La camera da letto* non rappresenta l'autore Attilio Bertolucci bensì costruisce un io bertolucciano complesso mediante varie possibilità discorsive: l'autobiografia personale e familiare in terza persona, insieme al racconto della storia di una classe sociale e alla narrazione della vita di un personaggio di cui si costruisce l'identità dall'epoca degli antenati fino all'età adulta, nonché la voce della coscienza del personaggio in prima persona e la voce del narratore poetico. L'identità dell'io bertolucciano nel poema porta con sé non solo elementi di un'umana condizione ma anche la forma di una condizione sociale e territoriale, quella della borghesia terriera emiliana del primo Novecento.

La camera da letto presenta quarantasei capitoli divisi in due libri, per un totale di oltre novemilacinquecento versi di varia misura. Il primo libro, scritto nell'arco di quasi tre decenni a partire dal 1955, fu pubblicato da Garzanti nel 1984 e suddiviso in tre grandi parti che seguono la storia di una famiglia giunta dalla Maremma toscana nell'Appennino, dal remoto Seicento fino alla Seconda Guerra Mondiale. Il contenuto del primo libro del poema si svolge nel periodo esteso tra

¹ L. Jenny, *Fictions du moi et figurations du moi*, in D. Rabaté, *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, pp. 99-111.

la fine dell'Ottocento e gli anni Trenta, nella città di Parma e nell'Appennino parmense. Il secondo libro, composto più rapidamente, tra gli anni Settanta e Ottanta, uscì nel 1988.² Esso prosegue la storia fino al 1951, anno del trasloco a Roma del personaggio e anche anno del trasloco dello stesso autore. Bertolucci voleva riprendere il corso della cronaca della propria famiglia dopo aver ritrovato un manoscritto nella casa di montagna, a Casarola.³ Scrivere questo libro di famiglia diventa perfino un «bisogno vitale».⁴ In effetti, il titolo della prima parte del primo libro del poema, ossia i primi undici capitoli, verrà intitolato *Romanzo familiare [al modo antico]*.

I. L'identità collettiva e individuale: il senso di appartenenza

Il poema bertolucciano conferma il fatto che l'identità sia legata a una costruzione sociale (le tappe della storia della famiglia, l'appartenenza a un ceto e a luoghi precisi) che si farà costruzione estetica all'interno della produzione poetica dell'autore.

Progressivamente un'identità collettiva si forma nei primi capitoli del poema mediante l'evocazione di riti e di luoghi che definiscono le caratteristiche della borghesia agraria, terriera, tra Emilia e Lombardia, tra Otto e Novecento. Il punto di vista del protagonista del romanzo in versi, chiamato con l'iniziale A., oscilla tra l'accettazione di appartenere a questa classe e il fatto di dividerne i riti pur osservandone con ironia i vizi e le compromissioni. Un esempio di elemento critico rivolto a questa identità collettiva si vede nella descrizione della separazione materiale e spaziale tra le famiglie nel podere situato nella periferia di Parma: la casa dei padroni («il civile», *CdL*, VIII, v. 8) si oppone alle abitazioni dei mezzadri («il rustico», *CdL*, II, vv. 22-24), mentre viene precisato che «questa borghesia / della terra [...] si affranca, ma tiene / rustico e stalla legati alla villa» (*CdL*, VIII, vv. 12-14).

Il riconoscimento di un'identità sociale non è inaugurata dal poema, lo si leggeva in precedenza nella raccolta *In un tempo incerto*, innanzitutto nella lirica *Le formiche*, prima allusione nel corpus bertolucciano

² A. Bertolucci, *La camera da letto*, Milano, Garzanti, 1988, ora in Id., *Opere*, a cura di G. Palli Baroni et P. Lagazzi, Milano, Mondadori, 1997, d'ora in avanti *CdL*.

³ *Memorie dei fatti straordinari successi alla Casa Bertolucci ed altri degni di memoria negli anni 1837 e negli altri progressivi*.

⁴ Il poeta scriveva all'amico Vittorio Sereni il 30 dicembre 1970: «Intanto procedo con quell'impresa un po' folle del poema. [...] Non so, devo farlo.», e poi il 13 ottobre 1980: «[...] il "libro" mi ammalia. È una sindrome di male che già ho conosciuto e superato, ma mi sembra aggravata». Il carteggio è stato pubblicato in A. Bertolucci, V. Sereni, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, a cura di G. Palli Baroni, Milano, Garzanti, 1993, pp. 226 e 268.

alla distinzione sociale spaziale ed architettonica che fonda due tipi di cellule nelle quali si colloca biograficamente l'io poetico.

L'identità psicosociale del poeta – poi trasferita nel personaggio A. del poema-romanzo in versi – è stata definita in una lirica della raccolta *Viaggio d'inverno* dal titolo esplicito *Di me proprietario e padre*, che offre una visione pacatamente accettata del retaggio familiare insieme a un forte *understatement*: «la terra / che è mia ma non mi trovano mai» (*Di me proprietario e padre*, vv. 10-11). Egli ha uno sguardo lucido sull'appartenenza familiare e lo statuto sociale che non rifiuta né rinnega, mentre se ne allontana tramite la scelta di diventare scrittore e di collaborare con vari periodici letterari, abbandonando l'attività pedagogica.

Per definire un'identità collettiva familiare nella *Camera da letto* conviene individuare gli elementi referenziali importanti che appaiono e si affermano lungo i primi capitoli. In primo luogo l'identità si crea in uno spazio geografico ben definito: il paese di Casarola (polo paterno) e la pianura lombarda (polo materno), poi la pianura emiliana di Parma, San Secondo, San Prospero, Antognano, poi Baccanelli, spazio dell'adolescenza insieme al quartiere parmigiano dell'Oltretorrente. Il poema si chiude con la partenza per Roma, nuovo spazio di vita e di creazione. All'interno di questi spazi, la casa costituisce la fondazione dell'identità collettiva con l'evocazione della scritta *P. B. 1798* a Casarola (*CdL*, I, vv. 115-117) – che sarà il luogo principale della scrittura della *Camera da letto*, come testimoniato dallo stesso poeta e confermato dalla versione filmica del poema interamente ambientata in questo paese.⁵ La casa di famiglia si fa centro nevralgico della conservazione degli affetti, dei legami del sangue e della memoria, contrapposta alla realtà dello spazio extradomestico.⁶ Il nome iscritto sulla facciata della casa diventa, al capitolo II, il cognome che unisce i Bertolucci (famiglia paterna del protagonista) e i Rossetti (famiglia materna): «È un bambino di montagna, ha nome / Bernardo e vive la sua chiusa infanzia / in pianura [...] / è stato scelto lui perché porti / il nome della famiglia lontano / dall'Appennino» (*CdL*, III, vv. 1-7), poi si legge «Maria abita non lontano da Parma, / in una villa che all'ingresso porta / sul cancello le iniziali GR» (*CdL*, III, vv. 207-209). Il cognome prima scritto solo con le iniziali prenderà una piena e totale forma semantica

⁵ *La camera da letto*, 1991, film diretto da S. Consiglio e F. Dal Bosco, presentato alla Mostra di Venezia nel 1992, ormai disponibile in DVD: *La camera da letto: un film in versi*, Cineteca di Bologna, 2021.

⁶ Lo mostra benissimo il critico e amico di Bertolucci, Paolo Lagazzi, nel libro di ricordi *La casa del poeta. Ventiquattro estati a Casarola con Attilio Bertolucci*, Milano, Garzanti, 2008.

nel testo per scandire le tappe della storia dei nonni e dei genitori.⁷

Un altro elemento fondativo dell'identità familiare è la dimensione storica delle origini, più o meno immaginate dall'autore a partire dal viaggio effettuato dalle Maremme verso l'Appennino emiliano nel remoto Seicento. La fondazione dell'identità familiare prosegue con i legami di matrimonio e di filiazione ritenuti necessari in un ceto il cui statuto economico è basato sulla terra, i beni, l'eredità: «il tuo sangue / deve mischiarsi con altro più fino / e forestiero, come si taglia vino con vino» (*CdL*, II, vv. 107-109), una metafora agricola usata più volte nel testo per definire l'alleanza tra due famiglie, all'origine della nascita del personaggio A.: «[l']innesto / in una società più aperta / e più facile / della tua montanara» (*CdL*, III, vv. 183-189), oppure «l'innesto della borghesia professionistica bresciana nel tronco dei grandi terrieri emiliani» (*CdL*, II, *Argumentum*).⁸ Il referente materiale, costituito dai vari beni che permettono il progredire collettivo, costituisce la materia dei primi capitoli del poema:⁹ «la famiglia che s'industria, / correndo l'anno milleottocento» (*CdL*, I, vv. 178-179), o «la famiglia arricchisce aguzzando / l'ingegno a lume di lucerna: stende / contratti, baratta, rettifica / confini, unificando il suo dominio ampio che la sabbia / asciugando l'inchiostro, ingemma argentea / sulla carta» (*CdL*, I, vv. 236-241), delle annotazioni sul modello degli antichi libri di famiglia, questa volta calati nella scrittura poetica. D'altronde questo modo di raccontare l'identità familiare sarà ripreso alcuni anni dopo dal poeta d'origine emiliana Alberto Bellocchio, nel suo poema *Il libro della famiglia*.¹⁰

Alla fine del primo capitolo che evoca “fantasticando” le sorti degli antenati Bertolucci, il poeta scrive: «la famiglia si distingue, oltre / che per la casa e per le terre / e la maggiore autorità dei vecchi» (*CdL*, I, vv. 215-217), mentre comincia lo spostamento dalla montagna in pianura, nuovo elemento identitario del gruppo: «La nuova famiglia di Bernardo Bertolucci e Maria Rossetti s'inaugura pienamente e gloriosamente» (*CdL*, V, *Argumentum*), ossia l'inizio della storia dei genitori prima della nascita del protagonista, che in questo caso si confonde

⁷ *La camera da letto*, II, v. 52; IV, vv. 74, 108 e 158; V, vv. 41 e 55.

⁸ Gli *Argumenta* della *Camera da letto* sono preziosi riassunti in prosa dei capitoli del romanzo in versi scritti dallo stesso poeta a posteriori per la versione filmica.

⁹ «the union by intermarriage of the mountain stock with that of the agricultural plains is part of the chain of causation that determines the family tensions Bertolucci outlines prominently for his readers [...] A. is the hybrid product of a new class alliance», K. Jewell, *The Poiesis of History. Experimenting with Genre in Postwar Italy*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1992, p. 154.

¹⁰ A. Bellocchio, *Il libro della famiglia*, Milano, Mondadori, 2004.

con la storia di Attilio Bertolucci.

Si vedano adesso le varie modalità di enunciazione della prima persona nel poema per tentare di capire come si costruisce l'identità individuale.

II. La complessa enunciazione del soggetto poetico

Scrisse Marcel Proust in *Albertine disparue* «Je n'étais pas un seul homme, mais le défilé heure par heure d'une armée composite»,¹¹ mentre il personaggio di Marcel scopre, fuggita inaspettatamente la ragazza amata, i vari strati del proprio io confrontato alla realtà dell'assenza e del lutto. *La camera da letto* – che si ispira chiaramente alla *Recherche* proustiana, per lo meno nel primo libro – presenta un caso di molteplicità della postura elocutoria dell'io nell'affermare un'identità poetica ed esistenziale. I modi enunciativi usati nel poema determinano delle modalità d'individuazione dell'io poetico, sia come parte di un gruppo (la famiglia) che come figura dello scrittore (Attilio Bertolucci e la sua biografia). Questi modi sono intenti all'elaborazione di un soggetto per cui la sola scrittura cerca di creare una durata interna propria, tutta soggettiva, contro il senso di ansia provato di fronte allo scorrere del tempo. Questa durata interna, assolutamente soggettiva, fondata sulla metrica, la sintassi, il ritmo, potrebbe rappresentare una forma di risposta letteraria all'«ansia», motivo centrale della poetica bertolucciana.¹²

L'autore del romanzo sembra confermare la propria coincidenza con A., in modo allusivo:

Il libro di cui leggerete (forse) il capitolo quindicesimo si fa, da un certo momento in là, sempre più egocentrico, egotista, egoista come volete. I romanzieri fanno parlare in prima persona i propri personaggi, io parlo in terza persona di un personaggio che chiamo A.: non è difficile scoprire di chi si tratti.¹³

I.1. L'iniziale e la terza persona

Il protagonista chiamato con l'iniziale A. vive, nel capitolo X, un momento di crisi alla fine dell'infanzia che determinerà, almeno in parte,

¹¹ M. Proust, *Albertine disparue*, in *À la recherche du temps perdu*, édition établie par J.-Y. Tadié, Paris, Quarto Gallimard, 1999, p. 1972.

¹² Cfr. Y. Gouchan, *Temps, incertitude et écriture poétique: construction d'une durée textuelle dans le roman en vers d'Attilio Bertolucci*, 2002, thèse de doctorat, sous la direction de J.-C. Vegliante, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3.

¹³ A. Bertolucci, *Giustificazione dell'autore*, in Id., *Capitolo XV*, Parma, [s.e.], 1979, ora in Id., *Opere cit.*, p. 1378.

la sua futura vocazione alla scrittura. Al verso 19 del medesimo capitolo, A. è definito «il bambino di Bernardo e Maria». Nonostante la data di nascita non coincidente, si tratta del doppio dello stesso Attilio Bertolucci. Tuttavia, un *lapsus* segna uno scarto tra la data di nascita del personaggio e quella dell'autore: il primo infatti è nato nel 1912, mentre il secondo è del 1911. È poi curioso osservare come, nel corso del capitolo XXII, ambientato nel 1928, il narratore afferma che A. ha diciassette anni (o almeno che ha circa diciassette anni, con indicazione più vaga). Nel frattempo l'età del protagonista finisce per coincidere con quella del poeta: stando a quanto si legge nel capitolo XXII, il personaggio è nato nel 1911, non nel 1912. In un primo tempo dunque Bertolucci ha fatto nascere il suo *alter ego* poetico dopo di lui, per poi procedere a cancellare questo scarto temporale man mano che il racconto avanza. Si legga in tal senso una nota al secondo libro del poema, dove viene precisata la natura delle corrispondenze tra autore e personaggio, inquadrata attraverso le espressioni «autore-attore» e «autore-protagonista».¹⁴ L'iniziale sembrerebbe in questo caso rappresentare, per dirla con Proust, «un exemplaire d'humanité qu'il [l'auteur] porte en lui»,¹⁵ ossia un esemplare identitario e poetico dello stesso Attilio Bertolucci.

La terza persona singolare è quindi la più utilizzata nel libro, permettendo al contempo di conservare una distanza tra autentico dato autobiografico e autobiografia filtrata dall'immaginazione. Questa persona grammaticale, secondo Blanchot, «c'est moi-même devenu personne»: ¹⁶ sia la «persona» personaggio che un «nessuno» nel quale si nasconde l'io poetante (perché in lingua francese il vocabolo «personne» ha questi due significati), attraverso una rimozione della figura dello scrittore. Nondimeno, se per raccontare la propria vita in terza persona, l'autore si sdoppia anche in un "io annalista" e in un "io cronista". Questo doppio "io", analista e cronista, si sdoppia poi a sua volta in un'altra entità discorsiva per esprimere la coscienza del protagonista, in lunghe strofe racchiuse tra virgolette, come si vedrà tra poco.

Il capitolo XXXV rappresenta un esempio particolarmente eloquente dell'alternarsi di momenti intimi della coscienza, in prima persona, e momenti della narrazione distanziata in terza persona. Questo avvicendamento mostra i diversi punti di vista del protagonista e la duplice durata che caratterizza il suo percorso esistenziale. Nel capitolo IX, la

¹⁴ *Ivi*, p. 1376.

¹⁵ M. Proust, *Pastiches et Mélanges*, in *Contre Sainte-Beuve. Pastiches et Mélanges. Essais et articles*, Paris, Gallimard, 1971, p. 106.

¹⁶ M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 23.

figura designata con l'iniziale A. è chiamata «il bambino»: «I primi anni della vita passano / veloci: il bambino si sveglia / e mangia e poi dorme e poi si sveglia» (*CdL*, IX, vv. 1-3). Qui «bambino» designa A., ma rappresenta anche un termine generico per indicare tutti i fanciulli. La stessa osservazione è valida per l'incipit del capitolo XI: «Il bambino che va a scuola, a sei anni / muta profondamente la sua vita, / si ferisce di continuo e guarisce / da solo, i ginocchi e i polsi» (*CdL*, XI, vv. 1-4). Il narratore osserva il personaggio di cui parla, così come Bertolucci getta uno sguardo retrospettivo su se stesso fanciullo e sulla nascita della sua vocazione alla poesia:

Quando era cominciato, e come,
poteva ricordarlo
mentre la sua figura abbuhiata e ridente
lo staccava dalla piccola turba
transitante misera
verso la cattività quotidiana?
Quando, il vizio consolatorio della poesia?
(*CdL*, XXV, vv. 23-29).¹⁷

II.2. La doppia funzione di un narratore esterno

Due vocaboli vengono usati dal poeta per definire l'enunciazione esterna che organizza il testo, il «cronista» e l'«annalista». Si legge in una prosa di Bertolucci: «Il protagonista, ma sarebbe più giusto dire il testimone, principale e insieme il cronista o annalista, ci si presenta nel primo volume». ¹⁸ Il primo, testimone del proprio mondo sociale e familiare, è anche presente al di là del poema, nella raccolta *Verso le sorgenti del Cinghio* che accoglie un frammento della *Camera da letto*, *Diario di lavorazione di «La camera da letto»*: «Il cronista / si è spinto troppo in là?» (v. 18). Lo si incontra nel poema in due occorrenze molto esplicite, la cui funzione sarebbe di restituire i particolari dell'epica domestica e familiare: «Il racconto della bambina Piera [...] / ripreso ormai da me testimone cronista» (*CdL*, XLIII, vv. 43-47) e «cronista dell'anno '51» (*CdL*, XLVI, v. 8).

L'annalista invece corrisponde allo sguardo sulla storia, prevalentemente la microstoria – Bertolucci evoca più volte *l'école des Annales* nei suoi interventi –, organizza e suddivide i fatti nel tempo, come fa-

¹⁷ Dissimulando la propria presenza dietro la figura di A., Bertolucci si sofferma a riflettere sulla propria vocazione poetica.

¹⁸ A. Bertolucci, *Un po' di Proust nel vecchio tronco inglese*, in «Il Giorno», 1 ottobre 1969, poi in Id., *Ho rubato due versi a Baudelaire*, a cura di P. Lagazzi, Milano, Mondadori, 2000, p. 233.

rebbe un memorialista: «Lasciate che l'annalista anticipi» (*CdL*, V, vv. 129-132), «Lascio, io, umile estensore di annali» (*CdL*, XVII, vv. 68-69), nonché nel *Capitolo perduto e ritrovato* di «*La camera da letto*» nella raccolta *La lucertola di Casarola*: «Ti sarà possibile, annalista impaurito, vergognoso e minuto / riprendere la strada dopo una così lunga sosta?» (*CdL*, vv. 1-2). L'annalista potrebbe incarnare la dimensione narrativa e storica, mentre il cronista sarebbe incaricato di interpretare la dimensione lirica e intima del poema.

Coesistono quindi nel libro un narratore (identificato con un io cronista e annalista) e il personaggio A. Per esempio, quando si legge: «Io non devo chiamarla ruffiana / (di Maria e dei suoi figli)» (*CdL*, XVI, vv. 107-108), il tempo presente adottato è reale perché coincide con quello della narrazione, a parlare è il narratore, il quale si giustifica presso il lettore in riferimento a un personaggio, laddove invece nell'esempio che segue è A. che definisce se stesso, o piuttosto a parlare è la sua coscienza che invade lo spazio testuale: «Sono a ventidue anni il fidanzato / d'una ragazza di ventuno, compagna di scuola» (*CdL*, XXX, vv. 87-88). In quest'ultimo caso il tempo presente rappresenta un tempo storico, narrato. Questa distinzione di diverse forme d'enunciazione dell'io implica la coesistenza di un tempo del narratore, nel momento della scrittura e della costruzione cronologica del racconto, e di un tempo della coscienza del protagonista, quello delle epifanie della memoria, composto di reminiscenze e di ricordi.

II.3. La prima persona di una coscienza

La voce interna di A. è determinata nel testo dall'uso delle virgolette. Si può affermare che se l'impiego della terza persona avvicina *La camera da letto* alle forme della narrazione, la prima persona riconduce invece l'opera in un discorso lirico e poetico, costruito a partire da determinati momenti della coscienza. La voce del personaggio diventa sempre più presente, in modo diretto, a partire dal capitolo XXX, che segna con precisione la seconda grande tappa di composizione del romanzo, ovvero l'inizio del secondo libro. L'io presente in queste strofe è proprio il personaggio e non il poeta stesso o il narratore. La distinzione tra questi modi d'enunciazione è importante per capire l'identità poetica bertolucciana. In effetti, la voce dell'iniziale A. tra virgolette non può essere considerata come un monologo di Bertolucci né una confessione del narratore. Le virgolette segnalano proprio il preciso limite di un segmento di testo che si differenzia dalla narrazione in terza persona. Esse hanno il compito di introdurre, tramite il discorso diret-

to, i moti della coscienza. Si tratta di una scomposizione del discorso autobiografico in frammenti di discorso diretto, studiata per dare vita a una forma di monologo interiore che restituisce i ricordi alla coscienza del personaggio, attualizzando il passato nel testo.

I monologhi interiori di A. sono inseriti nel racconto e costituiscono un punto di transizione tra la narrazione e il discorso diretto. La strofa tra virgolette appare dunque come una sorta di blocco temporale della coscienza che si distacca tanto dallo spazio fisico del testo quanto dal tempo degli eventi narrati. Nel secondo libro praticamente ogni capitolo offre uno o più esempi di strofa con discorso diretto tra virgolette, in alternanza con la narrazione in terza persona. Per esempio, nel capitolo XXX si legge un incipit tra virgolette, seguito da una strofa alla terza persona, poi un'altra sequenza tra virgolette e infine un'ultima strofa dove troviamo le abbreviazioni iniziali A. e N.¹⁹ La seconda parte della *Camera da letto* pone a confronto il tempo del protagonista, della sua coscienza che presentifica il passato, con il tempo del narratore, o della composizione. Questo contrasto è all'origine della costruzione di una durata interiore che oscilla tra passato presentificato (i momenti in cui la voce del protagonista entra direttamente nel testo), presente del racconto (i momenti del libro familiare riportati al presente del testo), e presente della scrittura (i punti in cui interviene la voce del narratore).

Le sequenze tra virgolette sono inoltre il luogo testuale di una forma di confessione da parte del protagonista, e dunque di uno svelamento dell'autore che si nasconde dietro di lui. I momenti testuali in cui la coscienza si svela danno al lettore delle indicazioni sui sentimenti più profondi provati dal personaggio in occasione delle maggiori tappe della sua vita. La prima persona serve quindi ad affermare un'entità e una coscienza nella narrazione in terza persona.

Un esempio di confessione può servire a fornire una spiegazione possibile del titolo dell'opera. Dopo la morte della madre, la camera da letto dove dormivano i genitori del protagonista torna a essere evocata, e quando questi si fida con N., il luogo simbolico del riposo, del concepimento, della nascita e della morte diventa anche il luogo di passaggio da una generazione all'altra: «Ci hanno assegnato, mi hanno assegnato / la camera da letto matrimoniale, la più ampia, / luminosa e riscaldata» (*CdL*, XXXV, vv. 1-3).²⁰ Nessuna vera distinzione è possibile

¹⁹ Saranno ancora da ricordare i capitoli XXXI (vv. 38-71), XXXII (vv. 66-106), XXXIV (vv. 33-77), XXXV (vv. 1-50 e vv. 103-122), XXXVI (vv. 47-86), XXXVII (vv. 37-96), XXXVIII (vv. 1-48 e vv. 94-124), ecc. e così di seguito fino alla fine del romanzo, perché praticamente tutti i capitoli del secondo libro sono coinvolti.

²⁰ Anche se la camera di cui qui si parla non si trova nella vera casa di famiglia a

tra i momenti affidati alla coscienza pura e le altre sequenze, i soli elementi distintivi sono dati dallo spazio bianco tra le strofe, il passaggio alla prima persona e le virgolette. Sono questi i luoghi di un'altra forma di espressione autobiografica, in un altro tempo testuale, diventato più incerto e ancora più intimo. Di conseguenza, si tratta di una distinzione di ordine formale (nello spazio del testo) e di ordine temporale (il tempo della coscienza contrapposto a quello della narrazione). Queste numerose strofe propongono un'originale soluzione discorsiva per far sorgere il passato in un'epifania della memoria. Il tempo interiore varia così tra il racconto e la confessione, come tra la voce del narratore e quella del protagonista.

II.4. La seconda persona

L'uso della seconda persona singolare per designare A. esprime la familiarità e la complicità tra il narratore e il suo personaggio e allo stesso tempo l'adozione di una sorta di schermo testuale al fine di creare una distanza tra le due entità che rappresentano le due facce dell'io dello scrittore.

Uno dei frammenti esclusi del poema offre un bell'esempio della complessità dei modi d'enunciazione per definire l'identità poetica. In esso l'incipit impiega la seconda persona singolare, corrispondente alla voce dell'autore che parla a se stesso, vestendo le spoglie dell'annalista-narratore, allo scopo evidente di mantenere una certa distanza: «Ti sarà possibile, annalista impaurito, vergognoso e minuto riprendere la strada dopo una così lunga sosta?».²¹ La seconda persona è in seguito impiegata di nuovo per designare il protagonista, il che implica una perfetta coincidenza narrativa tra narratore, personaggio e autore, senza però che vada in alcun modo perduto lo scarto che separa vita reale e vita narrata: «tu, A., ti approssimi dalla villa / dove hai trovato libri / cari e dimenticati, odorosi di muffa».²² In seguito, in un'altra strofa dello stesso testo, A. è presentato alla terza persona singolare, sullo stesso piano di un altro nome designato con la sola iniziale, N., sua moglie, e di Bernardo, suo padre.²³ Infine, l'ultima strofa presenta un discorso tra virgolette alla prima persona singolare. Si tratta della voce

Baccanelli, che nel frattempo era stata abbandonata (il capitolo si svolge nel 1938), lo scambio della camera da letto rappresenta una tappa simbolica nella vita della famiglia di A.

²¹ A. Bertolucci, *Capitolo perduto e ritrovato di «La camera da letto»*, in Id., *La lucertola di Casarola*, ora in Id., *Opere cit.*, v. 1.

²² *Ivi*, vv. 21-23.

²³ *Ivi*, vv. 39-40 e 81-85.

di A., della durata interiore del personaggio direttamente trasposta nel testo.²⁴

Tale cambiamento di posizione mostra, al di là dell'aspetto grammaticale, la natura variabile della percezione del tempo diegetico, tra tempo della narrazione, tempo del fatto narrato e tempo fluttuante della memoria del protagonista.

L'identità dell'io nel poema si fonda dunque nel passaggio da una forma di autobiografia alla seconda persona a una forma di autobiografia lirica ed intima, alla prima persona, inserite in un racconto biografico alla terza persona. Queste forme di discorso non entrano in conflitto tra loro, ma al contrario si alternano e si mischiano per esprimere la natura incerta dei movimenti della memoria. Bertolucci dichiara di essere il protagonista A., e allo stesso tempo ricorre a tutta una serie di artifici letterari, come l'oscillazione dei pronomi personali, per dissimularlo.

I vari modi d'enunciazione dell'io sono strettamente connessi a una costruzione testuale della durata interiore perché il tempo percepito dal personaggio si confronta con quello del narratore, per rispondere al tempo obiettivo lineare. L'io, dilatato nelle varie soluzioni discorsive d'enunciazione proposte nel romanzo in versi, riesce a definire la propria identità confrontandosi con delle alterità letterarie. L'identità poetica di Bertolucci, nell'elaborazione lenta e progressiva del suo romanzo in versi, sembra determinata da una dilatazione dell'io nel testo, sotto numerose forme. Si veda ora in che modo questa dilatazione possa implicare anche la formazione del macrotesto.

III. Un'identità poetica nella "forma-libro"

Si cominci con il commento di una dichiarazione del poeta quattro anni prima della pubblicazione del primo libro della *Camera da letto*: «Posso dire che ho cominciato a scriverlo nel lontano '55, anno in cui, avendo l'editore Sansoni pubblicato una seconda edizione, accresciuta di una nuova parte, della *Capanna indiana*, ho sentito che dovevo, anche a costo di un fallimento, tentare di uscire dai piccoli carceri [sic!] che noi poeti ci siamo costruiti, e che sono le nostre piccole – qualche volta noiosamente perfette – poesie liriche».²⁵ Bertolucci riconosce che la svolta del 1955, con l'uscita della raccolta *La capanna indiana* accresciuta dopo aver ricevuto il Premio Viareggio-Rèpaci nel 1951,

²⁴ *Ivi*, vv. 97-100 e 131-133.

²⁵ *Attilio Bertolucci. I giorni di un poeta*, a cura di S. Cherin, Milano, La Salamandra, 1980, p. 115.

la pubblicazione di un importante testo di poetica nello stesso anno (*Poetica dell'extrasistole*)²⁶ e la nuova attività professionale a Roma, coincidono con una volontà di dare forma a un nuovo libro di poesia meno strettamente lirico e più narrativo, per lo meno di ampio respiro narrativo, che sarebbe stato l'amplificazione del poemetto del 1951.

La camera da letto rappresenta quasi tre decenni di scrittura, non esclusiva, prima solamente intima e domestica, poi destinata alla pubblicazione.²⁷ Le prime menzioni del progetto ambizioso risalgono alla metà degli anni Cinquanta. Se la composizione dei ventinove capitoli del primo libro impiega quasi tre decenni, invece i diciassette capitoli del secondo libro vengono composti tra il 1984 – anno della pubblicazione del primo libro – e il 1988. Il primo capitolo fu rapidamente pubblicato nel 1958,²⁸ il secondo nello stesso anno,²⁹ poi bisogna aspettare il 1971 per un frammento del capitolo XII,³⁰ il 1972 per un «inedito dal romanzo in versi»,³¹ e via di seguito fino al 1988 con una quindicina di pubblicazioni su periodici, per un totale di diciotto frammenti, nonostante la reticenza dell'autore che dichiarava:

È possibile strappare due, tre fogli da un romanzo, sia pure in versi, che si sta scrivendo, sottraendoli così al flusso della narrazione entro cui forse soltanto si giustificano, hanno senso? L'ho già fatto e lo faccio oggi, consegnando alle pagine di questa rivista (e non nascondendomi i rischi) un punto del romanzo autobiografico.³²

Il poema sembrerebbe dunque costituire un'ultima tappa nel percorso poetico di Bertolucci, raggiunto il traguardo di un racconto di più migliaia di versi, con un'amplificazione narrativa degli elementi della

²⁶ A. Bertolucci, *Poetica dell'extrasistole*, in «Paragone», 22, 1951, pp. 66-69, ora in Id., *Opere cit.*

²⁷ «È un libro tanto privato che io lo avevo già finito nel '71 e, malgrado l'insistenza del mio editore Garzanti, è uscito solo nell'84. Lo tenevo in un cassetto, nascosto tra le camicie e dicevo: questo lo leggeranno i miei figli», A. Bertolucci, in «Italia & Italy», 8, dicembre 2000.

²⁸ A. Bertolucci, *Da un romanzo in versi*, in «Paragone», 100, marzo 1958, pp. 107-113.

²⁹ A. Bertolucci, *Da un romanzo in versi II*, in «L'Approdo letterario», 4, 1958, pp. 18-22.

³⁰ A. Bertolucci, *Sequenze del Carnevale all'aperto e al chiuso (dal capitolo XV del romanzo in versi)*, in «Conoscenza religiosa», 4, 1971, pp. 385-386.

³¹ A. Bertolucci, *Inediti dal "romanzo in versi"*, in «Almanacco dello Specchio», 1, 1972, pp. 103-114.

³² Nota dell'autore a *Prima di un figlio*, in «Nuova Antologia», 2149, gennaio-marzo 1984, pp. 283-285.

memoria personale e familiare. Si potrebbe in effetti considerare che la forma lunga pubblicata nel 1984 (solo il primo libro) segni una finalità poetica dopo l'esperienza delle singole raccolte pubblicate tra il 1929 e il 1971. Tuttavia si sa che il poeta pubblicò altre due raccolte posteriori alla *Camera da letto*, *Verso le sorgenti del Cinghio* e *La lucertola di Casarola*. Conviene dunque studiare più particolarmente il rapporto che il poeta stabilisce fra l'opera quantitativamente più importante e impegnativa della sua produzione e le raccolte di poesie per chiedersi se esista una dinamica macrotestuale che porterebbe il romanzo in versi ad agire sul resto del macrotesto, ossia se sia possibile parlare di un movimento dai libri verso il libro costitutivo dell'identità poetica bertolucciana.

Un primo esempio emblematico riguarda come uno stesso episodio autobiografico d'infanzia sia organizzato secondo tre soluzioni poetiche diverse a tre momenti diversi della carriera di Bertolucci. Per cominciare, il poemetto *La capanna indiana*, del 1951, evoca un episodio d'iniziazione che avviene durante l'infanzia ispirandosi alle escursioni in campagna. Questa prima esperienza di poesia lunga e strutturata offre quattrocentosessanta versi, ed è considerato dalla critica una svolta essenziale nell'evoluzione poetica dell'autore, anche a livello biografico, perché corrisponde al trasferimento da Parma a Roma. Il poemetto potrebbe essere visto come un laboratorio preparatorio per il poema che Bertolucci aveva progettato di iniziare a scrivere. In effetti, il contenuto della *Capanna indiana* viene amplificato nel capitolo XIV della *Camera da letto*, intitolato «Viaggio alla terra dei sigari». Il titolo fa riferimento alle foglie d'alberi usate dai bambini per imitare i sigari fumati dagli adulti, «esploratori domestici» (*CdL*, XIV, v. 241). Nel capitolo del poema è il fratello maggiore a guidare il protagonista A. fino alle sorgenti del canale Cinghio che delimita il potere familiare. Gli elementi impliciti presenti nella *rêverie* del poemetto vengono esplicitati nel poema da indicatori diegetici più forti, da frammenti di discorso diretto (le parole del fratello) e da una struttura narrativa più forte che sottolinea la dimensione iniziatica della passeggiata, un momento chiave nella personale mitologia privata dell'autore. La dimensione allusiva del poemetto si fa racconto ricco di elementi referenziali nel poema. Nondimeno, il movimento procede oltre la pubblicazione della *Camera da letto* con una terza forma poetica del ricordo d'infanzia nella poesia che dà il titolo alla raccolta del 1993, *Verso le sorgenti del Cinghio*. In questo testo di ventisei versi vengono ripresi la passeggiata dei due bambini, questa volta accompagnati da altri bambini, e molti particola-

ri dei due precedenti testi. Dal punto di vista stilistico si osserva che la scrittura ha subito l'influenza del romanzo in versi. La misura dei versi era più o meno limitata all'endecasillabo nel poemetto, poi allungata, dilatata e contratta nel poema secondo la poetica dell'extrasistole.³³ Di conseguenza, nella poesia del 1993 si osservano versi lunghi, superiori alle quindici sillabe, un andamento narrativo sottolineato dai tempi verbali («Volevamo risalire alle sorgenti del Cinghio», v. 1) nonché dall'uso del vocabolo ironico «esploratori», invenzione del poema.³⁴

Un movimento simile si nota nell'evocazione di un episodio familiare di fuga da Parma verso la montagna al momento del rastrellamento tedesco nel 1943. Il capitolo XLI della *Camera da letto* evoca lo stesso episodio della poesia *Verso Casarola*, in *Viaggio d'inverno*, amplificandola in direzione narrativa. La stessa osservazione si potrebbe fare con la figura del secondo figlio del poeta, Giuseppe, all'origine del capitolo XLV, «Il taglio dei riccioli», poi ripreso nella poesia *Ancora il taglio dei riccioli* nella raccolta *La lucertola di Casarola*. In questo esempio la materia poetica tratta dal romanzo in versi si condensa invece in un testo di solo dodici versi: in questo caso il movimento di amplificazione viene ridimensionato.

Il poema rappresenta al contempo una forma ulteriore della narrazione personale e familiare in versi, un libro che sarebbe il risultato di un lungo processo iniziato alla metà degli anni Cinquanta, senza impedire tuttavia la produzione simultanea di altre poesie, nonché una forza discorsiva capace d'esercitare un'influenza sui testi posteriori. Esso avrebbe dunque la funzione di un catalizzatore dell'identità individuale e collettiva all'interno del macrotesto bertolucciano. Inoltre il corpus poetico esterno al poema è ricco di testi poetici disseminati come altrettanti frammenti che l'autore intitola precisamente «frammento escluso». Se ne possono trovare due in *Viaggio d'inverno*, tre in *Verso le sorgenti del Cinghio*, uno nella *Lucertola di Casarola*, un altro sulla rivista «Paragone»,³⁵ un altro pubblicato su «Nuovi Argomenti»,³⁶ senza contare i frammenti inediti conservati nell'Archivio Attilio Bertolucci di Parma.³⁷

Per concludere sulla questione del condizionamento dei testi a par-

³³ A. Bertolucci, *Poetica dell'extrasistole* cit.

³⁴ A. Bertolucci, *Verso le sorgenti del Cinghio*, vv. 5-6.

³⁵ A. Bertolucci, *Il capanno*, in «Paragone», 400, 1983, pp. 3-8.

³⁶ A. Bertolucci, *N. a Casarola, con una nota di G. Palli Baroni*, in «Nuovi Argomenti», 25, 2004, pp. 274-290.

³⁷ *Inventario dell'Archivio Attilio Bertolucci*, a cura di V. Bocchi e P. Lagazzi, Archivio di Stato, Parma, 1998.

tire dal poema, il caso della lirica breve *Pagina di diario*³⁸ sembra molto significativo. Episodio apparentemente minore e aneddotico della storia sentimentale dell'autore, la lirica del 1934 evoca una coppia di fidanzati mentre entrano nella sala da pranzo di un albergo di Bologna. Si tratta di un microracconto i cui elementi referenziali (luogo, tempo, persone, azione) sono appena abbozzati nelle tre quartine. Cinquant'anni dopo Bertolucci pubblica su un periodico la riscrittura della lirica con un nuovo titolo, *La fontanina*.³⁹ Questa riscrittura verrà poi inclusa nella raccolta *La lucertola di Casarola* con il titolo *Nota tarda e forse inutile a «Pagina di diario» (1934)*.⁴⁰ Il movimento stilistico tra le due versioni mostra un'amplificazione verso la narrazione, verso la misura lunghissima, superiore al dodecasillabo, in un'unica strofa di quarantuno versi, simile a una strofa della *Camera da letto*, organizzata dalle iterazioni e dalla dilatazione sintattica. D'altronde la durata testuale viene rallentata dalle parentesi, dai punti di sospensione, a loro volta inclusi tra virgolette che aprono e chiudono l'intero testo. Ci si accorge alla fine che questa poesia è un frammento escluso da *La camera da letto*,⁴¹ ma non intitolato come tale, che si fa poesia autonoma e denuncia l'influenza che ha esercitato il romanzo in versi sulla scrittura bertolucciana.

La necessità per Bertolucci di costruirsi in quanto poeta comporta al contempo il recupero e la trasformazione della materia biografica familiare nella scrittura, secondo varie modalità d'enunciazione, e secondo una dinamica che porta, in primo luogo, verso il poemetto e il poema, in secondo luogo, dal poema ai frammenti esclusi disseminati nelle raccolte contemporanee o ulteriori. La sfida di scrivere un romanzo in versi alla metà del Novecento, ribadita nell'epitesto e nelle dichiarazioni, combacia con l'affermazione di appartenenza a una storia collettiva nonché al bisogno di superare la lirica con una strategia poetico-narrativa incentrata sulla storia privata.⁴²

La camera da letto non può essere considerato il libro di poesia di Bertolucci, anche se fu quello più impegnativo, perché l'autore preve-

³⁸ A. Bertolucci, *Pagina di diario, Fuochi in novembre*, in Id., *Opere cit.*, p. 64.

³⁹ A. Bertolucci, *La fontanina*, in «Il Girasole», 3, maggio 1985, p. 3.

⁴⁰ A. Bertolucci, *La lucertola di Casarola* cit., p. 419.

⁴¹ *La lucertola di Casarola* comprende un *Capitolo perduto e ritrovato* di «*La camera da letto*» (ivi, p. 405).

⁴² Niccolò Scaffai parla della concezione del libro di poesia come «espressione di valori alternativi [che] ha favorito, specie nel secondo Novecento, la ricerca di soluzioni formali lontane dai canoni della letteratura tra Otto e Novecento», in *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Grassina, Le Monnier Università, 2005, p. 3.

deva contemporaneamente due forme poetiche al cuore della sua produzione che faranno nascere sia la tensione fra la forma e l'informale, in *Viaggio d'inverno*, che l'organizzazione compositiva del romanzo in versi e dei suoi frammenti. Il critico e traduttore francese Bernard Simeone aveva scritto che la raccolta del 1971 era stata scritta «nelle pieghe» del romanzo in versi.⁴³ Forse sarebbe dunque più esatto affermare che il libro di poesia che stabilisce definitivamente l'identità di Bertolucci sta in una «forma-libro»⁴⁴ *sui generis*, ossia nella coordinazione tra *Viaggio d'inverno* e *La camera da letto*, lungo i tre decenni che vanno dalla metà degli anni Cinquanta alla fine degli anni Ottanta.

L'immagine di sé, ossia l'*éthos* che propone Bertolucci nella sua poesia, non può fare a meno di una componente identitaria collettiva forte. Anche se non sempre condivisa nelle scelte biografiche che fece il poeta, questa appartenenza a un gruppo – una comunità di riferimento – si è fatta materia per la poesia al punto di far rinascere il vecchio libro di famiglia, facendolo passare dall'uso utilitario domestico alla scrittura letteraria. L'atto creativo segnala dunque un'identità nella quale contrastano l'appartenenza alla comunità e l'enunciazione complessa di un io lirico, due poli la cui tensione si snoda nel motivo forse più ricorrente e caratteristico dell'immaginario poetico bertolucciano: l'ansia, e il tentativo di placarla con una costruzione stilistica tesa a modificare la durata testuale.

⁴³ B. Simeone, *Prefazione* a A. Bertolucci, *Voyage d'hiver*, Lagrasse, Verdier, 1997, p. 8.

⁴⁴ N. Scaffai, *Il poeta e il suo libro* cit., p. 3.

L'io nella poesia di Milo De Angelis

Patrycja Polanowska

Se alle porte del Novecento si infrange il rapporto della letteratura con l'esistenza storica e con il tempo,¹ gli anni Settanta sono il momento di un ulteriore crollo del soggetto «sicuro e misurato»,² il che, da una prospettiva più vasta, si mostra sempre meno come tendenza eversiva, o (dall'altro punto di vista) angosciante, essendo ormai una modalità prevalentemente diffusa ed approvata.³ Nel 1978, al convegno del Club Turati di Milano, Cesare Viviani parla, per l'appunto, del fenomeno del decentramento dell'io, sostenendo che all'«opposizione delle parti, alla distinzione soggetto-oggetto in vista dell'unificazione, è seguita la molteplicità incontenibile, la spersonalizzazione non paralizzante».⁴

¹ A proposito di tale diagnosi di Georges Poulet (rappresentata in *Etudes sur le temps humain*, vol. 3, *Le point de départ*, Paris, Plon, 1964) si veda N. Lorenzini, *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Milano, Mondadori, 2009, p. 9: «Poulet avverte il lettore che ristabilire un “contatto” significa per lui ristabilire un rapporto “diretto e sensuale tra la letteratura e il mondo esterno”: e cioè – precisa subito – riappropriarsi dello “spazio concreto”, del “luogo determinato in cui si è”, e da cui muovere verso la realtà che ci circonda. E significa insieme – aggiunge – riappropriarsi del tempo storico, sottraendolo all’“eternalismo” in cui un “pensiero senza essenza e senza principio” si manifesta non nella durata della concretezza vissuta, ma nei “soprasalti”, nelle “pause” dell’essere».

² G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005, p. 180.

³ Tale tendenza costituisce uno dei fenomeni che coincidono con la fine delle grandi narrazioni, teorizzata da Jean-François Lyotard in *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Les éditions de minuit, 1979. L'idea viene ripresa e rielaborata da vari studiosi come Arthur C. Danto nel suo libro *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton University Press, 1997.

⁴ C. Viviani, *Poesia degli anni '70: il decentramento dell'io*, in *Il movimento della*

È importante sottolineare, però, che la “spersonalizzazione” del contemporaneo non riprende la definitività della linea di Pound o di Breton:⁵ la linea antiprovinciale di «uno stile che supera l'io, che cancella o amplifica la voce»,⁶ e la nuova tendenza poetica oscilla piuttosto tra rinunce al soggetto e ritorni all'ego. Il progetto del linguaggio come «luogo dove il soggetto si perde e si ritrova continuamente»,⁷ promosso da Viviani, si mostra in alcuni casi come sintomo di una schizofrenia interna al testo, dove l'imperativo dell'autonomia poetica si imbatte continuamente in un narcisismo ineliminabile.

Tutto ciò non nega il fatto che l'approccio promosso negli anni Settanta diventa per alcuni autori un'importante spinta verso il rinnovamento vitale dell'immaginario poetico. La conquista di tale potenzialità risulta però richiedere una vera reciprocità nel rapporto tra soggetto e oggetto, senza rinunce parziali alla centralità dell'io, che spesso risultano fondate su un egotismo mascherato. Con la nuova poetica, si può aprire realmente «una zona meno gerarchica e meno chiara, più complessa e più reale di incontri, di contatti e di movimenti»,⁸ come sottolinea Alfonso Berardinelli. Non si tratta allora di un rinnovato sogno della purezza, ma di una vicinanza profonda alla realtà, ritrovata con le parole poetiche. Superato il dualismo romantico, sia la materia sia l'altrove non esistono se non in quanto elementi inerenti al linguaggio. E il linguaggio non è, per l'appunto, un'espressione ideale, ma parte del corpo: contiene le sue esperienze, ma anche il silenzio e il vuoto, l'assenza e la lontananza. Ogni suo elemento acquisisce una valenza reale e concreta, diventa pari all'io. Dal punto di vista teorico, tale processo risale all'influsso delle scienze psicoanalitiche e del linguaggio, oltre che alla stessa contestazione del “principio d'autorità”. Sono pro-

poesia italiana negli anni Settanta. Atti del convegno di Milano, 7-9 aprile 1978, a cura di T. Kemeny, C. Viviani, Bari, Dedalo, 1979, pp. 28-35: p. 33.

⁵ Sebbene proprio queste sembrino le idee di alcuni studiosi e poeti, come ad esempio Angelo Maugeri, si veda *Il labirinto e la metamorfosi*, in *I percorsi della nuova poesia italiana*. Atti del convegno di Milano, 7-8 aprile 1979, a cura di T. Kemeny e C. Viviani, Napoli, Guida, 1980, pp. 53-72: p. 58: «Il processo di decentramento soggettivo della poesia moderna incontra allora nella marginalità degli esiti formali (e indirettamente tematici), nelle tracce remote della propria esistenza, nella luminosità riflessa di un mondo immaginario, totalmente legato allo svelamento di un linguaggio autonomo, sganciato tanto dall'oggetto quanto dal soggetto, lo spazio più adatto a un io nascosto o piuttosto in fuga, disposto a non riconoscersi e a trasformarsi».

⁶ A. Berardinelli, *Tra il libro e la vita. Situazioni della letteratura contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, p. 227.

⁷ C. Viviani, *Una nota sulla metafora nella poesia degli anni '70*, in *I percorsi della nuova poesia italiana* cit., pp. 1-5: p. 1.

⁸ A. Berardinelli, *Tra il libro e la vita* cit., p. 227.

prio questi i fattori che portano all'abbandono delle certezze e degli schemi precostituiti, dell'egocentrismo e della dipendenza dell'oggetto dal soggetto. «Le sujet parlant est tout le sujet», spiega lo psicologo Jean-Bertrand Pontalis, esso non riesce a penetrare lo spazio poetico dell'immagine se non vi si abbandona senza riserve.⁹

Nell'orizzonte di tale policentrismo si colloca anche Milo De Angelis, che esordisce nel 1976 con *Somiglianze* e comincia ad essere considerato una delle figure più rappresentative della tendenza indicata da Viviani nel 1978. Sotto quest'aspetto, però, le letture critiche del suo approccio non sono uniformi. Mentre Eraldo Affinati avrebbe direttamente parlato di «abolizione del soggetto»¹⁰ nella sua poetica, Roberto Carifi afferma invece: «In De Angelis l'unità del soggetto deve essere ricostruita *altrove*, nel luogo metaforico e metastorico del mito, di un'identità primigenia».¹¹ Per definire la sua linea, sembra importante riconoscere che i suoi componimenti si fondano su un complesso sostrato di memoria, e proprio in questa chiave vorremmo condurre le nostre analisi. Tale legame viene dettato dal fatto che è proprio la memoria ad aprire il soggetto ad un rapporto dialogico con gli elementi collocati all'esterno della coscienza individuale.¹² Questo principio traspare già nelle tesi di Viviani che riassume nel modo seguente le dinamiche presenti in *Somiglianze*:

De Angelis: continuamente attratto, deformato (“decentrato”) dall'intensità dell'immagine (dalla fissità dello sguardo), la sua scrittura procede per illuminazioni; è una sequenza di scene così luminose e corporee da diventare alla fine allucinanti, trasparenti e poi dissolversi. Così, nella successione di abbagli, un quadro prende il posto dell'altro secondo nessi invisibili che a loro volta producono bagliori e sono l'unica vera trama intermittente delle accensioni. Pure qui le differenze, striature incise fino allo spasimo e complicate fino al turbamento, non mettono in crisi mai la base unitaria, quel sottile e resistente involucro rotondo che è la memoria indiscutibile, la visione irrelata, la necessità del rapporto, la promessa assoluta di una realtà senza mediazioni.¹³

⁹ J.-B. Pontalis, *Michel Leiris ou la psychanalyse interminable*, in «Les temps modernes», dicembre 1955, pp. 925-933.

¹⁰ E. Affinati, *Patto giurato*, Pescara, Tracce, 1996, p. 11.

¹¹ R. Carifi, *Aspetti teoretico-critici della “nuova poesia”*, in «Nuova Corrente», 89, 1982, pp. 509-534: p. 510.

¹² Si segue qui l'approccio di H. Bergson, *Materia e memoria: saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, a cura di A. Pessina, Roma-Bari, Editori Laterza, 2011.

¹³ C. Viviani, *Introduzione*, in *I percorsi della nuova poesia italiana* cit., pp. V-XXIV: p. XIX.

Possiamo dire che i versi di De Angelis vengono tracciati dal percorso dello sguardo che, a sua volta, segue la voce profonda del genere lirico e in essa vuole compiersi. Le sue immagini poetiche non sono interamente assoggettate all'“Io”, come succedeva ancora nella poesia ermetica, ma diventano anche delle intermittenze visive, delle figure del linguaggio poetico dotate di una propria soggettività, di fronte alle quali l'io si chiede «come credersi autori?».¹⁴ Il soggetto poetico in De Angelis non è quindi dato a priori, ma non possiamo neanche parlare della sua sparizione completa. Esso sembra piuttosto costituirsi attraverso le esperienze, ossia, per dirlo con le parole Mario Luzi, la personalità dell'io «non esiste allo stato autonomo, ma si attua, si determina *in re*, vale a dire nasce, rinasce e si conferma solo dalla misteriosa concomitanza di forze che dà luogo alla poesia».¹⁵ La condizione del soggetto nelle poesie del nostro autore è sempre una condizione tragica, lacerata dalla forza del lirismo leopardiano e dalla distruzione di Rimbaud (leggiamo in *Quell'andarsene nel buio dei cortili*: «Distruzione, tu mi hai generato»)¹⁶ ossia, seguendo le idee di Alessandro Baldacci, si può parlare nel suo caso di «una soggettività che si colloca al limite fra decentramento dell'io e perentoria affermazione del lirico, fra concentrazione e dilatazione dell'identità (sentita subito da Baudelaire, come chiave del lirico moderno), fra prepotente volontà di autoaffermazione e dispendio centrifugo del discorso monologico».¹⁷ Ciò non proviene dall'incapacità di portare avanti un annientamento dell'io, come fece Mallarmé, ma dall'imperativo di mantenere insieme le due estremità, dove «appare puntualmente l'identità tra la tragedia e il disprezzo di un rimedio».¹⁸ Guardando la tradizione leopardiana,¹⁹ De Angelis acquisisce spunti per creare delle forme nuove, concepibili solo da un vero poeta lirico, ossia, «l'uomo infiammato del più pazzo fuoco, l'uo-

¹⁴ M. De Angelis, *Tutte le poesie (1969-2015)*, Milano, Mondadori, 2017, p. 60.

¹⁵ M. Luzi, *L'inferno e il limbo*, Milano, il Saggiatore, 1964, p. 42.

¹⁶ M. De Angelis, *Tutte le poesie cit.*, p. 334.

¹⁷ A. Baldacci, *Milo De Angelis. Le voragini del lirico*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, pp. 13-14.

¹⁸ M. De Angelis, *Poesia e destino*, Milano, Crocetti, 2019, p. 44.

¹⁹ A questo punto è particolarmente significativa la vicinanza di De Angelis all'accezione leopardiana del nichilismo che fa sospendere l'esistenza tra la distruzione iniziale e l'imminenza della morte. Sergio Givone (*Storia del nulla*, Roma, Laterza, 1995, p. 143) nota in riferimento a Leopardi: «il nulla fa sì che le cose siano quelle che sono: fragili, effimere, mortali, ma proprio perciò degne di essere amate nella loro realtà sospesa tra una doppia negazione. Realtà senza fondamento, senza principio, o senza altro principio che non sia il nulla, realtà sottratta al principio di ragione. Ma non per questo irreali o insignificanti».

mo la cui anima è in totale disordine, l'uomo posto in uno stato di vigor febbrile, e straordinario (principalmente, anzi quasi indispensabilmente corporale), e quasi di ubriachezza».²⁰ La poesia del nostro autore resta così lontana dall'idealismo e dalle forme chiuse, ma anche dalla ricerca (a volte ossessiva) di un rimedio contro quell'«impossibilità che ha lasciato dietro di sé il discorso di Montale».²¹ I suoi frammenti lirico-tragici della prima raccolta risultano essere un punto calamita, il serbatoio principale di immagini e idee, mentre solo intorno a *Terra del viso* si palesa il ruolo della memoria, in quanto garante della consistenza del suo immaginario poetico. Possiamo dire che, tracciando uno spazio dell'incontro tra soggetto e oggetto, essa salva i suoi versi da un ritorno alla sovranità dell'*ego*.

Tutte queste dinamiche rendono impossibile una definizione univoca e generalizzante del soggetto deangelisiano, cosa che concerne anche il livello grammaticale di questa poesia. Nella sua prima raccolta, Marco Villa, nel libro *La sintassi di «Somiglianze»*, riconosce ad esempio una presenza dominante della terza persona singolare e plurale così che l'espressione poetica tende a configurarsi come «una meditazione filosofica a carattere impersonale».²² Spesso non vi viene rappresentata neanche una persona concreta e l'attenzione si sposta direttamente sull'azione. Tuttavia, la voce dell'io resta percepibile, resiste in quanto voce sia interna che esterna al testo, ed anche quando essa pare del tutto assente, continua comunque ad essere quasi palpabile perché l'immagine viene fatta delle parole dell'io, del suo corpo. La voce non si inserisce, però, nella linea dell'egocentrismo mascherato, ma concede alle parole una potenza autonoma. Tale intrecciarsi della riflessione pressoché filosofica con un imperativo concreto e personale (difficilmente confondibile con un altro autore) risuona nella chiusura del componimento *L'immunità avara*, della prima sezione di *Somiglianze*:

... si fallisce sempre
a un soffio dalla sintesi, perché
conta solo chi è vivo ma non lo dice
chi comincia, incoerente, un miracolo
e poi lo offre, senza nome, svestito, penetrato.²³

²⁰ G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di W. Binni, Firenze, Sansoni, 1969, vol. 2, p. 507.

²¹ L. Baldacci, *La parola immedicata*, in P. Valduga, *Medicamenta e altri medicamenta*, Torino, Einaudi, 1989, pp. V-VIII: p. VI.

²² M. Villa, *La sintassi di «Somiglianze». Sulla poesia di Milo De Angelis*, Pisa, Pacini, 2019, p. 160.

²³ M. De Angelis, *Tutte le poesie cit.*, p. 13.

L'io che domina nelle raccolte di De Angelis non è però questo di una presenza taciuta, che tenda alla spersonalizzazione, ma un io che si apre all'altro: lo scruta da varie prospettive e a sua volta viene scrutato. Non vi avviene allora la cancellazione del soggetto, ma della sovranità di una coscienza privilegiata. Guardando un contesto più vasto, si scopre che tali dinamiche, rompendo l'immobilità del linguaggio, appesantito dagli schematismi formali e dai luoghi comuni, ma anche cancellando la distanza neoavanguardistica tra parola e cosa, mirano a ricollegarsi ai momenti della scissione del metafisico, che va da Campana fino a De Angelis. Il linguaggio poetico punta nuovamente a creare figure che acquisiscano carnalità, che attraversino le forze del mito. Vi nasce un «io violento», postulato da Giancarlo Pontiggia, invece di celebrare un sogno di impersonalità che dopotutto risulti incapace di liberare il linguaggio dalle spirali allegoriche dell'io:

Occorre incidere con tagli e pugnalate le pagine, strapazzare le righe, rompere la sintassi, le elementari leggi della metrica, quando esse portano all'educazione, al rispetto, alla tenuità; ma non avere nessun timore di giocare dentro le strutture retoriche, di usare un io violento piuttosto che uno sbiadito impersonale. Quello che conta è il tono, la perentorietà di un gesto, questo impastarsi di un verso che non aspetta l'ora giusta, il momento adatto per disporsi sulla pagina: battibaleno dell'ombra, sorpresa della luce.²⁴

Aprire spazio a tale soggetto non solo porta a recuperare le forze della scrittura in versi, ma anche permette un legame vitale con il passato e con la tradizione. La voce dell'io diventa un'incarnazione della memoria che ricollega agli eventi già stati e permette di agire nel presente. Ogni parola sa qui dell'intensità del rapporto tra soggetto e oggetto, della loro onnipresenza e vicinanza. La sparizione del centro, di quell'unico punto dotato della coscienza secondo cui veniva organizzato l'intero quadro poetico, provoca una maggiore mobilità degli elementi dell'immaginario, i quali tracciano, in senso bergsoniano, la dimensione della durata, interna e memoriale, che è *continuité mouvante* e *indivisé*.²⁵

Tale continuità si evidenzia in De Angelis all'inizio degli anni Ottanta. Con la distruzione di *Millimetri* si scopre che anche la distruzione, per essere riconosciuta, deve essere retta dalla memoria di un'unità antecedente che, a sua volta, regge la resistenza dell'io in cui si conservano

²⁴ G. Pontiggia, *Battibaleno e altre cose*, in *Il movimento della poesia italiana* cit., pp. 79-94: p. 84.

²⁵ Cfr. H. Bergson, *Materia e memoria* cit.

tutti i ricordi. In seguito, insieme a *Terra del viso*, nei testi cominciano a riemergere esplicitamente i dati precisi della memoria:

Scale, scale esistono dopo lo sgambetto
e i gradini, come labbra dure, ricordano
la somma dei cateti, una rossa toga ricamata
nel corridoio, nella
via secondaria che apre il mondo,
ecco, senza più vendetta, un anno
guardato e solo:
da spacchi bui
voi ritornate, convogli
a cui mancava il mio pensiero, per terra.²⁶

Bisogna sottolineare che i richiami del passato avvengono non soltanto al livello della memoria individuale, ma anche di quella indiretta o collettiva. Basta pensare alla poesia *in memoriam* di Marina Cvetaeva, cioè *31 agosto 1941*, a *Rimanendo*, poesia dedicata a Franco Fortini, oppure ancora a *Si ferma, incontrastato, un inverno* scritta, invece, per Ivano Fermini (collaboratore di «Niebo»). Il lettore può imbattersi anche in riferimenti ad altri autori, come succede in *Memoria (II)*, dove i versi: «Siamo tutti stracciati, anche noi, coperti / con il sangue del ragazzo»²⁷ sono, come giustamente nota Baldacci,²⁸ un omaggio a Dino Campana. Queste presenze vengono intrecciate ancora agli avvenimenti da cronaca sportiva, come il record mondiale di salto di Valerij Brumel o la tragica morte del ciclista britannico Tommy Simpson.

Questa poesia non vuole più essere assoggettata alle ideologie o all'inconscio, né, tantomeno, venire colonizzata dalla nuova religione dei mass-media. Non vuole essere un mezzo del discorso dominante né chiudersi tra le mura della purezza. Tale approccio era stato rilevato anche nell'antologia *La parola innamorata*, nella cui prefazione leggiamo: «La poesia [...] non è rivolta, non si rivolge a nessuno».²⁹ Non si tratta qui di un ritorno alla vena simbolica, ma di una vitalità nuova, dove l'*ego* tace di fronte all'opera e l'esistenza, sia del soggetto poetico che del lettore, non precede il testo, ma vi nasce. Seguendo tale approccio, la parola poetica si sgombra dalle pretese di riprodurre il reale o di essere una risposta artistica all'accaduto. Nei suoi echi risuona la

²⁶ M. De Angelis, *Tutte le poesie* cit., p. 138.

²⁷ *Ivi*, p. 161.

²⁸ Cfr. A. Baldacci, *Milo De Angelis* cit., p. 145.

²⁹ *La parola innamorata: i poeti nuovi, 1976-1978*, a cura di G. Pontiggia e E. Di Mauro, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 15.

memoria personale e collettiva, letteraria e storica, capace di mettere in contatto il passato con il futuro.

Parallelamente alla scomparsa dell'autore e del lettore, in quanto figure modello che dominano le parole poetiche, si diffonde il fenomeno della moltiplicazione delle voci che il testo include in sé. Vengono allora abbattuti i limiti imposti dal soliloquio, il quale trapassa adesso in un dialogo poetico. Tale mutamento è anche introduzione di un nuovo costruito stilistico. Analizzando le tendenze nella poesia di fine Novecento, Mario Baudino riconosce proprio: «La sintassi dialogica e metaforica come ciò che taglia di netto il nodo di una soggettività impiantata nella legittimazione del discorso o nella richiesta d'un lenimento alla sofferenza, nel bisogno e nella coscienza infelice». ³⁰ Questo comporta anche un cambiamento nella visione del passato, il quale non è più soltanto un'immagine perduta che desti nostalgia, ma parte inscindibile del presente, capace di entrarvi in dialogo.

Il trapasso dal monologo lirico a una pluralità di voci coincide con la già accennata maggiore mobilità degli elementi dell'immaginario e diventa una delle coordinate fondamentali della poesia del periodo in questione. Di un'impostazione dialogica del nuovo soggetto poetico trattano anche le seguenti osservazioni di Niva Lorenzini:

Dall'opzione dannunziana per un io monologico, ripiegato su di sé e sulla propria affermazione, o proiettato all'esterno verso una metamorfosi panica che lo vede comunque protagonista, si muove verso un io dialogico, alla ricerca di un «tu», cosa o paesaggio o alterità che gli consentano comunque di tenere un rapporto, un modo di contatto; e dall'io/tu ci si sposta poi verso un io/noi polifonico, sede di voci interferenti, aperte a una pluridiscorsività che segnala di fase in fase la perdita di centralità del Soggetto ma anche la sua progressiva disintegrazione. ³¹

L'identità poetica non è più una categoria astratta, ma per nascere e crescere deve attraversare i tempi, deve riempirsi di storie e ricordi, con cui si entra in colloquio, nei cui confronti si prende una posizione. Tale incontro supera i limiti spaziali e temporali, scopre ed esalta le differenze, non reifica gli interlocutori, non uniforma i momenti. L'io, non essendo più un io isolato, non deve attingere alle potenze di un altrove, perché è capace di risuscitare un dinamismo orizzontale, un rapporto che nasce e dura al di là del tempo inteso come *Chronos*. L'io diventa, per dirlo con Viviani, «un punto mobile, un movimento, un contatto». ³²

³⁰ M. Baudino, in *Il movimento della poesia italiana* cit., pp. 36-40: p. 39.

³¹ N. Lorenzini, *Corpo e poesia* cit., p. 16.

³² C. Viviani, *Una nota sulla metafora* cit., p. 3.

Già la parola stessa in De Angelis si avvicina alla vena “drammatica” delle poesie di Umberto Saba che, come affermava Debenedetti, era stato principalmente «un drammaturgo, nel quale tutto diventa scena, tutto diventa personaggio»: «si tratta di una metamorfosi continua» spiegava il critico, «per cui gli stessi sentimenti del poeta si raffigurano come esseri tangibili, come gesti, come movimenti, come voci».³³ Anche in De Angelis (si pensa soprattutto alla sua stagione tarda) osserviamo una fitta presenza delle figure umane che si mostrano come portatrici della memoria. Luigi Tassoni, parlando di De Angelis nel libro *Il gioco infinito della poesia*, sottolinea, per l'appunto, l'importanza in quest'autore dell'«ascolto di una memoria che è immersione al presente nella solidarietà generazionale, e di figure che sopravvivono per “somiglianza”, di voci, agonismi, giochi, violenze, sesso, amore».³⁴

Lo sdoppiamento del soggetto e gli inserti del dialogato apparentano De Angelis a Mario Luzi, cosa che viene dichiarata da numerosissimi critici, e rivelata dall'autore stesso, già nel 1990, quando egli definisce i suoi dialoghi come «suggeriti dal Luzi di *Nel magma*, ma privi di quel paesaggio agreste, di quell'epopea della speranza; colti invece nei loro mozziconi più minerali».³⁵ Parallelamente il suo procedimento polifonico dovrebbe essere accostato anche ai colloqui degli *Strumenti umani* di Sereni, i quali, come nota Franco Fortini, «non di rado si vorrebbero istituiti con persone scomparse».³⁶ Bisogna ricordare che Enrico Testa riconduce l'approccio sereniano, come anche quello di Caproni e Giudici, ad un procedimento per “interposta persona”. I poeti che ricorrono a questa espediente riescono, secondo Testa, a superare realmente l'«antico statuto del soggetto e coinvolgono, nel fare ciò, un'inedita configurazione del suo rapporto con la lingua e, sul piano della tensione costruttiva, un suo drammatico contrasto con personaggi e figure che ormai lo stringono – pugilisticamente – all'angolo».³⁷ Il critico contrappone loro le diagnosi sull'abbandono della centralità del soggetto nelle poesie di una nuova e diversa “linea lombarda”, promosse da Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi,³⁸ ritenendo queste ultime

³³ G. Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Garzanti, 1974, p. 130.

³⁴ L. Tassoni, *Il gioco infinito della poesia. La lettura dei contemporanei da Ungaretti a De Angelis*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2021, p. 203.

³⁵ M. De Angelis, *Colloqui sulla poesia*, a cura di I. Vincentini, Milano, La Vita Felice, 2008, p. 29.

³⁶ F. Fortini, *I poeti del Novecento*, Roma, Donzelli, 2017, p. 184.

³⁷ E. Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 11-32.

³⁸ *Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995*, a cura di M. Cucchi e S. Giovanardi, Milano, Mondadori, 2011, pp. XXXVI-XLIV.

come illusorie.³⁹ Bisogna sottolineare che il percorso di Sereni, Caproni o Giudici viene dettato dal fatto che, come nota Paolo Giovannetti, la loro «poesia è costretta a fare i conti con qualcosa di non eludibile, che produce una moltiplicazione di enunciazioni suscettibili di riempire il “silenzio” del poeta». ⁴⁰ Vi si percepisce un'impossibilità profonda di entrare in sintonia con l'esterno, mentre le parole che ne arrivano addirittura destabilizzano il soggetto. Lo stesso vale per le analisi del tema della memoria, dove si vede chiaramente che autori come Luzi o Sereni ricorrono alle parti dialogate principalmente per fare i conti con il passato, contrapponendo, in uno scontro frontale, la coscienza dell'individuo a quella collettiva ed ideologica, basti ricordare *Presso il Bisenzio* o *Un sogno* della sezione *Apparizioni o incontri*.

Le tonalità proprie dei dialoghi deangelisiani, come anche il loro ruolo, sono ben diversi. Le figure umane che vi riscontriamo non sono ombre dei morti che popolano *La spiaggia* di Sereni, ma «creature che incarnano la nostra ombra». ⁴¹ Esse non servono neanche a nascondersi dietro un personaggio (che Leopardi intendeva nello *Zibaldone* come allontanamento dal lirico), ⁴² ma a stabilire un dialogo profondo con il passato, il che sottolinea ulteriormente l'importanza dell'io, e si oppone alla dispersione e crisi del contemporaneo in cui, come nota Niva Lorenzini, «soggetto e oggetto convivono ugualmente esterni, incapaci di differenziazione, totalmente reciproci». ⁴³ De Angelis rinuncia alle proustiane intermittenze del cuore, a favore della memoria dialogica, capace anch'essa di creare dei momenti altamente artistici e universali. Le sue rappresentazioni permettono degli incontri veri con l'altro, i quali avvengono, per dirlo con Tassoni: «fra oralità del dialogo e riscrittura/rilettura di sé». ⁴⁴ Questi non sono retti da una forza centrifuga, ma centripeta. Il poeta non sfugge dalla propria personalità, ma

³⁹ Cfr. E. Testa, *Per interposta persona* cit., pp. 11-12. Delle riflessioni sul cambiamento dello status del soggetto nella poesia italiana del secondo Novecento offrono ancora P. Giovannetti, *Modi della poesia italiana contemporanea: forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Roma, Carocci, 2005, p. 42; M.A. Grignani, *La costanza della ragione: soggetto, oggetto e testualità nella poesia italiana del Novecento*, Novara, Interlinea, 2002, p. 89.

⁴⁰ P. Giovannetti, *Modi della poesia italiana contemporanea* cit., p. 52.

⁴¹ M. De Angelis, *La parola data (interviste 2008-2016)*, Milano-Udine, Mimesis, 2017, p. 34.

⁴² Cfr. G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri* cit., p. 1175.

⁴³ N. Lorenzini, *Il presente della poesia (1960-1990)*, Bologna, il Mulino, 1991, p. 15.

⁴⁴ L. Tassoni, *Introduzione. Oi dialogoi. Dentro la poesia*, in M. De Angelis, *La parola data* cit., pp. 7-20: p. 10.

ritorna per conoscere sé stesso attraverso un rapporto che è prima di tutto un rapporto con quella parte di sé che era rimasta legata ad un momento passato. Uno degli esempi modello di tale tendenza troviamo nella penultima raccolta di De Angelis, *Incontri e agguati*:

“Come ha potuto mieterti così, la vita?”
 “È stato un richiamo improvviso, a Chiaravalle.”
 “Quale richiamo? Non ci hai detto niente.”
 “Troppo forte la nebbia di febbraio. Lì dovevo andare.”
 “Nessun altro motivo, nessuna persona?”
 “Tutte le persone, i fiori, le montagne.”
 “E quelle pastiglie nascoste nella borsa?”
 “Illuminarono all'improvviso la notte.”
 “E tu cosa sentivi?”
 “Sentivo di svanire a poco a poco tra i fili d'erba.”
 “E lo dici sorridendo?”
 “Sì, la mia vita è sorridente.”⁴⁵

Il dialogo che vi è presente, oltre che al livello formale, si svolge anche tra la singola espressione e il passato che la precede. Prima di tutto si tratta qui di un'intertestualità interna, dove espressioni e motivi rimandano ad altri componimenti. Nel testo citato si tratterebbe prevalentemente delle somiglianze tematiche: della nebbia (presente in quasi tutte le raccolte), del «cielo di febbraio» (si veda *Scavalcamiento ventrale* di *Biografia sommaria*) o delle «pastiglie / che cadono dalle mani» (*L'isola sarà guardata nella sua bellezza* di *Somiglianze*). Sotto quest'aspetto il nostro poeta risulta ancora una volta vicino a Saba,⁴⁶ e similmente a lui fonda la sua opera su un'architettura interna fatta di ritorni, riprese tematiche, autocitazioni oppure, come afferma Andrea Afribo, «un sistema dominato da una stupefacente memoria interna, catafratto su nuclei di parole, sintagmi, motivi e gesti formali – ripetitivi e ciclici come i grani di una clessidra di continuo rovesciata».⁴⁷ La memoria assicura la solidità all'immaginario poetico, permettendo di ritornare ai momenti vissuti per riscoprire il loro senso;⁴⁸ apre i versi

⁴⁵ M. De Angelis, *Tutte le poesie* cit., p. 363.

⁴⁶ Cfr. F. Fortini, *I poeti del Novecento* cit., p. 74: «Saba va assunto intero, con il suo profilo talvolta sgradevole, con la sua parte oscura, debole, nevrotica e perfino malsana. Solo all'ampiezza del suo testo complessivo consente infatti al lettore di afferrare la cadenza fondamentale della sua poesia».

⁴⁷ A. Afribo, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, 2017, p. 107.

⁴⁸ L. Tassoni (*Introduzione* cit., p. 11) parla, a questo proposito, di «una frequentazione a lungo spettro della variante sia come tracciato di scrittura del testo sia

al colloquio con le voci delle persone da tempo scomparse. Su questa scia si ritrova il rapporto con ciò che eccede la storia personale, un aggancio alla tradizione letteraria. È proprio nel componimento citato che possiamo riconoscere un evidente rimando ai *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese (si pensa soprattutto a *Le streghe*).⁴⁹

La durata e la memoria, pur oltrepassando i limiti del componimento, risultano, al tempo stesso, inseparabili dal linguaggio (e così dall'io che lo genera). Tale ottica apparve anche nello *Zibaldone*, quando Leopardi scrisse: «la memoria dell'uomo è impotentissima (come il pensiero e l'intelletto) senza l'aiuto de' segni che fissino le sue idee, e reminiscenze». «Come la prima mia ricordanza è di alcune pere moscadelle che io vedeva, e sentiva nominare al tempo stesso»,⁵⁰ viene spiegato nel frammento successivo. Tale idea si realizza anche nelle poesie di De Angelis, portando ad una ricerca strenua delle parole giuste. Così la forza liberante della scrittura viene pur sempre accompagnata dall'aspetto formale dell'espressione poetica, la quale si realizza nel lavoro, nella produzione senza pretese di utilità, in un infaticabile avvicinarsi agli spazi vuoti, ai silenzi e misteri che risiedono dentro il linguaggio. In De Angelis tutto ciò prende forma di un «tribunale delle parole»,⁵¹ un imperativo di precisione estrema. Essa, anche nella sua forma più radicale, viene sempre percorsa dal furore dionisiaco che rende impossibile arrivare ad un quadro compiuto e immobile. Il suo è allora un lavoro dettato da un obbligo interno, ma anche dal desiderio; è un lavoro che esalta sé stesso, il proprio movimento e la propria energia, così che la forma poetica, come propone Conte, può essere definita come «*la forma del fuoco*».⁵² Con tutto ciò concordano anche le parole di Ermanno Krumm, il quale afferma: «Io credo che il punto sia quello di un sempre rinnovato aggancio con quella passione del significante che tiene il soggetto al linguaggio».⁵³

L'unione, che risuona nelle nostre analisi, tra memoria e attimo, tra ordine e libertà, che per realizzarsi deve attraversare il soggetto, ci riporta alle idee di Nietzsche. Ricordare non significa stare attac-

come ripresa a distanza di schegge, frammenti, frasi calchi, sentenze gnomiche, che ritroviamo come indicatori di senso ricontestualizzati a distanza di anni».

⁴⁹ Cfr. C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 111-117.

⁵⁰ G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri* cit., p. 320.

⁵¹ M. De Angelis, *Colloqui sulla poesia* cit., p. 104.

⁵² G. Conte, *La forma del fuoco: la visione e la conoscenza della poesia*, in *I percorsi della nuova poesia* cit., pp. 29-38: p. 31.

⁵³ E. Krumm, *Poesia – odio della poesia*, in *Il movimento della poesia italiana* cit., pp. 110-120: p. 120.

cati al passato, cosa che spegnerebbe la voglia di agire nel presente, fenomeno definito dal filosofo tedesco come sintomo della “malattia storica”.⁵⁴ Per dar inizio ad una nuova esistenza vitale, bisogna anche saper dimenticare. Far ciò significa liberarsi dall’obbligo di continuare la tradizione, restando chiusi nel passato, ma anche chiudendovi la tradizione stessa. Accettazione delle perdite, permette di uscire oltre l’orizzonte del già noto, pronti ad incontrare il passato nel proprio futuro. La memoria non dovrebbe allora farci perdere la nostra identità e diventare attori incapaci di agire nel presente, perché sempre obbligati a rispettare o fare i conti con il passato.⁵⁵ La memoria dovrebbe essere il principio immanente al soggetto e alla sua opera, un soggetto che non sogna l’eternità pura in cui salvi tutti i ricordi, ma che accetta il trapasso da cui rinascono le parole. Tale approccio si esprime in un frammento tratto dal saggio *La gioia di Hegel* di Milo De Angelis, nel quale leggiamo:

Ora, forse, l’utopia di superare il gesto letterario (il gesto che cocciutamente non è disposto a perdere nemmeno ciò che se non viene perso porta a una sconfitta generale) è anche in questa figura di vincitore, che crede al miracolo, si lascia spogliare, sa di risorgere, non ha bisogno di frenare lo svuotamento. Trionfa, e perciò può voler bene. È l’ultimo essere, nel mare, dopo le tempeste, che dibattendosi genera la vita ancora una volta, rifiutandosi di durare e consegnandosi tutto intero alla successione.⁵⁶

Le stesse tonalità risuonano anche in testi poetici come *Viene la prima* che finisce con le parole: «Non aggrapparti, accetta / accetta / di perdere qualcosa»,⁵⁷ oppure nei versi di *STP*: «si urlava ciò che si era / per superarlo».⁵⁸ De Angelis sembra dichiarare qui la necessità di rinunciare alle illusioni della resistenza al tempo, cosa che potrebbe essere garantita dalla figuratività del discorso o dal dominio ontologico di una verità ultima. La parola perde ogni carattere di astrattezza e di

⁵⁴ Cfr. G. Campioni, *Malattia dell’ideale e antistoricismo nel giovane Nietzsche*, in «Annali Della Scuola Normale Superiore Di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», V, 1975 (4), pp. 1537-66, <http://www.jstor.org/stable/24301270> (ultimo accesso: 14/01/2022).

⁵⁵ Cfr. F. Nietzsche, *Sull’utilità e il danno della storia per la vita. Considerazioni inattuali*, trad. it. di F. Masini, Roma, Newton Compton, 1978, vol. 2.

⁵⁶ M. De Angelis, *La gioia di Hegel*, in «Altri termini», 9-10, febbraio 1976, pp. 26-50: p. 35.

⁵⁷ M. De Angelis, *Tutte le poesie* cit., p. 40.

⁵⁸ *Ivi*, p. 65.

spiritualità ideale, mentre si esalta la sua «potenza fisica».⁵⁹

Un esplicito riferimento al tema dell'oblio, nei componimenti poetici di De Angelis, viene legato all'atto del dono. Nella prima raccolta riscontriamo, per l'appunto: «la carezza / / che dimentica e dedica» (*Luce sulle tempie*).⁶⁰ L'accostamento ritorna ancora, nella stessa sezione, nei versi: «Così la vittoria è di chi / dedica e dimentica» (*La stazione senza treni*).⁶¹ È significativo che le uniche occorrenze del verbo dimenticare si riducono quasi esclusivamente a *Somiglianze* e se il termine ritorna nei volumi successivi assume soprattutto un valore negativo. Tali dinamiche possono provenire dal fatto che nei versi di De Angelis l'assenza non si rende mai totale, come in Mallarmé, ma si scioglie nella presenza. La dimenticanza non è un obiettivo ultimo, ma un passo obbligatorio per poter riportare l'esistenza nel cuore della durata. Così succede anche con il soggetto deangelisiano che se sparisce, non lo fa per realizzare la propria morte, ma per rivivere. La sparizione dell'io si verifica nell'intimità delle parole per conceder loro libertà e ritrovare se stessi attraverso un incontro, ossia, come nota Baldacci: «Alle teorizzazioni sulla 'morte del soggetto' [De Angelis] contrappone il ruolo imprescindibile della prima persona in poesia, capace di "fondersi con il cosmo meglio di ogni altra"».⁶²

In questa luce va visto anche quel lirismo particolare di De Angelis. Una parziale appartenenza dell'autore alle dinamiche della disintegrazione del soggetto non lo porta a nessuno dei due modi tipici di reagire, distinti da Guido Mazzoni nel contesto della crisi moderna del soggetto. «Nel primo caso», afferma il critico, «chi prende la parola sente di non avere il diritto di darsi tanta importanza; nel secondo, esprimere se stessi significa violare le regole della vita sociale, quasi che l'affermazione di sé e del proprio stile si realizzasse *contro* il mondo: contro le norme del discorso pubblico e contro ogni convenzione».⁶³ La crisi del soggetto comporta usualmente la crisi della parola poetica sentita come insignificante o, per converso, come violazione dell'insignificanza del discorso esterno. Nell'opera deangelisiana riscontriamo invece un uso "essenziale" del linguaggio, messo in chiara opposizione a quello "strumentale" proprio del contesto quotidiano. Ciò non provoca però nessun rimorso o sentimento di aver violato in tal modo qualche regola, come se la possibilità di continuare la linea della modernità non

⁵⁹ M. De Angelis, *Colloqui sulla poesia* cit., p. 60.

⁶⁰ M. De Angelis, *Tutte le poesie* cit., p. 13.

⁶¹ *Ivi*, p. 52.

⁶² A. Baldacci, *Milo De Angelis* cit., p. 12.

⁶³ G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna* cit., p. 183.

fosse mai interrotta. In tal modo De Angelis riprende l'impostazione attribuita da Berardinelli a Paul Celan e Yves Bonnefoy.⁶⁴ Al carattere lirico dei componimenti di questi due autori si accordano, senz'alcun dubbio, le tonalità delle poesie di De Angelis, autore, ricordiamo, definito da Paolo Zublena «il più celaniano dei poeti italiani».⁶⁵ Questi poeti sembrano cogliere l'esistenza nell'intensità di poche parole, senza orpelli, speranze o rimpianti. L'attenzione principale ruota attorno all'incontro-scontro tra tensioni opposte e si volge verso il limite stabilito tra di loro. Del lirismo delle loro opere decide allora la stessa potenza della parola poetica, non un soggetto ideale e sovrano, né l'aspetto melico dei versi. In De Angelis è proprio la percezione del momento soglia ad aprire la voce dell'io all'esperienza dell'altro:

mentre rinasce il respiro
vissuto lentamente, battito per battito, ancora
così desiderato. Ma in quest'ansia
in questa voglia estrema chi? E non basta
esserci
nemmeno interamente, essere qui, lungo il muro,
la legge
che nessun atto rinnega, la follia
di capire, in uno sfilamento
degli oggetti:
è rimasto soltanto un po' di sole
nella camera, attraversata
angolo per angolo, anche lei, e davvero non si può
aspettare chi chiede, chi torna
vicino al letto
e dice soffrendo "resteremo nelle nostre cose"⁶⁶

Tale lettura della valenza lirica delle poesie coincide con il carattere profondo del soggetto e della memoria nell'opera di De Angelis. L'io parlante si mostra qui come elemento immanente all'immaginario poetico, e non più un'istanza aprioristica e dominante. La memoria non opera invece per ricordi nostalgici, subordinati al soggetto, ma gli viene incontro, essendo un costrutto che regge l'identità dell'individuo. Analizzando il ruolo del soggetto in De Angelis scopriamo così un suo

⁶⁴ Cfr. A. Berardinelli, *Poesia e genere lirico. Vicende postmoderne*, in «Moderna: semestrale di teoria e critica della letteratura», 3, 2001, pp. 83-91: pp. 90-91.

⁶⁵ P. Zublena, *Milo De Angelis*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a cura di G. Alfano (et al.), Roma, Sossella, 2005, p. 176. Per il rapporto tra De Angelis e Celan si veda: A. Baldacci, *A un millimetro da Paul Celan*, in Id., *Milo De Angelis cit.*, pp. 71-86.

⁶⁶ M. De Angelis, *Tutte le poesie cit.*, pp. 41-42.

L'ospite ingrato

procedimento circolare. L'io nasce dalla distruzione, non è dato a priori, ed essendo entrato in un rapporto con l'altro, non lo domina, ma concede un'autonomia agli oggetti esterni e, attraverso di loro, costruisce sé stesso.

L'io nella poesia di Milo De Angelis

Patrycja Polanowska

L'io come “albergo a ore”

Il soggetto adattativo nell'opera di Gabriele Frasca

Gilda PolICASTRO

I. Una premessa

Il modo o meglio i modi attraverso cui l'io prende la parola in poesia hanno subito mutamenti più visibili a partire dall'epoca romantica: da quando, cioè, la poesia come riconversione ed epifenomeno di stati interiori ha sostituito la celebrazione delle gesta eroiche, collettivamente godute. E sin da quando, con l'invenzione della stampa, la fruizione solitaria del testo ha progressivamente affiancato, fino a rimpiazzarla, la condivisione pubblica della cosiddetta lirica di società (i poemi, da Omero a Tasso). A mo' di simbolico spartiacque, i *Disegni letterari* del 1828 in cui Leopardi progetta «Idilli esprimenti situazioni, affezioni, avventure storiche dell'animo»: era questo materiale intimo, sebbene legato a una condizione empirica (il situarsi dell'io poetico in un preciso contesto), a *esprimersi* (ed è esattamente il verbo che usa Leopardi, come abbiamo visto) nei versi, attraverso la voce indicata come propria, personale, interiore. Ora: sappiamo, sempre dall'epoca romantica, che l'io lirico non coincide necessariamente con l'autore, il quale, a sua volta, è distinto dall'individuo biografico che mette il nome sulla copertina del libro. Il riferimento immediato va a Rimbaud, al citatissimo *je est un autre* della lettera del 1871 a Georges Izambard, suo professore al Collège di Charleville. L'assunto rimbaudiano non mette però in discussione solo la possibilità per il poeta di farsi interprete delle proprie idee, impressioni, emozioni, ma la stessa soggettività come luogo separato dalle percezioni, dai condizionamenti, dalle interazioni con l'Altro. Un concetto che nel Novecento inoltrato Jacques

Lacan avrebbe, via Freud, ripreso e portato alle conseguenze estreme anche sul piano del linguaggio: non più strumento consapevole di comunicazione, ma "luogo esterno" in cui "entreremmo" e da cui saremmo "parlati". Verrebbe da dire come un luogo fisico: una casa, o meglio «un albergo a ore», prendendo a prestito un verso di Gabriele Frasca. Prima di esaminare come la questione dell'io attraversi, sottotraccia, tutta l'opera dell'autore che maggiormente si è speso (nella teoresi come nella pratica poetica) in favore dell'oralità, e dunque del superamento di una dimensione introflessa (tipicamente borghese), in favore, quindi, di una poesia intesa come "megafono" di sentimenti collettivi e non "diario" di pensieri personali, cerchiamo di avvicinarci da un'altra prospettiva al tema dell'io, e anzi, proprio da un altro ambito del sapere: le neuroscienze. Che cos'è l'io, è stato chiesto qualche tempo fa in una trasmissione televisiva a Giorgio Vallortigara. La risposta, per il neuroscienziato, andrebbe ricercata nella funzione, nello scopo dell'io. L'autoconsapevolezza si renderebbe necessaria soprattutto nella vita sociale, dove l'io serve a rappresentarci gli altri come «possessori di esperienza», al pari o più di noi. Un'altra questione è la riconducibilità dell'io all'aspetto decisionale, ma quella che chiamiamo «volontà», per le neuroscienze, non è altro che «un accadimento deterministico». Quando vediamo qualcosa in movimento, spiega Vallortigara, la percezione di quel movimento non è la realtà obiettiva, ma «la ricostruzione di quel che è accaduto, fatta dal nostro cervello». Il quale però non è stato costruito per «indagare la verità sul mondo ma per farci sopravvivere nel mondo». Lo scienziato chiude a sorpresa citando il Montale di *Forse un mattino andando*: dietro la percezione delle cose (che è illusoria), potrebbe esserci «il nulla», «il vuoto».¹

II. Poesia tra posa e *ruminatio*

Riassumere l'attività di Gabriele Frasca, svoltasi tra poesia, saggistica in arte e saggistica accademica sin dalla fine degli anni Settanta, è impresa non congrua al respiro di un saggio breve. Nell'ottica che qui rileva maggiormente, ossia quella poetica, si segnalano per la loro natura rigorosamente bisillaba e assonante i titoli delle principali raccolte: *Rame*, con cui esordisce nel 1984 per Corpo 10 (Milano), e a seguire *Lime*, 1995, *Rive*, 2001, *Rimi*, 2013 (tutti per Einaudi). In ultimo, l'uscita del magno volume *Lame*, 2016 (per L'Or-

¹ G. Vallortigara, intervista di E. Camurri, in *#Maestri*, «RaiPlay», 1/11/2021, <https://www.raiplay.it/video/2021/10/Maestri-40093f85-7e5e-4601-9867-201acd10ed56.html> (ultimo accesso: 20/2/2022).

ma), che comprende *Rame + Lime* seguite dalle inedite *Quarantena e Versi rispersi*.

Se le prime raccolte, come testimoniato del resto dall'ultima che ha natura parzialmente antologica,² rientrano nel cosiddetto *neometricismo*, fenomeno di recupero di forme tradizionali diffuso a partire dagli anni Ottanta (che prevedeva, tra l'altro, un'abbondante attività di traduzione), negli ultimi anni si è sempre più consolidata e definita (anche in virtù di un'insistita autoesegesi in questa direzione) la natura estroflessa di Frasca come poeta-dicatore. Nell'ultimo, lungo testo in endecasillabi, edito al momento solo in rete, ma che funge da prequel dell'uscita del prossimo libro intitolato *Lettere a Valentinov*, esplicita è la raccomandazione, per il lettore, di fruirne ad alta voce.³ Si tratta di un passaggio decisivo, anche per un autore che ha fatto della propria idea di "oralità" un fondamento teorico essenziale, tra l'altro all'origine di uno dei suoi testi fondamentali, *La lettera che muore*, del 2005. E proprio nel 2005, nell'introduzione a *Parola plurale*, Gianfranco Alfano sottolineava come la scrittura di Frasca si volgesse a una progressiva, definitiva abdicazione della versione tardo-romantica della poesia, con la marca soggettiva al centro e l'esaltazione del vissuto individuale quale esperienza di «unicità e irripetibilità».⁴ Si trattava di una poesia dichiaratamente oppositiva, che muoveva da un'avversione all'io sospirato dei poeti divorati dal sacro fuoco, con reazione duplice: da un lato la forma (chiusa), dall'altra la performance (messa in forma, a sua volta). In principio Frasca sembra aderire all'idea classica della poesia, che si fa con le rime e le forme strofiche replicabili seguendo la metrica tradizionale. Ma l'autorialità ne marca subito lo specifico, riconvertendo il classicismo in sperimentalismo: soprattutto attraverso prove estreme di virtuosismo, come nelle *poesie da tavola* di *Rame* dove lo schema classico della sestina viene moltiplicato per sei dando vita a componimenti monstrum di 36 strofe e 6 congedi. Non mancavano, nella stessa raccolta esordiale, altre forme meno consuete, dagli strambotti alla villotta,⁵ mentre la raccolta del 2013, *Rimi*, si apriva

² In *Il mobile volere*, postfazione a *Lame*, Roma, L'Orma, 2016, pp. 417-433; G. Alfano propende per la definizione di «edizione critica d'autore», provvedendo l'autore (e il curatore d'appresso) a una sistemazione non meramente cronologica dei testi ricompresi nel macrotesto.

³ G. Frasca, *Storie corali. Soldati di Napoli*, in «Treccani», 3 gennaio 2022, https://www.treccani.it/magazine/atlanter/cultura/Storie_corali_Soldati_Napoli.html (ultimo accesso: 20/2/2022).

⁴ G. Alfano, *Gabriele Frasca*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a cura di G. Alfano et alii, Roma, Sossella, 2005, pp. 365-370: p. 365.

⁵ L'ultima forma, meno nota, è un componimento poetico popolare quattrocen-

con 25 sonetti barocchi di un manierismo talmente esibito da indurre il sospetto di ventriloquismo: che fosse stato, cioè, Quevedo stesso a prendere la parola nei testi-cover.⁶

Agli «individui metrici», per citare ancora Alfano, corrispondono in realtà degli «individui biologici»: dietro l'apparente freddezza formale ribolle l'incandescenza di ciò che «del nostro quotidiano vanisce [...] conducendoci all'inevitabile morire» (tema assai compatibile con Quevedo e in generale con la poetica barocca).⁷ Ecco che la fuga dall'io si traduce tanto in poesie che potremmo definire con formula postdatata "di ricerca" quanto in versi di taglio più filosofico o gnomico. Soprattutto quando il tema privilegiato è il tempo, ancora una volta in un'ottica barocca (come nella serie degli orologi in *Lime*), ripassata al setaccio dell'armamentario classico ma rinforzata dalle nuove consapevolezze tecnologiche. Fra tutti gli strumenti, Frasca privilegia la fotografia, sebbene in un'occasione pubblica ne abbia rigettato la centralità come tema della sua poesia: è pur vero che sin dall'esordio la *posa* è l'occasione figurativa per scrostare dall'io le escrescenze narcisistiche. Così, a commento della poesia *spiaggia settembre del '65*, dalla raccolta *Lime*, Ottonieri rilevava proprio la plusvalenza dell'io contenuta nella rappresentazione dell'immagine fotografica (un io raddoppiato, che si ritrae ovvero si racconta nell'atto di guardarsi):

chi vede (introdotto così, *d'emblée*, dal v. 1) – che dunque commette la visione – è altro, allora – occhio di qua dalla camera, pupilla che incornicia e vaglia – ma pure è *se stesso* ciò stesso che residua e scannerizza una certa sua posa aliena del '64 (se stesso, non lui). La falla, che al v. 2 è ancora la minuscola fessura della lente, diviene al 15 la foto, tout court. La negativa forse. Revertita: la posa.⁸

C'è dunque un filo tematico che lega il corpo, la sua apparizione ma anche la sua scomparsa, alla mediazione tecnologica. Il soggetto proprio perché raffigurato, *riprodotto*, ha più chiara la percezione della propria transitorietà (non a caso nel testo commentato da Ottonieri «stampo» rima con «senza più scampo»)⁹. Ma ce n'è un altro, di tipo

tesco di area veneta, che consta normalmente di due soli distici e trae origine dallo strambotto.

⁶ D. Castiglione, *Rimi [commento]*, in «Nuovi argomenti», 22 gennaio 2014, <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/rimi/> (ultimo accesso: 21/2/2022).

⁷ G. Alfano, *Gabriele Frasca* cit., p. 365.

⁸ T. Ottonieri, *La Zona Lirica. La Zona Morta*, in Id., *La plastica della lingua. Stili in fuga lungo una età postrema*, Milano, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 136-142: p. 138.

⁹ G. Alfano, *Gabriele Frasca*, cit.

formale, che lega poesia e persistenza: la memorabilità, condizione essenziale della poesia, garanzia che il suo contenuto non si disperda nel pulviscolo della comunicazione. La memorabilità si lega ancora una volta alla forma, ricorrendo agli espedienti tradizionali (metro, ritmo, rima). E la dizione orale, l'estroflessione, non è solo un modo per sottrarsi alla primazia irricevibile dell'io intimo ed introverso, ma anche una possibilità vivificante di enunciazione del testo, che lascia a chi lo ascolta un'eco, una «comunicazione» (che per Frasca non va intesa nell'accezione massmediale, certamente), una traccia più penetrante e perciò più radicata e permanente, rispetto alla scrittura. Le parole in realtà dovrebbero disperdersi, tanto più se si consegnano a soggetti disidentificati, come in Beckett (di cui Frasca è traduttore). Ma la poesia è connessa alla *ruminatio*: giacché «solo chi rumina digerisce versi», come sappiamo dal teorico (via padre Jousse).¹⁰

III. Tra le *Lame*

L'autoedizione della propria opera (sia pur non omnia) in *Lame* si offre come una sintesi di tutto il percorso poetico di Frasca, dal 1976 al 2016. Nella bandella si parla di «archivio della maniera neometrica», in virtù del ricco repertorio di forme chiuse tradizionali, sempre però rinnovate, riaperte dunque, come accade ad esempio nei sonetti frantumati e nelle sestine moltiplicate. Un iniziatore in questa direzione era stato lo Zanzotto di *Ipersonetto*, del 1978, ma Tommaso Ottonieri ha avuto modo di attestare come il fervore sulla forma chiusa fosse già pienamente in atto, a quell'altezza, nel rovello compositivo di Frasca.¹¹ All'interno della sezione *Quaraterna*, penultima di *Lame*, si trova una poesia programmatica, *Dove m'hanno condotto le vecchie parole*, in cui possiamo riconoscere una sorta di manifesto di riciclo poetico delle forme e dei poeti di tradizione, dai provenzali a Dante ai barocchi

¹⁰ G. Frasca, *Novena, ovvero: i poeti danno i numeri*, in «Anticomoderno», 4, 1999, pp. 185-189: p. 187.

¹¹ Cito, col consenso dell'autore, da una comunicazione privata di T. Ottonieri: «Mi pare di aver ricordato, in occasioni pubbliche, di un metricismo già costituitosi in un tempo anteriore rispetto all'ipersonetto zanzottiano; in ogni caso, la conoscenza fra me e Gabriele avvenne alla fine del '77, e con immediato scambio: le prime sue cose lui me le diede a leggere, al più tardi, nei primi mesi del '78. Il galateo in bosco uscì a dicembre. A ulteriore riscontro, le *Saltatiunculae*, testo che scrisse su mio invito perché le includessi in appendice alle mie Memorie (pubblicate nell'80, ma scritte a metà '78), erano di quell'anno o forse, più probabilmente, del successivo, ma non era certo il primo in cui metricizzasse: anzi, a parte le prose narrative – cui già allora si dedicava, – non ricordo versi di lui che non fossero in metro (e assai spesso in sonetto)».

a Quevedo a Beckett.¹² Così i versi *rispersi* (ultima sezione) che vengono riproposti dal passato e restituiti al lettore non una volta per tutte, ma per essere nuovamente "disseminati". In un autocommento uscito su «Nuovi argomenti» Frasca ricordava come proprio quella finta traduzione del testo di Thomas avesse segnato una nuova via nella sua scrittura, la strada seguita dagli altri "individui poetici" (uno per ogni anno a partire dal 2012), che avrebbero scandito il tempo della *quarantena* (denominazione sinistramente profetica): un tempo in cui l'io «torna a essere quello che è sempre stato, un pronome, un soggetto di carta velina, o piuttosto una maschera dagli occhi cavi nel carnevale del linguaggio, nemmeno fa più paura».¹³ La conclusione ideale di questo movimento compositivo è la concezione della poesia come testo sempre riscritto, ma da un originale che non esiste. Come questo si concili con l'albergo a ore, dobbiamo ancora meglio metterlo a fuoco. Può aiutarci lo stesso Frasca, che tra i poeti contemporanei è sicuramente tra i più autoriflessivi: la poesia, ha detto in una circostanza pubblica, è un evento intersoggettivo: «facciamo la voce grossa con la poesia, che è un megafono, non un silenziatore». E poco dopo, citando padre Jousse: «la poesia non è un gargarismo, va bevuta: è come l'eucaristia, è ingoiare l'informazione che contiene».¹⁴

Ed è così che nel nuovo libro, *Lettere a Valentinov*, solo parzialmente anticipato in rete, a prendere la parola sono i documenti storici o i morti per la spagnola. I versi sono canonicissimi endecasillabi, ma le poesie sono abnormi, testi lunghissimi che l'autore ci chiede espressamente di leggere ad alta voce. La voce è però in questo caso refertuale, da documento, non più il vocio del soggetto plurale che radunava i saperi dalle Sacre Scritture al postpunk (così notava Donati nella seconda postfazione a *Lame*). Le vecchie parole vanno ripensate ancora, per Frasca, soprattutto per capire «cos'è successo, nel Novecento, che è

¹² Nella raccolta *Rimi* il testo di *Dove m'hanno condotto le vecchie parole* era presentato come traduzione da Dylan Thomas: un aspetto della scrittura di Frasca che, sulla scorta di Isella su Gadda, Bernardo De Luca ha definito «a vasi comunicanti». Cfr. B. De Luca, recensione a *Lame*, in «alfabeta2», 4 ottobre 2016 (il sito non risulta più disponibile: si cita per gentile concessione dell'autore dal testo originale).

¹³ Cfr. Gabriele Frasca legge «Dove m'hanno condotto le vecchie parole», in *I poeti leggono se stessi/11*, a cura di M. Borio, in «Nuovi argomenti», 30 settembre 2015, <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/gabriele-frasca-legge-dove-mhanno-condotto-le-vecchie-parole-i-poeti-leggono-se-stessi-11/> (ultimo accesso: 21/2/2022).

¹⁴ Si cita dalla lezione su *Poesia e oralità*, tenuta da G. Frasca per il corso di poesia dell'Accademia Molly Bloom, il 24 gennaio 2022.

andato così storto».¹⁵

Dall'«ipersestina» di *Poesie da tavola* (come nel 1984 in posizione incipitaria anche in *Lame*) fino alle nuovissime *Lettere*, l'opera di Frasca è un continuo rivitalizzare congegni e rimasticare voci ed esperienze, ma anche un ripensamento ininterrotto del *medium* stesso: al tramonto dell'età della carta, il poeta deve «riposizionare i suoi sensi», non prima di aver ri-sillabato, dunque ri-pensato, le «vecchie parole». Giusta la definizione di Bernardo De Luca di «costellazione dinamica», la poesia di Frasca è un mondo di testi autoconclusi ma anche interconnessi con l'intero sistema, al di là degli steccati cronologici e di genere.¹⁶ La dinamicità è legata alla duttilità di chi osserva: si tratti dell'autore o del lettore, da qualunque posizione i legami e le continuità permettono di saltare ostacoli e bypassare discronie. Uno spaziotempo reinventato da un io che non è un io, come andremo una volta di più a verificare.

IV. Il carotaggio della mente: *uno*

Leggiamo, a questo punto, l'attacco della lunga poesia che apre *Rive*, la raccolta del 2001 (non ricompresa in *Lame*):

Uno finisce che si sveglia un giorno
e dice ma
che cazzo ci sto a fare
o qualcosa del genere qualcosa
del tipo basta
lo vedi si posa
sempre la stessa polvere in soggiorno
la toglie e torna
e tutto ciò che pare
nuovo è solo un anello del collare
di tutta questa
roba appiccicosa
che più ti muovi e più si stringe intorno.¹⁷

Chi sta parlando, in questo incipit? La poesia di Frasca, lo abbiamo ormai compreso, è una poesia che rifugge dalla soggettività, ricollocandosi nella tradizione orale e dunque a fruizione multipla della poesia, tra l'altro privilegiandone la metrica (dunque la dicibilità). La poesia non ha altro scopo che la sua composizione (ribadiamo: metrica, di qualunque metro si tratti, tradizionale o rinnovato e inventato) e non ha, di fatto, altro scopo che la condivisione (a differenza della "lette-

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ B. De Luca, recensione a *Lame* cit.

¹⁷ G. Frasca, *Rive*, Torino, Einaudi, 2001, p. 5.

ratura", che nasce elitaria, per chi sa leggere, per chi deve autopromuoversi come classe, ovvero la borghesia).¹⁸ La poesia non è scritta da una creatura speciale, ma organizzata in testo da chiunque voglia (ma anche sappia, aggiungiamo) condividere un pensiero con qualcun altro. E il senso non è il "chi" ma il "cosa", e il "come", soprattutto. E però chi è che dice *uno*? O meglio "cosa" dice e "come", *uno*? Il testo ci parla di un individuo biologico che si confronta con l'esistenza come da un fondale bianco, imprimendovi una forma qualsiasi, una forma che non è particolare, *unica*, e che perciò non prelude a una storia ma a una stasi, una ripetizione di azioni consuete, banali, e, proprio per questo, vitali. Non-unicità è anche serialità, nell'era dei media, dunque quell'*uno* non può che suonare antifrastrisco. Abolita la punteggiatura, potenziate le figure di ripetizione (assonanze, rime, paronomasie), il flusso nevrotico di questa descrizione *slow motion* di una vita qualsiasi è al tempo stesso spersonalizzante e assertivo: sono le due istanze che coniugano entro la stessa figura la tradizione d'avanguardia (cui Frasca non è consentaneo) e quella lirica. Qualcuno ha parlato di post-umanesimo, per questo io tra gli oggetti e i fenomeni, senza più capacità e possibilità di ergersi a misura, nemmeno solo della propria interiorità. L'incertezza di chi legge è allora la stessa di chi scrive: chi è (di nuovo) l'uno? Non ha l'esemplarità di *everyman*, è proprio un aggregato casuale di percezioni, di impressioni, di un sentire che lungi dal porsi o presentarsi come eccezionale, non sa più emergere, e sprofonda nel *flux de connerie*.¹⁹ È l'automa, dunque, il dis-individuo che nel patologizzare la propria identità (speciale, privilegiata, eccezionale, come da tradizione introflessa e intimista), la esalta come interrogazione e domanda di senso, mai esaurita perché inesauribile. Ed ecco che ributta soggettività (perché cos'altro è la percezione di sé, se non un attestato relazionale) dove maggiormente la riduce a ossessione. Simile in questo al Beckett di *Molloy* («Je m'appelle Moran, Jacques. On m'appelle ainsi. Je suis fichu. Mon fils aussi»). Vien da pensare che nella guerra tra il primato dell'io nei lirici (almeno da Leopardi, se non da Dante) –

¹⁸ È la nota tesi esposta una prima volta in G. Frasca, *La lettera che muore: la letteratura nel reticolo mediale* [2005], Bologna, Sossella, 2015, e più volte riproposta in interventi pubblici: si veda ad esempio l'incontro con T. Ottonieri per *Polisemie. Seminari di poesia iper-contemporanea*, Università "La Sapienza", Roma, 6 febbraio 2019, disponibile sul canale YouTube «Polisemie. Rivista di poesia iper-contemporanea», <https://www.youtube.com/watch?v=HyBpJ29Gum4&t=1084s> (ultimo accesso: 21/2/2022).

¹⁹ Giusta l'osservazione di F. Francucci, *La satira a distanza zero di Gabriele Frasca. Materiali per la lettura del capitolo 12 di «Santa Mira»*, in «L'illuminista», 58/59/60 2021, pp. 229-250: p. 242.

pur con le incertezze dei contemporanei (prendiamo Anedda: «come abbiamo potuto pensare di dire io?»)²⁰ – e la riduzione neoavanguardista, quello di Frasca sia un io adattativo, che prova a resistere alla furia di negazione mimetizzandosi nella metrica, ovvero nella dizione e nella memoria. Una marca di identità anche quella, in un mondo poetico che fa la poesia coi calcolatori (e dunque senza ritmo, o con un ritmo diverso, anomalo, post-riprodotto). Un io che funziona a seconda del contesto (e del palinsesto) come collettore di saperi e giunzione tra alto e basso, tra connerie e cultura, tra padre Jousse e i Coil.

E dunque: cosa ce ne facciamo, infine, di quest'io-soggetto che «non si trova nei versi ed è nascosto nella forma», secondo la bella intuizione di un critico a proposito di *Rimi*?²¹ È un io che si ribadisce forcluso nei versi *rispersi*, dove il principio della disindividuazione è definitivamente accostato alla vita materica della specie, non solo umana:

partiamo invece adesso dal soggetto che dovrebbe lasciarsi contenere. almeno a metterlo nero su bianco da quell'albergo a ore che è il pronome [...] di un soggetto con troppi parassiti che vivono del suo per dirlo tale. dove trovarlo allora se sul piano dell'essere diledgia in un progetto così scopertamente omeostatico e nell'altro supposto dell'avere. si giunge facilmente al paradosso di farne una congerie dell'altrui.²²

Esattamente come in *Rimi* le le prose qui sono poesie vere e proprie, che però abdicano alla marca di genere (la piegatura del verso) aderendo a quel "ritmo senza misura" invocato dai Deleuze e Guattari cari all'autore.²³ Anche qui prevale il tono assertivo, scandito dagli endecasillabi, e a scompaginare i blocchi di testo c'è ancora una volta il punto, che cadenza il verso, in qualche modo. Il corpo che in altri testi già si spersonalizza, si oggettivizza, si replica in immagine, qui si degrada ulteriormente a individuo biologico accidentale. Se l'io è un altro, si trova di sicuro altrove (o almeno è lecito presumerlo). Nello spazio che è l'opposto polare della casa, ad esempio: l'albergo, che simula familiarità, replica schemi noti, e che brevemente abitiamo ma non ci appartiene mai, anche se un po' sembra di sì, quando l'ordine della stanza rimargina per effetto delle nostre cose riassorbite dalla valigia,

²⁰ A. Anedda, *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Roma, Donzelli, 2009, p. 137.

²¹ E. Partesana, *Il dominio della forma. Alcune osservazioni sopra «Rimi» di Gabriele Frasca*, in «L'ospite ingrato», 1, 2017, pp. 1-12: p. 1.

²² G. Frasca, *Lame cit.*, p. 405.

²³ D. Castiglione, *Rimi [commento] cit.*

L'ospite ingrato

col vuoto che fa da segnaposto alla nostra presenza di prima, la ripropone lì, dove diletta. Nell'albergo del soggetto, infine, può soggiornare (sia pur "a ore": e lo stilema fraschiano rinsalda accuratamente lo spazio transitorio e il tempo transeunte) finanche un microbiota: sempre che non si creda, lui solo, lui speciale, lui sì, quell'io.

L'io come "albergo a ore". Il soggetto adattativo nell'opera di Gabriele Frasca

Gilda PolICASTRO

Un'autoanalisi spietata: *Il Conoscente* di Umberto Fiori

Chiara Bistolfi

Il Conoscente rappresenta un caso molto particolare del percorso di Umberto Fiori. Chi conosce la sua opera e si accinge alla lettura di questa raccolta ha immediatamente l'impressione di un ribaltamento rispetto alla produzione precedente: *Il Conoscente* ha una forma narrativa, dal momento che compaiono personaggi, ci sono continui dialoghi espliciti e c'è una trama, uno sviluppo sequenziale. Altro grande scarto rispetto a *Case, Esempi, Chiarimenti, Tutti, La bella vista e Voi*, è la messinscena di un personaggio, protagonista di un «racconto in versi falsissimamente autobiografico», che «porta lo stesso nome e cognome dell'autore». ¹ Infatti, come sottolinea il poeta stesso nella *Nota per il lettore*, «il personaggio che dice *io* si chiama – come e più dell'autore – “Umberto Fiori”» e continua precisando che il racconto ha una precisa collocazione temporale, in quanto «l'incontro con il Conoscente è ambientato negli anni Ottanta del Novecento, nel momento in cui le utopie rivoluzionarie si spengono e lasciano il posto a un eccitato fervore godereccio» (*Con*, p. 305). Motore della vicenda è appunto l'incontro con il Conoscente, un personaggio odioso, dai tratti diabolici, lusinghiero e mellifluo e il perno intorno al quale si sviluppa l'intera narrazione è il rapporto tra colui che “conosce”, o aspira a conoscere, e il Conosciuto Umberto Fiori, ² oggetto della continua

¹ U. Fiori, *Il Conoscente*, Milano, Marcos y Marcos, 2019, risvolto di copertina; d'ora in avanti *Con*.

² Così si definisce il protagonista stesso: «E poi / il problema non era il Conoscente: / ero io, era il Conosciuto» (*Con*, p. 49).

provocazione e messa in discussione da parte del suo “mefistofelico” interlocutore.

Il lettore avvertito dell'opera di Fiori è abituato alla “voce” del poeta ed è pronto a riconoscerla nelle varie forme di impersonalità che caratterizzano le raccolte precedenti, dove l'individualità è continuamente erosa e cancellata nel tentativo di rendere l'esperienza adatta alla condivisione con la collettività. Infatti, a partire dalla prima raccolta *Case*, è comune riscontrare strategie testuali tendenti all'impersonalità, come l'impiego del *si* impersonale e l'adozione di un «uno» come soggetto testuale, di solito inserito in contesti deittici ben delineati da un sistema organizzato di dimostrativi e avverbi.

Per questi motivi la presenza di un personaggio dotato di nome e cognome che si muove e interagisce con altri è sicuramente un fatto eccezionale, che salta subito agli occhi anche del lettore meno accorto. Questo fatto stupisce ancora di più quando risulta chiaro che il racconto è ambientato proprio nel periodo in cui l'autore si stava affermando come poeta: infatti, oltre all'indicazione fornita nelle *Note*, ci sono più elementi del testo grazie ai quali si può stabilire con certezza che il racconto è ambientato negli anni Ottanta. Questo è un fattore che deve essere tenuto in considerazione e che non può non ricondurre il lettore alla biografia dell'autore che, con il personaggio «Umberto Fiori», condivide «un passato di militanza politica nella sinistra extra-parlamentare» (*Con*, p. 305). Si tratta infatti di un momento delicato della vicenda personale del poeta, un periodo di crisi sopraggiunto in seguito al tramonto definitivo di una prospettiva politica rivoluzionaria, con la conseguente perdita di un modo collettivo di essere al mondo.³ Il *Conoscente*, come si desume dalla lettura complessiva, non si fa portatore di un'ideologia, ma anzi rappresenta la negazione della verità e il nichilismo più assoluto, è emblema di quel momento storico che per la generazione di Fiori ha rappresentato una fase di svuotamento e sottrazione.

Fatte queste premesse, è necessario interrogarsi sui motivi soggia-

³ Fiori riconosce in questo periodo un forte cambiamento personale e generazionale: la fine della prospettiva collettiva e rivoluzionaria è avvenuta in contemporanea con la fine dell'attività musicale e l'inizio della sua “vera” ricerca poetica. Questo salto e cambiamento individuale e generazionale è uno degli elementi centrali della riflessione dell'autore ed è oggetto di numerose interviste; si vedano ad esempio: R. Ronchi, G. Saporetti, *I muri ciechi di Milano. Intervista a Umberto Fiori*, in «Una Città», 26, ottobre 1993, <http://unacitta.it/it/intervista/582-i-muri-ciechi-di-milano/> (ultimo accesso: 10/5/2022) oppure S. Burratti, A. Perrone, *Conversazione con Umberto Fiori*, in «Formavera», 29 ottobre 2014, <https://formavera.com/2014/10/29/conversazione-con-umberto-fiori-prima-parte/> (ultimo accesso: 10/5/2022).

centi alla scelta di scrivere un'opera così apparentemente lontana dal resto della produzione. Dichiarò Fiori stesso, in un'intervista rilasciata nel 2017, poco prima della pubblicazione dell'opera:

È una cosa molto diversa da quello che ho scritto fin qui: l'io non solo viene recuperato, ma assume addirittura il mio nome e cognome. È la mia maschera, il Pinocchio che sono. La storia del mio rapporto con il *Conoscente*, questo personaggio mellifluido e ributtante, è del tutto inventata, naturalmente, ma contiene diversi elementi ingannevolmente autobiografici. Insomma, è un gioco tra finzione e verità. Certo, ci sono degli elementi teatrali (come già in *Voi*), ma a prevalere è il racconto; c'è un dialogo, ma succedono anche delle cose. L'ibridazione delle forme non mi interessa di per sé, non è un programma che mi sia prefisso: il *Conoscente* è nato nella mia testa come *personaggio* [...] e le dinamiche perverse tra lui e me mi hanno spinto a ricorrere a una prolungata narrazione in versi.⁴

La dichiarazione è interessante per due aspetti fondamentali: l'adesione ad una prolungata forma narrativa in versi, la quale risponde al bisogno di dispiegare le complesse dinamiche della relazione tra Fiori e il *Conoscente*, e il recupero di un io individuato, per di più omonimo dell'autore, una «maschera» che passa all'azione in un contesto fittizio e solo apparentemente autobiografico.

Già ad una prima lettura sono molto evidenti gli elementi diegetici: nonostante la raccolta sia divisa in sei parti, suddivise a loro volta in sezioni, per un totale di 118 componimenti, l'organismo macrotestuale è molto coeso ed è caratterizzato da un forte andamento narrativo, al punto che risulta difficile prendere in considerazione le poesie singolarmente, estrapolandole dal continuum narrativo.⁵ Inoltre, si possono individuare diversi espedienti narrativi, ad esempio le analessi,⁶ i sommari,⁷ le lunghe scene che coincidono con i numerosissimi dialoghi tra

⁴ M. Borio, *Maria Borio intervista Umberto Fiori*, in «Insula Europea», 13 ottobre 2017, <https://www.insulaeuropea.eu/2017/10/13/maria-borio-intervista-umberto-fiori/> (ultimo accesso: 10/5/2022).

⁵ Si potrebbero citare molti casi di forte continuità tra un componimento e i vicini. Si prenda a titolo d'esempio il passaggio tra la fine del componimento 31 e l'inizio del 32: «Hai visto? Ecco... lo senti? / Lo senti il grande appello che ti comprende, / ti include, ti contiene? / Non resistergli...», «Non resistevo, no. / Quella chiamata / lascio che scendesse fino al cuore, / come se non l'avessi sentita mai» (*Con*, pp. 79-80).

⁶ Il primo flashback è annunciato fin dal testo d'apertura, «È che ho la testa piena / di una scena che ho visto / tanti anni fa» (*Con*, p. 13) e inizia nel componimento successivo con il racconto dell'incontro tra Fiori e il *Conoscente*.

⁷ Si veda l'inizio del componimento 69: «Basta. Sono passati dei mesi. A Urate, /

Fiori e il Conoscente, alternate alle pause dedicate al dispiegarsi dei pensieri del protagonista e a momenti più “lirici”.

In secondo luogo, l'adozione di un narratore autodiegetico, il cui nome corrisponde a quello dell'autore, chiama in causa il genere dell'*autofiction*: tale modalità narrativa, riconosciuta principalmente nell'ambito della narrazione in prosa,⁸ prevede la coincidenza tra il nome dell'autore e il nome del personaggio, protagonista delle vicende fittizie che vengono narrate. Nel caso del *Conoscente*, l'elemento finzionale è dichiarato fin dagli inserti paratestuali del risvolto di copertina e della *Nota* finale, in cui il poeta avverte il lettore dicendo «che gli aspetti apparentemente autobiografici e i personaggi presentati sono frutto di pura immaginazione o – in qualche caso – di liberissima rielaborazione» (*Con*, p. 305).

Nonostante le evidenti differenze tra *Il Conoscente* e le raccolte precedenti, a una lettura più approfondita risulta chiaro che quest'opera presenta un forte collegamento con il resto della produzione di Fiori, perché ne indaga, mettendole in discussione, le ragioni profonde.⁹ Mi sembra che tale autoanalisi, che si dispiega in tutto il racconto attraverso il confronto serrato con una sorta di *Doppelgänger* fastidioso e sgradevole, coinvolga l'aspetto identitario almeno su tre livelli: il primo, quello forse più evidente, è l'io in prima persona, l'«Umberto Fiori» come soggetto e protagonista di «un racconto falsissimamente

alle tendine di plastica rosse e blu / del Bar Sport, mi sforzavo / di non pensare più. / Via, via, via. Troppo buio, troppo peso» (*Con*, p. 191).

⁸ Il termine è nato in Francia ed è stato coniato dallo scrittore Serge Doubrovsky per indicare il genere a cui appartiene il proprio romanzo, *Fils*, pubblicato nel 1977. Per un approfondimento sulla genesi del genere dell'*autofiction* in Francia e il suo sviluppo in Italia si veda: L. Marchese, *Genealogia dell'autofinzione italiana*, in «Le parole e le cose», 29 gennaio 2018, <https://www.leparoleelecose.it/?p=30851> (ultimo accesso 10/5/2022). Al difficile rapporto tra l'*autofiction* e il genere poetico, la rivista online «L'Ulisse» ha dedicato un'intera monografia: *Poesia, autofiction e biografia*, «L'Ulisse», XX, 2017.

⁹ È anche lo stesso poeta ad ammettere la continuità tra tutte le sue opere, così come dichiara nell'intervista a Daniele Soriani: «Ogni libro è nato in un certo senso come “integrazione” del precedente, come un suo sviluppo o come un approfondimento di alcuni temi. In *Chiarimenti* viene in primo piano quello della discussione, di una “lotta” per la verità, che in *Esempi* era solo accennato. In *Tutti* interviene l'elemento del tempo (la prima sezione si chiama *Anni*) che negli altri libri era assente, la città – che nelle prime due raccolte era attraversata da un soggetto per lo più impersonale, generico – viene rivisitata in termini più personali, autobiografici. *La bella vista* abbandona l'anonima scena urbana dei libri precedenti per affrontare un paesaggio naturale ben identificato, carico di ricordi» (D. Soriani, *Intervista a Umberto Fiori*, in «Atelier», 49, XII, 2008, pp. 51-58: pp. 51-52).

autobiografico in versi», che viene messo in crisi perché minato nelle sue fondamenta identitarie. Il secondo, invece, riguarda il soggetto come poeta: riprendendo la distinzione continiana di Dante come *auctor* e *agens*, è possibile riscontrare nel *Conoscente* un soggetto *agens* chiamato «Umberto Fiori», che si ritrova a riflettere sull'*auctor* e sulla sua figura. Infatti, conseguenza dello sconquassamento identitario sarà anche la perdita di credibilità e di valore dell'idea di poesia e dello statuto di poeta. Infine, il confronto con il *Conoscente* metterà a dura prova anche la prima persona plurale, quel sentirsi, cioè, parte di un «noi» del quale Fiori, come molti altri della sua generazione, hanno fatto esperienza negli anni Settanta e che hanno visto inevitabilmente tramontare con l'avvento dell'epoca del consumismo e la fine delle ideologie.

Dunque, la riflessione sulla prima persona, sia essa singolare o plurale, sulla figura del poeta e sull'oggetto poesia, alla base dell'intera narrazione, è ciò che inserisce quest'opera in un filone di continuità rispetto alle altre, perché ne rappresenta il rovescio assolutamente necessario. Inoltre, l'apertura ad elementi diegetici, necessari per dispiegare certe dinamiche appartenenti al mondo interiore del soggetto, richiama una modalità narrativa che Damiano Frasca aveva individuato in alcune tendenze della poesia degli anni Sessanta, in particolare in raccolte come *Nel magma* di Luzi e *Gli strumenti umani* di Sereni.¹⁰ Questi poeti avrebbero infatti avvertito come necessario lo sconfinamento dei limiti del genere lirico, un superamento che deve essere inteso come il risultato di un processo totalmente interno all'io, che risponderebbe ad un proprio «bisogno di figure, di elementi narrativi, di strutture».¹¹ Di fronte a fenomeni che sembrerebbero mettere in discussione la centralità del soggetto, Frasca suggerisce di leggere l'apertura ad una dimensione narrativa, tra i quali la misura più distesa del poemetto e lo scambio dialogico con altri personaggi, come elementi funzionali ad un rafforzamento del monologismo lirico. L'inserzione di altre voci, siano esse *alter ego* del poeta stesso o portatori di idee a confronto con quelle dell'io, garantisce una maggiore vivacità di contrasti in un discorso tutto interiore. In questi casi i personaggi as-

¹⁰ Frasca riprende concetti pertinenti alla narratologia, in particolare dagli studi di Bachtin, e prova ad applicarli al genere lirico per spiegare alcune esigenze narrative tipiche della poesia di Luzi e Sereni, giungendo alla conclusione che i personaggi messi in scena nelle raccolte *Nel magma* e *Gli strumenti umani* sono funzionali all'esplicitazione di un conflitto interiore all'io (D. Frasca, *Posture dell'io. Luzi, Sereni, Giudici, Caproni, Rosselli*, Pisa, Felici, 2014).

¹¹ *Ivi*, p. 15.

sumono una «funzione responsoriale»¹² nei confronti dell'io, ma senza oltrepassare realmente i confini del contesto monologico. Si potrebbe dunque ipotizzare che questa considerazione possa valere anche per *Il Conoscente*, un racconto in versi che ha al suo centro un dialogo serrato tra «Umberto Fiori» e un suo «doppio» negativo: una spietata, ma necessaria, autoanalisi, una messa alla prova di sé stesso in quanto soggetto e poeta.

I. «Il punto cieco / dove mi trovo, e non mi so»

Chi si avvicina al *Conoscente* rimane spiazzato di fronte alla presenza di un personaggio individuato con tanto di nome e cognome, mentre del diabolico interlocutore non si conoscerà mai il vero nome, se davvero ne possiede uno. Al loro primo incontro, le prime parole del Conoscente sono proprio «Umberto Fiori!» e a queste farà seguito una serie di osservazioni sulla vita privata del soggetto, come se l'altro gli fosse intimamente legato:

Giù baci, abbracci, pacche, strette di mano.
Poi come se quest'occasione
la aspettasse da sempre,
col tono di un bambino che ripete
la sua lezione,
mi grida in faccia chi sono,
che cos'ho fatto, detto, pensato (cose
che neanch'io mi ricordo). Ride,
mi prende sottobraccio; ogni due frasi
mi palpeggia, si accosta, mi punta un dito
contro le costole: vuole
che non mi perda mezza parola.

Io

riesco a seguire solo gli sbuffi bianchi
del suo alito. Alcol, nicotina.
Ma anche zaffi di lievito,
ogni tanto. Di cantina, di muffa.
E sotto, come un tanfo di alga marcita.

Fermo nel freddo, nel silenzio del filobus che va,
frase per frase sento di cosa sa
la mia vita. (*Con*, p. 27)

Fiori è travolto dall'uomo che ha appena incontrato ed è in com-

¹² E. Testa, *Lingua e poesia negli anni Sessanta*, in *Gli anni '60 e '70 in Italia: due decenni di ricerca poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, pp. 21-44: p. 38.

pleta balia della sua esuberanza. Il Conoscente sembra sapere ogni cosa, più dello stesso Fiori, anzi, vuole che il suo ascoltatore non si perda alcun dettaglio della sua stessa vita. La passività del protagonista è rimarcata dalla ripetizione, anche in anafora, del pronome atono di prima persona. È questo il primo caso in cui l'azione del Conoscente annichilisce il suo interlocutore che, infatti, rimane «Fermo nel freddo», mentre ascolta il racconto della sua biografia. Il pronome personale «Io» assume una posizione particolarmente rilevante qui, come in molti altri passi del racconto.¹³ Nel componimento successivo, alla fine del loro primo incontro, il Conoscente sparisce, dopo aver srotolato «allegrementemente le mie bende insanguinate / sul muso della gente» e lascia lì il suo interlocutore, annichilito:

E io lì, solo. Nudo,
muto come una bestia.
E intorno il mondo intero
che guarda via.

In mezzo a tutti io
fermo, a chiamarmi
così e così, senza potere
nemmeno più spiegare,
rispondere. (*Con*, p. 28)

Osservando la frequenza dell'impiego dei pronomi personali di prima persona e le loro rilevanti posizioni all'interno del testo, dunque, assistiamo alla messinscena di un io molto esposto, anzi messo a nudo, così come effettivamente avverrà nella quinta parte del racconto, una volta che Fiori sarà entrato nella Convenzione, la stramba terapia di gruppo gestita dal Conoscente. Ma, analizzando la semantica di

¹³ Di seguito alcuni passi d'esempio: «Io non sarei rimasto più sorpreso» (*Con*, p. 26); «E io lì, solo. [...] In mezzo a tutti io / fermo, a chiamarmi / così e così» (*Con*, p. 28); «Io guardavo un balcone / ancora in pieno sole, là in alto...» (*Con*, p. 34); il titolo della sezione «[Io e il Conoscente]» p. 39; «Non ero certo io / a cercarlo» (*Con*, p. 41); «Educazione certo. Io sono uno / che cedrebbe il passo / a un gatto» (*Con*, p. 42); «E poi / il problema non era il Conoscente: / ero io, era il Conosciuto» (*Con*, p. 49); «“Sai” gli dicevo “in tutti questi anni / io mi sono convinto che tra un uomo [...] Lui socchiudeva gli occhi, / faceva un sorrisino. Io: “Non si può, [...] Io, per me, la lezione l'ho imparata. [...] Per coprire quel vuoto, io proseguo» (*Con*, pp. 56-57); «Io gli ubbidisco, ascolto» (*Con*, p. 73); «(Io penso a un paese lontano» (*Con*, p. 76); «“Veramente / sei tu che... voglio dire... io, sapessi [...] “Vedi: io... io... / Non dici altro. [...] “Io?! / Ma se da anni la prima persona / non so più cosa sia...» (*Con*, p. 91); «A stento le riconosco. / Io li avrei scritti, questi mugugni, questi brontolamenti» *Con*, (p. 99); «Io / sono io. Scrivo quel che ho da scrivere...» (*Con*, p. 107).

tutti quegli elementi correlati all'io, è possibile osservare che questo soggetto, anche se viene posto in forte rilievo, manifesta quasi sempre una forte passività, caratterizzata spesso dall'immobilità e dalla perdita della possibilità di replica, e ciò avviene come conseguenza anche della semplice presenza del Conoscente o del ricordo a lui legato. Si possono prendere ad esempio alcune situazioni delle prime quattro parti del racconto, a partire dal *Prologo*, emblema di questa condizione:

È vero: ci sono giorni
che le vostre parole più care e buone
mi suonano come insulti,
giorni che dal mattino alla sera il sole
splende contro di me
come contro un ritaglio di lamiera:
non mi si parla senza avere
diritto in faccia
il suo abbaglio tremendo. Ci sono volte
che mi trovate là,
fermo, freddo
come l'avanzo nel piatto.
Non vi ascolto, non alzo nemmeno gli occhi. (*Con*, p. 13)

Il soggetto qui dichiara una chiusura nei confronti del mondo: le «parole più care e buone» non hanno un effetto positivo su di lui, così come i raggi del sole vengono respinti indietro senza minimamente riscaldarlo; l'ingerenza delle cose del mondo esterno insiste su un soggetto annichilito, così come suggerisce l'insistenza sui pronomi personali complemento di prima persona singolare. La condizione di freddezza e indifferenza nei confronti degli altri e delle cose è inoltre ribadita dalla seconda similitudine dell'«avanzo nel piatto». Nello stesso componimento, il soggetto dice che questo «blocco» è provocato dal ricordo di una scena che aveva visto tanti anni prima. Subito dopo, infatti, procedendo con un'analessi, Fiori provvede a descriverci questo ricordo, legato ad un momento specifico di quel periodo. Si tratta di un raduno della Convenzione presso una grande villa sul mare. Qui Fiori e gli altri Convenuti stanno passando una serata estiva piacevole, fino a quando qualcuno (capiremo più avanti nel racconto che si tratta proprio del Conoscente) non lo invita a visitare un altro spazio della villa:

Ma ecco che da un angolo del parco
mi chiamano. Mi fanno cenno.
Mi invitano, mi prendono da parte.
[...]

Lungo il vialetto sul retro, mi scortano
fino a una porticina di ferro, verde,
e poi giù giù per una scaletta di sasso,
sempre più fresca, sempre più stretta, fino
a una volta muschiosa, a un'altra porta. (*Con*, pp. 16-17)

Fiori viene dunque portato a compiere una discesa fino a entrare in una cantina odorosa di muffa – d'altronde, ciò che vi è conservato non poteva che trovarsi in un antro sottoterra: un grande e macabro archivio appartenente al padrone di casa, composto di scatole e scatole, con tanto di nome e data, colme di unghie e capelli. Il ricordo della Collezione, insieme alle sensazioni olfattive ad esso legate, riaffiora dal profondo, così come dichiara subito dopo:

Quante volte per strada,
oppure a letto, in piena notte,
da sotto il mondo
risale a visitarmi
la collezione,
il tesoro. (*Con*, p. 20)

Il soggetto è dunque assalito da un'immagine che emerge prepotentemente, e questi movimenti dal basso o da dietro non sono solo correlati al ricordo della Collezione, ma anche alle apparizioni del Conoscente stesso,¹⁴ in particolare nelle prime quattro parti del racconto: «da dietro / mi arriva la ventata velenosa / del suo saluto» (*Con*, p. 29), «la sua faccia / mi è ritornata in mente» (*Con*, p. 35), «Sotto la nebbia dei ragionamenti / e delle congetture / sentivo quel sorrisetto, / quegli occhi duri / crescermi dentro / come una malattia» (*Con*, p. 37), «le sue letture, dicevo, / mi venivano incontro / come di notte, nel bosco delle favole, / gli scheletri frondeggianti, / il lampeggiare lontano del lumicino, / al bambino sperduto che cammina, / cammina...» (*Con*, pp. 42-43). A volte, dunque, Fiori sembra suggerire che il Conoscente non sia una figura proveniente dal mondo esterno, ma qualcosa che emerge da una qualche parte recondita del sé. Il protagonista dichiara di non essere lui a cercarlo: è il Conoscente stesso a raggiungerlo nei momenti in cui non se lo aspetta, emergendo dal basso, venendo «a gal-

¹⁴ Interessante notare che le stesse sensazioni olfattive di muffa e di stantio ricorrono anche in un'altra occasione, come se il Conoscente fosse della medesima natura, un elemento "infernale" che affiora dal profondo: «Io / riesco a seguire solo gli sbuffi bianchi / del suo alito. Alcol, nicotina. / Ma anche zaffi di lievito, / ogni tanto. Di cantina, di muffa. / E sotto, come un tanfo di alga marcita» (*Con*, p. 27).

la / come sulla battaglia / il pesce morto», oppure arrivando da dietro, come «in un giorno di sole / l'ombra gelata / che ti accarezza le spalle» (*Con*, p. 41). Ma il Conoscente, da buona guida infernale, una specie di anti-Virgilio, non è solo in grado di annichilire il suo interlocutore, ma anche di condurlo in luoghi inconfessati e inesplorati del suo mondo interiore: «Dentro di me – giù in fondo, / dove io non arrivo – queste notizie [...] mettevano uno sgomento / improvviso, una specie di vertigine» (*Con*, p. 55), «A stento, poi, / ritrovavo il respiro. / Mi ricordavo chi ero» (*Con*, p. 56); a volte è lo sguardo stesso del Conoscente e il suo silenzio ad aprire un abisso: «Dentro lo sguardo opaco del Conoscente, [...] mi salutava quello / che da sempre mi sfugge, il punto cieco / dove mi trovo, e non mi so» (*Con*, p. 113).

Nella sua continua provocazione, il potere del Conoscente è quello «di ridurre le cose al loro fondo / più crudo e squallido» (*Con*, p. 109) e di mettere in discussione qualsiasi aspetto riguardante la vita del Conosciuto, insinuando sospetti malevoli anche sul suo stesso tenore etico:

Non c'è niente da fare: la bontà
non è roba per te. Per quanto impegno
tu ci metta, se provi a fare il pio
mi sembri un lupo che cinguetta.

Perché dietro i riguardi, dietro gli scrupoli,
tu sei feroce. Lo so bene, io.
Feroce, e freddo. Ridi?
Non dire che non è vero. (*Con*, p. 58)

Il Conoscente prova a minare le fondamenta etiche del suo interlocutore, ridicolizzandone qualsiasi forma di idealismo e svelando la sua presunta propensione al bene come l'ennesimo risvolto egoriferito e narcisista. L'invito è quello di lasciarsi andare e di abbandonarsi, di ammettere finalmente di essere indifferente non solo agli altri, come loro fanno con lui, ma anche a sé stesso, sbarazzandosi della propria inclinazione altruistica, in quanto falsa e ipocrita («Lascialo andare, buttalo nel cesso, / il cosiddetto bene», *Con*, p. 63).

Ad un certo punto lo stesso protagonista, esasperato dal continuo logorìo che stava operando su di lui, prova a invertire i ruoli e chiede al Conoscente di parlare di sé. La guida diabolica dichiara la sua missione: «Non sono tenuto. Càpito. Svuoto, svincolo / da se stesso ogni *io*. / Lo liquido, lo svio» (*Con*, p. 93). L'operazione di «svuotamento» dell'*io* sarebbe possibile attraverso il superamento di vecchi schemi mentali

per permettere al Conosciuto di sbloccarsi, di lasciarsi andare e di liberarsi dai pregiudizi: Fiori deve ammettere che molti aspetti che crede di sé stesso, come l'essere una persona utile al prossimo che non fa del male a nessuno, sono solo bugie che si racconta per sentirsi meglio con la propria coscienza. Ma il Conoscente fiuta l'odore del marcio («Aveva l'espressione di chi sente / nell'aria un cattivo odore», *Con*, p. 199), annusa la fronte del protagonista che continua a difendersi sostenendo di essere una persona onesta, raccontando a sé stesso e agli altri quello che il Conoscente sostiene essere «la favola, / il ritornello» (*Con*, p. 206) che lo rassicura e lo distrae dal suo vero problema: Fiori ignora le proprie ombre, il lato più nascosto e vero di sé.

Può avere inizio così la quinta parte del racconto, intitolata «La Convenzione». In un'isola vulcanica del Mediterraneo, molto simile a Stromboli, il Conoscente ha radunato i suoi “dannati” e qui li sottopone ad una sorta di “terapia”: senza sapere lo scopo di quello che stanno facendo, tutto è loro permesso, senza divieti o restrizioni. Qui lo «*sdottore*» o, come preferisce definirsi, «*Cappio dell'Impersonale*», lascia totalmente liberi e nudi i suoi Convenuti, istigandoli a far uscire il peggio di sé. Tra sedute di «*ampiocoscianza*»¹⁵ e gare di insulti e rocamboleschi intrattenimenti, Fiori cerca un po' di solitudine e trova sollievo solo nei momenti in cui riesce a fuggire dal gruppo della Convenzione per andare in un piccolo cimitero. Di fronte a quelle lastre di marmo e alle figure sulle lapidi, Fiori piange, perché prova invidia per il loro “essere stati” e dunque essere finalmente salvi dalle accuse, dalle smentite e dalle allusioni, da tutti quei tormenti che il Conoscente gli aveva inflitto. Tale consapevolezza lo porta ad un'ulteriore conclusione:

Ma a commuovermi
non era stato proprio il riflesso
che di me stesso saliva da quelle immagini?
Un'immagine, anch'io. Figura stata
- domani, ma già ora -
per sempre, una volta. Salva.
Salvo anch'io, come loro,
con loro. (*Con*, p. 241)

Ma è ancora troppo presto per raggiungere quella salvezza, per cui a Umberto Fiori non resta che prefigurarsi quel senso di pace. Alla fine

¹⁵ Molti dei termini riferiti alla Convenzione e alla terapia vengono storpiati: così il Conoscente diventa uno «*sdottore*», uno «*Scoordinatore delle Rincorse Oltreumanes*», uno «*stutor*» o uno «*smoderatore*» intento a mettere in pratica la sua «*scianza*» sui suoi «*impazienti*» tramite assurde sedute di «*ampiocoscianza*».

del racconto l'unica possibilità sarà rappresentata da una fuga, forse un nuovo inizio:

Ho alzato gli occhi.
In mezzo al mare, laggiù,
ho visto avvicinarsi la mia nave. (*Con*, p. 302)

II. La poesia come «alibi» e «fiaba»

L'operazione del Conoscente, che ha tra gli obiettivi la demolizione delle convinzioni etiche del protagonista, non coinvolge solo l'aspetto identitario, ma anche la figura del poeta e l'idea di poesia. Infatti, il confronto tra il Conoscente e il Conosciuto porterà anche alla crisi della poetica dell'«ovvio», inteso nel suo senso etimologico di «ciò che viene incontro», elemento fondamentale della scrittura di Fiori e della sua concezione civile della poesia. Il Fiori poeta ha sempre sottolineato che la sua stessa svolta poetica è avvenuta in seguito alla riscoperta delle «cose» del mondo:

A un certo punto della mia vita, dopo un periodo molto difficile, mi è sembrato di rivedere le cose più comuni in una luce nuova. Quello che si chiama l'ovvio mi veniva incontro (secondo la sua etimologia) come per la prima volta. Le case, gli scavi, gli alberi, i cani, i passanti, mi parevano figure archetipe, realissime e arcane, che mi interrogavano. Le mie poesie le sento un po' come formelle di una cattedrale, scene "esemplari", ambientate però nel quotidiano più familiare.¹⁶

Fin dai suoi esordi la poesia di Fiori tende all'impersonale e ha al suo centro un soggetto indeterminato che asserisce, ma che nel suo esporsi cerca di esserci il meno possibile per permettere di far vedere e lasciare spazio all'ovvio, alle cose che vengono avanti e si pongono come realtà condivisibile, alla mano di tutti. Esattamente il rovescio di questo «venire avanti» è il movimento del Conoscente che, come si è già accennato nel paragrafo precedente, nel momento del suo manifestarsi, si palesa sempre da sotto o da dietro e le sue parole e illazioni portano il soggetto a una sorta di inabissamento verso un profondo sconosciuto, senza concedergli appigli o vie di fuga. Non stupisce, dunque, il fatto che il Conoscente metta in crisi anche l'idea di poesia con la quale il Conosciuto prova a difendersi.

Si può partire da una sezione importante della raccolta, intitolata «Il

¹⁶ D. Lo Vetere, *Intervista a Umberto Fiori*, in «La letteratura e noi», 28 maggio 2018, <https://laletteraturaenoi.it/2018/05/28/trovare-la-propria-voce-intervista-a-umberto-fiori/> (ultimo accesso: 12/5/2022).

Prossimo», dove il Conoscente insinua che il modo di stare al mondo del Conosciuto sia solo una facciata perbenista e gli rinfaccia il suo «disprezzo disperato», come unico sentimento autentico che sarebbe in grado di provare nei confronti degli altri. Il Conoscente per l'ennesima volta cerca di tentarlo, di lasciare andare «il cosiddetto bene», di essere finalmente indifferente a sé stesso così come agli altri. Fiori prova a ribattere dicendo di essere stato educato al comandamento «*Ama il prossimo tuo come te stesso*» e di sforzarsi di amare l'altro come può. Ne segue una discussione che ha come riferimento alcune questioni sollevate da Freud nel suo saggio *Il disagio della civiltà*:¹⁷ si può amare qualcuno solo perché viene imposto da un comandamento? Inoltre, siamo sicuri che il prossimo meriti sempre un amore incondizionato? Fiori ammette di non possedere una risposta a questo dilemma e che il prossimo talvolta gli procura solo noia e fastidio. Ecco che a questo punto entra in gioco la poesia:

«Eppure, vedi... eppure
ci sono giorni
in cui, mentre i miei simili mi parlano,
mentre ragionano insieme a me che ragiono,
sento montare invece una gioia altissima.¹⁸
Una gioia che è molto più che mia.
Sento, tra noi, un bene
che non facciamo.
E non potremmo farlo: è troppo grande.
Un bene che ci precede.
È da lì
che vengono le parole. *Albero, casa,
nuvola, cane, mondo*: l'Uno e l'Altro
convengono in loro, concordano.

¹⁷ Gli stessi dubbi sul comandamento cristiano sono quelli da cui parte Freud per dimostrare l'aspetto aggressivo innato dell'essere umano e soffocato dalla società incivile: «Secondo un giudizio etico [...] questa disponibilità a un amore che abbracci tutti e tutto è il grado più alto cui l'uomo possa elevarsi. Fin d'ora vorrei avanzare due obiezioni principali. Un amore che non sceglie mi sembra che perda parte del suo valore, poiché fa un'ingiustizia all'oggetto. E inoltre, non tutti gli uomini sono degni d'amore. [...] Il mio amore è una cosa preziosa, che non ho diritto di gettar via sconsideratamente. Mi impone degli obblighi e devo essere pronto a fare dei sacrifici per adempierli. Se amo qualcuno, in qualche modo egli se lo deve meritare» (S. Freud, *Il disagio della civiltà* [1929], ed. it. a cura di E. Sagittario, in Id., *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, pp. 197-280: pp. 243-247).

¹⁸ Si noti come a questa parte corrisponda un suo "rovescio" nel *Prologo*: le somiglianze sono evidenti («È vero: ci sono giorni / che le vostre parole più care e buone / mi suonano come insulti»), ma qui il poeta manifesta una chiusura nei confronti delle persone, restando «fermo, freddo / come l'avanzo nel piatto» (*Con*, p. 13).

Si abbracciano, fino a confondersi.
Non c'è più Io, non c'è
più Prossimo. Non c'è comandamento
che si possa violare
o rispettare. Ecco il *qui*, ecco il posto,
il momento, la luce, la maestà
che mette gli uomini di fronte.
Ecco la fonte inesauribile
del nostro essere presenti,
aperti gli uni agli altri, nudi, esposti
a una lingua, la stessa (o alla sua promessa),
incantati da questa
poca aria che trema fra noi, che vibra,
dalla bella leggenda dell'intendere e del parlare...» (*Con*, pp. 66-67)

Quindi Fiori non sa dire se sia giusto amare il prossimo a prescindere, ma sa che c'è un bene che viene prima di tutto. Questo bene è l'«ovvio», la realtà che ci circonda, ed è l'unica cosa che ci accomuna perché è a disposizione di tutti. È ciò che pone l'uno di fronte all'altro e questa è l'unica certezza sulla quale non si può discutere. Inutile sottolineare l'importanza delle parole in corsivo nel testo, oggetti che fanno parte di quell'«ovvio» di cui Fiori si fa portavoce fin dalla sua prima raccolta. Dunque, ai quesiti posti dal Conoscente (e da Freud) il poeta prova a rispondere con la sua idea di poesia alla quale è strettamente legata una concezione etica e civile.

Il Conoscente, come c'era da aspettarsi, non è soddisfatto della risposta e la sua provocazione prende di mira proprio la poesia:

«Vialoni, gente... eccolo il tuo alibi,
la fiaba che ti racconti.
Due cani, un ponte, un inceneritore...
Via, sii sincero: quel che ti preme, in loro,
sei sempre tu».

«Sì... no... Forse hai ragione. Il fatto è
che da quando... ma, vedi... sai che cos'è?...

Comunque,
non parliamone più.
Dài, cambiamo discorso» dico io. (*Con*, p. 92)

Il Conoscente insinua che la concezione di poesia di Fiori sia solo un'idea consolatoria volta a mascherare un egoismo di fondo. Se la poesia è dunque «alibi» e «fiaba», la poetica dell'«ovvio» viene totalmente ribaltata e invertita di segno nella sua funzione: da denominatore

comune etico di una collettività, all'ennesima manifestazione di puro egocentrismo. Questa illazione colpisce profondamente il poeta, molto più di tutte le altre provocazioni spicciole del Conoscente sulle sue raccolte e sulle sue ambizioni da poeta.¹⁹ Così alcuni versi dall'unico componimento della sezione «Un altro male»:

Sopra di loro era franata, in me,
una disperazione
più nuova, più profonda.
Un altro male mi occupava. Il mondo
si spalancava come un'immensa mancanza.
Io stesso mi mancavo. Le piazze, gli alberi,
le case, i muri, i giardini, che per qualcuno
che una volta ero stato
erano favolose spiegazioni
voltavano le spalle, si inclinavano
dal lato della fine. (*Con*, p. 191)

Il Conoscente ha aperto una voragine abissale nel poeta perché ha destabilizzato le sue convinzioni più profonde, che erano anche il motore dell'atto poetico: l'«ovvio» e i suoi oggetti si sono infatti palesati come spiegazioni illusorie e non sono più da ritenersi soluzioni valide.

Di conseguenza, il poeta viene dunque minato anche nella sua intenzionalità del dire. Si era già osservato il forte potere annichilente che il Conoscente esercita sul personaggio, a partire proprio dalla sua impossibilità di replica di fronte alle argomentazioni serrate della sua guida infernale; ora questo potere investe anche la parola poetica, riducendone al minimo il raggio d'azione. In un altro passo, Fiori ammette che avrebbe voluto fargli capire che non era minimamente interessato alla gloria, ma non riesce a controbattere, perché sente che le sue parole si degradano ancor prima di provare a rispondere:

Avrei voluto almeno mettere in chiaro
come stava per me tutta la storia
del futuro, della famosa gloria.

¹⁹ Solo per fare alcuni esempi: «“Ogni volta che leggo i tuoi libretti” [...] ho l'impressione / che tutto si riduca a quattro o cinque / luoghi comuni [...] sembrano barzellette per bambini» (*Con*, p. 101); «Li conosco, i tuoi sedici lettori: / nome e cognome potrei dirti» (*Con*, p. 107). Il Conoscente inoltre dimostra di conoscere bene i temi trattati dal poeta e cita anche termini tratti dal sistema filosofico di Heidegger e molto cari a Fiori, sminuendone il valore tramite parole in rima: «E giù una bella pioggia di elogi epici; / poi la lista dei temi di cui 'mi occupo': / l'alienazione metropolitana, / i 'problemi di comunicazione', / il *Wohnen*, il *Mitsein* (calzone / farcito, pizza ai funghi, napoletana, / quattro stagioni, eccetera)» (*Con*, p. 99).

Avrei voluto dirgli
che io scrivo per meritare un premio
che ho avuto da bambino; che scrivo
per un mio quadrisavolo, che scrivo
perché ho una lingua; che la lingua mi ascolta
mille volte di più di quanto possano
mai fare i vivi
e quelli che verranno; ma ero stanco
già prima di cominciare;
sentivo i miei discorsi raggrinzirsi,
farsi frusti, melensi, come al circo
la serenata del Clown Bianco.
[...]
Chi, che cosa potrebbe mai resistergli? (*Con*, p. 110)

III. «“Essere un coro” [...] “Non è, da sempre, questo / che vuoi?”»

Come si è già detto, quelli in cui è ambientata la vicenda del *Conoscente* sono gli anni di una profonda crisi. Così ricorda l'autore in un'intervista a Marco Belpoliti: «Mi sono disperato. [...] Non avevo più un lavoro né una prospettiva. Era crollata la vicenda politica e quella musicale. Mi sono ritrovato solo, a rispondere in prima persona di cose che prima erano collettive». ²⁰ L'autore condivide dunque con il personaggio Umberto Fiori «un passato di militanza politica nella sinistra extraparlamentare», come si evince dal fatto che il libro è disseminato di indizi relativi all'esperienza politica di chi era giovane negli anni Settanta. E ovviamente il *Conoscente*, che «ha l'aspetto di quello che allora si chiamava uno *yuppie*, un “rampante” perfettamente integrato nell'atmosfera “postmoderna”» (*Con*, p. 305), rappresenta il prodotto dell'individualismo neoliberalista degli anni Ottanta. La fine della concezione collettivista e le illusioni della prospettiva rivoluzionaria sono argomento di discussione tra Fiori e il *Conoscente*, se non oggetto di scherno da parte del diabolico interlocutore.

Interessa una sezione in particolare, intitolata «“Noi”», dove Fiori ribadisce al *Conoscente* – il quale continua a rivolgersi a lui usando la seconda persona plurale, come se rappresentasse un'intera categoria umana – che «da quel *noi* è già un pezzo» (*Con*, p. 125) che si è sfilato, perché si è lasciato alle spalle tutte le ideologie e le belle teorie. Anzi, alla delusione e alla crisi che la disillusione della speranza rivoluzionaria aveva comportato, Fiori aveva reagito con una nuova «visione»:

²⁰ M. Belpoliti, *Umberto Fiori. La poesia è una comunità a venire*, in «Doppiozero», 2 aprile 2017, <https://www.doppiozero.com/materiali/umberto-fiori-la-poesia-e-una-comunita-venire> (ultimo accesso: 12/5/2022).

Ma ecco: un altro pensiero
fermentava da questa disperazione.
Anzi, non un pensiero: una visione.
Meglio: una vista.
Di colpo, ho visto il mondo.
E dentro il mondo, le figure:
un albero, un passante, un capannone.
Ho visto l'ora, il *qui* che mi teneva
con loro. Senza proclami, senza bandiere,
senza una verità da far valere,
senza un *noi* a vantarla e a custodirla.
Chiunque. Ognuno. Uno. Come tutti
da sempre, in ogni tempo. (*Con*, p. 128)

Fiori rilancia dunque la sua etica, la stessa che aveva proposto dopo l'istigazione del Conoscente ad interrogarsi sul precetto «*Ama il prossimo tuo come te stesso*». Viene dunque ribadita questa prospettiva civile come ancora di salvataggio: se non esiste più l'idea di una prima persona plurale, di un «noi» riconoscibile politicamente, allora la speranza è in ciò che ci accomuna, quell'«ovvio» che ci precede e che è da sempre di tutti e per tutti. Anche stavolta il Conoscente non accetta la risposta e, a dimostrazione del fatto che sapere ogni cosa degli altri è il suo mestiere, gli mostra il suo "archivio" storico personale, composto da fascicoli di oggetti, foto, biglietti, volantini, filmati e cassette con ore di intercettazioni provenienti dal periodo dell'attivismo politico del suo interlocutore. Secondo il Conoscente, Fiori e tutti gli altri compagni di piazza non sapevano proprio niente, perché «il gioco era ben altro, / e si giocava molto, molto più in alto» (*Con*, p. 147) rispetto ai loro cori e alle loro manifestazioni. Tutte le ipotesi e le interpretazioni degli eventi di quegli anni che Fiori prova a sottoporli si dimostrano illusioni, le «solite favole» (*Con*, p. 144) che quelli della sua generazione si sono raccontati e continuano a raccontarsi per trovare delle spiegazioni.

Accantonato il discorso sul fallimento delle utopie politiche e collettive degli anni Settanta, Fiori prova ancora a rilanciare un'idea di comunanza e il suo senso di appartenenza a «quegli uomini / che quando uno li chiama, rispondono» e che, senza essere migliori di altri, possiedono «un seme che fermenta, un bene / – piccolo o grande – che punge, / che preme, che trabocca» (*Con*, p. 184). Per l'ennesima volta, il tentativo del soggetto di riconoscersi in una "specie", in una collettività che avrebbe come collante un'idea di bene condivisa da tutti, viene ribaltato di senso dal Conoscente, che riconosce la componente consolatoria, non realistica, ma soprattutto ipocrita, di questa spinta. Il protagonista, per l'ennesima volta, vede le proprie idee e convinzioni

etiche svilite e ridotte «al loro fondo / più crudo e squallido» (*Con*, p. 109):

Il bene,
dentro di me, lo sento farsi veleno,
schiuma, favola, predica; sento un vuoto
abbrancarmi da dietro, da capo a piedi
crescere nelle vene, farle di pietra.
Sento la terra sfuggire sotto le ruote,
abbandonarmi. (*Con*, p. 185)

Subito dopo la riflessione sul comandamento «*Ama il Prossimo tuo come te stesso*», il Conoscente riconosce che Fiori è pronto per far visita all'Ente. Non è mai chiaro di che cosa si tratti di preciso, viene descritto come un gruppo di persone un po' strampalate che suonano e cantano in un coro guidato da una suora che sbaglia sempre il nome di Fiori e lo chiama «Alberto». Il Conoscente osserva la scena e insiste affinché anche Fiori si unisca al gruppo dei cantori: «Forza, canta con loro! [...] “Essere un coro” mi rammenta poi / “Non è, da sempre, questo / che vuoi?”» (*Con*, p. 75). In effetti, l'incontro con questa strana combriccola festante riaccende in Fiori vecchie nostalgie:

Risento la danza temuta, il verso selvaggio,
potente, puro:
un grido di dolore e desiderio,
di guerra e di nostalgia.

Come un ramo di mirto, o di lentischio,
ai margini di un incendio, sente il suo legno
di colpo, per simpatia,
accendersi, e fischiare, così il mio spirito
riconosceva il contegno di quei respiri,
si infiammava di loro.

Essere un coro, sì.
Non questa voce sola.
Essere torma, stuolo, compagnia.
Essere l'onda che si alza e frana,
non questa faccia pallida, nuda, mia,
nata per confessare,
per rispondere.
(*Con*, pp. 76-77)

Nonostante la tentazione della collettività e le insistenze del Conoscente («“Ma come? Tu che sei / sempre pronto a commuoverti...”

[...] “Sentirti parte di una comunità... compagni», *Con*, p. 79), Fiori si trattiene e non si lascia completamente andare a quella compagnia ambigua che gli sta sempre più addosso, in maniera vischiosa («Più mi scosto dagli aliti dei coristi, / più da vicino mi premono. / Mi stanno addosso, insistono», *Con*, p. 84). In questo modo l’Ente sembra rappresentare una sorta di parodia di una dimensione collettiva che avanza la pretesa di annullare la singolarità dell’individuo:

Mi guardano a bocca aperta.
«Alberto... non sei proprio buono a giocare...
Mi chiamo... non mi chiamo...
ho detto... non ho detto... Uh, che noioso!
Ma in che epoca vivi?
Credi ancora di essere,
di chiamarti, di *dire*? Svegliati, bello! (*Con*, p. 85)

Subito dopo tutti gli saltano addosso e la strana combriccola capitolombola nella piscina. Una scena molto simile si avrà verso la fine del racconto, quando Fiori, dopo aver abbandonato il gruppo della Convenzione ed essere salito sul pendio di un vulcano, incontrerà nuovamente la compagnia dell’Ente e anche in quell’occasione i cantori si uniranno in un abbraccio di gruppo e rotoleranno giù dalla montagna («Per quel pendio di polvere rotolava, / abbracciata, la nostra compagnia», *Con*, p. 301). Ecco così le ultime immagini del racconto: da quell’abbraccio Fiori riuscirà a svincolarsi e, alzando lo sguardo, vedrà in mezzo al mare la sua nave che si sta avvicinando.

Il Conoscente è un’opera fondamentale sia per la sua unicità nella produzione dell’autore che per il trattamento riservato allo statuto del soggetto. Tale eccezionalità è dovuta all’adozione di una forma narrativa di carattere autofinzionale in versi e questa scelta ha avuto ripercussioni sulla fenomenologia del soggetto stesso. Infatti, al di là del dubbio legittimo sull’utilità dell’interrogarsi sul rapporto tra *autofiction* e poesia,²¹ è innegabile che la libertà che il poeta si è concesso, dichiarando e mettendo in scena un narratore autodiegetico che «si chiama – come e *più* – dell’autore – “Umberto Fiori”» (*Con*, p. 305,

²¹ Su tale questione si veda il già citato numero XX di «L’Ulisse» e in particolare il contributo di Anna Stella Poli che si chiede: «Come possono incontrarsi poesia e autofiction? Confrontare due vocaboli dai contorni se possibile ancora più incerti significa sollevare problemi ancora più vaghi e immensi e forse falsi, irrisolvibili, forse non necessari problemi» (A.S. Poli, «*poeti con la minuscola*». *Appunti sull’autofiction nella poesia contemporanea*, in «L’Ulisse», XX, 2017, pp. 66-83: p. 66).

corsivo mio), gli ha permesso di porsi sia come protagonista e *soggetto* del racconto, ma soprattutto come *oggetto* della propria autoanalisi: se, come è noto, la veridicità referenziale non è un fattore primario nel discorso lirico, al contrario è fondamentale il «più – dell'autore», che consiste in quello spazio finzionale dove l'«autenticità» del soggetto lirico può esprimersi liberamente.²² Per tali motivi ho voluto indagare la fenomenologia testuale del soggetto, attraverso l'analisi grammaticale e semantica di luoghi significativi, tenendo sempre in considerazione il confronto con l'intero percorso del poeta. Si è delineato così un soggetto definito, posto al centro del discorso, ma spesso annichilito, passivo e bloccato, perché messo sotto scacco da un interlocutore che, affiorando da qualche luogo recondito della propria interiorità, riesce a far venire alla luce dubbi e perplessità difficili da ammettere a sé stessi. In particolare, vengono messe alla prova le fondamenta identitarie del soggetto Umberto Fiori, la sua visione del mondo, i suoi valori, i suoi ideali e i suoi pilastri etici, sui quali si poggia la costruzione del sé. Di conseguenza, essendo messo in crisi il mandato etico e civile intrinsecamente legato alla poetica dell'«ovvio» dell'autore, vengono insidiati sia il movente poetico che la poesia stessa: il bisogno di scrivere viene sviscerato fin quasi a macchiarsi di un senso di colpa.

Infine, per comprendere a fondo le dinamiche di quest'opera, è sembrato pertinente riprendere le considerazioni di Frasca su alcune tendenze narrative e dialogiche di certa poesia degli anni Sessanta, in particolare di Luzi e di Sereni, dove l'«altro» lascia spazio all'io lirico perché si trova dentro «l'orizzonte dell'autore».²³ È chiaro, infatti, che il *Conoscente* sia un *Doppelgänger*, un polo dialettico che permette di far emergere un conflitto del tutto interiore, ma è anche una guida infernale: non è un caso, infatti, che anche in una raccolta come *Nel magma*

²² Mi riferisco alle considerazioni riguardo i rapporti tra finzionalità e poesia compiute da Carlo Tirinanzi De Medici, il quale riprende la categoria di «autenticità» della lirica nel senso proposto da Stefano Agosti (S. Agosti, *Io semantico e io grammaticale: due esperienze della soggettività*, in «Strumenti critici», 2, maggio 2012, pp. 153-170): «Il patto autofinzionale è costruito sempre intorno a questa sfera referenziale, sebbene con un deciso margine di ambiguità che è rilevante ai fini della stessa definizione generica dell'autofinzione. Di converso lo spazio della lirica si basa in primis sulla trasmissione di stati soggettivi (passioni, emozioni, stati d'animo), e la loro rilevanza è tale che è la veridicità di questi a essere importante, molto più della veridicità dei fatti così importanti nell'autobiografia o nell'autofiction che ora finiscono in secondo piano» (C. Tirinanzi De Medici, *Finzione, discorso, biografia. L'autofiction tra poesia e prosa*, in «L'Ulisse», XX, 2017, pp. 6-17: p. 10).

²³ M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it. di G. Garritano, Torino, Einaudi, 1968, p. 70.

sia molto presente la funzione dantesca, per via dei frequenti incontri e dialoghi con vari personaggi in contrasto con l'io. C'è, però, una differenza sostanziale: nella raccolta luziana il confronto con gli altri permette all'io lirico di rafforzare le proprie convinzioni, dal momento che Luzi è ancora persuaso della sacralità della parola del poeta.²⁴ Anche se, alla fine del racconto, il Conoscente viene effettivamente sconfitto («Pallido, curvo / tra la parete e il tavolo / come chi cerca qualcosa che gli è caduto / rantola e sbava, il Conoscente», *Con*, p. 279), Fiori lascia la questione irrisolta e sembra suggerire che la tentazione del nichilismo, incarnata perfettamente dal Conoscente («Chi, che cosa potrebbe mai resistergli?», *Con*, p. 110), sia il vero problema della contemporaneità e che abbia ormai intaccato l'io, la poesia e la fiducia nell'idea di una collettività positiva. Grazie all'autoanalisi condotta dal soggetto, *Il Conoscente* si fa carico di rendere manifeste delle questioni che difficilmente si riescono ad affrontare nel discorso pubblico, perché è un'opera che esprime gli effetti della crisi del mandato sociale del poeta e testimonia un passaggio fondamentale che ha segnato un'intera generazione, di cui ovviamente fa parte anche il protagonista Umberto Fiori.

²⁴ Frasca riconosce che per Luzi «la poesia è considerata ancora una pratica salvifica e una forma di conoscenza dell'assoluto che regola l'universo; il poeta ha insieme la facoltà e l'obbligo di parola, perché è investito di un mandato religioso; il suo privilegio lo distingue dagli uomini comuni e lo induce a vigilare, senza cedere alle facili ideologie, ai limiti intellettuali, al conformismo della contemporaneità» (D. Frasca, *Posture dell'io* cit., p. 74).

Disinsediare l'io

Geografie di Antonella Anedda ovvero essere altro(ve)

Riccardo Donati

I. Esporsi

The province of the poem is the world.
When the sun rises, it rises in the poem
and when it sets darkness comes down
and the poem is dark.

William Carlos Williams, *Paterson*

Geografie di Antonella Anedda è un mosaico composto da centocinquanta tessere, prose-paesaggio che una sottile lama di luce unisce/separa, rendendo labili le demarcazioni del testo e al contempo saldo il disegno complessivo. Più che un libro di viaggi è un *cahier* di perlustrazioni, attraversamenti e derive senza approdi, un taccuino di fatti, sguardi e pensieri nati dentro e oltre i confini geopolitici e quelli fisico-mentali dell'esperienza intima. A scrivere è una penna itinerante in cerca di uno spazio da sterrare alternativo agli angusti territori della letteratura piattamente mimetica, schiacciata sulla cronaca, e insieme alieno da ogni idea astratta e impalpabile – per eccesso di sublimazione, teoresi o formalismo – di prassi creativa. Ma si tratta anche di una penna che, sin dagli esordi, opera per associazioni, congiungendo «brandelli di cose viste e sognate»,¹ tessendo rapporti, istituendo legami tra fenomeni distanti che la mente e i sensi liberamente intrecciano.² A muoverla è l'intento di aderire al vissuto – le impressioni

¹ A. Anedda, *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 17.

² Per una lettura d'insieme del suo percorso cfr. R. Donati, *Apri gli occhi e resisti*.

sensoriali; la memoria privata, collettiva e culturale; l'intuizione, il capriccio, il miraggio – disattivando il surplus narcisistico di un'emotività addomesticata e rassicurante.

Se in *La vita dei dettagli* Anedda lavorava sulle immagini a partire dai particolari, trasgredendo le gerarchie iconografiche ed eludendo le canoniche prescrizioni percettivo-interpretative al fine di spalancare nuovi orizzonti di senso,³ qui a essere reinventati, dietro l'esempio della poetessa statunitense Elizabeth Bishop,⁴ sono il senso e la funzione della mappa, da cui l'autrice divaga in modo del tutto impertinente, ossia, alla lettera, eccedendone i principi logico-funzionali e le convenzioni formali (quella numerica della scala, quella simbolica dei segni). Nata dalla necessità operativa di dare leggibilità e consistenza alla disorientante vastità del mondo, la rappresentazione grafica del territorio invita a perdersi nell'immediatezza e nella tangibilità, magari allucinate e sottilmente enigmatiche, dell'esistente. Il cartografo non si domanda chi abbia creato i fiumi e le montagne, non formula ipotesi sul motivo della loro esistenza, ma ne interroga le apparenze, ne indaga le manifestazioni. È in ragione di questa neutralità oggettivante che lo spazio astratto, cartesiano, per il quale ogni luogo è un luogo qualsiasi, incrociando il concreto spazio vitale, carico di attesa e/o memoria, induce nella mente uno stato di abbandono fantasticante: «la grande fortezza dei Molossi in Epiro annunciata sulla carta è davvero davanti ai nostri occhi, la collina su cui sorge è davvero scoscesa, la pietra di calcare locale l'ha conservata».⁵ Piante, brochure, dépliant accompagnano l'intero tragitto di *Geografie* proprio perché il linguaggio oggettivo e privo di pathos del rilievo topografico rivela l'irrealtà del reale, procurando alla parola creativa risorse inattese: «una carta geografica ha i confini che non hanno muri, con i fiumi tranquilli, i monti di gesso, il mare teso. Non ci sono vivi, non ci sono morti. Nessuna storia, nessun taglio del tempo» (*Geog*, p. 26).

Lungo percorsi più o meno tortuosi, gli "interminati spazi" attraversati dalla penna vagabonda di Anedda, in continuo transito dalla Sardegna alle isole greche, dal Sinai all'Islanda, da Mosca all'Eritrea, dal

L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda, Roma, Carocci, 2020. Utile inoltre la consultazione del n. 5 della rivista «Arabeschi» a lei dedicato.

³ Cfr. A. Anedda, *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Roma, Donzelli, 2009.

⁴ Alludo in particolare a *The Map*, testo della raccolta *North & South* (1946); Anedda rammenta in più luoghi del suo corpus il verso conclusivo del componimento: «More delicate than the historians' are the map-makers' colors».

⁵ A. Anedda, *Geografie*, Milano, Garzanti, 2021, pp. 27-28; d'ora in avanti *Geog*.

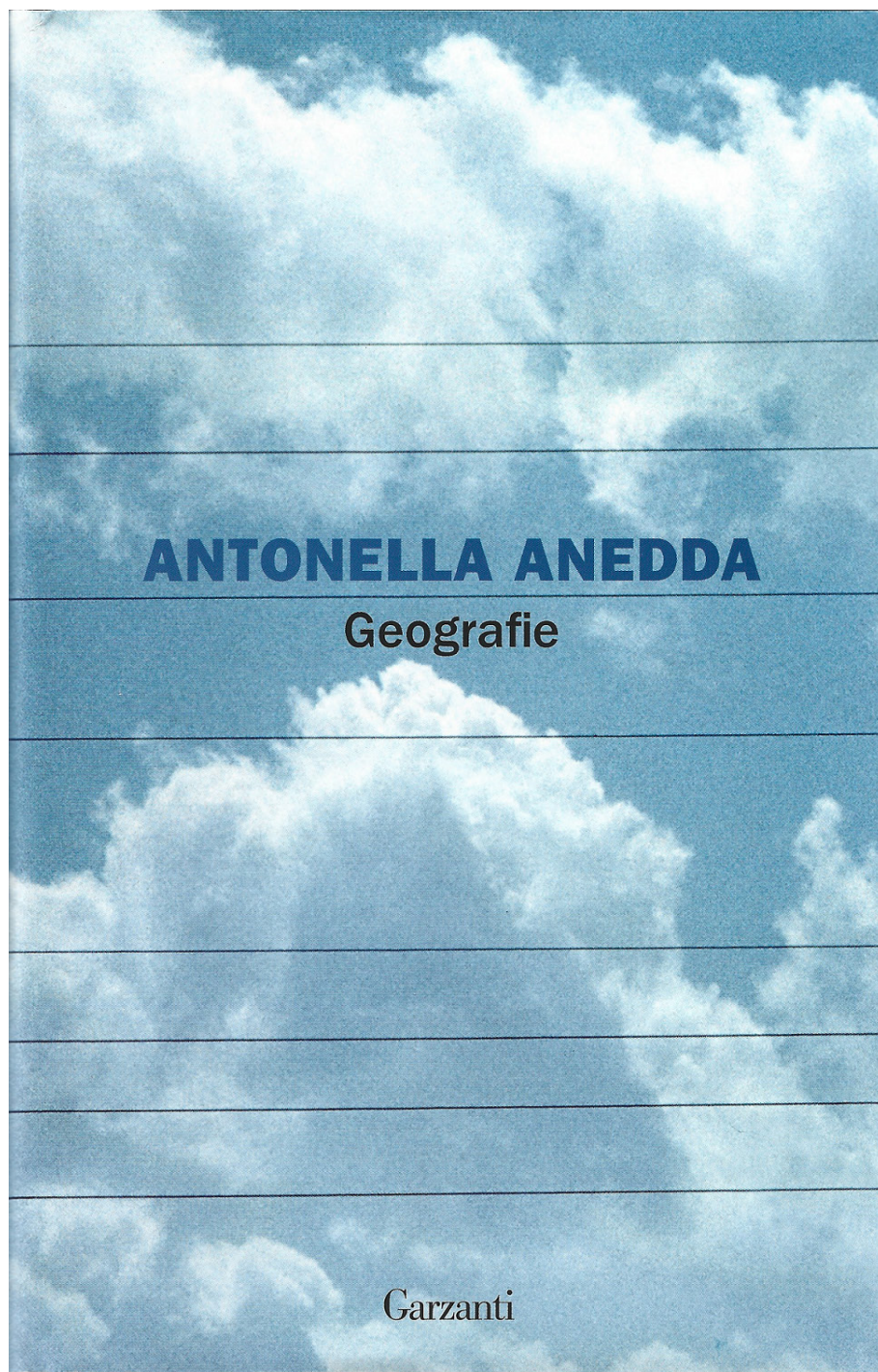
Giappone alla sala radiologica di un ospedale romano, sono corsi da avvertimenti, incrinature, sbandamenti che palesano l'orrore rescissorio del vivente, il «taglio del tempo» di cui sopra. Spazio dunque come replica al tempo: regno della persistente presenza l'uno, della durevole assenza l'altro. Claustrofobico il secondo, arioso il primo. Rispetto alla cruda realtà storica ed esistenziale, foriera soltanto di gelo e tempeste, la geografia rassicura, offre cieli sconfinati anche quando l'azzurro è solcato da nubi e segmentato da linee artificiali, come nella sovraccoperta del volume garzantiano. Al riparo dagli appetiti mostruosi di Chronos, l'habitat è immune dallo spavento, sottratto al baratro della perdita, non toccato dall'ombra di distruzione che il volgere inesorabile delle ore proietta su ogni vita. [fig. 1]

«Lo spazio esiste e ci ignora», si legge nel paragrafo *Un'ora pioggia, un'ora neve*, «siamo noi che lo chiamiamo: vieni spazio, avvicinati», e poi: «vieni spazio, consolaci del tempo» (*Geog*, p. 123). Una richiesta di conforto che implica, nel libro del 2021 come nei precedenti, il tema nodale delle esistenze minacciate dalla finitudine dell'essere ma, ancor prima e più drammaticamente, il motivo della violenza quale forza motrice della Storia. Quanto si è ucciso, e si uccide, per qualche ritocco alle mappe; l'intero antropocene è un gorgo, un *maelstrom* di cieca forza distruttiva. Uno scandalo che dura da diecimila anni, sintetizzava Elsa Morante. E allora: «alla spirale sostituisci la distesa, la prospettiva, l'orizzonte. Alla storia, appunto, la geografia» (*Geog*, p. 82).

Con occhio sensibile, attento ma mai patetico, Anedda riprende in queste pagine il tema eticamente decisivo della vulnerabilità di ciò che esiste, di quanti avanzano in sofferenza esposti all'arbitrio del conflitto, al trauma delle carneficine e dei soprusi. L'autrice torna così a schierarsi contro ogni insulto alla dignità e all'integrità umana, a denunciare la crudeltà del potere, a prendere posizione in favore di quello che Walter Benjamin chiamava «il passato oppresso». ⁶ «L'intelligenza di cui facciamo vanto / risputa il passato nel presente», recitano due versi di *Historiae*: ⁷ è il motivo dello *scelus*, lo scandalo della vita offesa e spogliata della propria dignità, che la scrittrice medita sui classici, filtra attraverso i moderni (Mandel'stam, Celan, Herbert, tra gli altri), smonta fino a coglierne il dato essenziale e infine rielabora, in un tono di alta severità, scevro da facili pietismi, secondo modi che riecheggiano Simone Weil, Susan Sontag, la Arendt di *We Refugees* (1943).

⁶ Il riferimento è alla diciassettesima delle cosiddette tesi di filosofia della storia: W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, in Id., *Opere complete*, a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. Ganni e H. Riediger, Torino, Einaudi, 2006, vol. 7, *Scritti 1938-1940*, p. 492.

⁷ A. Anedda, *Ghazal*, in Ead., *Historiae*, Torino, Einaudi, 2018, p. 63.



Geografie (2021), Garzanti

Cieli sconfinati, anche quando l'azzurro è solcato da nubi e segmentato da linee artificiali.

Ecco un ulteriore insegnamento che viene dall'andare per il mondo: chi si fa nomade è toccato da un sentimento di instabilità, di vacillamento, di turbolenza interiore inconciliabile con le isterie identitarie, con l'idea di alterità come mera estensione del sé. Di più: spostandosi, maturando un punto di vista mobile, impara a comprendere la singolarità irripetibile dei luoghi e delle genti che li abitano. E in effetti, che la società dei consumi pretenda di dilagare dappertutto, senza resistenze né inciampi, rendendo ogni angolo del pianeta anodino e intercambiabile, e al contempo si picchi di santificare radici e tradizioni (spesso di fresca invenzione), costituisce uno dei tanti paradossi, forse il più stridente, del risorgente sentimento liberal-suprematista delle piccole e grandi patrie, come per tempo aveva capito Andrea Zanzotto.

Al *machismo* imperialista ed epicizzante di chi riduce il paesaggio a palcoscenico delle proprie imprese, si contrappone lo *stupor* del contemplatore volto verso l'esterno a travalicare l'io: «Di tutta l'*Odissea* il personaggio più interessante è Laerte, il padre di Ulisse, che si sdraia con i servi, d'estate all'aperto e d'inverno vicino al fuoco. È stato re, il figlio è partito, non è tornato, forse è morto, non resta che arrendersi alle circostanze, vivere le circostanze, non percepirsi diversi dagli elementi» (*Geog*, p. 27). Ai sedimentati pregiudizi retrospettivi di chi intende auto-segregarsi (il primato della stirpe, della lingua, del suolo... ovvero: non c'è niente, lì fuori, che sia degno di me), replica il «ricordo simbolico di essere stati stranieri», per dirla con Paul Ricoeur, la «rimemorazione profonda dell'assenza di radici ultime alla base del nostro esistere».⁸ L'invito è insomma a sentirsi simbolicamente *barbaros*, a sganciarsi dagli stringenti *limites* delle *enclaves* geo-politiche. «Sulla mappa», è scritto nella prosa *Nessun trapasso, nessuna fine?*, «non ci sono guardiani, né truppe, né muri. Puoi attraversare i suoi confini» (*Geog*, p. 92).

E a proposito di confini, è da notare come anche *Geografie* sia intessuto da quel sottile, spinato filo che la scrittrice va faticosamente cucendo di libro in libro, e che delinea una basilare dialettica degli estremi. Per un verso la penna-ago asseconda un bisogno di delimitare, perimetrare, trattenere – e del resto individuare margini o bordi è una faccenda indispensabile per il nostro cervello, si tratti di stabilità psicologica o di organizzazione sociale. Paradigmatica risulta in tal senso la prosa *Cornice*, dove è detto: «la cornice è il compimento del mutevole, la sua barriera, il compianto dello spazio costretto a non trasmutare, continuare» (*Geog*, p. 31). Per altro verso, si manifesta di

⁸ P. Ricoeur, *Straniero, io stesso*, in *Ermeneutica delle migrazioni. Saggi, discorsi, contributi*, a cura di R. Boccali, Milano-Udine, Mimesis, 2013, pp. 29 e 31.

frequente, e a volte in modo persino violento, una forte tensione-tentazione a sfrangiare, fluire, sdipanare. Si tratta dell'antitesi urticante, centrale e irrisolvibile – nel senso che scioglierla comprometterebbe la tenuta del discorso autoriale, tanto i due poli si rovesciano continuamente l'uno nell'altro – della sua prassi creativa, tramata appunto da un continuo andirivieni tra forma(le) e inform(al)e, sé minerale e sé organico, preservazione e dispersione, intelaiatura (*cadrage*) e scorniciamento (*décadrage*). Una doppiezza costitutiva che il taccuino garzantiano, come del resto già la silloge einaudiana, coniugano a tutti i livelli, dalla scala cosmica al piano individuale, privato, fisico.

«Il corpo», nota Franco Riva, «è il mio spazio, il mio posto del mondo, a partire dal quale tanto l'atto di situarsi quanto quello di spostarsi prendono senso. Un posto che però non è assicurato in anticipo, così che alla sua ricerca incessante si accompagna il terrore di non trovarlo mai».⁹ La cruda esperienza della corporeità assume nelle centocinquanta prose-paesaggio la forma di una sofferta geografia somatica, esperita *intus et in cute*. L'essere umano è un insieme di organi, sensazioni, determinazioni trattenuti dalla gabbia toracica, dal sistema cardio-circolatorio, dalla scatola cranica (*cadrage*), e, al contempo, in perenne rivolta: spazio dell'otite, della nausea, dell'anestesia, insomma spazio della fuga e del decentramento (*décadrage*). Lo stesso dicasi per le terre emerse: da un lato il *cadrage* del continente, parola che sin dal suo etimo, spiegano i paragrafi *Continente* e *Contenere*, trattiene, si oppone alla dispersione delle isole (*Geog*, pp. 60 e 64-65); dall'altro, l'esposizione, lo sbilanciamento, il *décadrage* dell'isola, sottratta al controllo e aperta all'indistinzione, in quanto circondata da quel formidabile solvente di identità che è l'acqua – *insula*, leggiamo, è anche un'area della corteccia cerebrale, e *Isolatria*, si ricorderà, è il titolo del precedente volume di prose.¹⁰ E pertanto: protezione vs. spalancamento, raccoglimento vs. ricettività, integrità vs. disintegrazione, configurazione vs. defigurazione. Cucire/scucire.

L'incessante dissidio tra l'impulso a comporsi in una forma data e definita – «le carte geografiche danno pace come gli scheletri nel deserto» (*Geog*, p. 92) – e quello a fondersi nell'indistinto (tutto e nulla)

⁹ F. Riva, *L'angoscia dell'abitare. Ricoeur, Lyotard e la città postmoderna*, in *Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricoeur*, a cura di F. Riva, Roma, Castelvecchi, 2013, p. 32. Sul tema, in rapporto alla produzione in versi contemporanea, resta imprescindibile lo studio di N. Lorenzini, *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Milano, Mondadori, 2009.

¹⁰ Cfr. A. Anedda, *Isolatria: viaggio nell'arcipelago della Maddalena*, Roma-Bari, Laterza, 2013.

intersecano in *Geografie* il motivo dell'io, il tema del ripiegamento narcisistico cui si guarda con insofferenza: «l'indistinzione cura quello che ci fa davvero soffrire: essere individui, individuabili. Veniamo dal buio» (*Geog*, p. 107). Già un saggio del 2018 sul destino della poesia constata: «l'io non esiste, è una nostra illusione per fronteggiare l'angoscia di una certezza: non siamo gli stessi di ieri, ogni cinque anni tutte le nostre cellule cambiano, la polvere che vola nelle nostre stanze è pelle morta».¹¹ Non occorre sottolineare come tale vertiginosa cognizione del non-essere, che rifiuta ogni senso di elezione ed adombra l'esilio biblico, lo smarrimento pascaliano («comme égaré dans ce recoin de l'univers»),¹² l'essere-gettato heideggeriano, riveli un abisso, lasciando intravedere lo spaventoso e funesto allettamento del vuoto, l'invitante canto di sirena della *noluntas*. Lo testimoniano le numerose immagini inquiete e inquietanti che costellano il libro. Maree interiori, ansie, vertigini di desolazione e senso di svuotamento conducono chi legge nei paraggi della antica sapienza silenica e geremiaca.

Per contro, tuttavia, questo annaspire in apnea, questo sbracciarsi nelle tenebre, contribuisce a generare una liberatoria dispersione della *voluntas*, favorisce il salutare liquefarsi della presunzione egotica. «Chi ama nuotare», si legge in un testo di qualche anno fa, *Diario di bordo*, «sa che una delle sensazioni più esaltanti è quella di perdere la nozione di se stessi nell'acqua, sa che occorre abbandonarsi per non affondare: se il corpo sente di esserci si fa pesante. Per riposarci e non affogare bisogna saper *fare il morto*».¹³ Anedda pare, di libro in libro, farsene sempre più persuasa: solo aggallando sopra le oscure profondità del perimetro soggettivo ci si sottrae al mulinello che minaccia di risucchiarci (lo si chiami introiezione di sentimenti negativi irrisolti, come voleva la vecchia psicoanalisi, o congiura dei neurotrasmettitori). Ecco il paradosso rivelatore: facendo il morto, ci si può riscoprire vivi tra i vivi. E così prendere fiato.

II. Rimescolarsi

I judge from my Geography.
Emily Dickinson, *Volcanoes be in Sicily*

«Le monde», rifletteva George Perec in *Espèces d'espaces*, «comme

¹¹ A. Anedda, *Il destino della poesia*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, a cura di G. Ferroni, Roma, Treccani, 2018, p. 827.

¹² B. Pascal, *Pensées*, ed. Brunschvicg, Paris, Garnier, 1955, § 693.

¹³ A. Anedda, *Diario di bordo*, postfazione a A. Carson, *Antropologia dell'acqua. Riflessioni sulla natura liquida del linguaggio*, a cura di A. Anedda, E. Biagini, E. Tanello, Roma, Donzelli, 2010, p. 165.

retrouvaille d'un sens, perception d'une écriture terrestre, d'une *géographie* dont nous avons oublié que nous sommes les auteurs». ¹⁴ «Giudico dalla mia geografia», gli fa eco Anedda in un verso di *Historiae* che ricalca la Emily Dickinson qui citata in esergo. ¹⁵ Il mondo non è per forza una valle di lacrime o un Eden incorrotto dove la vita gioiosamente si dispiega; piuttosto, una landa variegata, piena di insidie e meraviglie, tumultuosa e selvaggia. Chi ne calpesta le zolle è mosso da due istinti speculari e contrari: il bisogno, o la voglia, di mutare cielo e la ricerca di un rifugio, di un riparo («qualcosa mentre guardi e ami quel determinato luogo stringe la gola. Tutto grida: dove nascondersi?»); *Geog*, p. 93).

In quanto scrittura terrestre – si ricordino gli *Indizi terrestri* di Marina Cvetaeva (1917-18), libro capitale per la formazione di Anedda – anche la geografia, o per meglio dire la cartografia, è una tregua. Il lemma, decisivo in tutta l'opera in versi e in prosa della scrittrice, indica una piccola pausa dall'assedio dell'io e del mondo. Intermittenti, brevi, discontinue tregue sono, in viaggio, l'intervallo di miglia o chilometri ancora da percorrere, gli approdi casuali, i cambiamenti di destinazione. Tregue sono le distrazioni fortuite, l'essere sovrappensiero, il trovarsi fuori casa e fuor di posto: «c'è pace nello stare in un luogo dove non si aspettano che tu conosca la loro lingua e in cui ci si esprime in un'altra che traghetta senza sforzo» (*Geog*, p. 73). In quest'ottica, l'imperativo morale di chi prende la parola in *Geografie* appare più prossimo all'etica protestante dello spazio che al suo corrispettivo cattolico; contaminata però, tale etica, con la saggezza sociale dei latini (*l'otium*) e con la pragmatica spiritualità orientale (i santuari dedicati alla cura dello spirito e del corpo, siano templi o *onsen*, costellano tutto il volume). *Altari di riposo* era già, del resto, l'eloquente titolo della prima sezione della raccolta d'esordio, *Residenze invernali*. ¹⁶ [fig. 2]

Il nauseante assillo dell'ego, prigioniero della propria separatezza, è disinnescato accumulando materiali eterogenei, piccole istantanee di realtà sensoriale, frangenti di introspezione. Anche il visitare, il conoscere, l'imparare ricreano la mente, alleviano il fardello del sé. Moduli e modelli umanistici – a comprendere un ampio novero di affinità elettive che va dai frammenti di sapienza pre-classica agli scritti di Basho, da Mandel'stam a Heaney, oltre a varie occasioni sinestetiche (rifrazioni visive, epifanie tat-

¹⁴ «Il mondo [...] come ritrovamento d'un senso, come percezione di una scrittura terrestre, d'una *geografia* di cui abbiamo dimenticato di essere gli autori» (G. Percec, *Specie di spazi* [1974], Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p. 93).

¹⁵ Si tratta del sintagma incipitario della lirica *Geografia I*, in A. Anedda, *Historiae* cit., p. 26.

¹⁶ Cfr. A. Anedda, *Residenze invernali*, Milano, Crocetti, 1992 e 2008.



Japan Rail Pass, per gentile concessione di Antonella Anedda
Documento di viaggio e/ovvero suggestione iconotestuale, occasione di scrittura, promessa d'una tregua.

tili) – si compenetrano e dialogano di paragrafo in paragrafo con notizie scientifiche e sollecitazioni naturalistiche, dall'astrofisica alla genetica, dalla biologia molecolare all'etologia. Lungo l'asse Lucrezio-Darwin(Erasmus)-Leopardi-Darwin(Charles),¹⁷ la componente ragionativa della scrittura di Anedda, né astratta né schematica, si fa se possibile ancor più pronunciata di quanto già non accadesse in passato.

Considera, il capitoletto incipitario di *Geografie*, è un testo-soglia che invita all'esercizio del pensiero, alla fiducia verso quella che col Primo Levi della *Ricerca delle radici* possiamo chiamare «la salvazione del capire».¹⁸ La «salvazione del capire» non comporta il giudicare e tanto meno il manipolare l'oggetto della nostra attenzione; invita semmai a un'osservazione paziente e umile del mondo esterno, umano e non, e dei processi mentali che esso genera. Prevede altresì di riconoscere l'ambivalenza alla base dell'organizzazione pulsionale, psichica e linguistica di ogni esistenza, e obbliga a fare i conti con essa. Implica, soprattutto, la necessità di scandagliare la lingua, le lingue, in cerca di parole nutrite di cose, riconoscendosi corpo tra i corpi, entità vulnerabile e soggetta alle leggi naturali e atmosferiche, immersa in un ambiente instabile e pericoloso, costantemente sul punto di collassare, eppure risonante vita, armonie nascoste, tracce di melodia cellulare.

Sempre più, nell'opera di Anedda, la «salvazione del capire» sorge dalla consapevolezza della mega-soggettività di cui, come esseri viventi, come specie umana, come membri di una comunità sociopolitica, facciamo parte. «Il tutto non è dato», ha notato di recente un filosofo della *unitas multiplex* come Rocco Ronchi, sodale di lungo corso della scrittrice, «il tutto è aperto, ergo si crea e si decrea melodicamente a ogni istante».¹⁹ «Uno e incalcolabile / come il numero delle cellule. Delle cellule e delle rondini», scriveva il Luzi più eudemonistico, quello di *Al fuoco della controversia*,²⁰ raccolta che riletta oggi svela sorprendenti tratti di attualità. Il fluire delle cellule, degli uccelli – nei suoi inscenamenti ambientali Anedda predilige i numinosi corvi – degli atomi, delle acque è un altro salutare solvente di identità. Tutte le

¹⁷ L'interesse della scrittrice per questi autori ha ora trovato un punto di caduta nel volume *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, Novara, Interlinea, 2022, in corso di pubblicazione mentre scrivo queste righe.

¹⁸ P. Levi, *La ricerca delle radici. Antologia personale* [1981], in Id., *Opere complete*, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 2016, vol. 2, p. 11.

¹⁹ R. Ronchi, *Il canone minore. Verso una filosofia della natura*, Milano, Feltrinelli, 2017, p. 284.

²⁰ M. Luzi, *A che pagina della storia, a che limite della sofferenza*, in Id., *L'opera poetica*, a cura di S. Verdino, Milano, Mondadori, 1998, p. 474.

forme prese nel vorticare del *Lebenswelt* aiutano a vedersi, a pensarsi da una prospettiva decentrata, sganciata da ogni pregiudizio specista e da qualsivoglia criterio discriminatorio. Il punto di vista animale corregge la nostra arroganza antropocentrica, e del resto gli studiosi ci dicono che la scala zoologica è un abbaglio: tutte le specie attualmente viventi posano, ciascuna relativamente al proprio percorso evolutivo, sui rami più alti dell'albero darwiniano.

Non stupisce allora trovare, nelle griglie o tavole verbali allestite da Anedda, passaggi in cui si manifesta un'incertezza radicale circa lo statuto di appartenenza di ogni singola vita che anima la biosfera. Brani dove si guarda con simpatia, come a un traguardo, all'ipotesi di uno stato di indifferenziazione post-specista («sarà così la morte?, ritornare pesci?, smetterla finalmente con il respiro dei mammiferi?»; *Geog*, p. 17) o a un orizzonte *gender-fluid* (così «all'amore in occidente si può contrapporre il *Serranus tortugarum*» (*Geog*, p. 83), pesce caratterizzato da un ermafroditismo simultaneo). Altre vite, altre menti,²¹ assecondando l'imperativo etico intercorporeo di chi si sforza di essere presso l'altro,²² senza per questo farsi trascinare da derive eco o gender-dittatoriali.²³ Di più: misurarsi con esistenze immerse nell'immediato, ignorare (almeno così crediamo) delle potenze astratte che ossessionano e terrorizzano la nostra specie – il calendario, le divinità, i fenomeni cosmici – placa l'ansia, lenisce il dolore: «non è vero che saperci accidentali renda infelici. La nostra evoluzione non è una freccia ma una nuvola che si forma, si trasforma, corre, si ferma, sbatte contro qualcosa d'inaspettato. A volte è buono, spesso non lo è. Spesso andiamo dove non volevamo» (*Geog*, p. 34). E altrove: «Basta pensarsi come un pesce andando indietro fino all'acqua da cui siamo usciti e la morte smette di preoccupare. Strati e strati, rocce piene di conchiglie, erbe marine, sollevati da ogni idea di creazione, castigo, premio, intenzione. Solo condizioni atmosferiche e desideri o perlomeno, tensioni» (*Geog*, p. 21).

La stessa prospettiva relativizzante, polimorfica e fluida, la medesima ansia di andare oltre condiziona, nel brulichio dei neuroni e delle sinapsi – non sono forse le nostre regioni cerebrali ancora, largamente, *terrae incognitae?* – un certo modo di stare al mondo. I luoghi, e *non luoghi*, di transito (sale d'aspetto, treni, aeroporti, traghetti... terre

²¹ Alludo al volume di P. Godfrey-Smith, *Altre menti. Il polpo, il mare e le remote origini della coscienza*, trad. it. di I.C. Blum, Milano, Adelphi, 2018.

²² Cfr. le recenti riflessioni di S. Micali, *Tra l'altro e se stessi: studi sull'identità*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.

²³ Sul problematico nesso tra scrittura creativa e nodi eco-etologici cfr. N. Scaffai, *Letteratura e ecologia: forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.

di nessuno, zone franche) dove nulla resta e niente è definito una volta per tutte, ritemprano l'animo, regalano tregue: «solo i pensieri in questa pace stormiscono con le loro voci. Il tempo li affila uno dopo l'altro, li rende inconfondibili. Meglio rivolgersi altrove» (*Geog*, p. 7). La ricombinazione del DNA, la periodica trasformazione della sostanza organica da uno stato a un altro, lo spingersi al di là dei confini identitari, il nuotare in mezzo a una folla anonima sono, per l'individuo come per la specie, risorse, non sconfitte. Ogni *metabolé* rappresenta un'opportunità, cambiar pelle un'esigenza. Non a caso *l'I Ching (Libro dei Mutamenti)* percorre sottotraccia l'intero volume, a sottintendere che «i mutamenti sono l'elemento più interessante del nostro cervello e del modo con cui concepiamo il paesaggio» (*Geog*, p. 104).

Geografie, ennesima tappa di un lavoro sempre più affascinato dalla relatività e dalla complessità irrisolvibile dell'esistere, batte una terza via rispetto agli entusiasmi tecno-oggettivizzanti della moderna scienza naturale e al millenario pessimismo della speculazione gnostica. Lo spazio circostante, si legge tra le righe, non ci è avverso, e non è neppure necessariamente privo di senso, quindi di valore. Casomai è indifferente, fundamentalmente estraneo agli interessi umani, l'unica preoccupazione della natura essendo quella di autoaffermarsi, ora tramite l'unicità di un evento prodigioso, ora attraverso la molteplicità dello sfacelo universale.

E tuttavia, il cozzare di ciascun essere senziente contro le leggi ultime del cosmo consente un alleggerimento dal peso della soggettività prevaricatrice. Dire io sapendo che non c'è, dire il "mio" corpo sapendo che questa idea di "possedersi" non ha senso. Senza che l'angoscia ne sia in alcun modo cancellata, la scrittura, spazio del riconoscimento, indebolisce in noi l'impulso a intrattenere un rapporto solo strumentale con il mondo. Ci libera dall'obbligo di dominarlo, e persino dal peso di attribuirgli un senso.

III. Di-spiegarsi

fogli superbi di disubbidienza
Amelia Rosselli, *Diario ottuso*

Ricerca, precisione, slancio sono gli imperativi di ogni arte della parola che si voglia onesta (in senso sabiano). E, soprattutto, non imposta: semmai, deposta, nel duplice senso della *semaison* che dà il titolo a uno dei libri di Philippe Jaccottet,²⁴ e di una *depositio* del cor-

²⁴ Cfr. A. Anedda, *Tradurre Jaccottet*, in «Semicerchio. Rivista di Letterature Compare», XXX-XXXI, 2004, pp. 14-16. Ma, ancor prima, si legga questo brano del sag-

po autoriale, distaccato da dogmi, pregiudizi, protagonismi. Sul piano tonale, *Geografie* conferma i caratteri di sobrietà, mitezza e non assertività che da sempre caratterizzano la scrittura di Anedda. In un panorama letterario dove abbondano ipertrofia espressiva, immagini enfatiche, idee surriscaldate, la scrittrice ribadisce il proprio impegno per una deflazione espressiva, per l'adozione di un linguaggio appropriato, cauto nel porgere senza cadere nella reticenza. *Agudezas*, incisi gnomico-sapientziali (dolenti ma privi di quell'amarrezza che genera risentimento), accensioni umoristiche punteggiano questo e altri testi in versi e in prosa più di quanto la critica sia stata generalmente disposta a riconoscere. Di libro in libro, si fa sempre più evidente una vocazione ironica, intesa come presa di distanza da sé e dalla realtà, piccola dislocazione rivelatrice; qualcosa di prossimo alla «salvazione del riso» di leviana memoria,²⁵ sottile ma non certo priva di mordente.

L'impianto compositivo del taccuino garzantiano presenta una struttura desultoria, non sequenziale; la restituzione delle singole esperienze procede per fratture, salti, incisi che scardinano la monotonia della serie lineare, ortodossamente diegetica, determinando una produttiva discontinuità tra evento e durata. L'eco della tradizione c'è, persiste, ma non incalza: piuttosto, scorre, dà linfa al testo. Le citazioni delle autrici e degli autori amati transitano sottotraccia, fluiscono non esibite. Così il componimento di Emily Dickinson *I have never seen Volcanoes* – “gemello” di quello citato in esergo del par. II – diventa il titolo di un capitoletto consacrato a Erasmus Darwin (*Geog*, pp. 87-88), mentre i versi di Saffo, Alcmane, Odysseas Elytis si sciolgono con naturalezza nel paesaggio di Mitilene (*Geog*, pp. 111, 130 e 132) e una perturbante reminiscenza di *Guerra e pace* affiora discreta dalle gelide acque della Moscovia (*Geog*, p. 94).²⁶ Su un palinsesto che deve molto alla tradizione speculativa occidentale venata di antropologia – dagli *Essais* di Montaigne allo *Zibaldone* leopardiano – la lezione dell'eloquenza prosciugata

gio *Perdita e attesa nell'opera di Philippe Jaccottet*: «Esattamente come i semi, affidati al vento, le parole possono nella terra che le accoglie, rivelarsi, rivelare. Possono, nell'esilio trasformarsi, dire il mondo, scoprire se stesse. In questa coscienza “le maigre feu” della poesia splende a fatica ma rischiarata il cammino verso l'autenticità» (nel volume collettivo *La parola di fronte: creazione e traduzione in Philippe Jaccottet*, introduzione di F. Kaucisvili Melzi d'Eril, Firenze, Alinea, 1998, p. 103). Jaccottet è stato uno dei punti di riferimento imprescindibili dell'itinerario di ricerca di Anedda.

²⁵ P. Levi, *La ricerca delle radici* cit., p. 11.

²⁶ La reminiscenza della letteratura russa, e in particolare del romanzo ottocentesco, è un dato centrale e costante del suo lavoro. Un richiamo a *Guerra e pace* si trova già nelle pagine inaugurali del primo libro di prose, *Cosa sono gli anni. Saggi e racconti*, Roma, Fazi, 1997, pp. 10-11.

e selvaggia di Amelia Rosselli continua a pervadere ogni aspetto della scrittura di Anedda, irrorandola dalla prima all'ultima pagina.

Il motto operativo di *Geografie*, l'antidoto al rischio di cadere nella facile melodia di un idillio convenzionale, oppure di attendarsi nella *comfort zone* di un soddisfatto, e auto-assolutorio, senso comune progressista, potrebbe forse essere individuato nel *Nicht So Aber So* brechtiano. *Non Così ma Così*: nella convinzione che ogni azione compiuta implichi l'eventualità, e dunque l'eco, di altre azioni che in quella risuonano in potenza. Che è poi un modo fecondo di declinare l'insegnamento del *Diario ottuso*: «non credere alle parole ma invece stabilirle volta per volta». ²⁷ Lavorano in questo senso anche le omissioni di informazioni e i depistamenti che alimentano dubbi e sollecitano il coinvolgimento del lettore: la sfilza di x al posto delle date, i titoli polivoci di alcuni paragrafi, la scelta di tacere i nomi dei protagonisti di un episodio o le circostanze di un fatto evocato. Come si chiama quella tal persona cara? Quali congiunture dietro un incontro che ha lasciato il segno? Non è detto. Anche l'incompletezza, insegna il Novecento, è un'opzione etica.

Frequenti sono le istruzioni "di regia" atte a riorientare il discorso. Penso a formule iussive del tipo: «trasferisci l'impotenza sulla mattina» (*Geog*, p. 33); «intensificare ciò che già esiste» (*Geog*, p. 50); «evitare il magnifico se non favorisce la verità» (*ibidem*); «andarci cauti (ormai) con le immagini. Non mescolarle alle parole. Lasciarle sole» (*ibidem*); «guarda da adesso in poi, da una diversa prospettiva, da un diverso disinteresse, da una diversa assenza di aspettative» (*Geog*, p. 81). Oltre i compiti, ci sono i divieti; al di là della volontà di realizzarsi, la preoccupazione di limitarsi e di preservare, scegliendo di non avanzare a balzi ma per minime acquisizioni di filosofia pratica: «nessun premio, nessun biasimo» (*Geog*, p. 9); «quella tranquillità che è il nostro essere felici senza saperlo» (*Geog*, p. 25); «la contemplazione fuori del sentimento serve se non altro a distrarci» (*Geog*, p. 151).

In questa scrittura estremamente disciplinata suono e senso risultano sottilmente intrecciati, e il variare della voce si accorda al mutare del sentire, l'uno come l'altro articolati in modo differenziato, screziati in fulminee intuizioni o in minute descrizioni. La lingua è ormai giunta a un grado esemplare di elaborazione, senza che questo comporti mai uno scadimento nella meccanicità del mestiere, in scambi verbali ritualizzati. Lapidaria e morbida a un tempo, rifugge la commozione calcolata («niente mimesi, niente incanto. Metti gli articoli»; *Geog*, p.

²⁷ A. Rosselli, *Diario ottuso (1954-1968)*, prefazione di A. Berardinelli, Roma, IBN, 1990, p. 21.

96), ma quando è il caso sa vibrare e illuminarsi di accenti sonori ed energici, grazie anche ad accorte variazioni di ritmo. Sintatticamente, ciascun brano risulta sapientemente orchestrato, scandito ora dalla musicalità pausata, esitante dei quesiti esistenziali, ora dalle cadenze più battenti degli accadimenti (infinitesimali), delle derive fantastiche e dei concatenamenti logici. Visti dall'alto, i singoli blocchi tipografici ricordano davvero una carta geografica: la sintassi che segue l'andamento sinuoso, tutto curve e piegature, delle isoipse, la punteggiatura degli abitati a trattenere i concetti, mentre le macchie d'umido, le muffe, sagomano le paure e gli orrori calcinati, e i margini dove il disegno incontra la cornice bianca i coltivati campi del silenzio. Chi scrive non rivendica di aver creato questo arcipelago di segni a latitudine variabile, ma si perde, e rifiata, nell'osservare come la luce lo modifichi quando vi trascorrono sopra albe improvvise, rapidi tramonti. [fig. 3]

Geografie è uno dei libri più importanti degli anni Duemila, uno dei pochi destinati a restare. È un'opera che profila un'immagine visionaria e rutilante dell'universo, tra catastrofe e rinascita, gravata dal peso del lutto ma anche sollevata da profonde consapevolezze, ravvivata da ineludibili compiti etici. Il riconoscersi degli «io di polvere», niente più che uno sfarfallio di corpuscoli, non ci esime dal «guardare avanti» (*Geog*, p. 122): ce lo impone quel dovere della responsabilità preveggenza di cui parlava Hans Jonas alla fine del secolo scorso, e poi, ciascuno a suo modo, l'ultimo Ricoeur, l'ultimo Zanzotto. Il sapersi istanze agenti all'interno di un organismo collettivo, affidatari di un dono revocabile, obbliga ad accostarsi in punta di piedi ai luoghi in cui si svolge la confusa, precaria vicenda del vivere. Induce a lasciarsi assorbire dalla permeabilità di ciò che esiste, sottoponendosi, con sgomento e stupore, a continui riti di passaggio – dell'esperienza, della mente, della materia. «Nulla è sicuro, ma scrivi», insegna Fortini.²⁸ «Perché scriviamo?», s'interroga Anedda, e si risponde: «Non per lasciare le nostre tracce ma perché le cose così disperatamente irreali e fugaci si attardino ancora un po' nel mondo» (*Geog*, p. 132). C'è un gran bisogno di voci così: voci che stanno al mondo, nel mondo, denunciandone le storture, partecipandone il cordoglio, riconoscendone e apprezzandone le effimere delicatezze.

²⁸ È il verso di *Traducendo Brecht* da cui ha preso avvio il dialogo a tre voci A. Anedda, E. Biagini, *Poesia come ossigeno*, a cura di R. Donati, Roma, Chiarelettere, 2021.

L'ospite ingrato

Disinsediare l'io. Geografie di Antonella Anedda ovvero essere altro(ve)

Riccardo Donati



Attilio Zuccagni-Orlandini, *Carta della Sardegna* (1844, part.),
Phaidra - Università di Padova [opera distribuita con Licenza Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0]

Linee, caratteri, punti. I colori dei cartografi sono più delicati di quelli degli storici.

Avere cura del mondo

Diffrazioni dell'io nella poesia di Alessandra Carnaroli

Cecilia Bello Minciacchi

Al suo esordio poetico in volume, Alessandra Carnaroli affidava versi tesi tra esperienza autobiografica e iniziali prese di distanza da sé, immagini rapide, capaci di connessioni inedite e oblique spesso risolte in note d'ironia. Dei caratteri assunti dalla successiva poesia di Carnaroli, *Taglio intimo* presentava già una trama percettiva elettivamente fisica e priva di velature, fondata sulle conoscenze possibili *al* e *attraverso il* corpo, sull'esposizione in prima luce (e in prima linea) di una sensorialità vitale ma non priva di inquietudini e ferite. Il corpo, proprio e altrui, era soggetto e oggetto di conoscenza e di relazione diretta, spesso disposta su piani inclinati, in andamento sintetico e affilato, vertiginosamente a precipizio:

Sono dentro la mia vita
o i miei piedi vengono segati via
da una mano abile affettatrice di carne e prosciutti e salsicce
e taglia e taglia in un colpo
lungo quanto i miei vent'anni
zaaaaaaaaaac... zaaaaaaaaaac:
metodico e preciso macellaio dal grembiule rigido di sangue
mi levi la strada perché temi
che io possa perdermi nel bosco,
scappare dai tuoi coltelli e dai tuoi denti affamati e vibranti,
i tuoi denti ballano sulle mie ossa
che battono il ritmo del terrore.¹

¹ A. Carnaroli, *Taglio intimo*, Santarcangelo di Romagna, FaraEditore, 2001, p. 14, d'ora in avanti *Ti*.

Anche le figure familiari, parcamente presenti, nella prima raccolta erano consegnate alla corporeità di puri gesti e si muovevano nell'orizzonte domestico di una almeno apparente autobiografia:

Mia nonna suonava le campane

Mia nonna porta i piedi
dentro calze di lana
(le ciabatte
le stanno lunghe e dritte).
I suoi piedi sono già sotto terra.
I suoi piedi sono radici sepolte.
(Mia nonna
quando cammina
non stacca mai
i piedi
dal pavimento). (*Ti*, p. 46)

La corporeità dettava immagini fondate sull'analogia: i piedi della nonna che «sono radici sepolte», suggestione di per sé polisensa, perché al contempo allude alla sepoltura e alla genealogia femminile; le gengive, sempre della nonna, che «sono due salsicce» (*Ti*, p. 47); la nonna che «è anche la nonna di Cappuccetto rosso. / È anche il lupo» (*ibidem*), quasi a rovesciare le favole, a confondere bene e male, a non separarne nettamente, dicotomicamente, confini e ruoli. La dialettica testuale lavorava sull'esibito e sul tagliato via, sul gridato e sul taciuto. In ogni caso i testi erano affondi – tagli *intimi* tra irriverenza e visceralità – nel privato e nel suo orizzonte socio-culturale talora espresso in colpi netti di lucido colore fine secolo: «Mi chiamo Candy Candy» (*Ti*, p. 58); «danzare Cristina d'Avena» e «mangiar Nutella e Ritter sport» e «credere nel sacro dell'anima» (*Ti*, p. 60); «i pattini a rotelle, / la mazurca e tutto Casadei, il far west di un cow-boy pesarese» (*Ti*, p. 61); «Londra capitale di re neri / e arlecchini meticci, / la con-fusione di stili e ritmi, / la metropolitana in vena, / il treno che ti fa correre pensieri espressi, / intercity ed inter nos» (*Ti*, p. 63); e la «dottrina di Suor Lucia» e «s. Giovanni Rotondo come il mondo / e Maria / alla quale / ho creduto per anni / di poter donare / metà Big Babol. / (Panna e fragola, le migliori.)» (*Ti*, p. 65).

Con «i suoi impuri frammenti verbali confitti nelle carni, le dismisure di un dire strappato», ma – ha ben ragione Tommaso Ottonieri – di un «dire strappato; o ri(s)composto nel fondo d'una confusa sartoria di

lombi e scampoli, viscere e lacerti, ombre segni interrotti o riesplosi»,² *Taglio intimo* è stato davvero nell'anno 2001 l'esordio «più fecondamente imperfetto, e più inderogabile forse (così pullulante, in spasmo, in tensione) della lirica all'attacco del millennio». Per quel poco che del libro si è sopra analizzato, non si può negare la presenza di un lirismo inquieto e inappagato e, al contempo, la volontà di scorciarlo, di ridurlo e rovesciarlo stringendo l'orizzonte alla materialità fisica e gestuale. Se, infatti, la materia è personale, segnatamente autobiografica, intima e affettiva, pure la scrittura sperimenta fendenti analogici, abbassamenti di prospettiva e dettagli crudi, dalle «mutande umide di piscio minestra», alla testa della nonna morta «infocchettata» dalla fascia che la rende simile a «un uovo di pasqua» perché guardata ancora (sia pure nel ricordo) dagli occhi di una bambina di sei anni che indossa le «Superga bianche / numero 34» ed è incapace di cogliere (o di elaborare e formalizzare sul momento) la pietosa necessità di fissare la mandibola per comporre il volto prima che sopraggiunga il *rigor mortis*.³

La seconda silloge di Carnaroli, finalista al Premio Delfini 2005, inscrive una materia nel suo insieme più compatta, ma nelle singole immagini più mobile, accesa ed efficace – di fatto più matura – sotto la rubrica *Scartata*,⁴ che ammette almeno due se non tre significati compresenti: 'liberata dalla sua confezione cartacea', 'spacchettata dal suo involucro di carta' (forse anche di scrittura?) e insieme 'eliminata', 'esclusa', 'messa da parte', 'respinta', cui si potrebbe aggiungere anche il sostantivo 'scartata', 'sfaglio', 'scarto laterale', 'brusca e improvvisa deviazione'. Le tre atmosfere semantiche paiono tutte appropriate a un'opera che programmaticamente misura le distanze, coglie inediti e incongrui accostamenti e mostra l'eccentricità di vite, rapporti, posizioni:

dalla parte sbagliata:
avevo le tue labbra sopra il naso
e tra le guance mi facevano caldo
come un'alta temperatura:
e sapevo che dentro c'era

² T. Ottonieri, *Lettera di Alessandra*, in «il verri», 65, ottobre 2017, p. 57.

³ Per altre osservazioni sulla prima silloge, e sulle successive, compresa *Ex-voto* del 2017, mi sia consentito rinviare a C. Bello Minciocchi, *Polittico Carnaroli*, in «il verri», 65, ottobre 2017, pp. 57-72: pp. 58-59.

⁴ A. Carnaroli, *Scartata*, in *Poesie dell'inizio del mondo. Premio Antonio Delfini 2005 e 2007*, Modena, Fondazione Cassa di Risparmio, Roma, DeriveApprodi, 2007, pp. 15-43, d'ora in avanti Sc.

la cosa più sbagliata che ci sia
e ti si mette davanti
e ti si mette con la testa dalla parte sbagliata
dalla parte dei matti, venuti su male,
mele rilassate di fianco ai tram
che parlano con le buste di plastica,
già alle otto del mattino, è la forza delle dita
sopra la cute secca fra i capelli-
io, che la lecco
come una ferita d'arma da fuoco
come il morso di una obliteratrice
che si storce a una curva.

una ruota
che fuma
se frena. (Sc, p. 18)

A spegnere la temperatura del testo l'orizzonte ordinario, il tram, che tuttavia arriva a cose fatte, si direbbe, quando qualcosa si è già messo «con la testa dalla parte sbagliata», quella dei «matti», stando almeno alle opinioni più trite. Lo scatto del testo è affidato al paragramma che lega e oppone fine e inizio dei due versi contigui, «male» e «mele», guizzando poi nella sorprendente improbabilità del participio che congiunge in modo incongruo frutti e stato d'animo, «mele rilassate».

Della prospettiva poetica del libro d'esordio, *Scartata* conserva, ma radicalizzata, l'insistenza su tagli e rasure, evidente in un'immagine come «le tue mani sono coltelli che mi guardano il petto / leccano l'acciaio della morte inossidabile» (Sc, p. 41), che all'inanimato attribuisce atti da animato (guardare, leccare), o nelle ricorrenti figurazioni di «occhi rasati quanto basta» (Sc, p. 17), di «occhi tagliati in pellicola» (Sc, p. 23), di «palpebre rase» (Sc, p. 32), di una «faccia rasata sulla guancia» (Sc, p. 43).

Se in alcune poesie *Scartata* mostra una dinamica stretta tra prima e seconda persona – qualunque individuazione per queste due polarità pronominali si voglia ipotizzare –, in altre invece l'oggettivazione prende il sopravvento sulla sfera dell'io, sull'affondo *intimo* che apparteneva al primo *Taglio*. Si tratta sempre di oggettivazioni scorciate, ellittiche e straniare in cui la soggettività è tutta nell'atto di accostare le immagini a secco, di forzarle – già a quest'altezza – in senso espressionista, come dimostrano il corpo leso, l'unione di animato e meccanico, il moto non lineare, ma flesso, che lascia un'impronta deforme: «la lecco / come una ferita d'arma da fuoco / come il morso di una obliteratrice / che si storce a una curva» (Sc, p. 18). O ancora,

sempre nel segno di un espressionismo che condensa ciò che rimane del soggetto spazzando via qualsiasi residuo di effato lirico, *Scartata* sgrana configurazioni sbalestranti per morfologia e senso: «le bombe [che] camminano sui vetri» (*Sc*, p. 19), «lo scroscio di sangue / in una doccia d'uomo» e i «vetri infiammati / con ripasso di shampoo / e massaggio cardiaco» (*Sc*, p. 21), «torno alle graticole che mi girano la testa ogni quarto d'ora / e gli occhi fanno il grasso a gocce» (*Sc*, p. 23). Per arrivare a uno dei testi più fisici, attorti e mescidati, dove umano, vegetale, animale sembrano risponderci lontano da qualsiasi armonia (o aspirazione) panica, e prossimi, invece, a una sorta di mescolanza, di *confusione* finanche anatomica:

spfondanti:
sparsi su foglie d'ossa
sfrondati, sfrontati,
teste aperte sopra gli occhi
dalle ginocchia sbracciate
e impugnate come sassi:

si cade dai rami dei capelli
rimasti annodati nell'aria,
si scorre sotto pelle
ragnatela incisa per tutto il tronco

ciglia e sudore, alle coppe dei piedi,
nuotano a rana, immerse ristagnano.

vengono gli occhi, sospesi all'infuori,
restano dritti
su palpebre rase:

sporti, sopra
vissuti e commossi
buttano sale sui miei pesci rossi
scappati a fiotti-
che fuori
si perdono. (*Sc*, p. 32)

Già questa poesia mostra quanto il piano emotivo, che certo esiste e ben si coglie sotto le inversioni stranianti (spesso non poco divertite), sia portato tutto all'esterno, tutto oggettivabile, incarnato e tangibile, *impugnabile* al pari delle ginocchia, al pari dei sassi. Al livello fisiologico, coinvolgente per i continui trapassi tra regni della biologia, corrisponde la distanza della forma impersonale e del soggetto plurale non identificato. L'unica marca che espone l'io è l'aggettivo possessivo nel

sintagma «sui miei pesci rossi», cellula senz'altro investita di pathos, sia pure nella schiusa d'aria quasi surreale, stando, almeno alla rima baciata *commossi* : *rossi*, unica in un componimento che fa rarissimo uso di rime, consonanze e assonanze, esigue in tutta la raccolta.

Ma puntuali avvisaglie della peculiare e generosa stagione successiva si possono cogliere, all'altezza di *Scartata*, in un paio di testi che, pur avendo come sinopia una prosaicità del tutto priva d'aura, finiscono per smarginare incontrollati e risolvere in ironia e visionarietà. Il primo testo è affidato a una voce femminile che ribalta il gioco in costrizione facendo perno su una rima equivoca e racconta il rapporto spazientito con la piccolissima figlia attraverso il cibo mangiato contro voglia, sparso e non sufficiente a risolvere tutte le necessità fisiologiche:

desolata
ti lego
due costole con un lego
serie meccano, davanti alla mela
[...] i semi sparsi e le tempestine ai lati
prugne bollite:
come puoi essere stitica-
quattro mesi pampers lei & lui
in un sacco plasmon, biscottino di placenta

fino allo sbocco in un agognato riassorbimento nel corpo materno, «ti rimangio» (*Sc*, p. 25). Il secondo testo ha un *incipit* trasparente, «incidenti domestici (in caso di scossa)», e uno svolgimento, sempre pronunciato da una prima persona femminile in situazione casalinga, che lega in modo inatteso energia del sole ed energia elettrica, «la pelle aperta / oggi il sole fa quasi la spina / quasi fa male, io / sono presa a tre buchi» e che porta comunque alla combustione osservata *post mortem* dalla stessa voce femminile:

spiantata, scaricata,
faccio il fumo dalle costole
infilate nel cuore:

spostate almeno con una scopa
il mio corpo steso
bruciato al pavimento
come da fig. a

spazzate la cenere. (*Sc*, p. 33)

In queste poesie il quotidiano orizzonte familiare scarta dal realismo

senza perdere, tuttavia, il letterale-materiale, il livello basilare, sia biologico sia gestuale. I testi conoscono uno slittamento che proietta scene domestiche su schermi di straniamento e di allucinazione e mette a fuoco un soggetto cui si dà voce di prima persona togliendolo dalla centralità autoriflessiva del lirismo e facendone un esempio tra i tanti.

Ciò che è (o è stato) familiare con uno sfoglio minimo svia, diventa perturbante: la fatica di un ordinario accudimento materno prende il sopravvento e “cancella”, rimangia o meglio assorbe la figlia nel «mocio vileda», mentre l'energia del sole smette di essere amica e veicola «multipla scossa sulle braccia / maniche di camicia elettrica» nell'incidente domestico.

Quanto nelle prime due raccolte di Carnaroli era ancor *in nuce* – lo sporgersi all'esterno, il dare voce senza cadere nel circolo autoriflessivo dell'effusione lirica, la messa in luce di frizioni logico-semantico – nei libri seguenti diventa strutturale e caratterizzante, pur toccando di volta in volta sfumature, ma soprattutto ambiti differenti. A qualche anno di distanza dalla silloge presentata al Delfini, appare a stampa un libro che rende chiarissimo, e definitivo per le opere successive, lo spostamento del punto di vista e l'attribuzione della parola a prime persone che con l'io lirico non hanno nulla a che vedere, neppure nei termini frequentati dalla tradizione di alter-ego o maschere autoriali. Mi riferisco a *Femminimondo* apparso nel 2011 per la collana «Ex[t]Ratione» diretta da Ivan Schiavone per edizioni ben poco commerciali,⁵ ma è opportuno dare in rapida sequenza tutti i titoli successivi per rendere ragione di un lavoro poetico generoso, sebbene non fluviale ma libro per libro, verso per verso, eticamente e stilisticamente contenuto. In un arco di dieci anni, dal 2011 di *Femminimondo*, si succedono *Animalier* (2013), *Sei Lucia* (2014), *elsamatta* (2015), *Primine* (aprile 2017), *Ex-voto* (ottobre 2017), *Sespersa* (2018), *In caso di smarrimento / riportare a:* (maggio 2019), *Poesie con katana* (settembre 2019), *50 tentati suicidi più 50 oggetti contundenti* (2021).⁶ In questo corpus, la terza persona, pur talora presente,

⁵ A. Carnaroli, *Femminimondo. Cronache di strade, scalini e verande*, interventi di Associazione Erinna, Stefania Cantatore, Tommaso Ottonieri, Roma, Polimata, 2011.

⁶ Riassumo in un'unica nota i dati bibliografici completi di tutte le opere appena menzionate: A. Carnaroli, *Animalier*, edizione in proprio s.l. e s.d. [2013]; Ead., *Sei Lucia*, Bologna, Isola, 2014; Ead., *elsamatta*, Roma, ikonaLiber, 2015; Ead., *Primine*, Milano, edizioni del verri, 2017; Ead., *Ex-voto*, Salerno, Oèdipus, 2017; Ead., *Sespersa*, Montecassiano, Vydia, 2018; Ead., *In caso di smarrimento / riportare a:*, Genova, Il canneto, 2019; Ead., *Poesie con katana*, Torino, Miraggi, 2019; Ead., *50 tentati suicidi più 50 oggetti contundenti*, Torino, Einaudi, 2021. A queste uscite, va aggiunta la presenza di testi in antologie collettive: *1° non singolo (sette poeti italiani)*, a cura

lascia decisamente maggiore spazio alla prima: il soggetto parla con voce propria, ciascuno è diverso dall'altro, in un'ampia galleria di toni e pronunce, accomunate da trasparente vocazione antilirica. Le voci che parlano in prima persona, nella poesia di Carnaroli, non sono proiezioni, né travestimenti, doppi o portavoce dell'io autoriale. Sono enunciatori – protagonisti, più che testimoni – diversi di poesia in poesia. Ogni componimento una voce, ogni raccolta una diversa condizione di dolore. Carnaroli non riserva a sé nessun “cantuccio” (nemmeno come faceva Pagliarani, con straordinarie sequenze in endecasillabi, all'altezza della *Ragazza Carla*); qui i soggetti sono tutti “altri” e i testi sono così affilati e disturbanti per gesti, lessico e immagini, da rinunciare al commento autoriale. In termini di *posture dell'io*, Carnaroli è agli antipodi del classicismo lirico moderno, agli antipodi della poesia che nel pieno Novecento praticavano Luzi, Sereni e Fortini, per limitarci a tre autori rappresentativi.⁷ I versi di Alessandra Carnaroli sono programmaticamente dissimili dal novecentesco classicismo moderno di largo respiro, ma anche da tanta poesia di marcatura soggettivo-esistenziale, di fiato corto, recentemente tornata in auge e dunque a lei coeva. Certo Carnaroli non crede più, com'era invece proprio della lirica del secolo scorso, nel fatto «che l'esperienza empirica del poeta abbia un valore di portata generale»,⁸ che attraverso la conoscenza di sé possa giungere alla conoscenza degli altri, ma non crede neppure negli odierni rigurgiti di soggettività, nell'eccezionalità del proprio orizzonte personale da scandagliare con movenze autoreferenziali, non mette in versi l'«*individualismo illimitato* [...] esito sia del modello *prometeico* della prima modernità [...], sia dell'*individualismo narcisistico* della seconda modernità (postmodernità)»,⁹ per usare le limpide diagnosi di Elena Pulcini sulle radicalizzazioni provocate dall'età globale. Piuttosto Carnaroli sembra procedere nel senso inverso: conoscenza in primo luogo dell'esterno, che può significare conoscenza di sé compiuta principalmente attraverso l'esterno, attraverso voci altrui.

Chi dice io, in queste raccolte di Alessandra Carnaroli è quasi sem-

di A. Amendola e M. Baino, Salerno, Oèdipus, 2006; *Registro di poesia #5*, a cura di C. Bello Minciocchi, Napoli, D'If, 2012; *Bastarde senza gloria*, a cura di F. Genti, Milano, Sartoria Utopia, 2013; *Femminile Plurale*, a cura di G. D'Errico, Montecassiano, Vydia, 2014; *S'agli occhi credi. Le Marche dell'arte nello sguardo dei poeti*, a cura di C. Babino, Montecassiano, Vydia, 2015.

⁷ Cfr. D. Frasca, *Posture dell'io. Luzi, Sereni, Giudici, Caproni, Rosselli*, Ghezzano, Felici, 2014.

⁸ *Ivi*, p. 12.

⁹ E. Pulcini, *La cura del mondo. Paura e responsabilità nell'età globale* [2009], Torino, Bollati Boringhieri, 2021, pp. 12-13.

pre in uno stato di umiliazione, soggezione, sfruttamento o malattia, è vittima di soprusi, violenze, assassini. In *Femminimondo*, opera efficacemente disturbante precocemente centrata sul femminicidio, spia della lucida scelta di poetica è già la semplice dedica dell'opera: «ad Eleonora / coi piedi incastrati per aria // a chi ho preso la parola / alle loro Figlie». 'Prendere', qui, significa anche 'ridare', 'riconsegnare' la parola a donne che non hanno più modo di pronunciarla, come avviene nel "testo a fronte" di una delle tante cronache stilizzate e deindividualizzate, a renderle viepiù esemplari, «mercoledì / cinque maggio / duemiladieci / romeno uccide / lamoglie / a coltellate»,¹⁰ nudo fatto con univerbazione oggettivante disposto sulla pagina a sinistra e "raccontato", in un appello-flusso di coscienza, nella pagina destra:

non mi dare ventotto coltellate
che mi confondi la destra con la sinistra
la maglia di lana con la pelle
mi giri il cuore nelle tasche
mi ribalti
c'hai questi bracci forti da maschio
se ci metti il coltello arrivi dall'altra parte
come un bambino che calza la penna sul foglio
se mi dai ventotto coltellate finisce
che divento tutta occhi e non bastano i cerotti
non basta l'acqua ossigenata per pulire
piango il sangue la saliva il sudore
lo stomaco coi budelli crespi
come la spranga sulla padella¹¹

L'atto poetico, in cui chi dice "io" non coincide con Carnaroli ed è di volta in volta diverso, corrisponde di fatto a una restituzione di parola all'altro, all'altra. L'autrice prende la parola per quante non possono più, attuando una riconsegna dell'espressione a soggetti altri, feriti e abusati, e disponendosi in tal modo a prendersi cura di loro e delle loro «Figlie», del futuro, proprio nei termini in cui la filosofa Elena Pulcini intende *l'aver cura*.¹² La struttura di *Femminimondo* fa parlare non solo le vittime, ma anche i persecutori e gli assassini, che si rivolgono direttamente alle donne che uccidono esponendo l'odio, la gelosia e la logica assurda da cui scaturiscono le loro azioni criminali:

eri davanti all'agip e non dovevi fare benzina stavi con lui

¹⁰ A. Carnaroli, *Femminimondo* cit., p. 16.

¹¹ *Ivi*, p. 17.

¹² E. Pulcini, *La cura del mondo* cit.

stavi abbracciata e io ho fatto a metà
come si fa con le pasticche del cuore
mezza la mattina e mezza all'inferno
sei caduta come l'olio
che muore piano sugli scalini resta
trattiene il pianto gli urla il vaso di gerani
si vede se c'hai il malocchio le fatture i gambi di finocchio
sotto il letto
se c'è il sole
frigge la tua penna di porca
madonna sul portone
gli angeli di cemento si staccano a pezzi
piovono sull'erbetta¹³

Sia in *Femminimondo* – «campionario novissimo di irte lapidi; steli di pietra scabrosa [...]; sussultante Spoon River sfiammante breve»¹⁴ –, sia nelle raccolte successive, anche questo avvicendamento di voce, al pari dell'ingresso di sguincio della terza persona, ha comunque come mira sempre l'ostensione e la riflessione su inermità, vulnerabilità e paura.

Se, come è evidente, i testi di Carnaroli muovono e usano passioni, se ne servono però in modo virtuoso, etico. Intanto non sono passioni dell'io, non vertiginosi inabissamenti in forme di autoscopia o di scandaglio esistenziale nello stretto circolo del narcisismo, ma stati emotivamente forti scaturiti dall'osservazione del *genere umano perduto* e dalla compartecipazione con i mali del *mondo offeso*, per far risuonare il Vittorini convocato nel titolo del bel saggio di Schiavone dedicato all'autrice, *Cronache dal mondo offeso: Alessandra Carnaroli o della critica della ragion mediale*.¹⁵

È ben vero che l'autrice, in uno stile di «millimetrica calibratura espressiva», sta producendo «reportage in forma di poesia»¹⁶ che toccano, libro per libro, femminicidi, fatti di cronaca (migranti annegati, ragazzi ustionati, schiacciati...), bambine abusate e fatte volare dal balcone, diversità (che sia ritardo o malattia psichica) e sua demonizzazione e marginalizzazione, educazione primaria (con difficoltà comportamentali e linguistiche, oltre che familiari), brutalità della malattia da cui non si è graziati, maternità cercata e mancata, smarrimento spaziale, linguistico e identitario provocato dall'Alzheimer, mercificazione di donne immigrate e richiesta/rifiuto di accanimento terapeutico spe-

¹³ A. Carnaroli, *Femminimondo* cit., p. 35.

¹⁴ T. Ottonieri, [senza titolo], *ivi*, p. 95.

¹⁵ I. Schiavone, *Cronache dal mondo offeso: Alessandra Carnaroli o della critica della ragion mediale*, in «il verri», 65, 2017, pp. 73-76.

¹⁶ *Ivi*, p. 74.

rimentale su bambini affetti da malattie rare e incurabili, tentativi di suicidio e oggetti quotidiani trasformati in strumenti d'offesa.

Ma è altrettanto vero che, pur nella varietà degli enunciatori e quindi nella mutevolezza dei toni e del calibro delle immagini, nel diverso grado delle slogature sintattiche e delle derapate ortografico-grammaticali, Carnaroli si serve di uno stile

che sembra essersi dato una volta per sempre, con la naturalezza propria a ogni operazione esteticamente necessaria, un marchio di fabbrica, riconfermato lungo l'arco della sua produzione, con una coerenza che lo rende riconoscibile a colpo d'occhio, uno stile perfettamente funzionale alla narrazione della crudeltà, a questa riduzione della pagina a teatro dell'orrore.¹⁷

Tale efficace coerenza deriva sia dal lavoro sul linguaggio – anche in lei, come nella gran parte degli autori della neoavanguardia, reso vero protagonista letterario e primariamente investito di senso e *pathos* –, sia dalla ferma abdicazione all'io autoriale e allo psicologismo, sia dalla tenacia della sua inclinazione etica.

In *Femminimondo* «le donne nel mezzo»,¹⁸ al centro, sono la chiave di volta delle due pagine opposte: da un lato asciutti e spogliati dati di cronaca (perché non si specula sulla vittima riconoscibile che “fa scandalo” e “spettacolo”, ma si scrive sobriamente per tutte le vittime passate a scongiurarne di future), dall'altro le *sciolte* parole restituite, mai davvero pronunciate, forse mai neppure pensate, probabilmente, per usare termini manzoniani, un “vero poetico” aggiunto a un “vero storico”, ma stante il trattamento del letterale materiale un vero che sopravanza la cronaca, assunto in prima persona da un soggetto autoriale cui interessa lo spettro – in tutte le accezioni – dell'altra, non la propria intima e consolatoria emozione.

I due piccoli libri che potrebbero aver avuto, purtroppo, minore circolazione, *Animalier* e *Sei Lucia*, sono forse i più radicali nello straniamento linguistico-ortografico che, nel primo, appare molto duttile, data la differenza dei temi di cronaca, e nel secondo, invece, più coesa ed estrema nelle torsioni sintattico-lessicali e incuneata a precipizio intorno al fatto dominante, la violenza reiterata su bambine di tenera età (*Sei* anche come *sei* anni?) una delle quali, la stessa o una per tutte, finisce pure gettata dal balcone.¹⁹

¹⁷ *Ivi*, p. 75.

¹⁸ Il sottotitolo della prima sezione, *Sfilate*, recita così: *i fatti a sinistra, le colpe a destra, le donne nel mezzo*, A. Carnaroli, *Femminimondo* cit., p. 15.

¹⁹ Nell'ipotesi che qualcuno possa individuare nella bambina di sei anni, di cui

In *Animalier* la bestialità che non ha nulla della pretesa e arrogante eleganza dei tessuti stampati così definiti, può toccare la violenza domestica sconciando un po' l'ortografia, facendo collidere in rima ingenuità e reificazione (*Sotto questo sole* di Baccini-Ladri di biciclette, «canzoncina pop» pieni anni Novanta, messa in cortocircuito con «porno shop»), e facendo slittare fatti e luoghi con estrema, raggelante naturalezza su una corda di assonanze, quasi bisticci, e soprattutto paragrammi che paiono incaricati di rendere in allegoria retorica gli slittamenti relazionali più sottili e più insidiosi:

concedo picchiare le donna
che la danno
dalle in pasto avanzo di
piatto rotto sul muro
del
pronto soccorso
ora tu islamico panico
islamica fòiba del buco
organico
foglia di fico maceria
sta a macerare
sotto
questo sole
come citazione
di canzoncina pop
ora porno shop
ora prona
posseduta
da
marito
an vedi
un po':²⁰

La testualità mostra punti scivolosi: il contrasto ambiguo *donna / danno*, la sequenza assonante delle due sdruciole «islamico [...] panico» che finiscono così per comprimere il senso in un ribattuto, lo scambio di posizione di una semplice vocale responsabile di una luce sinistra che dilaga, «fòiba del buco» da un potenziale *fobia del buco*, il

parla il testo, la coetanea Fortuna Loffredo, mediante un procedimento che – si è già detto sopra – appare lontano dalle intenzioni di Alessandra Carnaroli volta a de-individualizzare i suoi soggetti per eliminare ristrettezze e morbosità da cronaca nera e per ampliare, invece, le risonanze e la tragica universalità della sofferenza, segnale che l'omicidio della piccola Fortuna è avvenuto il 24 giugno 2014 mentre la data di stampa del libriccino *Sei Lucia* è marzo 2014.

²⁰ A. Carnaroli, *Animalier* cit., p. 23.

paragramma-anagramma *porno / prona*, la rima *pop : shop* cui fa eco imperfetta (ma perfetta nel ritmo) il successivo *po'*.

Analoga bestialità, in *Animalier*, emerge quando si mescolano e stridono sollecitazioni e inquadrature opposte, e a essere adottato è il punto di vista di chi non s'impietosisce:

6 migranti morti sulla spiaggia di catania /
non sono rondini / comunque / né germani
reali dopo che il barcone s'è arenato
raggiungevano a nuoto la riva
in bottiglioni coca cola da due litri: pietro / carlo / marco
aggrappavano alle maniglie dell'amore
ai cazzi alle palline l'uni dell'altri prendevano
palle appunto per stare a galla come vedi le scimmie
'nn hanno tempo deimparare a nuotare:sbracciono / perdono
energie preziose quando c'è corrente che porta
allargo je pare
de corre dietro alle gazzelle te pare
non ci stanno liane in mare
devono spiegarglielo a gesti
questa cosa delle alghe che crescono subacquee
non c'è ossigeno ma sogliole con un occhio
alla superficie / guardano i riflessi delle cosce
numinosi flipper / tilt 10000 pt wow /
s'abbronzano i vermi in fila regazzine col costume spezzato
confrontano il segno dove finiscono le mutande inizia
il riconoscimento delle salme
un po' d'olio nel sistema
solare per proteggersi dai tumori
della pelle esposta

i disgraziati che arrivano
dal mare
che mangino kebab
non gli va tanto
male isolati a
Lampedusa, 'sti fetusi,
meglio dei turisti
sulla crosta spiaggiati²¹

I passaggi qui toccano alta tragicità, indignazione, acre ironia verso i luoghi comuni della xenofobia, rovesciamenti e contiguità paradossali come l'urto tra la banalità di chi guarda solo a sé e il reiterato dramma dei migranti nel gesto delle regazzine al sole che «confrontano il se-

²¹ *Ivi*, p. 6.

gno dove finiscono le mutande inizia / il riconoscimento delle salme», *enjambement* che fa stridere leggerezza e pesantezza, giocosa superficialità e cupa profondità, straniante come pochi altri. Torna una voce di prima persona in un testo che coglie i pregiudizi diffusi fin dall'infanzia: «i musulmani gli puzzano le mani / dice mia figlia di sei anni / che glielo ha detto la collega bambina anche lei della scuola primaria / primaria dell'odio / delle razze»,²² probabilmente – ha ben osservato Andrea Cortellessa – una poesia che a leggerla a posteriori appare «una netta anticipazione di *Primine*».²³ D'altra parte, se qualche scheggia di autobiografia sopravvive, malgrado la determinazione con cui Carnaroli sta perseguendo la sua mappatura-cura del mondo sofferente, questa scaturisce dal suo lavoro d'insegnante nella scuola dell'infanzia. È la sua capacità di abbassare lo sguardo fisicamente ad altezza-bambino, non soltanto in *Primine*, di cui i bambini con i loro disturbi e le loro famiglie difficili sono protagonisti, ma anche nelle altre raccolte, sia per adottare una prospettiva che non sempre coincide con le *idées reçues* degli adulti, sia per consentire alla lingua che di questo abbassamento a scioltezze e legature dell'infanzia è debitrice, di farsi così precisamente marca poetica, sia, poi, per meglio significare uno stato di più toccante inermità, di vulnerabilità che può far regredire anche i grandi alle paure, ai portamenti psicologici dei piccoli.

Alcune delle soluzioni testuali più urticanti di questa stagione pienamente matura di Carnaroli, sono raggiunte da *Sei Lucia* in cui il dettato poetico appare particolarmente efficace nel muovere emozioni – che un autore come Nanni Balestrini, carissimo a Carnaroli, avrebbe chiamato «emozioni intellettuali» –; si tratta di passaggi a temperatura davvero calda, forgiati da scelte espressionistiche che scuotono in forza della passione perduta dall'individualismo, ma da recuperare per riannodare il legame sociale.

riattacco quello che posso
imene interrotto/cos'è?
pelle
collo
osso
membrana, rettifico/con filo di lana
filo di
bava, brava figlia
e bottiglia di succo corretto
solo un goccio di vodka è permesso:

²² *Ivi*, p. 7.

²³ A. Cortellessa, *L'infanzia selvaggia*, in A. Carnaroli, *Primine cit.*, p. 7.

fa bene alle ossa ti fa gli occhi
 belli come pianto riluce
 l'ingresso alle gambe
 pista di decollo e allunaggio/aerei telecomandati
 (ma da lontano ma da montare)
 figa mia uovo
 sodoculo che non si
 spacca se allarghi
 bellabretella di reggiseno/appena seconda
 intimissimo entra
 nel camper traslochi – vendesi
 statue di gesso/statuti di maschio-prendesi
 fiche in prestito/lei era consenziente
 il mantra
 l'ave maria adesso che sei
 danno/fallo/errore di cucitura al controllo
 qualità prodotto n° 3 6 8
 intaschi
 ambulante e avanti
 c'è posto?
 per i fratelli giriniranerospi nel
 bucodi legno/uno stagno
 come tarlo
 attraverso e indietro
 rode magnafregna rugginita fimmina
 rode erode bambinal'asse
 il sangue sulla porta/come agnella (bela)
 sfonda come spencer (bud)²⁴

La parola, qui è pronunciata dal padre stupratore. Stilisticamente e semanticamente, la penosa incisività di questa poesia, in particolare, è data da un uso più marcato di soluzioni espressioniste, dalle frequenti univernazioni con funzione ora reificante (poi esaltata dal «controllo / qualità») ora infantilizzante (da scrittura di chi abbia ancora incertezze ortografiche per tenera età, o se riferita al soggetto parlante, per incerta alfabetizzazione). È data dall'intromissione di pochi ma puntuali e strategici termini dialettali, dal diminutivo (unico nel testo) «reggiseno» che ha funzione tutt'altro che familiarizzante o addolcente, al contrario disvelante l'orrore, dalla duplicità semantica di espressioni come «intimissimo entra», che certo non allude soltanto alla catena commerciale, peraltro al plurale, che vende biancheria (il «reggiseno» menzionato nel verso precedente), dagli echi, quasi rime interne, come *ingresso* : *permesso* che per antitesi allude a un ingresso brutale e non consentito, dall'assoluta incongruità di un'espressione, riferita

²⁴ A. Carnaroli, *Sei Lucia* cit., pp. non numerate.

agli occhi fatti belli dalla vodka, «come pianto riluce», ancor più stridente, insopportabile dall'assenza di interpunzione che la separi dal verso successivo, «l'ingresso alle gambe». Il carattere proprio della poesia, la sua capacità di scuotere deve soprattutto ai passaggi tra ambiti completamente diversi (dalla violenza dell'orco, per usare un termine fiabesco e simbolico) al gioco (tra le gambe c'è una sinistra «pista di decollo e allunaggio» per aerei radiocomandati), alle similitudini tratte dalla vita spiccia (il «bucodi legno» come quelli fatti dai tarli, che schiude non solo la violenza fisica, ma il tarlo della perversione e al contempo quello del trauma subito dalla vittima che continua ad agire e tormentare nel tempo, scavandone le risorse psico-emotive). Avevo anticipato, poco sopra, di un tratto vertiginoso, a precipizio, in questa plaquette, qui confermato dalla costruzione in climax (l'ultimo verbo è «sfonda», sia pur accostato a un attore amato dai ragazzi), che si avvale di scivolamenti serpigni tra elementi a contrasto: il sinistrissimo filo che lega lana-bava-brava in assonanza/paragramma, il «mantra» (che qui non è orientale preghiera ma solita solfa delle presunte attenuanti patriarcal-maschiliste, «lei era consenziente») in anticipo su «l'ave maria», la chiusa retoricamente calibrata sull'anafora di «rode» che non solo diventa «erode», in semplice paragramma, ma rilancia all'indietro, agganciando due episodi delle Sacre Scritture, la strage degli innocenti ordinata da Erode narrata nel Vangelo di Matteo (2,1-16) e il sacrificio dell'agnello, col cui sangue segnare gli stipiti delle porte – agnello da arrostitire e mangiare durante la notte, anticipato, fors'anche a rischio di sovrainterpretazione, dalla lugubre luce del precedente «magnafregna» –, ordinato da Dio per la Pasqua ebraica narrata nell'Antico Testamento (Es 12,1-12,46). La bambina corrosa e segnata di sangue («bambinal'asse») è agnella che «bela» (in riduzione, eppure in vaga eco, del precedente «bellabretella»), vittima sacrificale in un orizzonte degradato e soprattutto irrituale, ulteriormente ridotto dall'esplicito riferimento a film di cassetta.

In tutto simile, per quanto diversa nella versificazione, e tendente ad una sempre più nitida asciuttezza, è l'inclinazione a muovere le passioni e la loro funzione conoscitiva e attiva in un soggetto emozionale.²⁵ Può trattarsi del teatro di sovraazioni al diverso, all'*elsamatta* che spaventa «bambini / insegue femmine per strappargli i capelli»,²⁶ «trasmette davvero paura a guardarla negli occhi / come se davvero

²⁵ Cfr. E. Pulcini, *Tra cura e giustizia. Le passioni come risorsa sociale*, Torino, Bolzani Boringhieri, 2020.

²⁶ A. Carnaroli, *elsamatta* cit., p. 8, d'ora in avanti *em*.

con gli occhi ti ammazza coi sopraccigli» (*em*, p. 20), urla e «fa la fuga» (*em*, p. 22), pedalando sulla sua inseparabile «mitica bicicletta con le tre ruote» (*em*, p. 36): «anche a me mi terrorizzava / voleva farmi la fuga lei sì che mette paura / no le guerre i fulmini cosa so i temporali / peggio l'elsa matta delle guerre quasi come gli stranieri i tossicodipendenti» (*em*, p. 23); «mi ha creato un trauma che anche adesso / se la vedo mi agito meglio che cambio strada / per non rovinarmi la giornata / il trucco la camicia col sudore» (*em*, p. 41). Oppure, come avviene in *Ex-voto*, entro il circolo angoscioso delle vane richieste di miracoli, a muovere testo e fruitore può essere la fragilità del corpo preda della malattia, sofferta anche dai familiari e già presagio della prossima inesorabile mancanza:

Ragazzina recidiva
piomba di nuovo nell'incubo
delle malattie incurabili
testa di serie nel campionato agonie
dolorose tua madre ti accompagna in ambulanza
presso il nosocomio di M.
per pazienti lungo-degenti nel senso superfluo ormai
che non ti verrà spiegato da
alcun dottore (a che serve la parola fine in questi
casi senza capelli né peli anch'essi superflui)
senza speranza diciottenne passi dall'aperitivo²⁷

Qui il linguaggio pare essersi semplificato, le slogature sintattiche della forma sciolta sono ridotte a vantaggio di una trasparenza letterale che resta comunque sbalestrante. Che mette al centro gli organi colpiti – come fanno i disegni d'autrice alternati ai testi, immagini in bianco e nero dal tratto espressionista e ferito, incisioni iconografiche al pari delle parole. Stampigliature bidimensionali di *ex-voto d'antan*, formine d'argento donate ai santi “per grazia ricevuta” che l'assenza di miracolosa guarigione rende assurdi e vani, e lascia come impronta di delusione, preludio di morte. Conoscere l'identità anagrafica del soggetto malato non è necessario, perché come d'abitudine nella poesia di Carnaroli, è determinante la specificità della malattia, la singolarizzazione fisiologica di ciascun corpo malato – ma uno per tutti, perché tutti il male colpisce – entro i confini della clinica. Di analogo tenore sono i testi in cui i corpi patiscono lo sguardo medico che, in termini foucaultiani,²⁸ crea nel paziente una sfasatura, una dicotomia tra cor-

²⁷ A. Carnaroli, *Ex-voto* cit., p. 22.

²⁸ Cfr. M. Foucault, *Nascita della clinica. Una archeologia dello sguardo medico*

po e persona che rende oggetto d'indagine e di sapere non la persona nella sua integrità, ma solo il corpo ammalato, talora, per giunta, fisiognomicamente e psicologicamente alterato, guasto, irriconoscibile: «Ho la faccia a forma d'uovo / sono amalgama di cortisone e / oggetto non più identificata / come donna di trentasei anni». ²⁹

Stesso destino per il corpo inerme e insufficiente, incapace di compiere il presunto dovere della specie, in *Sespersa*, e affidato alla procreazione medica assistita: «il ginecologo professionale chiede / informazioni sul mio ciclo / doloroso o meno lungo abbondante / quanto tempo di tentativi / per restare incinta calcoli / con tabella rotante sull'ovulazione». ³⁰ Fino all'oblazione del proprio corpo in vita, «dono il mio corpo alla scienza / del ginecologo luminare / in fecondazione assistita / nel senso che da sola non ce la puoi fare», ³¹ per non dire, infine, della precisione di sguardo all'apparenza istintiva se non intima, privata, e invece filosofica, appunto foucaultiana, caustica nella consapevole alienazione che comunica: «sono brava a dissociarmi / dal mio corpo / che è diventato mezzo di procreazione assistita / luogo di lavoro / per medici e infermieri». ³²

Nel libro più recente, *50 tentati suicidi più 50 oggetti contundenti*, Carnaroli recupera certa ironia amara che fin dall'inizio aveva screziato i suoi testi per smascherare il dramma nel guizzo inatteso. Qui la galleria è doppia: a cinquanta modi diversi e tristemente fantasiosi di togliersi la vita, proposti, ciascuno, da un soggetto femminile o declinati all'infinito, rispondono altrettanti oggetti della più consueta domesticità disegnati con «tratto *brut*», ³³ segmentato e incisivo, di un brutalismo, com'è ovvio, tutt'altro che ingenuo – il vasetto, la statuina di biancaneve, la spugna, il televisore, la racchetta, la teiera, la palla di vetro con l'angioletto... Le possibilità si aprono a ventaglio, gli atti – sempre violenti, contro sé o contro gli altri – si sfilano come grani, l'indugio sulla psicologia è sempre evitato, la trama testuale è più asciutta, il lessico più sobrio, meno aggredito nei suoi costituenti ortografici o grammaticali, sempre tagliente. Anche in quest'opera di architettura ordinatamente bipartita e simmetrica, che conosce la felice tentazione

[1963], trad. it. di A. Fontana, Torino, Einaudi, 1998.

²⁹ A. Carnaroli, *Ex-voto* cit., p. 17.

³⁰ A. Carnaroli, *Sespersa* cit., p. 45.

³¹ *Ivi*, p. 53.

³² *Ivi*, p. 61.

³³ A. Cortellessa, *Alessandra Carnaroli, tutta casa e carnaio*, in «Le parole e le cose», 14 febbraio 2022, <https://www.leparoleelecose.it/?p=43455> (ultimo accesso 17 febbraio 2022).

del catalogo, ma di un catalogo d'orrori, rimane la possibilità multivaria dei soggetti, del prendere voce per tante, del prestare a tante la propria voce. E rimane, sotto un velo d'apparente leggerezza, la sostanza della passione nel segno positivo che Pulcini riconosce a questo moto necessario al vivere sociale.

La coerenza dello stile e dei temi, nei libri di Carnaroli, tutti legati alla diffusa e condivisa *souffrance*, rimandano a un io-poetico che non si fa personaggio, non eroe narcisistico, ma solo autore che lavora *con* e *sulle* parole. Le diffrazioni dell'io, così minute, frante, creano alla luce angoli d'incidenza tanto diversi e mutevoli da non poter (e non voler) essere frammenti di un ritratto unico. Come non conta, in questa poesia, l'individuazione delle singole voci che dicono "io", viva la lezione di Nanni Balestrini, così non conta la ricostruzione biografico-esistenziale dell'io-scrittore. Conta, invece, contrastare l'apatia – tutti i temi dolenti scandagliati da Carnaroli, infatti, chiedono e ottengono adesione –, contrastare l'isolamento emotivo dagli altri che caratterizza l'edonismo e il narcisismo dell'individualismo attuale.³⁴ Ciò che sembra contare, in questo farsi poeticamente carico di voci altrui, è la disposizione empatica, a «partecipare, sia pure in modo vicario, alle emozioni e all'esperienza dell'altro»,³⁵ la capacità, recuperando una definizione di Edith Stein tramite Elena Pulcini, di «“sentire l'altro”, di rendersi conto delle sue emozioni e del suo vissuto».³⁶ La scrittura poetica di Carnaroli, con il suo abdicare all'effusione sentimentale dell'io-autore per pronunciare parole di soggetti altri (anche quelle pronunciate con agghiacciante naturalezza dall'omicida o dallo stupratore sono finalizzate a provocare in chi legge/ascolta un'emozione morale per antitesi), è di per sé un'azione di *cura del mondo*. Poco opportuna e foriera di fraintendimenti potrebbe essere per questa scrittura la categoria o dell'"impegno", espressione ormai usurata, banalizzata, falsa e strumentalizzabile.³⁷ Non solo più opportuno e persuasivo, ma filo-

³⁴ Cfr. E. Pulcini, *L'individuo senza passioni. Individualismo moderno e perdita del legame sociale* [2001], Torino, Bollati Boringhieri, 2020.

³⁵ E. Pulcini, *Tra cura e giustizia* cit., p. 19.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ D'altro canto in un'intervista di alcuni anni fa la stessa autrice metteva in guardia dal considerare la sua come una poesia di denuncia o di impegno: «più in generale, c'è la mia attrazione bassissima per lo scrosto. Che non è impegno civile (quello l'ho costruito dopo, avvicinandomi al femminismo di piazza) né volontà di denuncia: ha motivazioni meno degne (visto che di dignità si parla tanto per giustificare inasprimento delle pene e censure). Lo scrosto è la passione insana che dimostrano i bambini nel levarsi le croste dalle ferite, quel farsi male con piacere, per vedere cosa c'è sotto, per amor del Cicatrene. Me la porto dietro, in forme diverse, da *Taglio intimo*

soficamente ed eticamente più appropriato, a mio giudizio, è parlare di *cura* entro la riflessione femminista che ha messo in relazione, con Carol Gilligan, il paradigma della cura e il paradigma della giustizia.³⁸ In tale luce la poesia di Carnaroli è non solo una disponibilità all'altro ma anche un atto, letterario ma non per questo meno efficace, di cura come *sollecitudine*, per cercare di contrastare «quella che da Anders ad Arendt a Jonas, è stata definita una “perdita del mondo”, intesa nel duplice senso di perdita del pianeta che ospita la vita e di perdita del mondo comune».³⁹ Una perdita provocata dalla divaricazione tra *ossessione dell'Io* e *ossessione del Noi*, ovvero tra individualismo illimitato e comunitarismo endogamico,⁴⁰ chiuso, pregiudiziale, timoroso del diverso; ossessioni dominanti, entrambe, e del pari rifiutate da Carnaroli. La sua posizione estetica e poetica, viva di *pietas*, è l'opposto del pietismo. Il suo modo di attaccare frontalmente il lettore, di investirlo con getti triviali e serrate sequenze di crudeltà, scuote l'apatia e l'indifferenza da cui l'Io prometeico e narcisistico si lascia avvolgere recidendo la relazione sociale. Non è un'illusione salvifica o didattica, quella di Carnaroli, e non potrebbe esserlo date la brutale, dolente polifonia soggetto delle sue poesie e la lucida coscienza con cui ritrae crimini e malattie che segnano il reale, è piuttosto un etico obiettivo di cura quale assunzione di *responsabilità* per il mondo, di cui non smette di sentire nel profondo, empaticamente, limiti, debolezze e vulnerabilità.

a *Scartata a Femminimondo*», così Carnaroli in A. Cellotto, *Femminicidio e “femminimondo”*. *Intervista con Alessandra Carnaroli*, in «Librobreve», 26 agosto 2013, <https://librobreve.blogspot.com/2013/08/femminicidio-e-femminimondo-intervista.html> (ultimo accesso 10 febbraio 2022).

³⁸ Cfr. E. Pulcini, *La cura del mondo* cit., pp. 251ss nelle quali la filosofa riflette sui paradigmi di cura e giustizia ovvero sul concetto di «etica della cura» che, a partire da Carol Gilligan e dal suo *Con voce di donna*, si è imposta come un punto di riferimento ineludibile per quella che ho chiamato *responsabilità per*», *ivi*, p. 252.

³⁹ *Ivi*, p. 14.

⁴⁰ *Ibidem*.

Ecocentrismo e spargimento

Gabriele Belletti

How do you know but ev'ry Bird that cuts the airy way,
Is an immense World of Delight, clos'd by your senses five?
W. Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*

Solo l'amore per quella lingua del non-io che si esprime
con pari diritto, pari forza dell'io,
dà al poeta
l'abilità.
P.P. Pasolini, *Poeta delle ceneri*

I. Introduzione

Ogni poetica, individuale o collettiva, si realizza grazie a una collaborazione – a un delicato modularsi e condizionarsi a vicenda – dei vettori istituzionali¹ di cui si compone. Questo è da ritenersi vero anche per quelle forme versificatorie che si vorrebbero primariamente contraddistinte da una spiccata sensibilità ecologica. Più che di una ecopoesia,² dunque, si dovrebbe parlare piuttosto di molteplici e differenziati ideali ecologici, interagenti con altrettante scelte tecnico-procedurali e stilistico-formali atte a inverarli. Tenendo in considerazione una tale composita relazionalità/razionalità, intraprendere un'analisi

¹ Per la terminologia propria alla tradizione neo-fenomenologica – in particolare per i concetti di 'istituzione'/'istituto', 'ideale' e 'poetica' – si rimanda al testo cardine di Luciano Anceschi, *Le istituzioni della poesia* [1968], Milano, Bompiani, 1983.

² L'Istituto Enciclopedico Italiano Treccani annovera il lemma 'ecopoesia' tra i neologismi del 2019, definendolo come «composto dal confisso *eco-* aggiunto al s. f. *poesia*, sul modello dell'ingl. *ecopoetry*» e riportando occorrenze comparse dal 2010. Rimandiamo alla pagina: https://www.treccani.it/vocabolario/ecopoesia_%28Neologismi%29/ (ultimo accesso: 29/11/2021).

di detti istituti comporterà una descrizione quanto più aderente e rispettosa di poesie e autori, che eviti di definire – e predefinire – classificazioni oltremodo diluite o, al contrario, ingiustificatamente opprimenti. Occorre subito ricordare, altresì, che le motivazioni del recente proliferare di istituzioni ecologiche sono in parte già state indagate in saggi e antologie appartenenti soprattutto ad altre tradizioni linguistico-letterarie,³ motivazioni spesso congiunte a una percezione angosciata delle sorti del pianeta Terra. Come ha già sottolineato il filosofo ed ecologista David Abram, ormai più di vent'anni fa,

molte persone oggi sperimentano una profonda angoscia che si acuisce con ogni segnalazione di più foreste antiche disboscate, di nuove fuoriuscite di petrolio, della perdita sempre più accelerata di specie. È un'angoscia che sembra provenire dalla terra medesima, da questa vasta Carne in cui è immersa la nostra stessa carne senziente.⁴

Tra i suddetti ideali ecologici sono stati riconosciuti quello dell'interdipendenza («una prospettiva ecologica e biocentrica che riconosce la natura interdipendente del mondo»), dell'umiltà («per quan-

³ Si legga in particolare *The Ecopoetry Anthology* [2013], eds. A. Fisher-Wirth, L.-G. Street, San Antonio, Trinity University Press, 2020. Per un approfondimento sulle più recenti riflessioni concernenti l'ecopoesia e l'ecopoetica nel contesto anglofono si vedano, tra gli altri: L. Keller, *Recomposing ecopoetics. North American Poetry of the Self-Conscious Anthropocene*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2018; S. Lattig, *Cognitive Ecopoetics. A New Theory of Lyric*, London, Bloomsbury Academic, 2020; *Ecopoetics and the Global Landscape: Critical Essays*, ed. I. Sobral Campos, Lanham, Lexington Books, 2019; S. Solnick, *Poetry and the Anthropocene. Ecology, Biology and Technology in Contemporary British and Irish Poetry*, New York-London, Routledge, 2017. Per il contesto italiano rimando alle ricerche di Serenella Iovino e Niccolò Scaffai, in particolare: S. Iovino, *Ecocriticism and Italy: Ecology, Resistance, and Liberation*, London, Bloomsbury, 2016; N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci Editore, 2017. Da questi studi si evince la ricchezza degli approcci possibili ai fenomeni e anche, al tempo stesso, l'impossibilità di determinarne in maniera definitiva i confini e le declinazioni. Vi sono anche posizioni più liminari, come quella di Jane Sprague, che ha rifiutato in toto l'ecopoetica e le sue definizioni: «Resisto all'ecopoetica. E alle definizioni di ecopoetica. Vi resisto in quanto netta categoria in cui inserire il mio lavoro, come un'auto che si infila nella sua corsia dell'autostrada. È importante qui parlare di gas, benzina, "nascita del greggio"», J. Sprague, *Ecopoetics: Drawing on Calfskin Vellum*, in «How2», 3, 2008, leggibile al sito: https://www.asu.edu/pipercwcenter/how2journal/vol_3_no_2/ecopoetics/essays/sprague.html (ultimo accesso: 21/12/2021). Qui e in seguito, ove non si faccia riferimento a edizioni in italiano di opere in lingua inglese, la traduzione è da considerarsi mia.

⁴ D. Abram, *The Spell of the Sensuous. Perception and Language in a More-Than-Human World*, New York, Vintage, 1997, p. 50.

to riguarda la nostra relazione con la natura umana e non umana»), dello scetticismo («nei confronti dell'iperrazionalità [...] che di solito porta alla condanna di un mondo moderno ipertecnologizzato») e, ancora, quello dell'azione. Quest'ultimo, contraddistinto dalla volontà di «stimolare i lettori ad agire in nuovi modi»,⁵ di spingerli cioè a muoversi fuori dal *momentum* poetico, pare essere un ideale ecologico cardinale e comune a molteplici poetiche. Al tempo stesso, questa istituzione riveste un ruolo di certo problematico, non solo da un punto di vista critico-ermeneutico, ma altresì per la difficoltà di identificare dei canoni per verificarne un'efficacia mondana anche in rapporto ad altre forme espressive. La poesia può agire nel mondo attraverso innumerevoli modalità e forme – intenzionalmente o meno; può anche, senza porsi determinati ideali finali – o finalità – trasmettere messaggi e sostenere progettualità; può farsi cassa di risonanza di idee e varcare i confini della volontà autoriale o di una corrente; addirittura può, al contrario, negare e rifiutare espressamente di avere un qualsivoglia fine esterno da sé medesima. Sarebbe non secondario, inoltre, considerare ciò che l'avvicina a e la differenza da altre pratiche rivolte alla salvaguardia del Pianeta – raffrontandone canali, strumenti e ruoli; focalizzare di essa, in quest'ottica, quanto più nitidamente, il bagaglio tecnico, intenzionale e materiale. Un primissimo orientamento per tentare di descrivere l'ideale pratico-ecologico dell'azione può essere dato quindi dal constatare che esso è rilevabile in componimenti o raccolte assai divergenti e si accompagna a scelte – tematiche, stilistiche e tecniche – e forme poetiche⁶ assai eterogenee. È dunque sempre sostanziale considerare le istituzioni – ecologiche, ma non solo – in rapporto all'organismo poetico in cui esse si danno e in cui, in definitiva, vivono. Questo permetterà anche di delineare coerentemente, in seguito, una rete intertestuale che disegnerà, forse, delle tendenze/continuità o delle linee di separazione, evitando di semplificare una sistematica, quella poetica, per sua stessa natura composita e stratificata.

⁵ S. Bryson, *The West Side of Any Mountain. Place, Space, and Ecopoetry*, Iowa City, University of Iowa Press, 2005, pp. 2-3.

⁶ In tal senso, scrive Solnick: «Le pratiche, le estetiche, gli impegni teorici e le procedure metodologiche dei diversi tipi di poesia producono prospettive e posizioni contrastanti attraverso i modi in cui ci incoraggiano a pensare e leggere. La forma non è un'aggiunta facoltativa a una consapevolezza ecologica: la forma aiuta a generare e organizzare la resa dell'ecologia di una poesia» (S. Solnick, *Poetry and the Anthropocene* cit., p. 55).

II. Ecocentrismo e spargimento

Interessarsi all'altro da sé e averne cura in un'ottica ecologica sottende il porsi domande anche su condizioni che l'umano-poeta può solo cercare di immaginare e riferire. Un caso di tale avvicinamento interrogativo, composto pure da precise scelte grafico-stilistiche, lo leggiamo in una lirica «scritta come reazione al disastro ambientale della piattaforma petrolifera Deepwater Horizon, nel 2010»,⁷ *Midnight Oil* di Sheryl St. Germain.⁸ Nel domandarsi «come parlarne», l'autrice americana scrive la sua poesia «rientrata, giustificata a destra e non a sinistra della pagina: è come se un'enorme forza avesse invertito la tipica polarità destra-sinistra. La poesia sembra riferirsi a un oggetto viscoso appena fuori dal bordo destro della pagina»,⁹ come se cercasse di avvicinarsi al suo stato, alla sua condizione. Andando verso l'oggetto – l'iperoggetto, in questo caso – e le creature in lui irrimediabilmente invischiate, la lirica assume una specifica conformazione interrogativo-ecocentrica, in cui la denuncia del soggetto lo rende testimone e portavoce di qualcosa che, tuttavia, non sarà mai completamente rimabile:

come parlarne
questa cosa che non fa rima
né vibra in giambi o si muove in modo prevedibile
come linee

Laura-Gray Street, così come altri critici,¹⁰ ha sottolineato una ten-

⁷ T. Morton, *Iperoggetti*, trad. it. di V. Santarcangelo, Roma, Nero, 2018, versione Kindle.

⁸ Poesia contenuta in S. St. Germain, *Navigating Disaster: Sixteen Essays of Love and a Poem of Despair*, Hammond, Louisiana Literature Press, 2012.

⁹ T. Morton, *Iperoggetti* cit.

¹⁰ Si leggano ancora le parole di Solnick per quel che concerne il contesto nordamericano: «Di nuovo, ciò solleva la questione se, in alcuni casi [...], particolari scelte formali siano meglio attrezzate per affrontare le sfide che l'Antropocene pone all'azione umana individuale e cosa potremmo pensare come sua poetica equivalente, il soggetto lirico individuale con il suo io identificabile e la gamma limitata del suo occhio. Questa è un'idea centrale nelle discussioni contemporanee sull'ecopoetica, in particolare in Nord America. Da una "prospettiva ecologica, il sé si dissolve nel patrimonio genetico e la specie nell'ecosistema", afferma la poetessa Evelyn Reilly, intendendo che per lei "l'ecopoetica richiede l'abbandono dell'idea di centro per una posizione in una rete infinitamente estesa di relazioni" (2010: 257). In *Redstart: An Ecological Poetics*, un volume creativo/critico co-scritto con John Kinsella, Forrest Gander sottolinea che le strategie dell'ecopoetica che pretendono di avviare "una dispersione dell'azione egocentrica" o "un riorientamento verso l'intersoggettività" "assomigliano molto alle strategie poetiche innovative sostenute negli ultimi cento anni" (2012: 11). Per Margaret Ronda i poeti "affiliati all'ecopoetica tendono a defini-

denza da parte di alcuni poeti americani contemporanei di pensare «ecocentricamente» piuttosto che egocentricamente, per cui l'essere umano viene visto come «una parte contingente di un tutto più grande invece che l'inizio e la fine di ogni cosa».¹¹ Più che di un ecocentrismo, credo, sarebbe più adeguato parlare di uno spargimento, tramite il quale non ci si riferisca più a un qualsivoglia centro focale e si prenda coscienza dell'essere con l'altro – sia esso animale o vegetale – porzioni di un tutto poroso da difendere.¹² Il percepirsi/pensarsi ovunque-sparsi-assieme restituisce – in diversi gradi – un canto alquanto sensibile a determinate materie e si accompagna a un sentimento di urgenza che, a dire il vero, pare il più coerente connotato soggettivo a perdurare. Già Giovanni Raboni scriveva: «Io ho affrontato temi civili semplicemente perché ne sentivo l'urgenza, ne sentivo l'urgenza intima: o per un moto di indignazione, o di preoccupazione, o di sgomento».¹³ Tuttavia, ciò che muove interiormente un essere umano verso la creazione artistico-poetica e l'altro da sé è sovente con fatica esprimibile in un discorso linguistico-critico, anche da parte degli stessi soggetti implicati in tale creazione.

La protagonista di *La vita degli animali* di J.M. Coetzee, Elizabeth Costello, pare comunque aver riconosciuto una delle facoltà alla base di detto spargimento, e cioè l'empatia,

che talvolta ci permette di condividere l'essere di una persona [...]. Vi sono persone che hanno la capacità di immaginarsi nei panni di qualcun altro, vi sono persone che non ce l'hanno [...], e vi sono persone che questa capacità ce l'hanno ma scelgono di non esercitarla.¹⁴

In certuni poeti, l'empatia permette di immaginarsi nei panni dell'altro, non solo umano, e, ancora, tramandare questa immaginazione attraverso la versificazione. Un'altra facoltà la si intercetta anche nelle parole di W.S. Merwin, il quale si riferisce a una «simpatia» più o meno estesa, e indica un vero e proprio procedere «senza ritorno» che convoglia alla scrittura dei versi:

re il loro lavoro come fortemente impegnato nel tentativo di abbandonare modelli di autorità letteraria che amalgamassero il potere antropogenico piuttosto che disperderlo" (2014: 106)» (S. Solnick, *Poetry and the Anthropocene* cit., pp. 34-35).

¹¹ L.-G. Street, *The Roots of It*, in *The Eco-poetry Anthology* cit., p. XL.

¹² Cfr. S. Iovino, *Ecocriticism and Italy* cit.

¹³ G. Raboni, *Tutte le poesie (1949-2004)*, Torino, Einaudi, versione E-book.

¹⁴ J.M. Coetzee, *La vita degli animali* [1999], trad. it. di F. Cavagnoli e G. Arduini, Milano, Adelphi, 2000, p. 46.

E io credo che se tu giungi a una simpatia nella tua vita, individuale o genericamente nei confronti di una specie o dell'intera vita, tu non puoi tirarti indietro. Una volta che la tua simpatia si espande fino a un certo punto, tu non puoi più restringere l'orizzonte. Se lo fai, inizi ad atrofizzarti. Penso che se è così importante, tu non puoi scacciarlo dalla tua mente, il che significa che non puoi scacciarlo dai tuoi pensieri e dalla tua immaginazione e ti svegli a un certo punto nel bel mezzo della notte e ti infastidisce. E poi scopri che sta entrando nel modo in cui il linguaggio si dà e nel modo in cui tu lo senti. Ecco, per me, dove inizia la poesia. Non è con idee, e non è con principi, e non è con piattaforme. Si tratta di sentire qualcosa nel linguaggio, e vedere dove questo linguaggio va da solo.¹⁵

L'empatia e la simpatia per l'altro da sé possono fecondare versi e atteggiamenti ed essere anche foriere di speranza. Ann Fisher-Wirth, in tal senso, pur non sapendo esattamente cosa l'arte versificatoria «possa fare contro il disastro ambientale», continua ad avere «una costante speranza», poiché per lei, nelle sue più diverse forme, la poesia «ha il potere di smuovere il mondo – di rompere il nostro ottuso disprezzo, la nostra noncuranza, la nostra disperazione, risvegliando il nostro senso della vitalità e della bellezza della natura».¹⁶ La propensione alla speranza, connessa all'idea che si possa «muovere» il mondo, va spesso di pari passo col pensiero che, inevitabilmente, l'arte poetica debba per sua natura riuscire a influenzare in qualche modo il lettore. A tal proposito, Mary Oliver sostiene che

la scrittura che non influenza il lettore è arte che dorme, e non coglie il punto [...]. Prima di passare dall'incoscienza alla responsabilità, dall'egoismo a una decente felicità, noi dobbiamo voler salvare il mondo. E per voler salvare il mondo dobbiamo imparare ad amarlo – e per amarlo dobbiamo riacquistare familiarità con esso. È lì che inizia il mio lavoro, e il perché del mio continuare a camminare e a guardare.¹⁷

Le parole della poetessa statunitense rievocano con veemenza l'ideale istituzionale dell'azione – eminentemente pratico ed ecologico – e l'urgenza da parte di chi scrive di interpellare il lettore, di partecipare cioè a un suo cambiamento attraverso l'immaginazione poetica. La dichiarazione di Oliver, inoltre, mostra come per aderire a un simile ideale sia indispensabile una coerenza che sappia riflettersi anche in

¹⁵ W.S. Merwin, «*This Absolutely Matters*»: *An Interview with W. S. Merwin*, by J.S. Bryson and T. Brusate, in «*Limestone*», 6, 1998, pp. 3-4.

¹⁶ A. Fisher-Wirth, *A Scattering, a Shining*, in *The Eco-poetry Anthology* cit., p. XXX-VII.

¹⁷ M. Oliver, *Among Wind and Time*, in «*Sierra*», 76, 1991, pp. 33-34.

tutte le sfere dell'esistenza, evitando così ogni sorta di incoerenza politico-pratica. Questa istituzione letteraria, dunque, si propaga per sua stessa natura al di là dei confini dell'opera e della poetica tutta. Essa si inietta nella vita dell'autore, si coordina con ogni aspetto del suo fare e implica nondimeno una responsabilità e una conoscenza – anche se mai stabilizzata – di ciò che si vuole salvare, che si spera di salvare. Come asserisce, ancora, Laura-Gray Street, è basilare continuare a seguire «tutte le cose strane e selvagge e piccole – ascoltare e imparare le loro canzoni / i loro salmi, e cantare in risposta i nostri»,¹⁸ il che richiede l'approcciarsi sensibilmente e gnoseologicamente ad esse. Canta Danilo Dolci: «Se l'occhio non si esercita, non vede, / se la pelle non tocca, non sa, / se l'uomo non immagina, si spegne».¹⁹ Sentire, vedere e sapere le condizioni in cui vivono le creature non umane e, al tempo stesso, esplicitare i tanti legami che ci accomunano ad esse, permettono ai versi, all'immaginazione, di ricostruire un panorama di destini creaturali, intrecciati e appartenenti tutti a una – e a una sola – casa.

III. Dare loro voce

Un'attitudine a dare attenzione e voce all'altro da sé è sempre stata presente negli esseri umani e tanto più in poesia.²⁰ Come ha sostenuto Remo Bodei, focalizzandosi in particolar modo sulle cose, negli artisti vi è una metodicità nel conferire loro significato e «talvolta, come accade frequentemente ai bambini, fingono perfino di farle parlare». Bodei riporta proprio due esempi poetici, quello «dei “cipresseti” di Car-

¹⁸ L.-G. Street, *The Roots of It* cit., p. XLII.

¹⁹ D. Dolci, *Poema Umano*, Torino, Einaudi, 1974. Ricordiamo come la poesia sia fondamentale per il metodo della Maieutica Ecologica di Danilo Dolci, che era soprattutto un educatore: «La funzione maieutica che Dolci ha colto nella poesia lo ha portato a considerare la poesia come un importante strumento pedagogico e una forma di attivismo. La poesia, secondo Dolci, è il punto da cui dovrebbe partire l'educazione. Per diventare educatore, Dolci afferma “non cominciamo dalla grammatica, né dall'alfabeto; piuttosto cominciamo con la poesia – questa è la rivoluzione – perché la poesia inizia con una ricerca nata da un interesse reale. La poesia insegna all'occhio a vedere, alla pelle a sentire, all'immaginazione a concepire, allo spirito a vivere”». A. Longo, *Danilo Dolci Environmental Education and Empowerment*, Cham, Springer International Publishing, 2020, p. 65.

²⁰ L'altro da sé è da intendersi qui in un senso ampio e soprattutto fa riferimento a tutto ciò che non è prettamente umano. Può dunque riferirsi al mondo animale o delle cose/degli oggetti – con tutte le declinazioni e difficoltà etimologiche e filosofiche del caso – e alle svariate ibridazioni e sottosezioni che, non solo poeticamente, esistono, cfr. G. Belletti, *Object et sujet dans les miroirs de la poésie*, Dijon, Al Dante – Les presses du réel, 2021.

ducci in *Davanti a San Guido*» e quello di Guido Cavalcanti «che fa dire ai suoi strumenti per scrivere e cancellare: “Noi siàm le triste penne isbigotite, / le cesoiuzze e ‘l coltellin dolente, / ch’avemo scritte dolorosamente / quelle parole che co’ avete udite”». ²¹ Questo dare voce e lasciare spazio all’altro per Keats è possibile grazie al «Poeta», che egli considera addirittura «la più impoetica delle cose che esistono; perché non ha Identità, è continuamente intento a riempire qualche altro Corpo – il Sole, la Luna, il Mare e gli Uomini e le Donne». E continua, riferendosi a sé stesso: «Se sono in mezzo alla gente e non sono assorto in creazioni del tutto private del mio cervello, non riesco da me stesso a rimirar me stesso: l’identità di chi è nella stanza comincia a premere su di me e in un attimo sono come annullato». ²² La pressione di cui parla Keats si declina nell’urgenza da parte di taluni autori contemporanei di approssimarsi al non-umano, sparso in una «stanza» estesa e condivisa, e di lasciargli lo spazio per essere ascoltato e per averne cura.

È stato scritto e detto molto sul mutamento della centralità dell’io lirico nel corso degli ultimi decenni e cercare di restituirne una trattazione adeguata in questa sede, anche sintetica, risulterebbe, se non impossibile, alquanto riduttivo. ²³ Quello che vorrei mettere in luce è però come i problematici mutamenti di tale centralità abbiano portato ad altrettante alterazioni dei rapporti istituzionali in alcune poetiche in senso ecologico. I motivi sono di certo plurimi e non riguardano unicamente il vivente estetico. La messa in discussione – con declinazioni assai diversificate – di una così ingombrante figura è dipesa e dipende anche da una sempre maggiore cognizione dell’esistenza di una categoria di oggetti più temibili di altri che ha «spodestato gli esseri umani dal centro del loro mondo concettuale»: ²⁴ gli iperoggetti. Tra essi, il ri-

²¹ R. Bodei, *La vita delle cose*, Bari, Laterza, 2009, p. 30.

²² J. Keats, *Lettera indirizzata all’estimatore Richard Woodhouse*, 27 ottobre 1818, in Id., *Lettere sulla poesia*, ed. it. a cura di N. Fusini, Milano, Mondadori, 2005, pp. 130-132.

²³ Per un approfondimento necessario, al fine di comprendere meglio la complessità del fenomeno, rimando soprattutto a: M. Moroni, *La presenza complessa. Identità e soggettività nelle poetiche del Novecento*, Ravenna, Longo Editore, 1998; M.A. Grignani, *La costanza della ragione. Soggetto, oggetto e testualità nella poesia italiana del Novecento (con autografi inediti)*, Novara, Interlinea, 2002; S. Colangelo, *Il soggetto della poesia del Novecento italiano*, Milano, Bruno Mondadori, 2009; F. Curi, *Il corpo di Dafne: variazioni e metamorfosi del soggetto nella poesia moderna*, Milano, Mimesis, 2011; *Costruzioni e decostruzioni dell’io lirico nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti*, a cura di D. Frasca, C. Lüderssen, C. Ott, Firenze, Franco Cesati Editore, 2015.

²⁴ T. Morton, *Iperoggetti* cit.

scaldamento globale e l'inquinamento hanno assunto nell'Antropocene grandezze esponenziali. Il sistema capitalistico, difatti, ha scatenato «miriadi di oggetti» contro gli uomini, «in tutto il loro multiforme orrore e sfavillante splendore. Duecento anni di idealismo, duecento anni in cui gli esseri umani si sono collocati al centro dell'esistente, e ora gli oggetti si prendono la loro rivincita».²⁵ Per tali ragioni, servirebbero al più presto, come sottolinea Morton, nuovi modi da parte dell'uomo di relazionarsi agli iperoggetti e un'immediata cura per tutte le creature che sono sparse nella sua stessa casa. Si avrebbe bisogno «di teorie etiche basate su scale e ampiezze che trascendano le teorie normative fondate sull'interesse personale».²⁶ Più gli esseri umani si isolano in una posizione privilegiata, rinunciando a considerare i legami fondanti che li connettono a tutto il resto, più gli iperoggetti affolleranno pericolosamente la loro vita – e quella di tanti altri – assediandola prima di presagi e poi di catastrofi. La riduzione della centralità dell'io nelle liriche da parte di alcuni poeti non è che una delle declinazioni di questa necessaria revisione relazionale, il tentativo di un mutamento del modo di posizionarsi nei confronti del non-umano per muoversi e far muovere verso direzioni altre.

Come ha scritto Derrida, l'animale «può certamente farsi guardare, ma [...] anche lui può guardarmi. Possiede un suo punto di vista su di me. Il punto di vista dell'assolutamente altro».²⁷ Esiste, ed è preminente, in alcuni esseri umani e nelle loro poetiche, l'impegno di approcciarsi a questo «assolutamente altro», immaginandosi al suo posto o lasciandolo entrare nel proprio. Amy Gutmann, introducendo il già citato *La vita degli animali*, ha affermato che

la nostra immaginazione ed empatia – su cui poesia e letteratura hanno una presa maggiore che non la filosofia – dovrebbe estendersi ad altri animali [...]. A differenza dei filosofi, i poeti partono da una comprensione intuitiva dell'esperienza di un animale.²⁸

Da una siffatta comprensione empatico-intuitiva, avvalendosi di strumenti ulteriori, i poeti danno vita a un canto capace di spargersi in molteplici direzioni. Uno di tali strumenti è la «personificazione», tecnica «che comporta l'attribuzione di personae a cose astratte ed

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ J. Derrida, *L'animale che dunque sono* [2002], trad. it. di M. Zannini, Milano, Jaca Book, 2006, p. 47.

²⁸ A. Gutmann, *Introduzione* a J.M. Coetzee, *La vita degli animali* cit., p. 2.

entità non umane». ²⁹ Dando poeticamente la parola a creature altre si asseconda un'azione immersiva e di ascolto che, nella sua pienezza, avviene quando ci sentiamo parti di qualcosa insieme a loro:

Camminando in un bosco, scrutiamo le sue profondità verdi e ombrose, ascoltando il silenzio delle foglie, assaporando l'aria fresca e profumata. Eppure tale è la transattività della percezione, la reversibilità della carne, che all'improvviso possiamo sentire che gli alberi ci guardano, ci sentiamo esposti, visti, osservati da ogni parte. Se abitiamo in questa foresta per molti mesi o anni, allora la nostra esperienza potrebbe cambiare ancora – potremmo arrivare a sentire di essere parte di questa foresta, in consanguineità con essa, e che la nostra esperienza della foresta non è altro che la foresta che sperimenta se stessa. ³⁰

Mary Oliver, dal canto suo, crede che la poesia – e un particolare modo di intendere la personificazione – possa creare una sorta di intimità intercorporea tra soggetto e oggetto, restando consapevole dell'impossibilità di comprendere completamente l'altro da sé, e rifiutando qualsiasi presunzione di poterci riuscire. ³¹ Considerare soggetto ciò che comunemente è pensato come oggetto e parte dello sguardo umano, può andare di pari passo anche con l'idea di una condivisione inter-mnemonica diffusa, come per Louise Glück, nella cui produzione «il potere del ricordo diventa una proprietà delle cose viventi e non viventi, comprese le piante e l'ambiente in senso lato»; ³² o con una convergenza polivocale tendente all'incontro di diverse culture, ed è il caso questo di Les Murray:

La raccolta [*Traduzioni dal mondo naturale*, N.d.A.] dimostra il ruolo della polivocità nella nozione di convergenza culturale di Murray, definita come la sua «sperata integrazione o fusione di quelle che considera le tre principali culture australiane, quella aborigena, quella urbana, e quella rurale» (Kane 1996, 194). Al fine di facilitare tale integrazione, Murray allinea il suo lavoro con le credenze indigene, consentendo così alle piante e ad altri esseri di parlare, sia attraverso il poeta che attraverso il loro stesso linguaggio. ³³

IV. Riduzione dell'io e personificazione

Anche nel contesto italiano vi sono poeti con una particolare voca-

²⁹ J. Ryan, *Plants in Contemporary Poetry. Ecocriticism and the Botanical Imagination*, New York-London, Routledge, 2018, p. 18.

³⁰ D. Abram, *The Spell of the Sensuous* cit., p. 49.

³¹ Cfr. S. Bryson, *The West Side of Any Mountain* cit., p. 91.

³² J. Ryan, *Plants in Contemporary Poetry* cit., p. 143.

³³ *Ivi*, p. 32.

zione allo sguardo, vocazione contrassegnata dall'«apertura all'irriducibile estraneità istituita dal non-umano: la parallela, ma non muta, presenza delle figure vegetali e animali e, in genere, la materia che sfugge».³⁴ Alcuni autori, come nelle altre tradizioni summenzionate, si sono avvicinati ad altre creature rendendole partecipi della scena poetica, integrandole in una «linea di poesia non centripeta»³⁵ e mutando il rapporto tra soggetto lirico e altro da sé. In un articolo del 2002, Fabio Pusterla, rovesciando un asserto sartriano, ha sostenuto che «l'io è una gabbia claustrofobica» e che «l'inferno non sono gli altri, al contrario: "L'inferno è non essere gli altri, guardarli passare e sparire nel niente"».³⁶ Il poeta ticinese si avvicina al non-umano prendendo le mosse da questo asserto/ideale, volendo dare una voce a «detriti» e «scorie» per non lasciarli scomparire nel frastuono di correnti antropiche e superbe, affidandosi a una speranza:

Ho creduto di poter identificare nei detriti, nelle scorie appunto, ciò che di vitale riusciva a sopravvivere sotto l'arroganza di una realtà che si pretendeva unica e indiscutibile: qualcosa che non serviva più, e veniva rigettato ai margini continuava a sopravvivere, senza più poter essere esattamente classificato. Poteva essere un rifiuto, certo; ma anche una forma di esistenza (e di resistenza) che ancora non aveva trovato un nome: una speranza insomma.³⁷

La tendenza istituzionale dell'attenzione al non-umano si inserisce tra le declinazioni possibili della cosiddetta «riduzione dell'io» che mette le sue radici in Italia nelle poetiche post-belliche e, con una certa pervasività, nella neoavanguardia degli anni Sessanta. Proprio Pusterla ha sostenuto che «il rifiuto di quella ingombrante figura [l'io lirico, N.d.A.], di questo personaggio, accomuna certo tutti i Novissimi, e più in generale tutta la neoavanguardia».³⁸ Inoltre, continua il poeta di *Le cose senza storia*, «credo che tale questione sia centrale non solo ai Novissimi e nella neoavanguardia, ma nella poesia contemporanea in generale, dal dopoguerra in poi, e che ci siano tantissimi modi per tenerne conto nella propria scrittura».³⁹ Nella poesia di Pusterla il ridi-

³⁴ E. Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 32.

³⁵ M.A. Grignani, *La costanza della ragione* cit., p. 126.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ F. Pusterla, *Entretien*, a cura di M. Chiaruttini, in «Feux croisés», 2, 2000, pp. 140-141.

³⁸ F. Pusterla, *Il taglialegna impazzito: ricordo di Antonio Porta*, in «L'Ulisse», 12, 2009, p. 95.

³⁹ *Ibidem*.

mensionamento dell'io si accompagna ad una manifesta «affettività» per l'altro da sé, la quale colloca la sua opera in una linea di certo etica⁴⁰ soprattutto per la specifica tendenza a criticare la Storia fatta dagli uomini e a denunciare le condizioni di quelle creature che, altrimenti senza voce alcuna, sempre più spesso subiscono le cieche dinamiche dell'Antropocene. Ecco allora che l'autore si sente responsabile nei confronti di esseri distanti dal centro della scena, soprattutto le vittime e i fragili, e accoglie le loro presenze e i loro canti nelle sue liriche come un vero e proprio atto di resistenza. La forza ecologica dei suoi versi si propaga proprio a partire da questa affettività. Continua il poeta in un'intervista di qualche anno fa:

Lo sguardo soggettivo che illumina gli oggetti non è neutro, non è imparziale, e non è soprattutto privo di una sua affettività. Sicché il tentativo di allontanarsi dal soggetto non è mai assoluto e definitivo: il mondo «oggettivo» o «oggettuale» è inseguito nella rappresentazione poetica; ma lo si coglie in una luce particolare, determinata anche dall'affettività dello sguardo che osserva.⁴¹

In tutto ciò sembra risuonare una suggestione contenuta nelle *Lezioni americane*, in cui Italo Calvino auspicava l'esistenza di «un'opera concepita al di fuori del *self*», che ci permetta «d'uscire dalla prospettiva limitata di un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica».⁴²

Anche se non proprio una completa cancellazione del *self*, la riduzione dell'io porta con sé innumerevoli declinazioni nelle opere secondo novecentesche. Nelle poetiche neoavanguardistiche tale riduzione riguardava una soggettività che non voleva «più porsi come fonte privilegiata di conoscenza, né come depositaria della memoria, bensì come agente di testimonianza critica riguardo allo statuto e condizione

⁴⁰ Da specificare, ad ogni modo, che per l'autore non ha «ragion d'essere» una poesia non etica: «Se la poesia non potesse (più) essere anche etica e civile, a quale condizione sarebbe mai condannata? Cos'è una poesia 'non etica'? Ha ragion d'essere?», S. Bardotti, *Fabio Pusterla: la poesia per sottrarre la nostra vita profonda alla logica di mercato*, intervista a Fabio Pusterla, in «Wuz», 10 febbraio 2011, <http://www.wuz.it/intervista-libro/5469/fabio-pusterla-corpo-stellare-classifica-poesia-qualit-dedalus.html> (ultimo accesso: 28/1/2022).

⁴¹ Intervista ora leggibile, in traduzione francese, in G. Belletti, *Object et sujet* cit., pp. 297-302.

⁴² I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, p. 120.

storica dell'io poetico stesso».⁴³ In quella corrente poetica – influenzata anche dalla fenomenologia husserliana – il testo veniva «concepito come il terreno in cui l'io si costituisce *in re*, nell'atto stesso di scrivere».⁴⁴ E forse proprio per il riavvicinarsi all'esperienza, per voler entrare in contatto coi dati anche contraddittori del reale, senza prevedere un io stabile e stabilizzato, alcune ragioni istituzionali delle poetiche neoavanguardistiche non sono così distanti da un approssimarsi all'altro da sé anche di altra natura, dove emerge un'affezione che non si fonda di certo, però, su una critica al mondo umano esprimendosi in maniera prettamente sperimentale e linguistica, ma sulla necessità del soggetto di ascoltare e mostrare, quando non proprio vivere empaticamente, le vite di altre creature e di scriverne al lettore, limitando così il canto della sua condizione individuale. Alla base di tale necessità, citando le parole di Solnick, vi è la consapevolezza che «nell'Antropocene la poesia è costretta a trovare nuovi modi per restituire, ricalibrare e mutare le complesse relazioni tra gli organismi umani e gli ambienti che i loro comportamenti e le loro tecnologie hanno plasmato».⁴⁵ La poesia, in tal senso, si fa luogo-laboratorio privilegiato da monitorare per carpire le modalità di espressione legate al tentativo/bisogno di questo «far parlare ciò che non ha parola» e del ricalibrarne i rapporti con gli esseri umani.

A partire dalla metà del secondo dopoguerra, come abbiamo detto, vi sono stati autori e correnti che hanno riposizionato la figura dell'io lirico tradizionale. Un poeta che, pur non essendo portatore di istituzioni ecologiche, ma che mutando il rapporto tra soggetto e oggetto ha favorito l'insorgere, è Vittorio Sereni. Egli concede non di rado la «parola al non umano», al «discorso arboreo» e coglie «i segni di un'alterità remota e seminasosta che scorre parallela alla nostra esistenza».⁴⁶ Egli depura la propria poetica da aloni metafisici, soprattutto montaliani, preferendo l'altro da sé («non mi piace dire "io", preferisco dire "loro"»),⁴⁷ tanto da immaginarlo anche capace, in casi estremi, di liberarsi del soggetto (*Notturmo*, *Stella variabile*).⁴⁸ Dinamiche istituzionali simili a quelle sereniane, ancora non proprio espressamente ecologiche ma

⁴³ M. Moroni, *La presenza complessa* cit., pp. 107-108.

⁴⁴ *Ivi*, p. 109.

⁴⁵ S. Solnick, *Poetry and the Anthropocene* cit., p. 15.

⁴⁶ *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di E. Testa, Torino, Einaudi, 2005, pp. 5-6.

⁴⁷ Lettera di Vittorio Sereni a Giancarlo Vigorelli del 25 gennaio 1937, ora in D. Isella, *Giornale di «Frontiera»*, Milano, Archinto, 1991, p. 33.

⁴⁸ V. Sereni, *Stella variabile*, Milano, Garzanti, 1981.

modificanti i rapporti tra soggetto e altro da sé, si ritroveranno nel tardo Orelli di *Spiracoli* (1989) dove «il mondo animale si sovrappone a quello umano in un movimento che invade il soggetto», e in Gianpiero Neri che riduce «il soggetto umano a coprotagonista intercambiabile della vicenda naturale». ⁴⁹ Neri, in particolare, vede l'umano e il non-umano partecipanti del medesimo teatro naturale, accomunati da un destino di dolore e morte ⁵⁰ dove avviene «una riduzione della società umana a dimensioni “animali”», ⁵¹ e dove i ruoli possono facilmente essere invertiti («Era una trappola per talpe / che aveva progettato, una tagliola / per la loro sortita allo scoperto / e del fumo insufflato nei cunicoli. / Ma era passato il tempo / si svolgeva un diverso avvenimento / anche noi diventati talpe / per il variare delle circostanze», *Era una trappola per talpe*). ⁵² Autori come Luciano Erba, ancora, hanno dato attenzione al non-umano, e ascoltato la sua «lezione di pazienza e di saggezza» ⁵³ in un'epoca in cui «gli alberi raramente, se non mai, ci parlano» e «gli animali non si avvicinano più a noi come emissari da zone aliene di intelligenza». ⁵⁴ L'albero e le sue foglie, infatti, si fanno per Erba portatori di un messaggio spesso inascoltato che deve essere riconosciuto e accolto: «Gli alberi sono una cosa seria, nella non serietà di tante cose che ci circondano [...]. Le foglie hanno un loro mistero, un loro linguaggio, sia che non si muovano o che siano agitate dal vento [...]. Sono motivo di riflessione». ⁵⁵ In una poesia dedicata proprio a Luciano Erba, Nelo Risi, altro autore lombardo, ⁵⁶ canta questo suo bisogno di andare incontro alle cose: «Caro Luciano ironico sodale / della mia generazione il più dotato / di eleganza naturale [...] sempre il viandante rivolto alle cose: / vado incontro / per vivere in loro e loro in me». ⁵⁷

⁴⁹ *Ivi*, p. 125.

⁵⁰ Si legga a tal proposito anche D. Cannamela, *Italian Eco-poetry, or the Art of Reading through Negativity*, in «MLN», 135, 2020, pp. 302-326.

⁵¹ V. Surluiga, *Uno sguardo sulla realtà. La poesia di Gianpiero Neri*, Novi Ligure, Edizioni Joker, 2005, p. 23.

⁵² G. Neri, *Teatro Naturale*, Milano, Mondadori, 1998, p. 112.

⁵³ A. Cirillo, *Il poeta: «Non c'è box che valga la voce delle foglie agitate dal vento»*, intervista a Luciano Erba, in «La Repubblica», 29 aprile 2004.

⁵⁴ D. Abram, *The spell of the sensuous* cit., p. 82.

⁵⁵ A. Cirillo, *Il poeta* cit.

⁵⁶ Si intenda tale aggettivo nell'accezione descritta da Luciano Anceschi nell'antologia da lui stesso curata, *Linea Lombarda, sei poeti*, Varese, Magenta, 1952. Ricordiamo che detta *Linea* resta tutt'oggi problematica, non solo per la critica ma anche per i diversi autori che nel corso degli ultimi decenni sono stati indicati come suoi esponenti.

⁵⁷ In *80 poeti contemporanei. Omaggio a Luciano Erba per i suoi 80 anni*, a cura di S. Ramat, Novara, Interlinea, 2003.

Questo attivo andare incontro al non-umano ha, come abbiamo visto, diverse declinazioni e fa parte di poetiche anche assai distanti tra loro. Negli ultimi decenni esso si è intrecciato all'istituzione della personificazione in un senso più prettamente – e urgentemente – ecologico. Per tentare di identificare due possibili estremi in cui si muove tale istituto letterario e, dunque, il rapporto tra io e altro da sé da un punto di vista pratico-ecologico, riportiamo, per concludere, due dichiarazioni di poetica emblematiche. Il primo estremo è quello che vede l'altro entrare dentro lo spazio dell'io, un suo sconfinamento "autonomo" dentro i contorni più o meno corporei del poeta, trasfigurato in una visione antropomorfa per comunicare con urgenza il suo stato. Leggiamo l'allucinazione ipnagogica descritta da Pier Paolo Pasolini:

Stanotte nel dormiveglia, ho avuto una di quelle illuminazioni (che in psicologia si chiamano «allucinazioni ipnagogiche») per cui poi generalmente scrivo dei versi: la traduco ora invece in prosa. I monumenti, le cose antiche, fatte di pietra o legni o altre materie, le chiese, le torri, le facciate dei palazzi, tutto questo, reso antropomorfo e come divinizzato in una Figura unica e cosciente, si è accorto di non essere più amato, di sopravvivere. E allora ha deciso di uccidersi: un suicidio lento e senza clamore, ma inarrestabile. Ed ecco che tutto ciò che per secoli è sembrato "perenne", e lo è stato in effetti fino a due-tre anni fa, di colpo comincia a sgretolarsi, contemporaneamente. Come cioè percorso da una comune volontà, da uno spirito. Venezia agonizza, i sassi di Matera sono pieni di topi e serpenti, e crollano, migliaia di casali (stupendi) in Lombardia, in Toscana, in Sicilia, stanno diventando dei ruderi: affreschi, che sembravano incorruttibili fino a qualche anno fa, cominciano a mostrare lesioni inguaribili. Le cose sono assolute e rigorose come i bambini e ciò che esse decidono è definitivo e irreversibile. Se un bambino sente che non è amato e desiderato – si sente "in più" – incoscientemente decide di ammalarsi e morire: e ciò accade. Così stanno facendo le cose del passato, pietre, legni, colori. E io nel mio sogno l'ho visto chiaramente, come in una visione.⁵⁸

La personificazione che si realizza nell'«illuminazione» pasoliniana viene trasmessa al lettore sotto forma di poetica esplicita che si fa testimonianza di ciò che «si sente» in pericolo. Pasolini ha approfondito queste tematiche, come è noto, in diversi luoghi della sua produzione artistica, optando per una denuncia estremamente lucida della scomparsa del «paesaggio culturale»⁵⁹ che ha preso forma da una viva

⁵⁸ P.P. Pasolini, *Un bimbo non amato*, in «Il Tempo», 14, 5 aprile 1969.

⁵⁹ S. Iovino, *Lucciole, voci e pale d'altare. Pier Paolo Pasolini e l'etica del paesaggio culturale*, in «Kainós», 28 settembre 2010, <http://www.kainos-portale.com/index>.

affezione per l'altro da sé.⁶⁰ Il secondo estremo, invece, è quello che vede il non-umano farsi indipendente dal soggetto, tanto da esserne un interlocutore esterno e autonomo. In questi casi, viene ad allestirsi una scena poetico-dialogica, dove l'altro è chiamato a rispondere a domande e dichiarare il proprio punto di vista, per trasmettere, ancora, un'urgenza, ma anche una possibile speranza. Non vi è, similmente a Mary Oliver, l'ambizione di sapere e comunicare cosa quelle creature pensino e sentano, ma piuttosto l'esigenza del poeta – ancora una volta dettata da una premura – di provare a mettersi al loro posto per spargere un messaggio salvifico, nonostante la pericolosità del mondo in cui queste abitano. Come Erba, Damiani ascolta ciò che l'albero ha da dire agli esseri umani e con lui letteralmente dialoga. Leggiamo un brano della lirica *Il fico sulla fortezza*:

Quel fico sulla fortezza
è solo, vorrei accarezzarlo
«Lo sai, verranno a prenderti»
«Lo so, verranno a prendermi»
«Sei solo» «Lo so, sono solo,
ma ho tanti figli, lo sai?»
e io in effetti non li avevo visti
e ora vedevo che sotto le sue fronde
c'erano tanti figlioletti.
«Moriremo tutti insieme, come soldati intrappolati,
non morirò prima io o prima loro
ma tutti insieme, capisci?
E questo mi rincuora».
Intanto erano venuti degli uccelli
e becchettavano tra le pietre
«Loro mangiano i nostri fichi
porteranno i nostri semi lontano
nasceranno tanti nostri figli
in luoghi che non conosciamo.
C'è qualcosa che resta di noi
dobbiamo vedere questa grande famiglia,
vedere terre che non abbiamo visto,
dobbiamo gioire con loro».⁶¹

php/saggi-portale/116-lucciole-voci-e-pale-daltare (ultimo accesso: 22/12/2021).

⁶⁰ Si legga in tal senso, per citare solo una delle tante prese di posizione, il famoso articolo sulle lucciole: P.P. Pasolini, *L'articolo delle lucciole (Il vuoto di potere in Italia)*, in «Corriere della Sera», 1 febbraio 1975, poi in Id., *Scritti Corsari* [1975], Milano, Garzanti, 2000.

⁶¹ C. Damiani, *Il fico sulla fortezza*, Roma, Fazi Editore, 2010, versione Kindle.

V. Conclusioni

Come si è cercato di mettere in luce, vi sono autori che, al di là della loro provenienza geografica e del loro specifico idioma, accompagnano i lettori, attraverso diversificate modalità, verso una visione e un ascolto di una grande e sparsa «famiglia» da preservare e a cui anch'essi, in quanto esseri umani, appartengono. Un tale approcciarsi all'altro da sé favorisce l'espandersi di una manifestazione personificata di cose, animali, entità che in tal modo iniziano a riferire di uno sguardo alieno e declinato nelle più svariate poetiche. Alla base resta un'affezione che dipende dalle condizioni che i poeti avvertono attorno a sé, sempre più influenzate da logiche antropocentriche e pericolosi e onnipresenti iperoggetti. L'affezione, così, si sposa con il desiderio di avverare un'azione coerente ed ecologica, prima nella propria esistenza – e non solo quindi poeticamente – e, in concomitanza, nell'esperienza di coloro che leggeranno i loro versi. Questi autori, in sintesi, consentono di riconoscere «che siamo membri e cittadini di (per dirla con Aldo Leopold) una “comunità di terra” alla quale apparteniamo ma che non potremo mai padroneggiare o comprendere appieno»⁶² e di facilitare, in alcuni casi, una qualche forma di *praxis* per preservarla.

⁶² S. Bryson, *The West Side of Any Mountain* cit., p. 22.

Identità in costruzione

I poeti degli anni Ottanta

nella rete delle relazioni editoriali

Sabrina Stroppa

Il contributo che intendo proporre è il frutto di ricerche svolte in questi ultimi anni intorno alla poesia degli anni Ottanta. La domanda iniziale echeggia l'ormai celebre verso di Milo De Angelis, *Come credersi autori?*, e potrebbe essere declinata nella forma: «come essere riconosciuti autori?». Negli anni Ottanta, ancora privi della spinta rappresentata da web e social, l'affermazione dei poeti segue vie legate alle varie forme dell'editoria. Si tratta di forme diffratte e plurali, grazie alle quali si strutturano socialmente un atto di lettura e una ricezione storica. Da un punto di vista generale, gli atti identitari non sono unidirezionali, disposti cioè secondo un vettore che procede dall'autore al lettore o al critico, ma risalgono anche la corrente, e si impongono all'autore stesso, finendo per modellarne la fisionomia in virtù dell'impatto che la sua opera ha avuto sul pubblico. Nel 1990, a Giuliano Donati che gli chiedeva se era contento del modo in cui veniva letto, Milo De Angelis rispondeva che su «Nuovi Argomenti» Eraldo Affinati, «un ragazzo che non conosco di persona», aveva «commentato una mia poesia intitolata *Deiva*, puntando lo sguardo con tanta istintiva acutezza da costringermi a rileggerla profondamente».¹ Risposta esemplare: l'autore rilegge sé stesso alla luce di ciò che il critico rileva, perché non solo il poeta non è il depositario del senso unico dei suoi versi, ma la sua stessa identità può risultare

¹ M. De Angelis, *Colloqui sulla poesia*, a cura di I. Vincentini, Milano, Book Time, 2013, p. 30.

influenzata dalla ricezione pubblica della sua proposta, dall'accentuazione critica di ciò che di rilevante si ravvisa nella sua voce.

Molti dei casi che esporrò qui brevemente nascono a margine degli studi compresi nei quattro volumi della *Poesia italiana degli anni Ottanta*, che ho curato dal 2016 a oggi, e che assommano i contributi di giovani critici su trentasette poeti esordienti nel decennio, o alla fine dei Settanta.² Ho tenuto presenti i risultati dei convegni, dei seminari e degli incontri con i poeti svolti presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino dal 2014 al 2020, e le ricerche dei miei studenti, riversate in tesi di laurea emerse da tutto questo lavoro e discusse a Torino negli ultimi anni.³ Ne emerge la riflessione su un tema, il posizionamento identitario del poeta in relazione alla rete editoriale, intesa in senso ampio, di cui qui espongo alcuni dei caratteri peculiari per quanto riguarda gli anni Ottanta, ma con l'idea, in prospettiva, di saggiarne analogie e differenze rispetto alla situazione dei decenni precedenti.

L'impostazione schematica del contributo è da una parte obbligata, per via della ricerca ancora in corso su queste "identità editoriali", e dall'altra voluta, nell'intento di aprire un ragionamento passibile delle più varie verifiche concrete. Per quanto ogni schematizzazione vada fatalmente incontro a rischi di appiattimento o di semplificazione, proverò a riunire gli argomenti intorno a tre categorie: identità in costruzione, identità attestate, identità postume.

Alcuni di questi punti saranno semplicemente enunciati, perché listarli equivale già in certo modo a illustrarli. Per altri proverò a dettagliare, ulteriormente schematizzandoli, gli elementi che mi sembrano utili a definirli, avvertendo che le varie analisi saranno fatalmente diseguali quanto a estensione.

I. Identità in costruzione

Nella categoria "identità in costruzione" comprendo le attività e i posizionamenti che consentono al giovane poeta di proporre la sua voce, e di essere letto e segnalato. Si potranno dunque elencare:

1. la partecipazione a riviste con singole poesie o serie omogenee di testi;
2. l'inclusione in antologie generazionali (o da canone in atto) e in collane di poesia;

² *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, a cura di S. Stroppa, Lecce, Pensa MultiMedia, 2016-2022, 4 voll.

³ Ne citerò alcune nel corso del saggio.

3. la redazione della nota bio-bibliografica d'esordio (autorale o di terzi);
4. la presenza di un prefatore illustre.

I meccanismi di costruzione oscillano tra interventi attivi e riconoscimenti critici, quindi tra autoposizionamento e pubblica ricezione: i giovani poeti possono proporre la propria voce sulle riviste, ma sono in genere le prefazioni autorevoli a muovere le recensioni.⁴ Per quanto riguarda la prospettiva generazionale, non è trascurabile l'impatto della storia sociale sulla crescita individuale. Avere vent'anni alla fine degli anni Settanta è diverso che averli all'inizio del secolo. Ho fatto altrove l'esempio della torinese «Primo tempo», fondata nel 1922 da Giacomo Debenedetti insieme a Mario Gromo, entrambi ventunenni, al di poco più anziano Sergio Solmi e a Emanuele F. Sacerdote. A quella data, in quella collocazione geografica e culturale, avere vent'anni vuol dire aver già attraversato il primo conflitto mondiale, essere cresciuti in un ambiente di tradizione illuministica, aver maturato un rigore morale congiunto alla passione politica, che nelle faccende letterarie si traduce in acuta coscienza di gruppo: la rivista intendeva, come si legge nel primo fascicolo, «trattare questioni riguardanti la letteratura e l'arte contemporanea con unità d'indirizzi e vivezza di intendimenti».⁵ Questa «unità d'indirizzi», che porta Debenedetti a scrivere un lungo manifesto di autoposizionamento riguardante il pensiero critico di Croce come riferimento, latita spesso nelle riviste di fine secolo, oppure viene programmaticamente rifiutata. Il recente contributo introduttivo di Claudia Crocco, Paolo Giovannetti e Carla Gubert a un numero monografico di «TiconTre» sulle riviste di poesia tra anni Settanta e Novanta parte proprio dall'osservazione che le (piccole, a volte minime, o effimere) riviste degli ultimi decenni del Novecento «sono spesso riviste di giovani, o infiltrate da giovani, [...] che esprimono il bisogno di una forte discontinuità rispetto alla tradizione che li ha preceduti».⁶ Il

⁴ Uno per tutti, il caso di *Nell'acqua degli occhi* di Franco Buffoni, 1979 (cfr. S. Giusti, *Quasi un esordio: «I tre desideri» di Franco Buffoni (1984)*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta* cit., vol. 1, soprattutto pp. 60-63).

⁵ Si vedano il foglio pubblicitario inserito nel primo fascicolo, e il saggio di apertura di G. Debenedetti, *Constatazioni*, in «Primo tempo. Rivista letteraria mensile», 1, 15 maggio 1922, <https://r.unitn.it/it/lett/circe/primo-tempo> (ultimo accesso: 11/4/2022); e cfr. S. Stroppa, *Per una storia della poesia degli anni Ottanta*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta* cit., vol. 4, pp. 7-14: pp. 10-11.

⁶ C. Crocco, P. Giovannetti, C. Gubert, *Le riviste italiane di poesia degli anni '70-'90. Introduzione*, in «TiconTre. Teoria Testo Traduzione», 14, 2020, pp. 1-11, <http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/470> (ultimo accesso: 11/4/2022).

ventitreenne Mario Baudino, proponendosi nel 1975 su «Altri Termini» con lo scritto *Poesia e processi di scrittura* (il 1975 può essere considerato come una «data cardine nel percorso poetico di fine XX secolo»),⁷ dichiara di vedere intorno a sé non un orizzonte culturale in cui inserirsi, ma «un universo estremamente disseminato», caratterizzato da una «fuga di tendenze» che qualifica lo spazio poetico come «terra di nessuno», privo di poetiche, dove i pochi nomi affermati emergono come rovine che non indicano vie. Ma questo ambiente, scrive, può anche costituire un vantaggio, «se un eventuale lavoro venga impostato proprio partendo da una situazione di questo tipo “artificialmente” caratterizzata come un punto privilegiato in cui inscrivere il discorso».⁸

Ritroviamo il principio qui enunciato in altri posizionamenti di riviste dell'epoca, i cui giovani animatori cercavano non di inserirsi in una linea poetica riconosciuta, quanto di allontanarsene, di denunciarne l'inattualità o inapplicabilità, per diventare – riprendendo un'espressione di Gabriella Sica – «padri e madri di sé stessi».⁹ Non riprendo, perché se ne è parlato tanto in questi ultimi anni, gli esempi di «Prato pagano» e «Braci»; mi limito a ricordare la natura peculiare degli scritti che ne aprono i numeri inaugurali, che additano spesso una posizione dell'io nei confronti del mondo. Non si tratta di trovare linee di poetica comune (o, perlomeno, non si tratta di esporle come strumenti di identificazione e raggruppamento), bensì di cercare una lingua nuova.¹⁰

⁷ B. Dema, *La critica della poesia contemporanea. Metodi, storia, canone (2016-2018)*, in «Allegoria», 78, 2018, pp. 92-113: p. 93.

⁸ M. Baudino, *Poesia e processi di scrittura*, in «Altri termini», 8, 1975, pp. 48-54: p. 48. Cfr. ancora S. Stroppa, *Per una storia della poesia cit.*, p. 9; si veda anche R. Deiana, M. Baudino, «Una regina tenera e stupenda» (1980) dalle riviste al libro: *relazioni, contesti, varianti*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta cit.*, pp. 15-41.

⁹ Intervento di Gabriella Sica, non firmato, su «Prato pagano. Almanacco di prosa e poesia», 1, 1979, p. 5. Non apro il discorso in genere sulle riviste di fine secolo, perché il panorama è assai diversificato. Si pensi, ad esempio, al caso del «Bollettario», che nel primo numero (1990) accoglie una breve e densa presa di posizione di Nadia Cavalera, che codirige la rivista con Edoardo Sanguineti. La Cavalera (classe 1950) proclama la necessità di «entrare in stretto rapporto col mondo circostante», in un'«ottica sempre materialistica», segnata dall'«opposizione letteraria» a «quest'ultimo ventennio di riflusso neotradizionale»: che è un modo per schiacciare sulla categoria del *riflusso*, o del *ritorno all'ordine*, tutto ciò che connotava la ripresa delle forme metriche del decennio (alla quale, per altro, partecipa negli anni Ottanta anche Sanguineti).

¹⁰ Come spiega Claudio Damiani nell'intervista di Carla Gubert per il sito «Circe»: «Noi non è che non facessimo teoria, anzi ne facevamo più degli altri, ma non la scrivevamo. [...] Avevamo trovato, per la teoria, una lingua orale, dialogica, lontana le mille miglia dagli strutturalismi del tempo [...], vicina invece agli antichi, appunto, alla loro li-

Le riviste di questi anni – spesso di materiale povero, come «Braci», all'inizio ciclostilata in proprio – sono collettori di esperienze diverse, di stili diversi, portate avanti da giovani, stretti da una *sodalitas* amicale, che si riuniscono in virtù della loro età e di legami personali, accettando e anzi accogliendo il diverso da sé come terreno su cui far germogliare la propria identità singolare. Spesso, anzi, al momento di essere pubblicate in rivista le poesie esibiscono dediche che fungono come indicazione di modelli di riferimento, o di delineamento della rete amicale, con valore non di rado contingente, e dunque oscurate o eliminate quando le sillogi vengono trasferite in libri organici.

Che le riviste fossero luoghi di incontro e scontro – dunque di relazioni –, ma non necessariamente di poetiche comuni, lo ha sottolineato polemicamente Milo De Angelis:

Spesso la critica cerca analogie tra poeti che hanno fatto insieme una rivista, hanno vissuto negli stessi luoghi, hanno condiviso una certa idea di poesia. Nulla di più errato. Le analogie sono imprevedibili. La poesia di Sanguineti è lontana da quella di Pagliarani, la poesia di Pasolini è lontanissima da quella di Fortini. Non c'è nessuna linea lombarda. Cucchi è nato dalle parti di Federigo Tozzi, Raboni è più prossimo a Luzi che a Luciano Erba, come Neri è più vicino a Magrelli che a Majorino. Mussapi è estraneo ai miei versi come a quelli di Conte, e semmai si accosta a Bonnefoy o a Bigongiari, ne condivide lo sguardo poematico e luminoso. Conte è figlio di Lawrence e D'Annunzio, ma ha anche un sotterraneo rapporto con l'avanguardia ed è comunque quell'esperienza unica e feconda che ha nome Giuseppe Conte.¹¹

E tuttavia la collocazione in una o in un'altra rivista offre elementi per disegnare l'identità dei poeti. Intanto per la banale considerazione che quello è il luogo del loro apprendistato, che, soprattutto per chi partecipa attivamente all'attività redazionale, viene svolto sempre in dialettica con le posizioni di amici e sodali; e poi perché la pratica

beralità. Nella scrittura critica e teoria ci sembrava che non avessero più lingua. Era un lavoro da fare, quello di trovare una lingua alla critica, che noi additammo»; C. Gubert, *Dialogo con Claudio Damiani su «Braci»*, in «Circe», settembre 2007. <https://r.unitn.it/it/lett/circe/dialogo-con-claudio-damiani> (ultimo accesso: 11/4/2022).

¹¹ C. Gubert, *Dialogo con Milo De Angelis su «Niebo»*, in «Circe», settembre 2007, <http://circe.lett.unitn.it/progetti/dialoghi/dialoghi.html> (ultimo accesso: 11/4/2022). De Angelis spiega che «Niebo» era «una rivista degli anni Settanta [...], aperta a tutti. Era esposta ai venti della storia, e voleva rimanerle». L'intervento firmato «La redazione», alla fine del primo numero, indica tuttavia una precisa linea di ricerca della rivista, ovvero il confronto con quelle «linee della poesia europea in cui è più evidente il polo dello “svelamento” (interminabile) rispetto a quello della “fondazione” di un linguaggio poetico» (in «Niebo», 1, giugno 1977, p. 115).

concreta del fare versi trova il modo di esprimersi, passando dal “fare poesia” all’essere poeta – nel senso dell’*essere riconosciuto* poeta. Questo riconoscimento può passare attraverso un’autopresentazione a tutto tondo (penso ad esempio alla prima sezione di poesie che Beppe Salvia propone a «Prato pagano», *Lettere musive*, composta di “pseudosonetti” in cui una dichiarazione di metrica e una riscrittura dell’*Infinito* di Leopardi coesistono con versi che liricamente, ma senza sottintesi, descrivono un’iniezione di eroina), o attraverso esordi anormali e laterali: nel primo numero di «Prato pagano» (1979) Valerio Magrelli pubblica *Desinit in piscem*, una prosa in dieci sezioni che delinea già, nel giovane autore, uno dei vettori di indagine prediletti dal critico maturo, quello delle coincidenze decettive, dei ritmi sbagliati, del caso, ma che non corrispondeva alla maniera, prevalentemente poetica, in cui si stava proponendo nel panorama nazionale, e che porterà l’anno dopo alla pubblicazione di *Ora serrata retinae* per Feltrinelli.¹²

Parlando di Magrelli, la consistenza stessa delle riviste sulle quali pubblica le prime sillogi può essere interrogata fruttuosamente per ciò che concerne la sua identità in formazione, sempre per il principio della reciprocità che ho enunciato in apertura.¹³ È vero infatti che il posizionamento editoriale variabile, non circoscritto a un gruppo, a una collocazione geografica o ad una sola rivista, è sintomatico, nel giovane Magrelli, della ricerca di un “luogo per la lirica” in cui la poesia stia prima e davanti a tutto, «ripartendo da una rastremazione essenziale» degli strumenti che dà il *la* al decennio.¹⁴ Ma la partecipazione a riviste, anche quando esula dalla volontà di dichiararsi parte di un progetto comune, può contribuire alla formazione dell’identità. Su «Nuovi Argomenti», nel 1978, un poeta oggi scomparso dai radar, Pie-

¹² Di questa prosa – completamente dimenticata dall’autore, come mi conferma in via privata – si trova traccia nell’archivio personale di Gianfranco Palmery per la rivista «Arsenale» (Università di Pavia, Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di Autori moderni e contemporanei, Gianfranco Palmery, Archivio «Arsenale», ARS-01-0019): il fascicolo contiene materiali di varia datazione, anche appartenenti agli anni Ottanta inoltrati, e alcune poesie di Magrelli poi pubblicate in *Nature e venature*. Se ne può desumere che le pagine di *Desinit in piscem* facessero parte del ‘biglietto da visita’ di Magrelli, che partecipò poi al comitato di redazione della rivista (insieme a Giovanna Sicari, per fare un altro nome importante di quel decennio).

¹³ Si tratta di *Primi esperimenti* (in «Periodo ipotetico», 10/11, 1977, pp. 88-90); *Natura morta* (in «Nuovi Argomenti», 55, 1977, pp. 113-120); *Hylas e Philonous* (in «Quaderni della Fenice», 43, 1979, pp. 91-110).

¹⁴ F. Diaco, *Riflessioni sul primo Magrelli*, in «TiconTre», 6, 2016, pp. 173-202: p. 197. Il pur ampio studio circoscriveva il «primo Magrelli» ai temi del primo libro, mentre come si è visto occorrerebbe retrocedere agli anni precedenti.

tro Pòlito (classe 1923, corrispondente di Cristina Campo) pubblica quattro poesie dal titolo *Neuropatia ottica*, nelle quali per titolo e stile mi riconosciamo una notevole prossimità con le realizzazioni del libro magrelliano del 1980, il cui titolo non corrisponde a nessuno di quelli delle sillogi già edite in rivista (tra cui appunto «Nuovi Argomenti»), ma si avvicina molto a quello di Pòlito. Quando si parla del “primo Magrelli”, dunque, è bene ripercorrere i tre densi anni di uscite in rivista che precedettero l’esordio presso Feltrinelli, considerando la complessità dei fattori che condussero a quel libro.

Il numero di «Periodo ipotetico» su cui escono i suoi *Primi esperimenti* è altrettanto significativo, perché è l’ultimo della rivista, nata nel 1970 sulle ceneri di «Quindici» raccogliendo il testimone e insieme curando il testamento della stagione neoavanguardista.¹⁵ Come sottolinea Massimiliano Manganelli, la rivista si sottraeva a quella che Gianni Celati definiva nel primo numero come la *Liturgia delle riviste*, evitando di esporre un manifesto programmatico o una linea progettuale, ma identificandosi tuttavia come spazio aperto, non un tempio ma una piazza, dove dar luogo a una «liturgia assembleare» fatta di «voci non gerarchizzate». Lo «spazio aperto» si rivela appieno nell’ultimo numero, pubblicato per Cooperativa scrittori: un’antologia di giovani voci «che dà conto del lavoro sotterraneo compiuto da Pagliarani nel corso di quegli anni, un esercizio di ascolto ininterrotto che non ha riscontro in altre figure autoriali», e che si era concretizzato, l’anno prima, nell’avvio di un laboratorio poetico destinato «a trasformarsi quasi in leggenda nell’ambiente letterario romano». Nell’introduzione (*Poesia tra avanguardia e restaurazione*) Elio Pagliarani delineava le «cifre stilistiche della restaurazione in letteratura», secondo termini che finiranno per accomunare molti dei partecipanti: «dal ritorno all’ordine alla dilatazione dell’io, all’interiore homine [sic], a una stessa nozione di poesia come sostanza interiore».¹⁶

Il punto è oggi molto discusso, ma molti dei poeti di quegli anni riconoscono di essere stati protagonisti, alla fine degli anni Settanta, di un momento di cambiamento, identificabile in sostanza in un processo di «ricomposizione». Così ne parla Claudio Damiani, a proposito del laboratorio di poesia di Pagliarani:

¹⁵ Cfr. M. Manganelli, «Tenere acceso lo sbaglio»: su «Periodo Ipotetico», in «Ros-socorpolingua», 4, 2019, pp. 18-24, studio incluso e sviluppato in Id., *Da una generazione all’altra. Le riviste di Pagliarani*, in «TiconTre», 14, 2020, pp. 1-14, <http://www.ticonre.org/ojs/index.php/t3/article/view/444> (ultimo accesso: 11/4/2022), che ragiona anche su «Ritmica», fondata nel 1988.

¹⁶ M. Manganelli, *Da una generazione all’altra* cit., p. 10.

In quel laboratorio ci incontrammo tutti: era una generazione intera di scrittori in un momento di passaggio importante, da una fase storica di lacerazioni, di ideologia, a una visione nuova di ricomposizione, di pietas. [...] Elio fu con noi soprattutto un poeta, un umanista come quelli di un tempo, una persona dotata di un'incredibile capacità di ascolto. [...] Il cuore del laboratorio era la lettura dei nostri testi, seguita dal suo formidabile giudizio, e da una libera discussione che egli pilotava in modo magistrale.¹⁷

L'ultimo numero di «Periodo ipotetico» può insomma essere considerato un'antologia generazionale, nata da un *fare* laboratoriale e collettivo tipico di quella stagione. Per le antologie generazionali riunite in seguito a scelte di carattere estetico o ideologico, a cui spesso non risulta estranea – sebbene sia difficile da ricostruire – una logica di raggruppamento amicale, rinvio a ragionamenti già esposti altrove,¹⁸ una sintesi dei quali potrebbe essere che, negli anni Ottanta, si oscilla tra l'inclusione ad ampio raggio (sostanzialmente, la registrazione dell'esistente come legittimazione “dal basso” del fare poetico) e la riduzione in funzione canonizzante, compiuta non di rado già a partire dall'interno del decennio.¹⁹

L'identità del poeta, specie se all'inizio del suo *cursus*, si delinea anche attraverso gli esiti editoriali delle sue proposte, la disposizione del mercato delle lettere ad accoglierlo: diventano sintomatiche dunque le antologie e le collane di poesia, dove le predilezioni estetiche e ideologiche del curatore si coniugano con una volontà di proposta di tipo editoriale. Mi sembra emblematico a questo proposito uno scritto normalmente poco ricordato, una sorta di *boutade* composta da Claudio Damiani e Beppe Salvia, comparsa anonima sul primo numero di «Braci». Intitolata semplicemente *Intervista*, si annuncia come il dialogo con un innominato, e in realtà inesistente amico, «addetto di Guanda», in merito «ai problemi di scelta e politica editoriale». Lo scritto segue a ruota quella sorta di manifesto della nuova rivista che è il *Lume accanto allo scrittoio* dello stesso Salvia, in cui il soggetto non è la poe-

¹⁷ Damiani, come scrive su «Alfabeta2» nel 2012, scopre l'esistenza del laboratorio di Pagliarani nel «77 o 78»: cfr. Id., *La difficile facilità. Appunti per un laboratorio di poesia*, s.l., Lantana, 2016, p. 9, nota 2.

¹⁸ Cfr. S. Stroppa, *L'«aria che abbiamo intorno»: appunti sulle antologie degli anni Ottanta*, in *La poesia degli anni Ottanta* cit., vol. 2, pp. 7-27.

¹⁹ È il caso dell'antologia di Isabella Vincentini, che a metà decennio individuava chiaramente una linea di tendenza sottraendosi alla tentazione di restituire una «fenomenologia del reale» (*La pratica del desiderio. I giovani poeti negli anni Ottanta*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1986, p. 39); bisognerà poi valutare quanto questo libro abbia a sua volta contribuito ad ascrivere a un canone in atto i poeti raccolti.

sia ma il *noi* che parla, attraverso la poesia, di gioia e dolore e tempo fuggevole, in contrapposizione con la «letteratura ufficiale».²⁰ A fronte di quella impostazione lirica, nell'*Intervista* la polemica contro la fisionomia editoriale delle collane di poesia si fa aperta e pragmatica. Dopo una breve autopresentazione sliricizzante dell'«amico», che ammette di essere diventato lettore di Feltrinelli «su presentazione del solito amico influente», e che insomma quel lavoro è ormai solo un modo per portare a casa uno stipendio, il discorso si sposta sulla «Società di poesia», il progetto che nelle intenzioni di Giovanni Raboni e Maurizio Cucchi doveva porsi come punto di riferimento per la migliore poesia italiana contemporanea.²¹ La polemica di Salvia e Damiani si segnala per tempestività: il primo numero della rivista esce a fine novembre 1980, quando per la collana erano usciti una decina di titoli (più nutriti erano i «Quaderni collettivi» di Guanda, che escono dal 1976).²² Il ragionamento parte dall'antologia di Berardinelli e Cordelli, che già i due giovani poeti indicano come punto di riferimento per una sorta di rivoluzione (o involuzione) editoriale: a loro parere, «il casino montato sul libro *Il pubblico della poesia*» aveva costituito il punto d'avvio per l'indicazione, «a tutti gli operatori del settore», di

un nuovo standard di scrittura e di ristrutturazione delle edizioni di poesia secondo il quale le scelte potevano di nuovo ragionevolmente essere preventivate senza rischiare troppo dal punto di vista economico e mantenendo un discreto margine ai vecchi nomi, quelli dello «Specchio» per intenderci e pochi altri.²³

A distanza di tempo, e dato l'alto grado di coinvolgimento personale dei due poeti, non è facilissimo chiarire l'obiettivo polemico: chiara è però la lettura delle iniziative editoriali di livello nazionale come contraddistinte da una logica di mercato (a basso rischio, dunque) e di conservazione (i «vecchi nomi» già riconosciuti). Le righe seguenti insistono sul tema: la promozione o imposizione di alcuni poeti nel

²⁰ Rimando, per questo, alla mia introduzione alla nuova edizione di *Cuore* (Latiano, Interno Poesia, 2021).

²¹ Per i «Quaderni della Fenice», e l'annesso progetto della Società di poesia, si veda J. Mecca, *Una documentazione frequente e agile: il rilancio della poesia in Guanda*, in «Enthymema», XXV, 2020, pp. 533-548.

²² *Ivi*, p. 542, nota 8 (con rinvio alle più estensive analisi svolte in J. Mecca, *Tra Guanda e Società di poesia. Un capitolo della storia dell'editoria di poesia contemporanea*, tesi di laurea magistrale, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Torino, 2017-18, rel. S. Stroppa).

²³ [Beppe Salvia e Claudio Damiani], *Intervista*, in «Braci», 1, 25 nov. 1980, pp. [9-12]: p. [10].

panorama nazionale è avvenuta in ragione di iniziative soggettive, anzi per «ignoranza piaggeria clientelismo»; i nobili intenti della «Società di poesia» non paiono aver rovesciato i termini della situazione, anzi quell'impresa pare nata «per tacitare i pochi veramente ferrati filologi per lo più, e mantenere quasi intatti i rapporti con il giornalismo e i recensori, ovvero la catena di trasmissione del mercato editoriale».²⁴

Le collane sono il luogo editorialmente più esposto, se si pensa alle iniziative dei curatori. Alcune nascono con intenti di scuola: è il caso della collana di «Niebo», che, nonostante la rivista si proclami intonata a un «confronto pubblico tra posizioni contrastanti», mostra chiara l'impronta di Milo De Angelis. Un intervento recente sulla *scuola deangelisiana* si occupava appunto dei libri della collana usciti con prefazione di De Angelis, studiandoli alla luce del rapporto tra caposcuola e allievi – nel senso di una genealogia discendente – e tentando una mappatura che comprende anche casi negativi, come quello di Alberto Mari (classe 1937), accolto nella collana ma con una prefazione che non lo annette alla “scuola”.²⁵ Un certo grado di affinità può essere riscontrato anche in senso sincronico, con sodali particolarmente vicini, e in modi non rivelati dalla pura cronologia. Nel primo numero di «Niebo» compaiono poesie di Dario Capello: torinese, classe 1949, quindi di soli due anni più vecchio di De Angelis, a cui è legato da un'amicizia che perdura tutt'ora.²⁶ Sono versi che hanno tratti stilistici riconoscibilissimi (i dialoghi riportati, i futuri e gli imperativi: «mezz'ora di spasmi / asimmetrici e il consenso / “accetti di non avere altra vita?” / pur di ritornare / il sangue è qui»; «Ti avvicina / la macchia indifferente / “guardala soltanto / guardala, non separare / i due regni, alterna i sensi / della parola in un unico respiro / creando il suo esistere”»), che fanno emergere una contiguità stilistica. In questo caso non serve notare che il primo libro organico di Capello, *Il corpo apparente*, esce solo nel 2000, appunto per la collana di «Niebo» (e vince poi il premio Dario Bellezza 2001 per l'opera prima), perché quelli che ho citato, omogenei alla nascente “maniera” deangelisiana, sono versi del 1977.

Per quanto riguarda il terzo punto, la nota bio-bibliografica – par-

²⁴ *Ivi*, p. [11].

²⁵ D. Sinfonico, *Scuola deangelisiana: l'esempio della collana «Niebo»*, in «Ticon-Tre», VIII, 2017, sezione monografica *La poesia italiana dal 1975 a oggi. Ricostruzioni e interpretazioni del contemporaneo*, a cura di A. Afriso, C. Crocco, G. Simonetti, pp. 73-85.

²⁶ Cfr. M. De Angelis, *Colloqui sulla poesia* cit., p. 27. Capello è citato insieme ad Angelo Lumelli e Michelangelo Coviello nel novero dei poeti suoi contemporanei con i quali si era stabilita un'amicizia.

ticolaramente complessa da strutturare quando si tratta di un poeta esordiente –, vorrei sottolineare come nelle antologie, prive di paratesto commentativo, costituisca spesso l'unico elemento discorsivo esterno al testo poetico.²⁷ Lo studio di Guido Maria Gallerani mostra come un'annotazione apparentemente così neutra, «una scrittura editoriale “di soglia”, eminentemente paratestuale», risponda in realtà a moventi di autoposizionamento di diversa natura, che corrispondono a modelli ricorrenti: note biografiche «improntate alla sola carriera poetica ed editoriale» o che «registrano una carriera composita», spesso connotata dall'ecllettismo, quando non intesa a evidenziare la natura di *outsider* del poeta.²⁸ Tra i materiali esposti come connotanti la carriera del poeta compaiono i saggi critici, che evidentemente, pur non appartenendo tecnicamente al suo *cursus*, contribuiscono a strutturare l'identità dell'autore – nella doppia versione di chi è *anche poeta* o *anche critico*. Si pensi al caso di Enrico Testa, la cui ricezione, soprattutto da quando transita alla «Bianca» Einaudi, è inevitabilmente condizionata dal suo essere docente universitario, o a quello di Gabriele Frasca, per il quale impegno critico e ricerca poetica si coagulano intorno alla sestina.²⁹ Certi dettagli biografici possono essere intenzionalmente occultati: Roberto Rossi Precerutti (1953) nelle sue prime raccolte si firma celando quel doppio cognome proprio di una famiglia piemontese di antica origine, i Rossi della Manta, al cui ramo fiorentino appartenne la figura illustre di Ernesto Rossi – che invece emerge orgogliosamente, per successiva autoaccettazione della propria identità, nelle note biografiche più recenti.

Al di là delle intenzioni autoriali, tuttavia, è la collocazione editoriale a guidare l'elaborazione della nota bio-bibliografica. Stando ancora a Valerio Magrelli, è indicativa l'evoluzione delle sue autodefinizioni, da quella iniziale, comparsa su *La parola innamorata* (aprile 1978), nel-

²⁷ Si veda ad esempio, per stare agli anni Ottanta, l'antologia *Versi d'amore. Inediti di autrici italiane contemporanee raccolti da M. Giovanna Maioli Loperfido*, Venezia, Corbo e Fiore, 1982, che oltre a un esergo e a una brevissima *Premessa* non accoglie altro che le *Note bio-bibliografiche* per illustrare l'identità delle poetesse accolte nel volume (in ordine alfabetico, eminentemente neutro quindi).

²⁸ G.M. Gallerani, *Studio sulle note biografiche: posture d'autore e antologie di letteratura italiana contemporanea*, in «Enthymema», XVII, 2017, pp. 92-108: pp. 95-96.

²⁹ Cfr. A. Cortellessa, *Una “Tafelmusik” di fine secolo. Flusso percettivo e interdizione narrativa nell'«ipersestina» di Gabriele Frasca*, in «Anticomoderno», II, 1996, pp. 81-103. La lettura dei contributi critici di Frasca «è in effetti utile alla definizione della sua poetica», perché i suoi studi sui poeti «rivestono com'è naturale un notevole interesse teorico» (p. 81, in nota).

la quale il poeta ventunenne punta soprattutto ai suoi rapporti con la Francia, alla quarta di copertina di *Ora serrata retinae*, ove lo spazio maggiore e l'occasione feltrinelliana gli danno modo di esporre i punti di riferimento culturali del suo esordio (laurea e periodo parigino, collaborazione con Jean-Charles Vegliante, pubblicazioni in rivista e in antologie, primo saggio critico su Proust), fino al trafiletto destinato alla «Bianca» Einaudi del 1996, contenente *Poesie (1980-1992) e altre poesie*: l'autore già affermato si qualifica semplicemente come docente universitario, e autore delle *Didascalie* per la stessa collana.

Per il quarto punto, riguardante il prefatore illustre, si può ricordare il caso di Fabio Pusterla, immesso nel panorama della poesia peninsulare da un luogo tutto sommato appartato come quello del Ticino: fondamentale per segnalarlo all'attenzione critica fu la prefazione di Maria Corti alla prima edizione di *Concessione all'inverno*, pubblicata nel 1985 per un editore anch'esso abbastanza appartato come Casagrande di Bellinzona. Addirittura clamoroso è il caso di Magrelli, dato che la prefazione di Enzo Siciliano a *Ora serrata retinae*, con la celebre immagine di una poesia che viene scritta mentre i fumi della battaglia si stanno diradando, ha esercitato un'influenza ipnotica sui lettori del libro, imponendone una chiave di lettura rivelatasi difficilissima da scalzare. I poeti stessi possono farsi a loro volta prefatori, con intrecci vari e sempre significativi:³⁰ Roberto Rossi Precerutti fonda a Torino nel 1980, giovanissimo, le edizioni Arzanà, e vi pubblica una delle prime plaquettes di Giorgio Luzzi (classe 1940), *Coblas*: lo stesso Luzzi che nel 1982 firmerà la *Nota critica* al primo libro dell'amico, *Entrebesca*.³¹

II. Identità attestate

Per i poeti degli anni Ottanta, sopravvissuti al primo vaglio della comunità di critici e lettori e dotati ormai di un percorso consolidato di

³⁰ Ovvero, per fare due esempi, da Antonio Porta a Giorgio Bárberi Squarotti; o si pensi alle quarte di copertina o presentazioni che accompagnano le prime raccolte di Cesare Viviani (di Porta e Giudici): rimando a F. Diaco, *Tra «rovina» e «lenta costruzione»: L'amore delle parti di Cesare Viviani (1981)*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta* cit., vol. 3, pp. 37-62: pp. 37-39. Alcuni casi sono esaminati in maniera sistematica in D. Sinfonico, *Ogni autore è un'isola che si stacca. L'opera poetica di Valerio Magrelli, Milo De Angelis e Cesare Viviani*, tesi di dottorato (Università di Genova) discussa nel 2015, capp. 6 e 7 (*Le prefazioni dei poeti* e *Le "plaquettes"*).

³¹ Sull'autore, la sua formazione e le sue due raccolte d'esordio rimando a D. Belgradi, «*Struttura di separazione*»: *Roberto Rossi Precerutti da «Entrebesca» a «Falso paesaggio» (1982-1984)*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta* cit., vol. 2, pp. 57-84.

scrittura, si pone il tema di un posizionamento editoriale a livello nazionale. I punti di attenzione possono essere:

1. la ricerca o la scelta di una casa editrice;
2. le prefazioni o curatele, o interventi critici di varia natura;
3. le recensioni e i premi letterari;
4. la nota bio-bibliografica matura;
5. la riproposizione delle raccolte già edite, in funzione ricapitolativa.

Parto dai due estremi per dire che non parlerò del primo punto, difficile, e dipendente in modo sensibilissimo dalla rete dei contatti personali dei singoli autori, o dall'efficacia della loro capacità di autopromozione. Ricostruire la *ratio* delle scelte delle case editrici è complesso, e occorre avere sottomano archivi ed epistolari.³² Nel caso dei Quaderni della Fenice studiati da Jacopo Mecca, i materiali sono dispersi e lacunosi; le lettere sopravvissute lasciano comunque intuire da una parte un netto disegno estetico e ideologico, dall'altra parte l'accoglienza di segnalazioni, più o meno interessate, da parte di illustri *promoter*, sulle quali è molto complicato esprimere giudizi. Si tratta di un panorama molto diversificato, nel quale il tentativo di trarre conclusioni a valore generale si scontra con l'eterogeneità dei casi e delle soluzioni individuali.

Per quanto riguarda il quinto punto, la riproposizione delle raccolte in funzione ricapitolativa, occorre sottolineare che si tratta di operazioni editoriali che si fondano su una certa "massa critica" di libri già editi, di cui propongono un consuntivo: sono libri editi in anni recenti che ricapitolano un percorso, non di rado intervenendo a posteriori sulle raccolte d'esordio.³³ Le tipologie sono sostanzialmente quella dell'au-

³² Fondamentali sono i materiali che stanno emergendo dall'archivio Einaudi, depositato presso l'Archivio di Stato di Torino, sui quali Riccardo Deiana sta completando una tesi di dottorato all'Università di Roma Tre, dopo la tesi di laurea magistrale discussa con Stefano Giovannuzzi all'Università di Torino. Alcune conclusioni sono esposte nei saggi già editi: R. Deiana, *Sandro Penna all'Einaudi: retroscena di un progetto fallito*, in *Sandro Penna (1906-1977): quarant'anni dopo*, a cura di S. Gentili e S. Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2018, pp. 43-53; e Id., *Fortini all'Einaudi*, in *Franco Fortini: scrivere e leggere poesia*, a cura di D. Dalmas, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 95-119.

³³ Si vedano ad esempio le varianti del primo libro di Biancamaria Frabotta nel suo *Tutte le poesie 1971-2017*, Milano, Mondadori, 2018; e C. Princiotta, «*Il rumore bianco*» di *Biancamaria Frabotta (1982)*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta* cit., vol. 3, pp. 91-114.

toantologia,³⁴ o quella dei volumi di *Tutte le poesie*, che per i nostri poeti, per il carattere di *opera omnia* “in vita”, sono costruzioni mobili, destinate a essere superate dalla raccolta successiva (si pensi ai casi di Magrelli, Fiori e De Angelis). Anche in questo caso è fortissima la connessione con l’identità editoriale, perché si tratta molto spesso di editori di primo piano che consacrano un autore, con il problema aggiuntivo di valutare se si tratta dell’autore della propria scuderia (*Le cavie* di Valerio Magrelli, pubblicato per Einaudi) o tolto da altra sede (*Le Poesie* mondadoriane di Umberto Fiori).

Per quanto riguarda il secondo punto, si tenga presente che gli interventi possono essere di critica accademica (i saggi di Magrelli o Enrico Testa) o più latamente culturale (Umberto Fiori), o centrati sulla presentazione della propria figura, in genere con funzione di consuntivo: penso ai volumi di interviste, pubblicati ovviamente in date successive al decennio qui considerato, tra cui spiccano quelli di De Angelis; è significativo che spesso questi libri siano accompagnati da cd audio, a dar corpo a un aspetto per nulla secondario come la voce del poeta.

Per quanto riguarda le recensioni, è utile, anche se complicato per l’intrecciarsi di più motivi, gettare uno sguardo complessivo sulle strategie editoriali sottese alla scelta dei libri da recensire, considerando le pagine culturali di mezzi di comunicazione molto esposti come i quotidiani.³⁵

Sorvolo sugli altri punti, limitandomi a ricordare come i premi letterari, oltre a essere fonte di promozione – Anna Cascella pubblica il suo primo libro nel 1989, quasi cinquantenne, dopo aver vinto la prima edizione della Rassegna biennale di poesia «Laura Nobile», con una giuria presieduta da Franco Fortini³⁶ –, producano a volte antologie dei

³⁴ Fabio Pusterla ne ha elaborate due: *Le terre emerse. Poesie scelte 1985-2008*, Torino, Einaudi, 2009, che proponeva per la «Bianca» un autore ormai stabilmente edito presso Marcos y Marcos; e la recentissima *Da qualche parte nello spazio. Poesie 2011-2021*, con un saggio di M. Natale e un autocommento dell’autore, Firenze, Le Lettere, 2022.

³⁵ Si veda ad esempio lo studio del domenicale dell’«Avanti!», diretto da Walter Pedullà: E. Bouvier, *La letteratura attraverso i giornali: il caso studio dell’«Avanti!» nel biennio 1977-1978*, tesi di laurea magistrale, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Torino, 2019-20, rel. S. Stroppa. Qualche considerazione è confluita nell’intervista *Un biennio di cultura sull’«Avanti!»*. Erica Bouvier intervista Walter Pedullà, in «Insula europea», 7 maggio 2021.

³⁶ Si tratta di *Tesoro da nulla (1983-1989)*, Milano, All’Insegna del pesce d’oro, 1990: si veda la ricostruzione di questo esordio in C. Princiotta, «*Tesoro da nulla (1983-1989)*» di Anna Cascella (1990), in *La poesia italiana degli anni Ottanta* cit., vol. 4, pp. 157-174: pp. 157-158.

premiati che contribuiscono alla circolazione di testi, soprattutto quando si tratta di inediti (la raccolta d'esordio di Alessandro Fo, *Le cose parlano*, esce per Scheiwiller nel 1989 nei *7 poeti del premio Montale 1988*).

III. Identità postume

Per alcuni dei poeti degli anni Ottanta, l'affermazione dell'identità si è arrestata con una morte cercata (tutti trentenni erano i suicidi Beppe Salvia, Nadia Campana, Remo Pagnanelli), o non è stata portata al debito compimento (Giovanna Sicari, Marta Fabiani, Pietro Tripodo). Soprattutto per i primi si apre il campo di un'identità autoriale bloccata dalla morte prematura, e sottoposta a un'evoluzione critica postuma. Si dovranno dunque considerare:

1. la produzione testuale bloccata alle prime raccolte;
2. la fissazione identitaria della cerchia amicale, con effetto di autopromozione;
3. l'eredità delle carte, con i problemi connessi (possesso, manipolazione, diritti).

Non ho modo di toccare questi temi, se non di sfuggita. Per i primi nomi che ho fatto, attingo di nuovo ai lavori di alcuni giovani studiosi. Si veda ad esempio il caso di scuola di Beppe Salvia (1954-1985), un vero e proprio mito della scuola romana, che ancora provoca posizionamenti e frizioni nella sua antica cerchia amicale. Simona Bianco, ricostruendo il percorso della critica dall'anno della sua morte a oggi, ha mostrato come esso sia in parte segnato da una linea metodologica «soggettiva, emotivamente connotata e conseguente a un profondo riconoscimento di gruppo e generazionale».³⁷ L'identità autoriale è sottoposta a una continua ricostruzione a posteriori, che si riaccende di accenti elegiaci a ogni nuova pubblicazione di inediti,³⁸ ma la con-

³⁷ Cfr. S. Bianco, *La poesia di Beppe Salvia (Potenza, 1954 - Roma, 1985): storia della critica ed ermeneutica del percorso poetico. Con un commento alla raccolta «Estate di Elisa Sansovino»*, tesi di laurea magistrale, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Torino, 2018, rel. S. Stroppa; una sintesi in Ead., *La storia della critica a Beppe Salvia: il costituirsi di un mito*, in «Studi Novecenteschi», 100, 2020, pp. 377-399.

³⁸ Come nel momento della prima pubblicazione di *Cuore*, alla fine del 1987: cfr. S. Bianco, *La storia della critica a Beppe Salvia* cit., pp. 383ss.; il discorso pubblico su Salvia si è riaperto a più riprese – anche con polemiche interne alla cerchia dei suoi amici romani – e, recentemente, in occasione della ripubblicazione di *Cuore*, a mia cura, per Interno Poesia (2021).

tinua riaffermazione dell'importanza storica della sua figura deve fare i conti con una voce poetica che non ha avuto il tempo di arrivare alla maturità.³⁹ A volte, come nel caso di Remo Pagnanelli (1955-1987), «l'autore appare davvero nella solidità della sua voce» essenzialmente con l'apparizione postuma delle sue raccolte.⁴⁰ Variamente connessi con l'ambiente deangelisiano sono i casi di Nadia Campana (1954-1985), studiato da Jordi Valentini, e di Giovanna Sicari (1954-2003), analizzato da Carmelo Princiotta.⁴¹ Per tutti questi autori si pone con estrema urgenza e difficoltà il problema della gestione delle carte private, che anche quando vengono generosamente affidate a istituzioni pubbliche, come è il caso di quelle di Beppe Salvia, donate dal fratello Rocco alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, passano attraverso meccanismi di selezione e di scompaginamento.

Concludo con un caso limite dell'identità postuma, quello di Eros Alesi, arretrando di un decennio rispetto agli anni Ottanta. La sua attuale notorietà, consegnata alla straziante *Lettera al padre*, discende da un'affermazione interamente postuma dell'identità di poeta, coincidente con le carte affidate all'amico Remo Morcone un mese prima di morire, diciannovenne, nel 1971. Le sue poesie furono pubblicate due anni dopo la sua scomparsa nell'«Almanacco dello Specchio», come segno – anche – di quella registrazione dell'esistente che connota il periodo.⁴² Molti l'hanno però scoperto nella *Poesia degli anni Settanta* di Antonio Porta, che parlando della droga come di «alternativa radicale alla vita», e del corpo che paga il tributo al fare poesia, riscattava Alesi dal giudizio liquidatorio di Pasolini, che sul «Tempo», commentando le poesie pubblicate nel 1973, scriveva: «non ho nessuna particolare pietà per questo disgraziato ragazzo, debole e ignorante,

³⁹ Una personalità poetica «ancora alla ricerca di una cifra stilistica definitiva», come sottolineava Stefano Petrocchi (cit. in S. Bianco, *La storia della critica a Beppe Salvia* cit., p. 383).

⁴⁰ F. Ippoliti, *Il poeta è un ragazzo. Remo Pagnanelli tra «Dopo» (1981) e «Atelier d'inverno» (1985)*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta* cit., vol. 3, pp. 63-90: p. 70.

⁴¹ Cfr. J. Valentini, «Verso la mente» di Nadia Campana (1990), in *La poesia italiana degli anni Ottanta* cit., vol. IV, pp. 131-155 (in particolare il par. 5, «Visione postuma: la costruzione dell'identità autoriale», pp. 148 e ss.); e C. Princiotta, «Decisioni» di Giovanna Sicari (1986), *ivi*, vol. 2, cit., pp. 139-155.

⁴² Come mi segnala Carmelo Princiotta, che ringrazio, l'editoriale, firmato come di consueto da Marco Forti e Giuseppe Pontiggia, accenna alla pubblicazione di «autori nuovi» come a «uno dei compiti che più gli competono», segnalando «un caso umano (e poetico) come quello del giovane tossicomane Eros Alesi» («Almanacco dello Specchio», 2, 1973, pp. 11-12).

che è morto per la stessa ragione per cui si fanno crescere i capelli», scagliandosi poi contro la «tolleranza» che «ha deciso la moda della droga, della morte e della rivolta estremistica».⁴³ La sua riabilitazione avviene più come “caso umano”: antologizzato alla fine della prima sezione del *Pubblico della poesia* (1975), con Berardinelli che parla di «visione allucinata e librata», gli viene dedicato uno spazio nello schedario di Franco Cordelli, che ne sottolinea il «linguaggio che parla a noi da un oltre. Ma da un oltre che è qui, non è altrove», e di una voce allo stesso tempo «presente e postuma. Postuma fin da subito».⁴⁴ Solo Giorgio Manacorda sarà in grado di evidenziare una tenuta poetica in quei versi in prosa, «le uniche preghiere laiche della letteratura italiana degli ultimi decenni». Assenze e presenze della sua voce nelle antologie determinano la sua identità editoriale, consegnata per intero alla valutazione critica che succedette alla sua breve vita.

⁴³ La ricostruzione di queste vicende si legge nella postfazione di Enzo Lavagnini (*Il tempo di Eros*) a Eros Alesi, *Che puff. Il profumo del mondo. Sballata*, Viterbo, Millelire Stampa alternativa, 2015, pp. 55-63 (da cui riprendo anche il giudizio di Manacorda citato *infra*).

⁴⁴ Cito dall'edizione del trentennale: A. Berardinelli, F. Cordelli, *Il pubblico della poesia*, Roma, Castelvecchi, 2015, pp. 58 e 281.

Essere il Rinascimento

Strategie di identificazione nella poesia italiana contemporanea

Samuele Fioravanti

I. Essere Leonardo, per un Rinascimento anacronistico

Il 15 novembre 2017 il lotto 9 B è stato battuto da Christie's in *livestream* al Rockfeller Center, diventando il più costoso oggetto d'arte mai venduto all'asta. Il *Salvator Mundi* attribuito a Leonardo non figurava tra le opere d'arte cinquecentesca, bensì fra le opere d'arte contemporanea nella Post-War and Contemporary Art Evening Sale. Le forti perplessità sollevate sull'autografia del dipinto non sono riuscite a contenere il clamore mediatico: Leonardo è qui, Leonardo è arte contemporanea. Già l'anno precedente, in Italia, Finmeccanica era stata encomiasticamente ribattezzata Leonardo S.p.A. e, due anni più tardi, sarebbe stata oggetto dell'installazione *Leonardo's Submarine* di Hito Steyerl alla LVIII Biennale di Venezia. L'esaltazione per un Rinascimento anacronistico non ha risparmiato neppure la Repubblica delle Lettere. È in questo clima che Nicola Gardini afferma enfaticamente di sentirsi vivere «dentro Leonardo»,¹ mentre Fabio Pusterla preleva un'annotazione vinciana dal *Codice Leicester* (Codice I, ff. 71r e 72v) per stamparla in versi fra le poesie di *Cenere, o terra*.² Il travaso del Rinascimento nella contemporaneità sembrava ancora in corso d'opera in una prosa di Giulio Marzaioli («ci rimangono le istruzioni scritte da

¹ N. Gardini, *Rinascere. Storie e maestri di un'idea italiana*, Milano, Garzanti, 2019, p. 25.

² F. Pusterla, *Cenere, o terra*, Milano, Marcos y Marcos, 2018, p. 151.

Leonardo [...] richiamate [da] un artista belga contemporaneo»³ ma è già del tutto diluito nei versi della *Breve storia del blu* di Nicola Ponzio:

blu HTML [...]
blu dell'icona di Facebook [...]
blu lunare
blu leonardesco⁴

Si è giustamente sostenuto che l'anacronismo del Rinascimento contemporaneo oscilli fra lo «*star system* e Maria Bellonci»⁵ negli stessi anni dello Strega a *Rinascimento privato* (1985) uscivano infatti alcuni testi cruciali nella riappropriazione del Rinascimento in chiave contemporanea. Penso in particolare al *Beato propagandista del Paradiso* di Elsa Morante,⁶ ma anche al *Sorriso dell'ignoto marinaio* di Consolo (1976), ai *Volatili del Beato Angelico* (1987), agli *Zingari e il Rinascimento* (1999) di Tabucchi e a una nutrita schiera di poeti e poetesse che saranno oggetto di questa trattazione.⁷ La scelta di una

³ G. Marzaioli, *Un tramonto commovente*, in «L'Ulisse», 18, 2015, pp. 72-74: p. 73.

⁴ N. Ponzio, *Breve storia del blu*, HGH, edizione elettronica, 2013, p. 15.

⁵ L. Scarlini, *Rinascimento Babilonia. Una storia erotica dell'arte italiana*, Venezia, Marsilio, 2020, p. 7.

⁶ E. Morante, *Il beato propagandista del Paradiso*, prefazione a U. Baldini, *Tutta l'opera del Beato Angelico*, Milano, Rizzoli, 1970, p. 6: «oggi, da questo punto presente in cui mi trovo, tornare nei ritiri dove vive [il Beato Angelico], mi pare quasi un viaggio di fantascienza».

⁷ Qualche riferimento per misurare l'estensione del fenomeno. Risale al 1978 l'esordio di Franco Buffoni su «Paragone» (n. 346) con *La scuola di Atene vista da Caravaggio* (pp. 86-87). Nel 1981 Amelia Rosselli si appropria dell'iconografia delle Veneri tiziano-giorgionesche (A. Zorat, *La poesia femminile italiana dagli anni settanta a oggi. Percorsi di analisi testuale*, tesi di dottorato in cotutela Université Paris IV Sorbonne – Università degli Studi di Trieste, 2007-2008, p. 119). In un capillare slancio identificativo, Amelia Rosselli viene anche ribattezzata «il Pontormo della poesia italiana» (A. Anedda, *Saggio ottuso (una lettura)*, in A. Rosselli, *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli. Con testi inediti e dispersi dell'autrice*, a cura di R. Lo Russo e S. Stella, Firenze, Le Lettere, 2007 p. 291.); Patrizia Valduga viene comparata a Raffaello (G. Politi, *La collezionista di rime baciato*, in «Flash Art», 25 luglio 2019) mentre Filippo Tuena sarebbe un «Vasari contemporaneo» (G. Bitetto, *L'amore, l'arte, il sogno: una conversazione con Filippo Tuena a proposito di «Le galanti. Quasi un'autobiografia»*, in «Flaneri», 21 febbraio 2019). La poesia italiana si è confrontata anche con la pittura tedesca e fiamminga dei secoli d'oro: Breugel (G. Orelli, *Sinopie*, Milano, Mondadori, 1977, e U. Fiori, *Il conoscente*, Milano, Marcos y Marcos, 2019), Van Eyck (G. Raboni, *Nel grave sogno*, Milano, Mondadori, 1982), Cranach (V. Zeichen, *Neomarziale*, Milano, Mondadori, 2006, e M. Borio, *Trasparenza*, Novara, Interlinea, 2018) e la collezione del Mauritshuis (E. Sanguineti, *Il gatto lupe-*

data limite è comunque arbitraria: non mira ad accertare una svolta precisa, ma a indicare un termine *post quem*, a suggerire che l'identificazione fra il Rinascimento e la contemporaneità non sia avvenuto di scatto ma gradualmente, sulla scia di un robusto interesse della poesia italiana per la civiltà figurativa dei secoli XV e XVI, come dimostra anche la *Storia dell'arte italiana in poesia*, l'antologia curata da Plinio Perilli nel 1990. Il corposo volume ripercorre la storia del patrimonio visuale italiano con una ricca selezione di testi poetici antichi e moderni, alcuni inediti.⁸ Le due sezioni centrali sono dedicate alle arti del Quattro e del Cinquecento e costituiscono il nucleo principale per numero di testi in proporzione all'arco temporale. Il presente contributo si interroga quindi sulle ragioni di tale interesse e sui modi in cui la poesia italiana contemporanea si è riconosciuta nell'immaginario rinascimentale. Scrivere versi sul Rinascimento sembra infatti una scelta programmatica: è strumentale sia a una retorica identitaria condivisa (*noi* come eredi diretti della civiltà rinascimentale) sia a una proiezione identitaria individuale (*io* che mi identifico in un artista o addirittura in un'opera rinascimentale). Nel lessico del Rinascimento (prospettiva, *humanitas*, rinascita) la poesia recente ha trovato il repertorio metaforico più idoneo a un esercizio fittivo dell'identità, cioè a mettere in versi la costruzione di un'identità *in fieri*, da rimodellare e infine situare nell'era digitale.

sco, Milano, Feltrinelli, 2002). Su Michelangelo hanno scritto versi Onofri, Spaziani, Merini e Luzi (P. Perilli, *Storia dell'arte italiana in poesia*, Firenze, Sansoni, 1990, pp. 191-195), su Giambologna, Scandurra (*ivi*, p. 185), su Giulio Romano, Celli (*ivi*, p. 219), su Giorgione, Riviello e Facchini (*ivi*, pp. 196-197). Bramante appare tra i versi Valentino Zeichen (*Ogni cosa a ogni cosa ha detto addio*, Roma, Fazi, 2000), Parmigianino in quelli di Attilio Bertolucci (*Opere*, a cura di P. Lagazzi, Milano, Mondadori, 2001, p. 316), Jacopo Bassano di Neri Pozza (*La putina greca*, Milano, Mondadori, 1972), Piero Di Cosimo di Andrea Inglese (*Commiato da Andromeda*, Livorno, Valigie rosse, 2011). Su Lotto hanno scritto Francesco Scarabocchi (*Con ogni mio saper e diligentia. Stanze per Lorenzo Lotto*, Macerata, Liberilibri, 2013), Corrado Benigni (*Tempo riflesso*, Novara, Interlinea, 2018) e Franco Mancinelli (*Tutti gli occhi che ho aperto*, Milano, Marcos y Marcos, 2020). Su Antonello da Messina, Cristiano Poletti (*L'angelo o l'agnello*, in «Internopoesia», 22 ottobre 2015); su Botticelli, Alessandro Fo (*Mancanze*, Torino, Einaudi, 2014) e Giulia Martini (*Coppie minime*, Latiano, Interno poesia, 2018); su Pontormo Mario Luzi (*Felicità turbata*, Milano, Garzanti, 1995) e Luigi Severi (*Sinopia*, Verona, Anterem, 2016), sul celeberrimo Ritratto di Cecilia Gallerani ha composto un'intera silloge Florinda Fusco (*Tre opere*, Salerno-Milano, Oèdipus, 2009).

⁸ Lara Canciani e Paola Zampini su Palma il Vecchio, Giorgio Manacorda su Raffaello, Stefania Portaccio su Polidoro da Caravaggio, Enzo di Mauro su Pontormo (P. Perilli, *Storia dell'arte italiana in poesia* cit., pp. 199-217).

II. Vedere come Castiglione, per una definizione operativa del Rinascimento

Nel corso della trattazione intenderò con “Rinascimento” il prodotto della civiltà figurativa italiana dei secoli XV-XVI e la sua ricezione mediata dalla letteratura italiana contemporanea. Il termine assumerà quindi una connotazione specifica: l'avvertimento di una rottura profonda col passato e, in seconda battuta, l'impatto di inediti dispositivi ottici nel rappresentare tale rottura.⁹ Farò quindi riferimento al «senso di una svolta radicale» su cui hanno insistito Eugenio Garin e Cesare Vasoli¹⁰ nell'enfatizzare «la nuova fioritura delle arti e delle lettere» già considerata una sorta di «illuminazione» nella classica ricostruzione di Panofsky.¹¹ Non mi soffermerò tuttavia sull'Umanesimo *strictu sensu* e sul recupero filologico della civiltà greco-romana nell'Italia del Quattrocento (secondo il modello prospettato da Voigt)¹² ma sul paradigma opposto, suggerito da Burckhardt e ampiamente accolto in area tedesca, da Hegel a Nietzsche:¹³ il Rinascimento come valorizzazione della

⁹ Per una ricostruzione delle fasi che ha attraversato la metafora della rinascita e della *renovatio* rimando a R. Rossi, *Nello specchio del Rinascimento. Mappatura di un mito storico-politico*, in «Materiali di Estetica», 8, 2, 2021, pp. 228-252. Per un inquadramento nell'ambito degli studi post-umanistici cfr. P. Lepenies, *The Anthropocene: The Invention of Linear Perspective as a Decisive Moment in the Emergence of a Geological Age of Mankind*, in «European Review», 26, 4, 2018, pp. 583-599.

¹⁰ E. Garin, *Medioevo e Rinascimento* [1954], Bari, Laterza, 2005, p. 96: «il senso di una svolta radicale nel corso della storia non fu mai altrettanto vivo nelle età precedenti. L'idea che un mondo intero si inabissa, si fa avanti da ogni parte, e da ogni parte esce confermata. Una visione del mondo, che sembrava ormai cristallizzata, cadeva invece irremissibilmente». Le tesi di Garin sono quindi riprese in C. Vasoli, *Il Rinascimento. Aspetti e problemi attuali*, a cura di V. Branca, C. Griggio, et. al., Firenze, Olschki, 1982, p. 35: «un radicale mutamento di tutte le forme ed esperienze intellettuali».

¹¹ E. Panofsky, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale* [1960], trad. it. di M. Taddei, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 55: «gli uomini del Rinascimento, invece di descrivere la nuova fioritura delle arti e delle lettere come una pura e semplice *renovatio*, ricorrevano a [...] illuminazione, risveglio».

¹² G. Voigt, *Il Risorgimento dell'antichità classica, ovvero il primo secolo dell'Umanesimo* [1881], a cura di D. Valbusa, Firenze, Sansoni, 1888.

¹³ Il riferimento classico è ovviamente a J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia* [1860], trad. it. di D. Valbusa, Firenze, Sansoni, 2000, p. 5. Posizioni simili sono alluse in G.W.F. Hegel, *Estetica* [1835], ed. it. a cura di N. Merker e N. Vaccaro, Torino, Einaudi, 1997, vol. 2, p. 981: «[Il Rinascimento come] confidenza in sé, lieta e piena di forza, dei cittadini con la loro operosità, i loro mestieri e commerci, la loro libertà, il benessere della vita presente e soddisfatta di sé», e F. Nietzsche, *Umano, troppo umano* [1878], trad. it. di S. Giametta, Milano, Adelphi, 2008, vol. 1, p. 171: «Il Rinascimento italiano racchiuse in sé tutte le forze positive a cui si deve la cultura moderna: ossia liberazione del pensiero, disprezzo dell'autorità, vittoria dell'istruzione».

prospettiva individuale.¹⁴ Sulla scia degli studi di Garin, di Martin e di Gardini, mi concentrerò dunque sulle metafore ottiche e sui dispositivi pittorici (prospettiva lineare e *camera obscura*)¹⁵ che hanno veicolato una nuova «concezione del mondo».¹⁶ Mi concentrerò in particolare sulle origini visuali di tale concezione, come suggerito da Hockney¹⁷ e com'è del resto implicito anche in un noto passo del *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione:

La macchina del mondo, che noi veggiamo coll'ampio cielo di chiare stelle tanto splendido, e nel mezzo la terra dai mari cinta, [...] dir si può che una nobile e gran pittura sia per man della natura e di Dio composta; la qual chi può imitare, parmi esser di gran lode degno; né a questo pervenir si può senza la cognizion di molte cose, come ben sa chi lo prova.¹⁸

Nel corso dell'analisi mi propongo di rintracciare, in una variegata selezione di testi poetici contemporanei, i riferimenti all'arte rinasci-

ne contro l'alterigia della schiatta, entusiasmo per la scienza e per il passato scientifico degli uomini, affrancamento dell'individuo».

¹⁴ Ancora da J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia* cit., pp. 126-127: «l'altissimo grado d'individualità dei tiranni e condottieri, e a poco a poco degli uomini d'ingegno da loro protetti, ma anche [...] dei cancellieri, segretari, poeti e uomini di corte [che] imparano a tener conto di tutte le risorse, stabili o momentanee, che ciascuno sa trovare in se stesso».

¹⁵ E. Garin, *Medioevo e Rinascimento* cit., p. 85: «si consumò allora per sempre una certa maniera di vedere le cose, e per sempre tramontò una annosa immagine del mondo»; N. Gardini, *Rinascere* cit., p. 3: «il Rinascimento non è né un periodo né un'epoca, ma un'immagine del mondo». Per un'analisi dell'influenza che avuto la diffusione del vetro e la *camera obscura* sulla civiltà europea rinascimentale, cfr. G. Martin, A. MacFarlane, *Una storia invisibile. Come il vetro ha cambiato il mondo* [2002], trad. it. di V. Palombri, S. Salpietro, Roma-Bari, Laterza, 2003.

¹⁶ E. Garin, *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo* [1975], Bari, Laterza, 2007, p. 28: «l'origine dei fermenti dei primi umanisti [...] consiste in una critica diretta contro una concezione del mondo basata solo sulla logica. [...] Si tratta di rifiutare la riduzione di tutte le arti, le scienze e di tutta la filosofia alla dialettica». Sulle conseguenze di tale concezione rimando ancora a E. Garin, *Medioevo e Rinascimento* cit., p. 94 «una celebrazione dell'uomo» pagata a «caro prezzo: libertà di combattere in un mondo duramente opposto a ogni sforzo, ove ogni progresso è un'aspra conquista, la caduta dell'idea rassicurante di un ordine dato, di una giustizia che per vie occulte alla fine e sempre fatalmente trionfa, una vita politica senza illusioni, ove le forze cozzano senza pietà, ove i vinti sono eliminati senza misericordia, la coscienza di una caducità che travolge tutto.»

¹⁷ Mi riferisco all'introduzione di un realismo fotografico *ante litteram* e della *camera obscura* nella ricostruzione di D. Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, New York, Avery, 2006.

¹⁸ B. Castiglione, *Il libro del cortigiano* [1528], Milano, Bettoni, 1831, vol. 1, p. 99.

mentale in chiave anacronistica, vòlta cioè a istituire paragoni fra l'impatto della prospettiva lineare nel XV secolo e l'introduzione di prospettive tecnologiche inedite nel secolo scorso (*webcam*, videocamere integrate, droni). Ipotizzerò che la poesia contemporanea stia rimettendo apertamente in discussione la nozione di identità che, come «nel Rinascimento, riguarda prima di tutto la posizione che ciascun individuo occupa nella realtà terrena, [...] nella sua vita, nella sua educazione, nel suo rapporto con gli altri».¹⁹ Nel primo paragrafo, sonderò le strategie adottate dai poeti nel dotarsi di un'identità attraverso il confronto con la pittura del Cinquecento e presenterò il caso emblematico di Tintoretto. Nel secondo paragrafo estenderò l'analisi alle identità fluide (transnazionali e post-traumatiche) in relazione all'opera di Botticelli. Nel terzo proverò a individuare nel dibattito post-umanista l'origine del rinnovato interesse per il Rinascimento e, infine, concluderò proponendo di visualizzare la dinamica dei processi identitari con il supporto di una xilografia di Dürer.

III. Essere Tintoretto, per un Rinascimento in corso d'opera

Nell'introduzione a un recente volume sul Rinascimento italiano, Catherine Fletcher sovrappone la storia all'attualità stringente: «The past seemed to become less foreign. I would read "tech revolution" and think about the history of the printing; read about the refugees crisis in the Mediterranean and think about the expulsion of Jews and Muslims from Spain».²⁰ Nell'investigare «what the Renaissance means to us, now»,²¹ il dibattito si è concentrato sui modi in cui «the Renaissance continues to haunt and shape us – and how we continue to re-shape it to our own purposes».²² Nicola Gardini propone quindi di individuare nel Rinascimento «una critica del mondo in cui stiamo vivendo»,²³ in chiave polemica²⁴ e

¹⁹ N. Gardini, *Rinascere* cit., p. 8.

²⁰ C. Fletcher, *The Beauty and the Terror: An Alternative History of the Italian Renaissance*, London, Bodley Head, 2020, p. 12.

²¹ *Renaissance Now! The value of the Renaissance Past in Contemporary Culture*, ed. B. Dooley, Bern, Peter Lang, 2014, p. 2.

²² P.R. Wright, *The Raw and the Cooked: Renaissance as a Cultural Trope in Times of Crises*, *ivi*, pp. 269-286: p. 284.

²³ N. Gardini, *Rinascere* cit., p. 22.

²⁴ In linea con Wright (*The Raw and the Cooked* cit., p. 269: «the Renaissance past becomes a touchstone for a tortured present») e con Dooley (*Introduction*, *ivi*, p. 12: «To our contemporary world, [Renaissance studies] has given back insights about the conditions of artistic and intellectual creativity, the psychology of power, the conditions for advancement, the consequences of prejudice and oppression, the capabilities of the state, the human capacity for achievement, the need for resilien-

formativa,²⁵ mentre Armando Gnisci ironizza sulla periodica tendenza a «inventarci un nuovo “rinascimento”». ²⁶ Nel chiedere provocatoriamente: «cosa c'entro io con il Rinascimento?»²⁷, Gnisci apre una riflessione sul Rinascimento come spazio identitario mobile, cioè come discorso in cui rimettere in gioco e sottoporre a verifica le identità stabilite. Gnisci riflette sul ruolo della storia letteraria italiana (e occidentale *latu sensu*) in fase di creolizzazione globale.²⁸ Si è sostenuto infatti

cy in the face of threat, the capacities of Europe and the roots of Europe's common destiny, the relative dimensions of Church and State, as well as the hazards of European disunity, the hazards of prejudice and hatreds, the potentialities of mutual incomprehension»). Anche Carlo Bordini sembra proporre una comparazione polemica in versi: «queste tautologie //cretine// mentre nel '500/ tutto è puro simbolo» (*Il costruttore di vulcani. Tutte le poesie 1975-2010*, Roma, Sossella, 2010, pp. 76-77). È stato scritto che tutta l'opera di Bordini «assomiglia a un dialogo fuori tempo – simile a quello operato dai classici rinascimentali con i grandi poeti greci e latini» (O. Favier, F. Pontorno, *L'età della polvere. Intervista a Carlo Bordini*, in «casa della poesia», 27 giugno 2010, <https://www.casadellapoesia.org/poeti/bordini-carlo/altro>; ultimo accesso: 1/5/2022). Lo stesso Bordini afferma: «mi sembra che la poesia abbia qualcosa in comune con la struttura del frattale: esprime simbolicamente a livello di microcosmo ciò che esiste a livello di macrocosmo. [...] E credo che questo si ripeta ed esploda nell'arte del Rinascimento» (*ibidem*).

²⁵ Si è sostenuto che la «Renaissance art proved instrumental in unleashing the force of consumption that flourishes today» (J. Schroedor, J. Borgerson, *Innovations in Information Technology: Insights from Italian Renaissance Art*, in «Consumption. Markets and Culture», 5, 2, 2002, pp. 153-169: p. 161) e che la contemporaneità nutra una sorta di «infatuation with themes of renewal and rebirth [that] can contribute to the field of Renaissance Studies, and vice versa», nell'ottica della «current interaction between Renaissance contents and contemporary context» (Dooley, *Introduction* cit., p. 4). Anche l'ultimo libro di Gardini sul Rinascimento ne parla come di un processo *in fieri* (*Rinascere* cit., p. 14: «parlerò di rinascita parlando di Rinascimento»; e *ivi*, p. 22: «parlando di Rinascimento, non dimentico affatto il tempo presente»). Di seguito propongo due casi in cui il Rinascimento è stato attualizzato in concreti contesti formativi. Il convegno in memoria del professor Colilli (Università di Toronto Mississauga, ottobre 2019) si intitolava *Conference in Honour of Paul A. Colilli, a Modern-day Renaissance Man*, sulla scorta dell'articolo di C. Sansalone, *Paul Colilli: A Modern-Day Renaissance Man*, in «Italice», 95, 4, 2018, pp. 521-534. Gregory Washington, preside della George Mason University (Fairfax, Virginia), ha ribadito l'auspicio di formare «new Renaissance students. We have to prepare our students for the post-pandemic economy. [...] And so new Renaissance students will have an understanding of that» (L. Scudder, *The Arrival of George Washington*, in «Fourth Estate», 18 ottobre 2020).

²⁶ A. Gnisci, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi, 2003, p. 64.

²⁷ *Ivi*, p. 11.

²⁸ *Ivi*, pp. 64-65: «C'è un mondo nuovo che la letteratura italiana dovrebbe esprimere: quella della “crisi” e delle novità della civiltà europea e del proprio ruolo nelle

che «the legacy of the Renaissance has become so important in Western culture, in defining who we are and who we are not»,²⁹ talora con esiti inconciliabili.

Il caso del Cinquecento veneziano sembra esemplare. Poco prima degli attacchi terroristici alle moschee di Christchurch, in Nuova Zelanda, uno degli attentatori pubblica su Twitter i nomi che ha impresso sulle armi con cui effettuerà la strage. Tra gli ispiratori dell'attacco figura anche il capitano veneziano Sebastiano Venier, protagonista della battaglia di Lepanto e di un celebre ritratto di Tintoretto. Il gesto dell'attentatore è fortemente identitario, stabilisce una filiazione e una proiezione, quasi dicesse: *noi* siamo quelli di Lepanto, stiamo dalla parte della flotta cristiana e anti-ottomana. Anche nell'ode a Venezia composta da Nelo Risi, la battaglia di Lepanto e la pittura di Tintoretto sembrano inestricabili, ma a interessarmi è soprattutto il fatto che Risi si schieri esplicitamente con la Lega Santa.

Serenissima venuta su dal nulla
dal fango come Adamo come Venere da un po' di schiuma
[...] per te il Tintoretto nella scuola di San Rocco
per te salpammo a Lepanto³⁰

Risi sembra implicare che, a distanza di cinque secoli, siamo ancora *noi* quelli che sconfissero gli ottomani, il noi della prima persona plurale. Suonano quasi profetiche le righe in cui Piero Gobetti affermava che «nei momenti di crisi e di rinnovamento ci si ricorda di Tintoretto». ³¹ E infatti lo stesso anno dell'attacco alle moschee neozelandesi, le Gallerie dell'Accademia di Venezia promuovono su Facebook il laboratorio *La poesia incontra Tintoretto*.³² Per l'occasione saranno composti – pur con tono opposto a quello dei suprematisti bianchi neozelandesi – versi come questi: «la pelle bianca / abbandonata dalle certezze», in una

loro inaudite dimensioni extra-europee, quella della barbarie nazionale, della “vergogna” e del “perdono” che dovremmo chiedere e meritare dalla civiltà mondiale. [...] La nostra tradizione e la nostra civiltà vanno *consegnate*».

²⁹ C. Fletcher, *The Beauty and the Terror* cit., p. 12.

³⁰ N. Risi, *È da salvare*, in Id., *I fabbricanti del “Bello”*, Milano, Mondadori, 1983, p. 29.

³¹ P. Gobetti, *Tintoretto*, in Id., *Opere complete*, a cura di P. Spriano, Torino, Einaudi, 1960, p. 657.

³² «Le Gallerie dell'Accademia danno inizio ad una inedita collaborazione con La Settima Stanza, associazione e scuola di poesia [...]. La poesia incontra così *Il Miracolo dello schiavo* di Tintoretto» (*La poesia incontra Tintoretto. In occasione della mostra «Il giovane Tintoretto»*, in «Gallerie Accademia», gallerieaccademia.it/la-poesia-incontra-tintoretto-0; ultimo accesso: 1/5/2022).

poesia che auspica «un'unica evoluta pietà» anziché una strage.³³ È comunque lo stesso immaginario (Tintoretto), dotato dello stesso vocabolario (la pelle bianca) e attraverso gli stessi canali (le reti sociali), a prestarsi a gesti identitari incompatibili e tuttavia radicati in una reinterpretazione fortemente attualizzante del Rinascimento europeo che si presta a costruzioni identitarie complesse.

Tintoretto aveva già suggerito «profili irrequieti» ad Alda Merini e un'«ardente inquietudine» a Lucetta Frisa,³⁴ ma è nella *Stanza n. 17* di Linguaglossa che il dialogo fra poesia e pittura approda a una sorta di convergenza frontale. L'identità viene costruita per via metonimica: come «il Tintoretto» sta per «l'immagine dipinta da Tintoretto», l'io sta adesso per «l'immagine di me», un'identità fittiva.

Io stringo la mano al Tintoretto.
«È un saluto?»,
«No, è un congedo»,
rispondo dal quadro dove mi trovo.
«Mi venga a trovare»,
mi dice il Tintoretto da un altro quadro appeso al muro.³⁵

La proiezione del Tintoretto sull'attualità è talmente forte che persino la recensione di Peter Schjeldahl a una retrospettiva alla National Gallery of Art di Washington indugia sulle «figures, all white» che sembrano appartenere ad altri tempi ma vengono invece smascherate: sono qui, oggi, fra noi («the past or the future of a tumultuous present

³³ C. Ongarato, *Il miracolo dello schiavo (ibidem)*. Ribadisco che i versi di Ongarato non alludono nel modo più assoluto a posizioni suprematiste bianche, a conferma di quanto siano imprevedibili e inconciliabili le intenzioni con cui la contemporaneità approccia la storia rinascimentale. Un altro esempio di inattesa correlazione tra l'immaginario rinascimentale e la pelle bianca è *l'Apocalisse per acqua* di Zeichen (in Id., *Poesie 1963-2014*, a cura di G. Ferroni, Milano, Mondadori, 2017, pp. 233-235): «All'attuale tasso demografico, / fra un secolo in Europa, di bianco / rimarrà solo il bucato. / [...] Vedranno le generazioni future / *La Primavera* del Botticelli?».

³⁴ Entrambe le poetesse interpretano la *Maria Egiziaca* della Scuola Grande di San Rocco, in due poesie dallo stesso titolo, raccolte in P. Perilli, *Storia dell'arte italiana in poesia* cit., p. 225.

³⁵ G. Linguaglossa, *Stanza n. 17. L'occhio di porcellana azzurra*, in «L'ombra delle parole. Rivista letteraria internazionale», 12 dicembre 2020, <https://lombradelleparole.wordpress.com/2020/12/12/giorgio-linguaglossa-stanza-n-17-occhio-di-porcellana-azzurra-stanza-n-17-a-fumo-soltanto-le-astor-con-filtro-commento-di-gino-rago-sulla-morte-dell'autore-e-la-fine-del-modernismo-e/> (ultimo accesso: 1/5/2022). La scena potrebbe ricordare anche il rapporto che si instaura fra il *Ritratto di uomo con la barba bianca* del Tintoretto e il protagonista di T. Bernhard, *Antichi maestri* [1985], trad. it. di A. Ruchat, Milano, Adelphi, 1992.

in which we are too caught up»³⁶. Nella recensione di Schjeldahl, «Tintoretto's art happens»³⁷ non è più documento storico ma vivo evento. E anche in una poesia di Sanguineti l'evento espositivo – una mostra veronese di Emilio Vedova – genera una sorta di confluenza, «come / una diagnosi (un sogno critico)»,³⁸ che ricombina letteratura italiana, arte contemporanea e arte rinascimentale in un esercizio apertamente fittivo, in una rappresentazione.

oggi,
che tutto
si può dipingere
[...] pensai a Tintoretto (per esempio), (e
aveva scritto, anche: “dodecafonico, ante
litteram”...), naturalmente; o quando...
(in rappresentazione):³⁹

IV. Essere a Firenze, per un Rinascimento aereo

L'auspicio di un rinascimento presente e venturo si innesta sull'impressione di una viva continuità fra l'attualità e la storia cinquecentesca, continuità che Valentino Zeichen mette in versi in *Sedicesimo secolo* – «allora / era già come è oggi» – descrivendo i rapporti fra l'Europa e la Cina.⁴⁰ Anche in un distico di Giulia Martini il Cinquecento cinese si aggancia, con uno scatto ironico, alla contemporaneità digitale:

Ormai sei come la dinastia dei Ming.
Potessi almeno rivederti in streaming.⁴¹

Il lessico dell'infosfera rima con l'arte orientale e stabilisce ancora una volta le coordinate di un incontro frontale: tu e la dinastia Ming da un lato, io e l'era digitale dall'altro, come i due quadri in cui Linguaglossa e il Tintoretto si fronteggiavano. Ma parlare di Rinascimento significa anche parlare di *come* si guarda, cioè di come si vede il mondo odierno e soprattutto di chi viene incluso nella visuale, insomma: parlare di chi

³⁶ P. Schjeldahl, *The Intoxicating Thrill of Tintoretto: The sixteenth-century Venetian may have created masterpieces, but perfection wasn't his game*, in «The New Yorker», March 25, 2019, newyorker.com/magazine/2019/04/01/the-intoxicating-thrill-of-tintoretto (ultimo accesso: 1/5/2022).

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ E. Sanguineti, 4., in Id., *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, a cura di E. Risso, Milano, Feltrinelli, 2021, p. 63.

³⁹ *Ivi*, p. 64.

⁴⁰ V. Zeichen, *Poesie 1963-2014* cit., p. 447.

⁴¹ G. Martini, *Coppie minime* cit., p. 89.

guarda chi. Nell'ambito della rassegna *Black History Month Florence 2020*, curata da Justin Randolph Thompson in collaborazione con gli Uffizi, è stato avviato il progetto *On Being Present. La figura africana nelle collezioni delle Gallerie degli Uffizi*, un'esibizione multimediale che approfondisce ruoli e storie dei personaggi neri che appaiono nel patrimonio artistico italiano.⁴² La poesia italiana si è dimostrata ricettiva. Proprio lo stesso anno, Gian Maria Annovi pubblicava su «Antinomie» la serie di poesie *Ritratti dal mare (1459-2020)*, i cui versi sono accompagnati da «immagini della tradizione pittorica italiana tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Seicento [...] in cui figurino personaggi etnicamente "altri"» la cui silhouette viene «allusivamente sbalzata in nero su bianco».⁴³

FIGURA VII

gli danno l'elefante di plastica
una scatoletta di tonno

guanti lo toccano
lo prendono

nella testa solo i gattini

che adesso galleggiano

Anche Mia Lecomte ha raccolto la sfida di un nuovo rinascimento poetico inclusivo,⁴⁴ prospettando il ritorno a un «rinascimento culturale» e «cosmopolita»⁴⁵ riscritto a quattro mani con poeti transnazionali come Murilo Mendes ed Heleno Oliveira, per i quali il Rinascimento mediceo non rappresenta un'eredità bensì un mandato: qualcosa *da fare oggi*.

⁴² *On Being Present. La figura africana nelle collezioni delle Gallerie degli Uffizi*, in «Gallerie degli Uffizi», 2020, uffizi.it/mostre-virtuali/on-being-present (ultimo accesso: 1/5/2022).

⁴³ A. Cortellessa, *Gian Maria Annovi, la palpebra rovesciata*, in «Antinomie», 27 settembre 2020, <https://antinomie.it/index.php/2020/09/27/gian-maria-annovi-la-palpebra-rovesciata/> (ultimo accesso: 1/5/2022).

⁴⁴ A. Gnisci, *Creolizzare l'Europa* cit., pp. 63-65: «Ma allora: trovare la forza di inventarci un nuovo "rinascimento", o consegnarci alla rieducazione interculturale mondiale? E se le due ipotesi, apparentemente contraddittorie, fossero la stessa proposta, le due facce di un unico, intermediario, possibile rovescio del gioco?».

⁴⁵ M. Lecomte, *Di un poetico altrove. Poesia transnazionale italoфона (1960-2016)*, Firenze, Franco Cesati, 2018, rispettivamente a p. 76 e a p. 82.



Benozzo Gozzoli, *Un uomo yoruba in veste
d'arciere*, 1459-60
affresco (dettaglio) Firenze, Palazzo
Medici-Ricciardi

alluccia la prospettiva di Firenze
alluccia la prospettiva di Parigi
con l'impeto del Quattrocento⁴⁶

Firenze guarda lucida tranquilla
offre solo se stessa nel silenzio
a noi rifare il suo rinascimento⁴⁷

La critica ha sottolineato che, nel rifare il rinascimento, Oliveira non si limita a citare la tradizione italiana quattrocentesca ma ne risemantizza il repertorio,⁴⁸ la ricorrenza degli zefiri nei suoi versi, per esempio, si rifà alle *Stanze* del Poliziano. Ma gli zefiri e i venti fiorentini di memoria warburghiana⁴⁹ tornano a porre la questione della contemporaneità interagendo coi media dell'era digitale. È lampante il caso del drone nei versi di Bernardo Pacini, il drone che «fibrilla [...] / nel sentire sul telaio il delirio del vento di Firenze»⁵⁰ e tuttavia si interroga sul ruolo della poesia proprio nel risemantizzare la tradizione degli zefiri: «ma come si chiama il vento di Firenze?».⁵¹ Rifare il rinascimento è dunque un atto identitario perché richiede un punto di vista inedito (il drone) e un nuovo punto d'osservazione aerea (gli anonimi venti fiorentini) per stabilire chi guarda e da dove. Nella poesia di Pacini il vento sostiene il drone in direzione Firenze, con l'obiettivo puntato al suolo, ma anche nella *Primavera* di Botticelli, Zefiro punta gli occhi verso il basso e sostiene il peso di Clori in direzione di Flora. Eppure, nella poesia che Giulia Martini ambienta *dentro* la *Primavera* di Botticelli, la difficoltà sta proprio nel vederla, Flora, nel volgere lo sguardo e parlarle. Il problema è dunque l'assunzione di un punto di vista perché comporta una scelta – che dire? Che fare?

Tra di noi è finita –
è un'apocalisse con figure
michelangiottesche, botticelliane.

⁴⁶ M. Mendes, *ivi*, p. 79.

⁴⁷ H. Oliveira, *Se fosse vera la notte*, a cura di A. Cecchi e A. Sirotti, Roma, Zone, 2003, p. 89.

⁴⁸ G. Avogadri, *Se fosse vera la notte. Poesie italiane e cinque inediti di Heleno Oliveira*, in «Sagarana», 33, 2006, <http://www.sagarana.it/rivista/numero23/ibridazioni4.html> (ultimo accesso: 1/5/2022).

⁴⁹ A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura raccolti da Gertrud Bing*, trad. it. di E. Cantimori, Firenze, La Nuova Italia, 1966.

⁵⁰ B. Pacini, *In quadricottero*, in Id., *Fly mode*, Novara, Amos Edizioni, 2020, pp. 22-23: p. 22.

⁵¹ *Ibidem*.

Le primavere botticelliane –
che sembra lei quella chiamata Flora –
[...] Ma se la rivedessi, che direi?
È una domanda che mi faccio indarno
mentre attraverso i ponti sopra l'Arno.⁵²

La rottura della relazione comporta una riduzione della prima persona plurale, dal noi del primo verso a un io singolare. Quella di Martini è una poesia post-traumatica che, ossessionata dalla separazione e dalla perdita, si misura con un progetto di rinascita, una sorta di rinascimento identitario *in fieri*. Nel collasso del rapporto di coppia sembra comunque reggere ancora l'identificazione dell'amata con Flora, tuttavia l'ambientazione rinascimentale è già in fase di disfacimento, è un'«apocalisse [...] botticelliana». Le rime *Ecologiche* di Zeichen sono più radicali e persino Flora vi subisce una trasformazione: è adesso la flora batterica rimossa da shampoo e deodoranti spray che concorrono a determinare la catastrofe ambientale in *Apocalisse per acqua*.

dilapidando la flora batterica
del sistema immunitario [...]

Vedranno le generazioni future
La Primavera di Botticelli?⁵³

La *Primavera* di Zeichen viene a rappresentare il pianeta minacciato dal «monossido di cloro delle bombolette» che «divorano il nobile gas ozono, / aprendo una voragine in cielo». L'invettiva ingiunge ai lettori – che qui sono un voi – di prendere posizione, di compiere una scelta identitaria: schierarsi col disastro o con la *Primavera*? Anche in questo caso il Rinascimento è soggetto a reinterpretazione ed è strumentale all'assunzione di un punto di vista altro («vedranno le generazioni future?») su uno sfondo aereo («una voragine in cielo») come nella poesia di Pacini. Sembra quindi che la necessità di ridefinire un'identità attiva – chi siamo, dove guardiamo e cosa facciamo adesso? – sia decretata da una serie di emergenze esterne (intrusioni tecnologiche, delusioni interpersonali ed emergenze climatiche) che decretano lo sfarinamento delle coordinate storiche, ambientali e relazionali consolidate.

⁵² G. Martini, *Ma se la rivedessi, che direi?*, in Ead., *Coppie minime* cit., pp. 115-118: p. 117.

⁵³ V. Zeichen, *Poesie 1963-2014* cit., p. 235.

V. Essere Pinturicchio, per un Rinascimento espanso

Proverò adesso a ipotizzare le ragioni per cui il Rinascimento ha acquisito un ruolo attivo nella ridefinizione di un'identità singola o collettiva nella poesia contemporanea. Insisto innanzitutto sul fatto che la questione di un Rinascimento odierno venga posta esplicitamente da più parti, talora col nesso *Digital Renaissance*, talaltra più timidamente: «are we living a new Renaissance?». ⁵⁴ L'equiparazione esplicita fra il Rinascimento e la contemporaneità digitale risale all'inizio del millennio («La Silicon Valley è la nuova Firenze medicea») ⁵⁵ e si è imposta con toni encomiastici.

Much as the European Renaissance replaced religious dogmas with humanism, this new digital Renaissance will replace market dogmas with spiritual and cultural renewal. And like the original European Renaissance, this second Renaissance will emphasize major public works projects in revitalizing an exhausted civilization. Rather than placing art in service to market consumption, post-crisis governments will finance broad social programs of artistic and aesthetic renewal. ⁵⁶

Le criticità attuali vengono quindi comparate alle problematiche del Quattro e del Cinquecento, con l'obiettivo di dimostrare che la retorica odierna della crisi perpetua non deve scoraggiarci perché anche il Rinascimento non è stato un'età dell'oro ma un momento di fioritura culturale parallela a profonde tensioni che attraversavano l'Italia e l'Atlantico.

The artists who crafted these feats of genius five hundred years ago did not inhabit some magical age of universal beauty, but rather a tumultuous moment — marked by historic milestones and discoveries, yes, but also wrenching upheaval. [...] Terrifying new diseases spread like wildfire on both sides of the now-connected Atlantic. [...] Such was the age in which, on September 8, 1504, in Florence, Italy, Michelangelo unveiled his statue of David in the city's main square. ⁵⁷

⁵⁴ I. Goldin, C. Kutarna, *Are We Living in a New Renaissance?*, in «Scientific American», May 24, 2016, scientificamerican.com/article/are-we-living-in-a-new-renaissance/ (ultimo accesso: 1/5/2022).

⁵⁵ M. Abélès, *Les nouveaux riches. Un ethnologue dans la Silicon Valley*, Paris, Jacob, 2020, p. 53.

⁵⁶ D. Araya, *The Coming Digital Renaissance*, in «Forbes», April 14, 2020, in «Forbes», forbes.com/sites/danielaraya/2020/04/14/the-coming-digital-renaissance/?sh=5340aa28759d 2020 (ultimo accesso: 1/5/2022).

⁵⁷ I. Goldin, C. Kutarna, *Are We Living in a New Renaissance?* cit.

Uno dei *Pohlèmes Visuels* di Dino Bedino, intitolato *Europa*,⁵⁸ sembra quasi cartografare l'Umanesimo dentro una maglia di tensioni storiche inestricabili che costituiscono le fondamenta di un'identità europea condivisa. L'Umanesimo, stretto fra «lager tedeschi» e «milioni di morti», non è che uno degli addendi.

La «dignità» a sinistra dell'«umanesimo» potrebbe forse alludere al *De dignitate hominis* di Pico della Mirandola, ma il tandem non basterebbe comunque a bilanciare la tripla anafora delle vittime sacrificate «PER CHI?». Bedino sembra insomma registrare il contributo del Quattrocento italiano alla costruzione di un'identità condivisa (*l'humana dignitas*) e tuttavia la vede sotto assedio, ne rimarca un'insufficienza. Essere stati umanisti non è abbastanza. E ritengo che qui stia lo snodo: credo che la poesia contemporanea tenti di riscrivere il Rinascimento proprio per intervenire sulla più basilare delle definizioni identitarie, quella di umanità. La reinterpretazione dell'essere *umani*, del ruolo e del significato di essere umani, attraversa tutta una costellazione di recenti opere in versi. Penso alla poesia «neo-umanista» di Mario Benedetti⁵⁹ e alla poesia «post-umanista» di Lella De Marchi e Simona Menicocci,⁶⁰ ma anche alla poesia «transumana» di Elisa Biagini e Gian Maria Annovi⁶¹ e alla poesia «postumana» di Bortolotti,⁶² alla «cultura umanistica» di Antonella Anedda⁶³ e all'«umanesimo scettico» di Zeichen.⁶⁴ La poesia italiana contemporanea si confronta col Rinascimento per correggere il tiro, per riposizionare tanto il noi quanto l'io nel quadro di un'umanità che si sfibra e cerca di rimodellarsi. Proiettarsi

⁵⁸ D. Bedino, *Pohlèmes Visuels*, Torino-Mulino di Bazzano, Edizioni Geiger, 1974, s.p.

⁵⁹ A. Riccardi, *Introduzione*, a M. Benedetti, *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal Bianco, A. Riccardi e G. M. Villalta, Milano, Garzanti, 2017, pp. 5-9: p. 9.

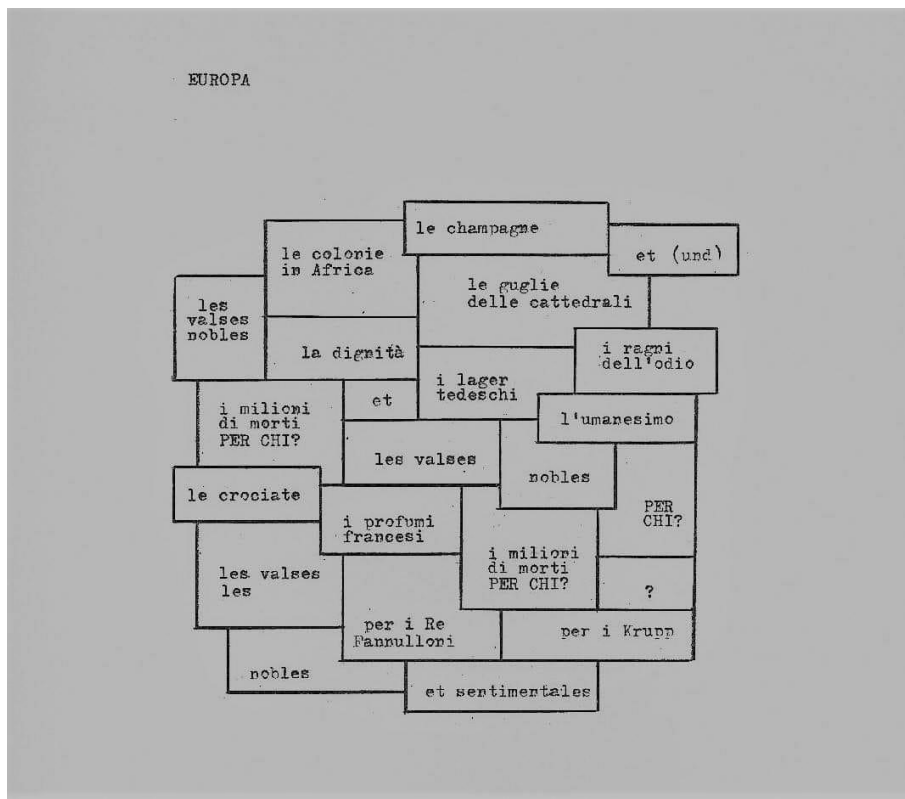
⁶⁰ M.L. Vezzali, *La bambina cyborg di Lella De Marchi: identità senza dimora e senza radici*, postfazione a L. De Marchi, *Ipotesi per una bambina cyborg*, Massa, Transeuropa, 2020, pp. 55-60, p. 60; M. Ciaco, *Documenti, tracce, relitti dall'antropocene: «Glossopetrae» di Simona Menicocci*, in «lettere aperte», 6, 2019, pp. 59-73, lettereaperte.net/artikel/ausgabe-62019/414 (ultimo accesso: 1/5/2022).

⁶¹ G. Bongiorno, *Poesia sintetica. Il pensiero del corpo in Elisa Biagini e Gian Maria Annovi*, in *Il pensiero della poesia. Da Leopardi ai contemporanei. Letture dal mondo di poeti italiani*, a cura di C. Caracchini, E. Minardi, Firenze, FUP, 2017, pp. 39-56: p. 40.

⁶² G. Bortolotti, *Quando arrivarono gli alieni*, in Id., *Low*, Roma, Tic, 2020, pp. 131-202: p. 198.

⁶³ D. Sinfonico, *Poesia come sintesi dei saperi. «Historiae» di Anedda*, in «La balena bianca», 13 novembre 2018, labalenabianca.com/2018/11/13/21440/ (ultimo accesso: 1/5/2022).

⁶⁴ V. Zeichen, *Leonardo da Vinci*, in Id., *Poesie 1963-2014 cit.*, pp. 130-131.



nel Rinascimento serve dunque ad accentuare la visibilità di identità marginali nella loro irriducibile differenza. In questo processo di identificazione espansa, due protagonisti di una poesia di Ermanno Krumm si riconoscono negli animali dentro «un affresco del Pinturicchio»,⁶⁵ mentre Franco Buffoni nomina il Pinturicchio in chiave «fondamentalmente omorivendicativa»⁶⁶ e Mariella Bettarini in chiave femminista:

'Sodomito,' vergò un giovane collega
sotto una volta della Domus Aurea
accanto al nome Pinturicchio
autografo, come la sua invidia⁶⁷

pitture del Pinturicchio
- mai che un nome
di donna affiorasse in quelle storie⁶⁸

Ed è proprio in questa direzione che corre anche la nuova interpretazione che dà Nicola Gardini del progetto umanistico: «il Rinascimento introduce un nuovo “pensiero di sé”. [...] Il Rinascimento è la cultura in cui, con conseguenze sconvolgenti in tutti i campi, i paradigmi universali si dissolvono e viene affermata l'unicità di ciascuna persona».⁶⁹

VI. Essere Dürer, per un Rinascimento identitario

Concludo suggerendo l'ausilio di un supporto visivo per riassumere quanto si è detto finora. *L'Uomo che disegna un liuto* è una celebre xilografia realizzata da Albrecht Dürer e stampata a Norimberga nel 1525 a corredo del manuale *Underweysung der Messung, mit dem Zirckel und Richtscheit*. L'incisione illustra una tecnica piuttosto complessa per ottenere la rappresentazione prospettica di un oggetto curvilineo. Il nostro punto di vista, il punto di vista dell'osservatore (B1), è esterno alla xilografia ma ci permette la lettura del disegno: i contorni del liuto sono tratteggiati da una serie di punti neri (B2). Tuttavia le operazioni compiute dall'artista, a destra, e dall'assistente, a sinistra, suggeriscono la centralità di un altro punto di vista. Per ottenere il disegno del

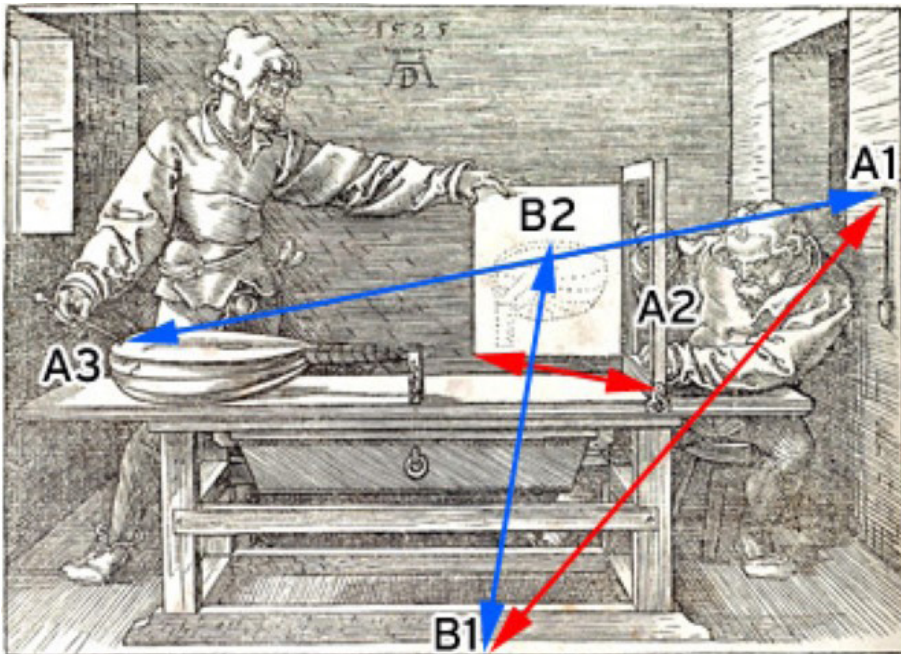
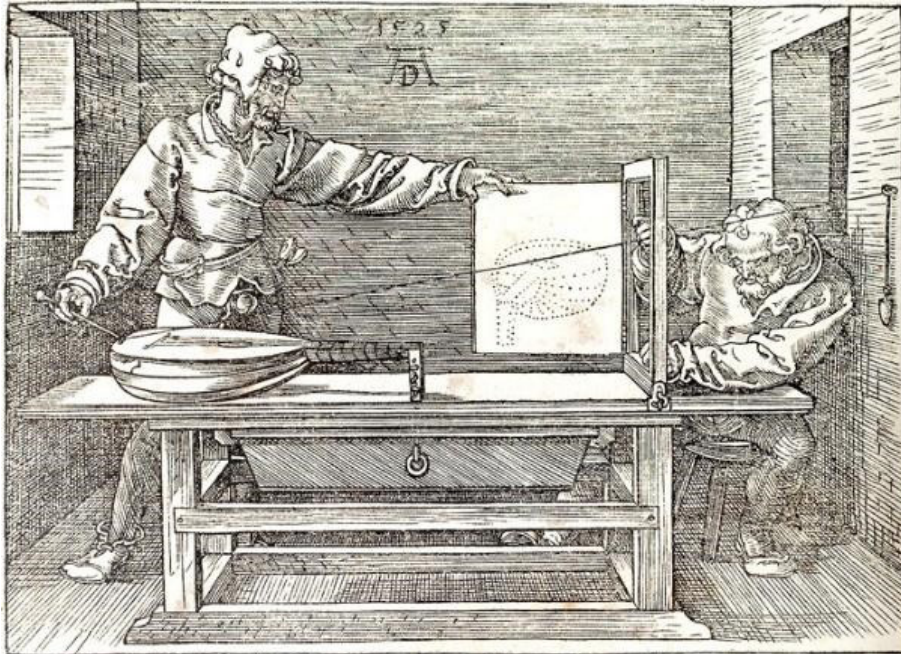
⁶⁵ E. Krumm, *Respiro*, Milano, Mondadori, 2005, p. 18.

⁶⁶ F. Ottonello, *Buffoni tra metamorfosi ed epifanie*, in «L'Ulisse», 23, 2020, pp. 539-549: p. 544.

⁶⁷ F. Buffoni, *'Sodomito,' vergò un giovane collega*, in Id., *Roma*, Milano, Guanda, 2009, p. 294.

⁶⁸ Sono i versi 61-64 di M. Bettarini, *Della nostra parola che parla*, introduzione a Ead., *Felice di essere. Scritti sulla condizione della donna e sulla sessualità*, Milano, Gammalibri, 1980.

⁶⁹ N. Gardini, *Rinascimento* cit., p. 170.



liuto che vediamo, infatti, il pittore ha fissato un chiodo alla parete (A1) e dal chiodo l'assistente ha teso una corda che posiziona di volta in volta su un punto diverso del liuto (A3). Il compito del pittore consiste nel segnare sulla tavola (B2) i punti in cui la corda interseca il telaio (A2). L'immagine del liuto che ne consegue non è quindi raffigurata dal punto di vista del pittore o dell'assistente che si muovono incessantemente attorno al telaio e allo strumento musicale. Né è raffigurata dal nostro punto di vista (B1), poiché evidentemente la nostra visione del liuto è laterale, non frontale come appare nel disegno. Il liuto viene disegnato (B2) dal punto di vista del chiodo piantato sulla parete (A1), il chiodo dal quale l'assistente ha teso la corda che manovra.

È un punto di vista impersonale e sopraelevato, un punto di vista ipotetico che non coincide né con la posizione dell'artista né con la posizione del pubblico, cioè la nostra. Il punto di vista del chiodo è un pezzo di mondo che viene investito di una prospettiva. È un invito a prendere posizione ("si provi a guardare il liuto *da qui*"), ma una posizione di compromesso, cioè un'ipotesi identitaria *in fieri* perché si presta a essere occupata da chiunque voglia provare l'esperienza di guardare il disegno. In questo senso, l'interesse della poesia contemporanea per l'immaginario rinascimentale sembra adombrare una riflessione sul punto di vista come invito a leggere o a guardare *da qui*. Il chiodo di Dürer è un punto di vista inumano e sopraelevato come il drone nei versi di Bernardo Pacini. E il drone è una sorta di occhio espanso, impersonale, che ritrasmette sul piatto dello schermo ciò che ha visto. Anche in questo caso la poesia contemporanea aggiorna l'immaginario rinascimentale: il drone funziona infatti come gli occhi cavati di Santa Lucia nella pala dipinta da Lorenzo Lotto, occhi che hanno visto e che la santa regge ora nel palmo della mano in un verso di Franca Mancinelli («guardo i tuoi occhi sul piatto»)⁷⁰ o dello stesso Pacini (*Lo stelo degli occhi di Santa Lucia*).⁷¹

Ma l'auspicio di un punto di vista ipotetico e impersonale struttura anche i testi di Giulia Martini (sognare di vedere una persona in streaming) e di Valentino Zeichen (vedere la *Primavera* con gli occhi delle generazioni future). Credo che il chiodo piantato nel muro da Dürer si presti insomma a visualizzare l'identità fittiva che ho provato a descrivere nel secondo paragrafo, quel processo di costruzione identitaria mediante l'assunzione di un punto di vista specifico. Krumm e Lingua-glossa invitano ad assumere il punto di vista un'immagine, Risi un pun-

⁷⁰ F. Mancinelli, *Tutti gli occhi che ho aperto* cit., p. 80.

⁷¹ B. Pacini, *Fly mode* cit., p. 40.

to di vista anti-ottomano, Mendes, Oliveira e Annovi un punto di vista transnazionale, Buffoni e Bettarini un punto di vista omorivendicativo e femminista.

La prospettiva induce a spogliarsi delle singolarità, abdicare temporaneamente all'individualità e assumere la posizione di un chiodo, costruirsi un'identità *in fieri*, un processo anziché un dato. Ecco, è lo stesso atteggiamento che Stefano Dal Bianco auspicava su «Scarto minimo» per la poesia italiana contemporanea: «le varie individualità guardanti, nel tentativo di fagocitare il mondo esterno, vengono a loro volta guardate da un Io-mondo di ordine superiore». ⁷² Il chiodo di Dürer offre la possibilità di un soggetto impersonale – un *si guarda* – per il quale «ogni distinzione fra Io e mondo sarebbe impertinente, [...] sarebbe il momento dell'Io-mondo, dove la poesia è di casa». ⁷³ E del resto, nella riflessione di Dal Bianco, tale prospettiva coincide proprio con un fenomeno rinascimentale: il petrarchismo cinquecentesco che Dal Bianco chiama stile classico.

Cionondimeno, la perdita del mandato sociale del poeta e il recupero del modello petrarchesco non si limitano a concepire la poesia come spazio deputato ai moti interiori. Il petrarchismo contemporaneo ambisce a proporre un'alternativa allo *status quo*, una ridefinizione delle identità che si è invitati ad assumere, non il dogma di un'interiorità impermeabile. Dal Bianco parla del «modello petrarchesco» come di un «classicismo *soft*» che deve essere radicalizzato in un classicismo *hard* e attingere alla «lingua della tradizione letteraria in quanto tale [...] come una lingua naturale». ⁷⁴ Riccardi ha parlato della poesia di Benedetti come di un rinnovato «ideale umanistico», ⁷⁵ Zeichen scrive di «oscillare fra Petrarca e Rabelais» ⁷⁶ e Anedda ha recentemente risposto alla corrispondenza fra Petrarca e Ortensia di Guglielmo. ⁷⁷ Un saggio sul petrarchismo del Bronzino ⁷⁸ ha addirittura fornito la materia per una raccolta del poeta canadese Gary Michael Dault. ⁷⁹

⁷² S. Dal Bianco, *Fra la vita e la poesia*, in «Scarto minimo», 5, 1989, pp. 7-11: p. 8.

⁷³ *Ivi*, p. 9.

⁷⁴ S. Dal Bianco, *Lo stile classico*, *ivi*, p. 45.

⁷⁵ A. Riccardi, *Introduzione* cit., p. 9.

⁷⁶ V. Zeichen, *Neomarziale* cit.

⁷⁷ A. Anedda, *Sonetto disubbidiente*, in *Tacete o maschi. Le poetesse marchigiane del '300 accompagnate dai versi di Antonella Anedda, Mariangela Gualtieri e Franca Mancinelli*, a cura di A. Franzoni e F. Orecchini, Bologna, Argolibri, 2020.

⁷⁸ D. Parker, *Bronzino: Renaissance Painter as Poet*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

⁷⁹ G.M. Dault, *Bronzino Poems*, in *The Hebdomeros Suite with The Bronzino Poe-*

Nell'incisione di Dürer, le operazioni complesse che portano al disegno del liuto (B2) producono sul telaio una serie di punti neri, di per sé irrilevanti, che acquistano senso solo se immaginati dalla prospettiva del chiodo. Dal Bianco si serve di una metafora simile quando definisce «la *medietas* petrarchesca» nei termini di un «non rilevanza dei punti del tracciato» a favore del disegno, del verso, dell'intero complesso.⁸⁰ L'esperienza acquista un senso nel momento in cui ci si impone di guardare dal chiodo, di investirlo di una coscienza che sappia includere noi e il mondo nella visuale. Dal Bianco è più pregnante:

qui si tratta di un tentativo di superamento e accettazione del male proiettandolo all'interno di una coscienza agguerritissima. [...] Il tutto si risolve nell'immagine di un corpo che [...] riesce a contenere nel proprio interno le metastasi con il semplice aiuto della coscienza.

Il proposito di Dal Bianco sembra essersi concretizzato nella raccolta *Dure* del poeta statunitense Craig Dworkin,⁸¹ una collezione di prose che tornano incessantemente al disegno di un corpo che indica con un gesto della mano il punto del torace dove sente dolore. Curiosamente, il disegno da cui muove l'intero volumetto è proprio un'incisione di Dürer.

I frammenti ricomposti da Dworkin sono tutti legati a un'immagine: un disegno del 1519 realizzato da Albrecht Dürer, nel quale un uomo a torso nudo indica un punto preciso – una ferita o semplicemente il luogo di un dolore – all'altezza dell'addome. Forse un'illustrazione per un trattato medico oppure uno dei tanti studi o bozzetti preparatori, il disegno ha anche un'iscrizione in antico tedesco che Dworkin traduce come *Where the yellow spot is and where I am pointing my finger, that is where it hurts*.⁸²

Eppure non è Dürer il solo artista a prestarsi all'esercizio prospettico. Il *topos* del Rinascimento contemporaneo⁸³ spazia dal classicismo

ms, Holstein, Exile, 2011, pp. 63-111.

⁸⁰ S. Dal Bianco, *Manifesto di un classicismo*, in Id., *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 18.

⁸¹ C. Dworkin, *Dure*, Austin (Tx), Cuneiform Press, 2004.

⁸² A. Pitozzi, *Conceptual Writing*, Milano, edizioni del verri, 2018, p. 78.

⁸³ Alcuni esempi disparati: sulla poesia di Dal Bianco: «un esperimento – veramente rinascimentale – di un discorso che abbia la massima naturalità, dissimulando invece un lavoro di elaborazione formale enorme» (M. Tomasi, *L'autore, il genere, il pubblico* [2015], in S. Dal Bianco, *Distratti dal silenzio* cit., pp. 147-160: p. 154); di Bordini: «segue un filo di pensiero dialettico che era già quello del Rinascimento» (O. Favier, F. Pontorno, *L'età della polvere* cit.); di Anedda: «Nella pagina il suo indi-

di Rodolfo Wilcock⁸⁴ ai ritratti di Arcimboldi nella poesia di Luciano Erba,⁸⁵ alla *perspectiva artificialis* di matrice brunelleschiana⁸⁶ alle *Residenze invernali* di Antonella Anedda⁸⁷ e si è recentemente concretizzato nell'interesse di Maria Borio per la prospettiva di Piero della Francesca e di Corrado Benigni per un'*Annunciazione* di Lotto. Vorrei chiudere proprio con due testi di Borio e Benigni che mi sembrano documentare il processo che ho fin qui descritto.

Prospettiva

La linea dell'orizzonte sembrava il confine del mondo [...]

passando a fil di lama la nebbia al nord e l'azzurro al centro

quattrocentesco, l'affresco di Piero della Francesca
che vorrei trasparente, sopra al mondo la sua prospettiva.

Ma oggi nel vulcano sgranate le persone rincorrono un punto
di fuga interiore, dalla cornea alla pupilla [...].

Nel vetro tagliente dell'alba la lama del treno è una prospettiva aerea.

Esseri fragili hanno occhi che si toccano.⁸⁸

Prospettiva

Suspendete per un attimo il giudizio, leggete

viduo si avvicina a quello rinascimentale che guarda rapito ma anche dolente» (G. Monti, *Antonella Anedda. «Historiae»*, in «Doppiozero», 20 dicembre 2018, doppiozero.com/materiali/antonella-anedda-historiae (ultimo accesso: 1/5/2022); di Corrado Costa: «emulare un'impostazione rinascimentale della superficie pittorica» (C. Portesine, *Corrado Costa fra Vittoria Colonna e Vasari. Due esempi di avvicinamento laterale alla tradizione*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», 23, novembre 2020, pp. 178-188: p. 185).

⁸⁴ Paradigmatica la poesia in cui si chiede all'amato di mostrarsi *sub specie* architettonica in J.R. Wilcock, *Italinienisches Liederbuch. 34 Poesie d'amore*, Milano, Rizzoli, 1974, p. 119: «Mostrami i tuoi Uffizi e Signorie,/ i tuoi migliori Castelli e Camposanti,/ le tue Tombe Dinastiche, i tuoi Domi,/ i i tuoi nuovi Giardini all'Italiana,/ mostrami, per favore, le tue orecchie».

⁸⁵ L. Erba, *L'ippopotamo*, Torino, Einaudi, 1989, p. 38.

⁸⁶ M. Bergamin, *Il soggetto contemporaneo nella poesia di Anedda, Cavalli e Gualtieri. Appunti per un rinnovamento dello sguardo critico*, in «Ticontre», 8, 2017, pp. 112-118.

⁸⁷ A. Anedda, *Residenze invernali*, Milano, Crocetti, 1992.

⁸⁸ M. Borio, *Trasparenza* cit., pp. 54-55.

L'ospite ingrato

Essere il Rinascimento. Strategie di identificazione nella poesia italiana contemporanea

Samuele Fioravanti

tra le righe di questo sonno. Troppa vita
è sepolta sotto falso nome.
L'avanzare muto di un albero,
l'acqua che si gela e torna acqua.
Scavate sotto lo spessore delle voci, lì
dove l'effetto è senza causa e il caso
disegna le traiettorie del destino.
Il tempo è un rarefarsi in forma di persone
e uno sconosciuto chiederà l'ora all'angolo della strada.
La parola intanto cerca di afferrare
la profondità della fuga,
come in una prospettiva.
Ma un miraggio sigilla la visione,
questa gravità che non trattiene. E ci tiene.⁸⁹

⁸⁹ C. Benigni, *Tempo riflesso* cit. p. 5.

Strozzate apparizioni

Dell'esperienza inidentica

Tommaso Pomilio

In senso stretto (ma con certo periglioso grado di approssimazione), è almeno dai più illuminati postumi dei *Fiori del male* in avanti e fin verso noi – nel cuore del *déluge* e del suo dopo, – che *identità* nel poeta (figura o parola, emissione di testo o sua omissione), se ve n'è, si trova comunque altrove. In fuga dell'io, tra le fiamme di selve artificiali, è *altra*; disindividua più che dissociativa, dedifferenziante, schiuma o alone nello smarginarsi (metaversale) del *versus*. Si rifugia nella fallacia sintattico-grammaticale, ma per eluderla anche quando sta a recitarne una soggettiva; s'immilla dal vorticare della folla, metricizzata si fa flusso controcorrente; è in putrescenza dalle depressioni del selciato, il suo volto si smargina nell'oscenità della sua ferita, nella falla delle interruzioni, iato, tagliata nel suo verso. Per campi magnetici, per gli occhi magnetici, perforata d'anemici schermi rotativi, rimbalza nella foresta dei ricevitori, saetta senza fili, funambolica postura; è un segnale morse, risonanza senza fili, caosmotico scacchiere, scarica elettrica, sillabica fluttuazione, senza fili, anemica ipnosi, contatto, Edison. Si penetra delle materie di cui la *sua* voce è *s/composta*, si abita dell'Elemento, rotola d'un colpo tra le perforazioni d'arcano calcolatore, è il moltiplicatore delle sue occorrenze. Obliqua si fa spazio tra i rovesci della significanza; vergine di senso, fatta di schiuma o nulla, è un ticchettio mai battuto da uno solo, dove è da capire dove/chissiano i *tutti* che restano. È il gradiente malcerto che lo scrivere-verso fissa tra il suo prima e il durante. È lo spettro ingrato dietro cui il raggio del suono si amplifica per sperdersi; è l'abbandono dell'*ipse*, dietro

cui l'*idem* si consolida in *auctoritas*, il rapimento del non-sapere, il de-pensiero che nel continuo processarsi, generativamente si de-genera nella spirale dell'aperto. È il disappropriarsi delle parole che avevano invaso, è la parte muta, inafferrabile, quando disvela i filamenti della sua radice d'acqua. Presa in movimento-mancamento radiale; la vigile casa del linguaggio (che destrutturandosi si ricompone come fenice), più che ospitarla, la spinge fuori di sé: perché essa non ne è interprete ma la attraversa per divenirsi da sé altro, divenire ancora, fecondata del sangue delle menadi.

L'articolarsi presunto del discorso (che si s/fa nel minuto moto dei suoi sommovimenti sotto-derma) nulla dichiara se non il proprio mancarsi, cioè il costituirsi invece in dispersione, disapparenza, o progressiva, ebbra forse, deriva; sì che resta celibe la macchina della pronunzia, chiamata a colmare lo sversarsi delle posizioni-soggetto nel disindividuante inghiottitoio della lingua. Quando invece predomina l'esercizio (il feticcio) della confessione, questo all'immediato si converte in arte della fuga; disconoscimento dell'autorità centrale (dell'io o di ciò che sopperisce allo spalancarsi della sua beanza), e costituzione invece d'una polifonia scoscesa in cui l'identico abdica per il molteplice e il deindividuo, in cui il presente del linguaggio, che già designava, assegnava, asseriva, recede in un dis-dire, si assorbe nella dissonante rete (ad alta tensione) dei riverberi. E se, alla fine di tutto, giunge a un punto di fissione, questo non è che incastro fonemico, aggregatosi per fabbrile ipnosi; un punto di fusione in cui *io* non è che grado zero, il rovescio d'ogni costruzione, la magnetica giuntura del disperdersi, la zona morta (la zona lirica) da cui continua a emettersi l'ultrasuono per cui a vortice si aggrega un'immagine di mondo. La gabbia identitaria che parassita e inchioda la parola del poeta, prona come questa è alle tavole delle grammatiche (quelle che per ogni predicato presuppongono un soggetto, per ogni soggetto presuppongono un pronome, per ogni pronome un punto di vista concertante), è in tutto estranea al discorso oltre-logos (alter-logico) delle arti non verbali; ma è proprio in quello, attraverso quello, che per almeno un secolo il poeta non ha potuto fare a meno di elaborare le sue alchimie del verbo, trapassando le contrazioni-espansioni delle angustie pronominali. Portando il linguaggio stesso a un grado di fusione, che lo rivoltasse, decreandolo. Nessuna soggettività anagraficamente rintracciabile, se non nelle posizioni-soggetto che si disseminano e dilacerano nello spandersi delle partiture, nessuna identità che non sia ricontrattata a ogni sillaba, a ogni atto mancato («ti identifico tra i non i sic i sigh /

ti disidentifico»); nessuna ideologia, che non sia puramente fonetica; nessun rispecchiamento, che non implichi uno spargersi di schegge, lacerti di suono raggrumati in superfici di grafemi; e se l'ectoplasma d'un personaggio-io in tremolio trapela dal più fitto o rado labirinto alfabetico, nell'incerto agone dei suoi gesti verbali, questo non designa identità: né su esso (alcuna identità a sé identica) si aggrega, ma lascia che altra, più diafana e inattesa, se ne schiuda, in parallelo se non contro; trasmigrante. La soggettività, l'identità-soggetto, non ha smesso allora di essere questione di (auto)oggettivazione; di uscite dall'idea del sé, nella risonanza d'un accecante, azzerante satori.

Così l'atto verbale a cui quell'*idem* si integra, e in cui si disintegra; si raccoglie e de-crea.

Poesia è evanescenza [...]
poesia è l'esserci moltiplicato per
il nonesserci, ricordare
di transesserci di traverso,
a spartiacque [...].
Poesia è memoria di ciò che non è
e che deve non-essere, cioè
è il Sé culminante, liminare
il Sé come cosmo incompiuto e
da non compiere mai

poesia è legare-slegare.

(così Villa, sapienziale; e poco importa che, *qui*, debba abbandonare il disseminarsi translinguistico per emettere posizioni in pronuncia pseudo-assertiva: che si dissemina/vanifica infatti all'atto della sua fuoriuscita, in posizione di *explicit...*).

Pensiamo allora, o meglio, depensiamo, alla *macchina poetante* (in discendenza Villa subliminalmente), "stroboscopica" (l'avrebbe detta Zanzotto), in cui, nell'anno zero al discrimine dei millenni, giunto al suo culmine nel fondo d'una terminale solitudine, il corpo biologico devastato dalle chemio, Carmelo Bene convertì la sua «macchina attoriale», nel «poema impossibile» e magmatico de *'l mal de' fiori*, sul fluttuare mesmerico d'una phonè importata (per una volta) nell'*impossibile* d'una (pur scompaginata) gabbia tipografica in lungo e in largo nei suoi chimismi ebbri. Risonante, riassuntivo gesto verbale (non è questione, certo, se si tratti o meno di "grande poesia"), quasi a voler capovolgere la clessidra della "poesia moderna", nel riportarsi alle *Fleurs du mal* però invertendone il segno, calamitandolo sulla fisica del "male". Pura

dis/identità fonica, autonoma e desoggettivata, staccata da un corpo ma nel pieno della più oscura esperienza del corpo, e per questo anche disseminatamente, dissennatamente lirica: prorompente nomadismo “di-scrittoria” («ho di-scritto la voce dell’inorganico, dell’inanimato, dell’amorfo, del non risuscitato alla smorfia dell’arte, lasciandomi possedere dal linguaggio e non disponendone»), molteplicità lirica senza centro («*somma-sottrattiva* che, mediante le più svariate soluzioni chimico-linguistiche, via via si svuota»), desultoria (metastatica) proliferazione di possibili, ecolalica germinazione d’una re-citazione inconcludibile, apparentemente random (palazzeschi, quasi – ma declinanti allo sfarzo e sfarsi del sublime, – “avanzi” di opere letterarie, visive, musicali, frammenti sapienziali decostruiti in risonanza)... «Siamo sempre stati vittime d’una poesia che innanzitutto si è sempre beotamente illusa d’essere nel discorso autoriale che tramava. Come se si potesse essere autori di qualcosa! Come se (siamo o no quel che ci manca?) fosse scontato che l’essere parlante sia nel discorso *in fieri* e non s-parlato dal discorso stesso» (avrebbe scritto Bene auto-recensendosi su «il manifesto»). Ancora; di più: «La poesia è fuori da ogni codice. Non appartiene nemmeno alla cultura. Una poesia che si spieghi non è più poesia. La poesia è fare i conti col linguaggio senza più un io. Poesia è identità saltata che testimonia la destituzione del soggetto».

Rispetto a una linea dissociativa come questa (che il gesto «impossibile» e comunque, e per questo, *eroico* del poema beniano, riassume e rivolta), verticale post-simbolismo al di là d’ogni principio d’individuazione (si pensi alla pellicola disindividuante, a ogni istante metamorfica, eraclitea o persino poundiana, del Bob Arctor di Ph.K. Dick semmai, la vorticoso instabilità fisiognomica conferita dalla *scramble suit* – nel retro del cui cangiarsi gli emisferi cerebrali non fanno che disgiungersi), e ponendosi, proprio, nel focus detonante del *déluge*, l’ipostasi *novissima* aveva segnato, a cavallo tra l’informale esplosivo dei Cinquanta e le neo-figuratività, e nuove oggettività critiche, dei decenni successivi, insieme un punto di giunzione e di svolta; comunque sia, di non-ritorno. Giuliani, stendendo il “manifesto” del 1961 (e successive estensioni, 1965 e 2003), particolarmente insiste sullo stacco dall’esperienza ormai «inaridita» dei “nuovi” (quelli del canone ancestrale del 1943): a fronte dell’intensificarsi dell’*instabilità fisiognomica* (appunto) del mondo verbalmente manifestato, l’ordine *schizomorfo* ormai s’installa a livello di coscienza e persino di *esperienza*. Sì che l’idea di poesia che ne risulta è non altro che «mimesi critica della schizofrenia universale, rispecchiamento e contestazione di uno stato

sociale e immaginativo disgregato» (fatto salvo che per *schizofrenia* s'intende una «modalità dell'esistenza in cui sono altrettanto impossibili la soggettività e l'oggettività del mondo»): dove l'*io* criticamente (dialetticamente) si aliena e riduce (assoggettando semmai il feticcio del sé ai suoi stessi *riti dementi e schernitori*, alle proprie *pantomime incorporee*) giusto per riservarsi un'«ultima possibilità storica di esprimersi soggettivamente»; o di ristabilire, risalendo dall'oggetto, «l'unità di visione e quindi il recupero di quel medesimo io prima ridotto».

Ma io, quale? E visione, di cosa? Nessuna *soggettività* da *nascondere* per intrinsecamente riaffermarla; esibirla persino, ma convertita in disponibile concretezza di oggetto (oggetto linguistico se proprio): astratta, rovesciata, parodizzata, svuotata: sollevata dai «feticismi della rappresentazione» e tanto più capace, in questo, di *contatto* («essendo la poesia non tanto una forma di conoscenza quanto un modo di contatto»). Quel che resta da esprimere, è altro dunque (insisteva Giuliani) dal *me stesso*: è «l'esperienza che il “me stesso” fa rispecchiando e anche *resistendo* al rispecchiamento». Ché non si tratta di specchiarsi, ma impassibilmente *rispecchiare* l'orizzonte, in sé alieno, dell'oggetto (mai *riducibile* di per sé all'*idem* dell'*io* se non nelle sfrigolanti *resistenze* d'un *passaggio verbale*, per cui l'*io* stesso nel costituirsi si scompone); ossia – a citare da un assai classico lacerto balestriniano, *Ma noi* – rovesciando «gli occhi del linguaggio» dal lato di quel «vuoto incolmabile» che è posto «dietro la pagina», dal lato insomma del «paesaggio verbale» che la parola (forma essa stessa della soggettività, nell'atto in cui viene emessa tramite un *medium* che sia questo fonatorio oppure scrittore) *la parola*, ecco, attraversa facendosi essa stessa *oggetto*. È in questo modo che, nell'orizzonte dato («mondo verbale»), ogni elemento si replica ed elettrifica ma ai fini di alcuna conduttività, piuttosto per formare nodi, interruzioni, *resistenze* a contrasto dell'omologarsi del flusso (o dell'integrarvisi per qualche rappresentazionale presunzione di *realismo*): «come se ogni sillaba contestasse il poema» (detto da Corrado Costa, nell'ultimo celebre verso del suo *Pseudobaudelaire*); nessuna *correspondance* che possa convergere nella centralità d'un *idem*: la soggettività del poeta con può che cavalcantianamente risiedere nel puro oggettivarsi dell'atto di *scrittura*, ovvero nel «pensiero della griglia di parole che la scrittura oppone alle cose» (così nel 1991 Giuliani, di Costa parlando *in memoriam*).

Una definizione dell'inidentico nella poesia di ricerca anche attuale assai difficilmente potrebbe prescindere infatti dall'esperienza di Mulino di Bazzano, da «Malebolge» a «Tam Tam». Restando su Costa, il

sovrapporsi *pseudobaudelairiano* e pseudofilmico dei *Due passanti* (la scena però – lo nota Muzzioli – più che a Baudelaire sembra poter alludere a Magritte) nella parabola d'una schizofrenica e feroce equivalenza (mai) sociale: «quello distinto con il vestito grigio / e quello distinto con il vestito grigio», ecc.: l'obiettivo-lingua che vi punta, straniandosi sussiegoso e impassibile, resta descrittivo ed esterno (puro-denotativo) salvo schiudersi a un tratto e sfocare impercettibilmente in un sospetto di feroce (ma non meno sospesa) rivelazione («una imprecisabile bestia una imprecisabile preda»: in un moto divaricatorio, insieme esterno e interno all'*io* de-scritto, identico o binario, che sembra, poi, stranamente preludere a certo Caproni). Ma poi, il declinarsi a/significante della "a" su cui ruota il primo e più furente titolo di Vicinelli; desinenza, forse (definizione identitaria d'un impossibile recludersi in genere), che preventivamente si converte in moto vettoriale («à»), in transito onnidirezionato nell'impronunziabilità lettrista della pagina (salvo tagliarsi, questa, d'improvvisi frames micronarrativi in presa diretta, graficamente scompaginati, emessi da una prima persona che è insieme intensamente *biografica* – scrittobiologica – e rescindente). O l'estroflessione di una poesia come *s/oggetto da montare*, in Spatola, o già smontato (spezzato) nella furia *zeroglifica* che smembra e moltiplica la natura stessa alfabetica del segno (tanto meglio se di comunicazione, se già connotato come messaggio, promozionale): ma non per riattribuirle segnicità altra, piuttosto per consegnarla alle risonanze dell'asignificante; qui, dove identità (mobile) si dà nel solo gesto della sua lettura (è il «da» infatti l'inequivocabile indizio dello spostamento di soggettività, da quella che scompone a quella demandata a ricomporre o a comporre *tout court*, a comporre ovvero l'incomponibilità medesima), il *testo* non è nulla di più (e nulla di meno) *della* «storia della ricostruzione del puzzle», un «procede[re] per tentativi», un «aggiungere o togliere», un «cambiare di posto ai vari frammenti». Al punto che tali tentativi – lungi dal rimanere «al di qua della barriera» – «l'hanno scavalcata, hanno aggredito il testo fino a trasformarlo [...] diventando anch'essi parte del testo, frammenti del puzzle» (avrebbe scritto Spatola nel '71, parlando di Breton). Eppure, la *fatica* compositiva-scompositiva delle schede imposta al lettore di *Poesia da montare*, se certo è (chiariva Spatola introducendo il libro del '65) «un modo di intervenire attivamente nella elaborazione del testo», essa è soprattutto il modo per lui lettore di vivere «la condizione (assolutamente non augurabile) del poeta di oggi di fronte al linguaggio». Nella pratica di montaggio che le è propria, la *poesia totale* "verso" cui ten-

dere (puro momento transitivo, mai concluso codice di significazione) implica cioè – più che un vuoto d'identità– un suo riversamento, un rovescio; dove la risalita dal sostrato mobile, tettonico, dei brulicanti (anche asemici) segni (a opera del lettore (ri)compositore) vale come condivisione di stato d'essere nello spezzato *mondo verbale*, se non come delega. Dal circuito della (in)significanza, il poeta si chiama fuori, è inidentità, scompare nel *retro* (esemplare l'immagine di Costa), e nel suo doppio (*id.*).

La questione, allora, non è qui nemmeno di *quale* identità (saltimbanco d'identità), nel comporsi e decomporsi degli occhi del linguaggio (o nel campo minato di sillabe), si formi o deформи, si postuli o si allucini, insorga oppure azzeri le sue posizioni, nella celibe macchina d'un dire-verso non più ormai segmentale (eufonico o dissonante) ma srotolato in atto, in *happening*, in qualità di esperienza; quanto, piuttosto, della sua stessa consistenza, dello spazio in cui potrà restringersi (o che potrà lasciar agire).

È il medesimo Costa che, in una sorta di sibillino manifesto dell'*esperienza* di Mulino di Bazzano (esemplare il titolo, *Il territorio alle spalle*, l'anno è il 1973), sembra richiamarsi (nuovamente) al concetto di «esperienza» come unica possibilità identitaria – se non del poeta – della poesia in sé; senonché, in quell'ottica, *esperienza* non è altro che l'«essere altrimenti di ciò che ho visto e toccato». (Non la contraddizione tra il *comprendere* e il *fare esperienza*, tra il *significato* e le *cose*, su cui si soffermerà di lì a poco John Cage sulla scia di Thoreau, e dell'I-Ching, per cui v. l'importante riflessione sanguinetiana del 1996, *Praticare l'impossibile*; ma un'ancor più radicale alterità, un *altrimenti*, non-berkeleyano, che separa l'essere, l'oggetto, dal suo *percipi*). Scriveva Costa:

Parlare per esperienza delle cose significa avere assistito alle cose dal di fuori. L'esperienza (la poesia) è dunque venir via dalle cose. Il soggetto [...] tende a non occupare uno spazio nel mondo [...] Secondo la Cabbala [...] nella creazione il mondo c'è se Dio si contrae. [...] Il poeta ripete la creazione. [...] La poesia è parlare per esperienza.

Sì che sono le cose – le loro immagini e ombre, – che vengono via dalla parola; per un'idea di poesia come il puro schermo su cui l'immagine viene proiettata – dove più questa viene avanti, a occupare il primo piano, «più si spalanca territorio alle sue spalle» (Pseudo-Montale?); (e poesia sarà allora quel che rimane una volta che il dire avrà bruciato fino all'ultimo quel vuoto, a perdere, d'un «territorio troppo

vasto da occupare»). Altrove (ma sempre su «Tam Tam»), Costa scriveva peraltro di un paradosso inerente al discorso aperto nella poesia (diceva lui, «al fare discorsi, sulla poesia»), quello secondo cui non è possibile che partire dall'opera, «*limitandosi a ciò che manca*» (l'opera stessa, sottratta della sua identità-emittente? o forse, in parte, alla soggettività che, in essa opera, residuale trapela? la tensione dittologico-contrastiva, che è costiana, le include ambedue, assottigliate ciascuna per sua parte); ma, «non si può parlare di ciò che manca se non in relazione all'*esperienza che ha fatto funzionare il linguaggio*» Un'identità si residua, opalescente, dischiusa nel pulsare del linguaggio; riverbera, ectoplasma, dal suo stesso mancarsi, quando l'*io* è in *riduzione* sull'«altrimenti» della sua forma di esperienza (in una «gnoseologia non degli oggetti o della loro apparenza ma di uno stato permanente di fluttuazione», avrebbe detto Spatola parlando della sequenza costiana delle *Nostre posizioni*).

Poesia allora quale campo (schermo) d'un intrattenersi di fantasmi – potrebbe dirsi – ancor più che procedimento per intrattenerli (come avrebbe riassunto Giuliani invece, tornando nel 2003 nuovamente sul “luogo” dei *novissimi*); dove intrattenersi vorrà dire, innanzitutto, sciogliere via dal *blank* dello spazio occupato, per lasciare che le parole sole vi si agitano, senza che l'*idem*, puntiforme, assor(bi)to alla sua disparizione, si ricomponga dal fondo-vacuum d'uno schermo, che intero abbia divorato il territorio proiettato, nel sovrapporsi d'un montaggio a somma zero.

Pseudo-film, sul biancheggiante osso dello schermo; montaggio svuotato, dove ogni sequenza (sillabica) rispecchia sé stessa e si rovescia, nel segno d'una impossibile, critica identità. – Ecco; «Questo tipo di montaggio»: è, di qualche anno prima, uno dei versi-cartello nel poemetto combinatorio di Balestrini di cui sopra, *Ma noi* (il più noto nella oltranzistica sequenza di *Ma noi facciamone un'altra*, 1964-1968). Come se ogni sillaba contestasse il poema, come se ogni taglio lo rendesse esso soltanto possibile, come se il poema fratturato costituisse quel mobile spazio identitario da cui (il poeta) non può che chiamarsi fuori per renderlo possibile. E l'esperienza lirica non potesse darsi che in quella zona morta, dove gli oggetti verbali, schizzati via dalla gabbia tipografica, processati da senzienti calcolatori, vorticati per orbite e rotative, hanno preso il posto dell'entità che li aveva rinvenuti e consegnati al fibrillare d'una testura. A questo anche ci richiama, nella facies keatoniana dell'inidentico (che gli è propria), la *pratica* di Balestrini. Ascetico esercizio d'una sospensione d'alcun segno identitario,

d'un sé presunto-soggetto; e per converso, un dare appiglio a tutto ciò che è volatile e gira a vuoto nell'*altrimenti* dell'esperienza (le parole altrui, da meticolosamente trascrivere dai suoi *tapes* oppure ritagliate dalla stampa quotidiana): aggregarlo in un rotativo campo d'energia, o di tensione (il ronzio stesso dell'IBM probabilmente, cfr. i due *Tape Mark*), tirandosene fuori per il ruminare elettrico d'uno straniato esercizio spirituale.

Venir via dalle cose, tagliare/piegare le rimanenze delle parole stampate del giorno per riconsegnarne, deviato, lo sconcerto al «paesaggio verbale» da cui erano tratte.

In una qualità stoica, enigmatica, di resistenza all'interpretazione, e sabotaggio dell'inerzia della significanza (non è dai *contenuti* estrapolati che si coagula il senso, ma dal ricombinarsi anche autonomo dei loro gusci verbali). – Ma, in tutto questo (o forse, *per* tutto questo): «una poesia più vicina all'articolarsi dell'emozione e del pensiero in linguaggio, espressione confusa e ribollente ancora, che porta su di sé i segni del distacco dallo stato mentale, della fusione non completamente avvenuta con lo stato verbale» (*Linguaggio e opposizione*, 1960).

L'identità del poeta risiede nella concreta *techne*, nei procedimenti che essa rende attuabili nella combinatoria in parte *célibataire* dei significanti (dei residui) prelevati dalla pelle dell'esterno: sospendendo ogni pretesa di torsione ideologica (altra dal disvelamento che sortisce dal loro ricombinarsi, o dall'energia esplosiva riposta nei prelievi), esibendo il più trascendentale privilegio dell'insignificanza (ma sapendo quanto sconvolgimento, e forza rivoluzionante, potesse sortire di virtù propria dal caleidoscopio verbale apparecchiato). Del resto: «l'esperienza del reale in cui siamo immersi, ivi compresa, per supremo sintomo, la nostra capacità di pensiero, si rende passibile di fruizione soltanto se vissuta autenticamente come residuo» (così, a proposito di Balestrini, scriveva Sanguineti giusto nel cronotopo 1963).

Impassibilità, allora, certo, ma non meno sicuramente, sua *recita* (lo avrebbe ricordato l'amico Mario Gamba, nel corso del corale omaggio romano a pochi giorni dalla morte); perché gli occhi del linguaggio saettano dal babelico/critico disporsi delle cose a contestare sé stesse e deviansi. Così, esemplarmente, nel suo finanche ascetico oltranzismo, nella chirurgica, raddomica alea della sua combinatoria, l'*esperienza* balestriniana ci mostra in specie di *taglio* e di *piega* (da praticare magari – v. i romanzi – in post-produzione sul disavvolgersi d'un flusso, d'un nastro) come in poesia un'identità non sia che il frutto di un

montaggio, casomai autodeterminato, forse d'un plagiarismo deliberato (cfr. Burroughs-Gysin appunto, *Les Voleurs*): e che intorno al suo venir-via è all'*ipocrisia* dello spazio di lettura (alla lettera: *recitazione*; esecuzione, interpretazione (non attoriale soltanto?) quindi), è a tale spazio, che spetta l'ultima e più dilemmatica parola.

Tra oltranza procedurale, ripresa dai santi padri dell'apocalissi Sessanta (fra Novissimi Malebolge e ana-avanguardie appena antecedenti, e, non sempre confessate, alcune frange della generazione di mezzo), orizzonte "concreto" o *détournant*, così come da una linea diretta di "littéralité", nella poesia francese, che parte (poniamo) dall'ineffabile Ponge (ma per trasmettersi, ischeletrita e modellizzante, dritto a un Gleize), o costeggiando la linea "conceptual" della post-poesia nordamericana più programmaticamente "uncreative", avvalendosi d'una *origliante* pratica d'intercettazione del parlato-comune (eavesdropping): tale straniato paradigma si attesta ormai, desoggettivato e labirintico, dereale macchinismo a sé celibe d'ogni iperrealità virtuale (che *ci* è paesaggio), vegetazione digitale avviticchiata sulla rotativa babele del motore di ricerca – al tempo stesso, abbandono e sabotaggio – nella direttrice (post-poetica, tendenzialmente *reframing*) d'una parola d'installazione integralmente reificata fino al dileguarsi in un *territorio alle spalle* che tutti assorbe feticci lingue soggetti referenti. Astratta-raggelata, anche quando (diciamo) comica assurdistica carnevalizzata, volontariamente oppure meno; al punto da severamente respingere le sciamaniche, eventiche temperature in atto nel luogo della performance. Quella parola, in breve, da noi coagulatasi – grosso modo – a cavallo dell'anno X dell'avanzante millennio, a opera specie di nativi anni Settanta (e poi da una certa quota di *millennials*). E che innesta, le procedure ereditate, nel fitto d'un paesaggio di ridondanze e tautologie, di micromovimenti, di spettri in cui l'immagine del linguaggio (e l'identità che, non, la sorregge, precipitata nella vertigine del suo *retro* e feretro) si sfalda incessantemente in anomalie di pixel e luddismi BSOD, a fronte del vuoto autoreplicativo d'un codice-lingua ormai postalfabetico anzi in fuga tra le stringhe e i nodi a-comunicazionali. *Poesia da montare* e rismontare, moltiplicata per demoltiplicarsi al (disotto del) suo grado zero (ovvero, alle condizioni del suo azzerarsi), dematerializzata nello sfarfallio del suo continuo ri(dis)aggregarsi; a vorticare (dal *found*, al *sought*) i suoi specchianti canoni googolici (e già avvertibili come millenari, quasi cristalli esplosi da un meteorite) di una fenomenologia dalle occorrenze indecidibilmente chiuse o invece infinite. (Fenomenologia di cui adesso un assai organico studio, prove-

niente da uno dei più autonomi acuti interpreti delle attese e maniere di quella generazione, Gilda Policastro, traccia una credibile e lucida mappa; nel tentativo forse eroico d'individuare, nella vita-pixel degli schermi, vie di fuga o possibilità di flusso oltre la stessa saturnina eredità del novissimo Diluvio).

Cosa resta da fare al (poeta) se non «da scrivente sopraffatto quanto stoico – agganciarsi a (e aggirarsi in) un mondo che straparla sovrascrive sovraproduce prima di lui», implicandovi, straniato, una «scrittura senza soggetto»: *aggredito* (da quel mondo) *aggredirlo*: è quanto, dalla postazione più interna, chiarisce l'autore più attivo e lucido (ma anche, il più eclettico e aperto) nell'ambito della *tendenza*, Marco Giovenale, in un consuntivo quasi-decalogo (e anche divertito, malgrado la gravità del titolo, *Cambio di paradigma*) da intendersi persino (*larvatus prodiens*) in qualità di quasi-poema o forse, di esso, la (postorganica) pantomima; (sicuramente fra i *testi* più convincenti e avvincenti nell'ambito di quel “paradigma”, comunque).

Nel rinnovarsi più astrattamente *di sistema* (da intendersi, questo, *operativo*) dei suoi *riti dementi e schernitori*, delle sue (appunto) *pantomime incorporée*, delle sue *strozzate apparizioni*, dei suoi *giochi temerari* riverberanti in automatico, – ossia ludo-luddisticamente volti a sovrapporne stringhe e occorrenze fino a proliferazione entropica, fino al default, – più a fondo dentro o dietro *l'instabilità fisiognomica* d'un paesaggio icono-verbale che abbia staccato la sua ombra dall'accartocciarsi del mondo (a voler riprendere il secondo paradigma *novissimo*, Giuliani 1965) o nel quadro, meglio, del suo dematerializzato reificarsi a un grado zero di schermata o di occorrenza, pavloviano (ma, per ossimoro, imprevisto) disseminarsi di risultanze da motore-di-ricerca (sulla dicitura, “di ricerca”, con sagacia insiste Policastro infatti): in tutto questo e altro-da-questo, cosa trasmette adesso, designificante o ricombinante, in rotazione dai gigahertz dei suoi processori, questa identità di s/montaggio, questa convulsa eclissi della mimesis, cosa, il cangiare mimetico-estraniato delle sue disindividuazioni? (Dove insomma, a riprodursi non sono le apparenze, ma le condizioni di funzionamento). E poi ancora; cosa domandarle, per consentirle di evolvere (nuovamente in *fluxus*) senza sclerotizzarsi nel falso o recluso movimento dei cristalli liquidi, senza serrare falangi di neocànoni contro i tumulti del possibile e inclassificabile, senza rivendere le discipline del metadiscorso (o dell'antidiscorso) al mercato del metaverso? Cosa trarre dallo specchiante carnevale dei procedimenti post-human e post-idem (e il loro impassibile ethos di decostruzione), per giungere

ad ancora una radice del divenire: per rendere praticabile un orizzonte di cambiamento – per *praticare l'impossibile*? La scommessa è ancora forse (a riportarsi a Cage più ancora che a Costa) quella di convertire, i procedimenti, in forme di vita. L'alea in superficie oggettiva, in mondo realmente condiviso; ricolmando lo spazio verbale di *ciò che manca* (un'idea di vita, probabilmente).

Attraverso i vincoli (cioè anche, alla radice, il codice-alfabeto, la soggettività che di esso s'intrama) liberare l'invenzione connettiva, atta a ritessere una condizione altra, continua e deindividuale, di essere-esperienza. – E così infine, a ri-costituire, oltre ogni loop (ogni chiusa rotatoria), un senso del paesaggio da attraversare, il corridoio aperto nel cuore del diluvio, da percorrere per rigenerarsi da percorrere per rigenerarsi o quanto meno per decostruire acquiescenze: lì proprio dove il tempo, scagliato-via, sembra crashare nella miriade dei suoi effetti; fosse anche, quel corridoio, un robinsoniano vortice di relitti a galla nel giro del dopo-naufraggio occidentale (storico/individuale), per cui una scia pur oleosa di *idem* può ancora formarsi solo come aggregato o patchwork, fluttuante tra la marea discontinua, non della residuale realtà, ma del suo azzerarsi seminaturale entro l'incubo di qualche già paradisiaca desertità di atollo (così nella formidabile risacca delle lasse dell'*Uomo avanzato* di Baino): oppure, come si fosse solamente costruiti d'una catasta di detriti informativi, risultanti d'un multiplo crash di google-occorrenze (ancor più chiaramente, Enrico Ghezzi in una poesia di prosa, straordinaria, del 2015): *vortice enciclopedico*, in cui risucchiarsi o naufragare, o sia cumulo, scansione, errore-errare, rimodellante – disponibile all'infinito e non meno inconcludibilmente resettabile, o ancora terminale, azzerante per eccesso, ossessivo/ossesso, evacuato dal suo stesso vaso di Entropia: «vibrazione di fondo del nonessere, assordante di afonie».

In deriva, ecco, fra quanto ci (de)forma: senza schemi né gps; presi nel giro dell'impermanenza. Nella corrente dell'inidentico, da cui modificando emergiamo, a *noi* sommersi. – Così Italo Testa, in alcuni scritti (in «Semicerchio», «il verri») a margine della sua recente *Teoria delle rotonde* (opera de-genere, de-scrittura spaziale a tutti gli effetti; sicuramente un punto d'arrivo, nell'oltre-poesia della sua generazione – e tanto più importante se emesso da una posizione peculiarmente *lyrica*, anti-idilliaca, come è quella del poeta dell'*Indifferenza naturale*), Testa, ecco, si rifà a una nozione ritmico-biologico-rituale come quella di *dedifferenziazione*. Idea che ricomponne fra Robert Smithson, Émile Durkheim, e Simone Weil; *dedifferenziazione* («oceanica», in Smith-

son) in quanto «forma di “decreazione”, riconfigurazione produttiva di uno stato entropico in una condizione estatica, apertura di mondi», a ripristinare (come avviene in alcuni fenomeni biologici reversibili) «potenziali di differenziazione ulteriore», o rendere possibile (come invece accade tramite cerimonie e pratiche rituali, tali da riportare a fasi anteriori dell'esperienza collettiva) una «dedifferenziazione sociale rispetto a ruoli, gerarchie, strutture consolidate della personalità». Scriveva Simone Weil nei suoi *Quaderni* (cit. da Testa): «Noi partecipiamo alla creazione del mondo de-creando noi stessi» (cit. da Testa)... (e resterebbe allora, digredendo, da dire d'identità migranti, di quanto si crea e de-crea *ulteriormente differenziandosi* nello spazio poetico intessuto, e fratturato, nel codice-lingua d'arrivo – che le accoglie senza mai risolverle, e anzi venendone forzato e ri-generato a sua volta; non necessariamente ibridato, ma risalito dal sottofondo delle sue strutture; rimanderei, per questo, ancora veramente da esplorare, a testualità tanto critiche – straniate/appartenenti – come quella di Jonida Prifti, presa in pagina e non solo in *phonè*). L'ethos dell'inidentico, nel biforcarsi dei suoi *détours*, decreando *ad ogni sillaba* (quasi *célibataire* macchina-poetante) la catafratta compattezza del poema per ricondurlo a *ricreante* e più aperto spaesamento, resta forse, tra le superfici di poesia, il solco *oceanico* da cui varcare la silente soglia dell'im/possibile, già occultata tra le fronde d'un mondo in sovrascrizione, verbiggerando lo strozzarsi stesso del suo disappearance.

Riferimenti

- A. Zanzotto, *Oltranza Oltraggio*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal Bianco, Milano, Mondadori, 2011, p. 233.
- M. Bairo, *L'uomo avanzato* [2008], Salerno, Oedipus, 2021.
- N. Balestrini, *Ma noi facciamone un'altra* [1964-1968], ora in Id., *Come si agisce e altri procedimenti. Poesie complete volume primo (1954-1969)*, Roma, DeriveApprodi, 2015, pp. 249-354.
- N. Balestrini, *Linguaggio e opposizione*, in «La fiera letteraria», luglio 1960, poi fra le appendici di *I novissimi*, Rusconi e Paolazzi, Milano, 1961.
- C. Bene, *Il mal de' fiori*, Milano, Bompiani, 2000.
- W. Burroughs, B. Gysin, *Les Voleurs*, in W. Burroughs, *La scrittura creativa*, trad. it. di G. Saponaro, Milano, SugarCo, 1994.
- C. Costa, *Il territorio alle spalle*, in «Tam Tam», 3/4, 1973, pp. 13-15.
- P.K. Dick, *Un oscuro scrutare* [A Scanner Darkly, 1977], a cura di G. Frasca, Napoli, Cronopio, 1993.
- E. Ghezzi, *S'i fossi Google*, in Id., *L'acquario di quello che manca*, Milano, La nave di Teseo, 2021, pp. 697-698.
- M. Giovenale, *Cambio di paradigma*, in «il verri», 43, giugno 2010, pp. 163-165.

A. Giuliani, *Introduzione* [1961], *Prefazione* [1965] e *Prefazione* [2003], in *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di A. Giuliani, Torino, Einaudi, 2003, pp. 15-32, pp. 3-12, pp. V-VIII.

A. Giuliani, *Il posto del poeta*, in «la Repubblica», 12 febbraio 1991 (in memoria di Corrado Costa).

K. Goldsmith, *Ctrl+C, ctrl+V (scrittura non creativa)* [2011], trad. it. di V. Mannucci, Roma, Nero, 2019.

F. Muzzioli, *Corrado Costa: I due passanti*, in «Critica integrale», <https://francescomuzzioli.com/corrado-costa/> (ultimo accesso: 12/5/2022).

G. Policastro, *L'ultima poesia. Scritture anomale e mutazioni di genere dal secondo Novecento a oggi*, Milano-Udine, Mimesis, 2021.

J. Prifti, *Ajenk*, Massa, Transeuropa, 2011.

L. Pugno, *Intervista a Italo Testa su «Teoria delle rotonde»*, in «il verri», 75, febbraio 2021, pp. 80-90.

E. Sanguineti, *Come agisce Balestrini* [1963] e *Praticare l'impossibile* [1996], in Id., *Ideologia e linguaggio*, a cura di E. Risso, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 72-76 e 185-192.

A. Spatola, *Poesia da montare*, Bologna, Sampietro, 1965.

A. Spatola, *Scrittura come collaborazione*, in *André Breton, un uomo attento*, a cura di F. Albertazzi, Ravenna, Longo, 1971, pp. 136-143.

A. Spatola, *Verso la poesia totale*, Salerno, Rumma, 1969.

A. Spatola, recensione a *Le nostre posizioni* di Corrado Costa, in «il verri», 1, marzo 1973, pp. 127-128.

I. Testa, *Tradursi in cammino. Camminare tra i fenomeni, tradurre mondi*, in «Semicerchio», 63, 2, 2020, pp. 140-144.

P. Vicinelli, *à, a. A*, Milano, Lerici, 1967.

E. Villa, *Poesia è* [1996], in Id., *L'opera poetica*, a cura di C. Bello Minciocchi, Roma, L'orma, 2014, pp. 689-695.

S. Weil, *Quaderni*, a cura di G. Gaeta, Milano, Adelphi, 2020.

A proposito di *Noi*

Luca Lenzini

Il clima di pulizia intellettuale che sin dagli esordi caratterizza la scrittura di Alessandro Broggi approda con *Noi*¹ a esiti tanto coerenti con le precedenti prove, da *Nuovo paesaggio italiano* (Arcipelago, 2009) a *Coffee-table book* (Transeuropa, 2011), quanto originali e ricchi di sollecitazioni che scavalcano con elegante sprezzatura antiche categorie e generi accreditati (poesia, prosa, narrativa, lirica...). Va però aggiunto e tenuto ben presente, in prima battuta, che non è la messa in stallo di questi ultimi a colpire il lettore di *Noi* (non sono certo mancate, in materia, devianze sovversive e contestazioni programmatiche, fin dagli albori del Moderno): a imporsi, piuttosto, qui è l'offrirsi esemplare ed esplicito del testo come luogo di un'operazione insieme postuma e anteriore rispetto alle strategie novecentesche (anche postmoderne) che costituiscono e declinano, esasperandolo (o negandolo, che è l'altra faccia della stessa medaglia), il paradigma della soggettività. Una esplorazione, quella di Broggi, che si direbbe condotta con la pazienza e la lucidità di un giocatore di scacchi che muove ordinatamente le sue pedine in rapporto a quelle di un avversario nascosto e onnipresente, e che forse non è che un altro versante della sua stessa strategia, *in progress* ma lungimirante, pronta alla sottrazione di ogni senso ridondante o di facile consumo. Non è insomma in questione la critica di una tradizione quanto una ricerca cognitiva a suo modo radicale, e per questo il susseguirsi dei frammenti rammen-

Una versione più breve di questo articolo è apparsa online: L. Lenzini, *Noi*, in «Le parole e le cose», 8 aprile 2022, <https://www.leparoleelecose.it/?p=43847> (ultimo accesso: 14/05/2022).

¹ A. Broggi, *Noi*, Roma, Tic Edizioni, 2021.

ta da presso, per stare a un esempio sommo e inimitabile, il pensiero in movimento di un Wittgenstein.²

Ma di cosa “parla” *Noi*? L’impianto dell’insieme si basa su un consolidato modello diegetico, quello del viaggio; ed in effetti uno degli elementi portanti del testo è dato dalle descrizioni di ambienti naturali, anzi la natura si prende in *Noi* una parte di primissimo piano, non sfondo inerte ma agente attivo, quasi pressante: da una parte la pagina è fittamente popolata di animali – orsi, procioni, struzzi, poiane, ghiandaie, tucani, oranghi, corvi, pipistrelli, falene, linci –, dall’altra è il mondo vegetale e materiale – torbiere, marcite, fiumi, alberete, soprattutto boschi e foreste – a stabilire forme e sbarramenti del paesaggio arcaico in cui avanzano «come sonnambuli» (p. 41), tra inondazioni e incendi, i personaggi nel loro «viaggio ai bordi della civiltà» (p. 88). La dimensione del tempo sembra così dilatarsi in cadenze da antropocene, evocando una potenza ctonia nella cui aura hanno luogo sacrifici cruenti (uno dei viaggiatori è ucciso da un orso) e catastrofi, eventi impercettibili o inquietanti; in gioco è la sopravvivenza, e come nel Tarkovskij di *Stalker*³ il viaggio assume uno spessore semantico grave e debordante, che si carica sia di significazioni sia di rimozioni, di cui la natura è portatrice ed emblema elettivo.

La *zona* di *Noi* non è perciò un puro simulacro simbolico, statico e privo di quinte, di esclusiva competenza della Specie. Va visto, invece, quel territorio in cui pavoni attraversano la foschia (p. 58) e l’io è smarrito, senza il *comfort* di identità preconfezionate o infrangibili, in relazione a ciò che nel testo non c’è, la Società, ed a quel che nel paesaggio si sottrae alla rappresentazione, che potremmo anche chiamare, in generale e per intendersi, il fantasma della Storia. Innominati e come soggetti a interdetto, questi elementi esterni al discorso hanno in *Noi* un loro peso specifico che paradossalmente e quasi con violenza si riverbera sul linguaggio, l’altro polo in evidenza del tessuto testuale, con un moto perpetuo e dialettico di astratto e concreto che appartiene ai fondamenti del libro. Qui la riflessione del testo sul testo, sul suo stesso farsi, si fa struttura o meglio morfologia, macchina di sé: in una specie di ermeneutica ininterrotta si accumulano lungo tutta l’estensione di *Noi* domande, previsioni, ipotesi, scenari mentali, «panoplie di schemi d’azione» (De Certeau)⁴ di cui la “persona plurale” che prende

² Per esempio L. Wittgenstein, *Movimenti del pensiero. Diari 1930-1932 / 1936-1937*, trad. it. di M. Ranchetti, Macerata, Quodlibet, 1997.

³ Vedi G. Dyer, *Zona. Un libro su un film su un viaggio verso una stanza*, trad. it. di K. Bagnoli, Milano, il Saggiatore, 2012.

⁴ M. De Certeau, *L’invenzione del quotidiano*, trad. it. di M. Baccianini, Roma, Edi-

la parola sembra il deposito o magazzino di stoccaggio.

Momento collettivo e spazio immaginativo tendono a coincidere: «Ogni azione può essere articolata a piacere e nuovi modi di azione sono sempre disponibili.», «Raccogliamo informazioni sulla qualità dell'ambiente per ottimizzare i nostri processi decisionali, riconoscendo l'impatto che conquiste e fallimenti hanno sui nostri interessi e riorganizzando di rimando la nostra prospettiva» (p. 65), «Percepiremmo ogni mattina la giornata che si avvierebbe come un infinito campo di possibilità e agiremmo in modo da aumentarne il numero, non confermeremmo semplicemente il nostro mondo» (p. 89). Si noti l'influsso dei gerghi aziendali-epocali (*ottimizzare, decisionale*) sul lessico del diario fenomenologico che, come in un esercizio "di scuola", apparecchia il set dell'azione: dominano qui il futuro composto e il condizionale, sovvertendo la grammatica della narrazione al presente o al passato, cioè la *consecutio temporum* codificata. Il «romanzo» evocato all'inizio (p. 11) non si dà quindi se non allo stato predittivo, posto e negato *sur place*, ma proprio per questo il lettore, straniato e adescato, si muove su una soglia disseminata di *possibili* ed è lui stesso in situazione, attratto nel gesto performativo della locuzione e nelle prospettive tattiche del futuro in cammino. In questo senso *l'ars combinatoria* che presiede all'immaginario narrativo esorbita felicemente, a mio avviso, le premesse dichiarate dall'autore nella *Nota* in chiusa al libro, in cui si afferma:

Il dettato di *Noi* è quasi interamente costruito come una sottile e fitta trama di microprelievi, effettuati da testi esistenti di diversa provenienza [...] Chi scrive è convinto, con Borges, che "la lingua è un sistema di citazioni", che non esista un linguaggio privato e che l'ego, in definitiva, non sia che un epifenomeno, se non un'illusione (p. 109).

Tutto vero e al tempo stesso insufficiente, e non solo per il rigoglioso proliferare dell'invenzione verbale del testo (l'aguzza precisione del lessico, l'evidenza del dettaglio), in cui si scorge un residuo utopico che si oppone alla colonizzazione mediatica e tecnologica. Perché se la «cieca materia che siamo sempre stati» (p. 77) è in rischioso viaggio nei foschi territori del presente, ragione e immaginazione fanno ancora parlarci, qui, oggi, di *noi*, «appollaiati nelle nostre nicchie come allegorie» (p. 14), epifenomeni in ascolto delle inesauribili visioni dei nostri futuri antenati.

zioni Lavoro, 1990, p. 116.

Il Principe felino e il tabù dell'incesto nel *Gattopardo*

Adriana Sabato

Nell'architettura del romanzo capolavoro di Tomasi di Lampedusa una parola, tra tutte, può essere considerata artefice della manifestazione ultima e definitiva della natura ancestrale, ferina e selvaggia dell'altero *pater familias* di una stirpe in decadenza. *Pericolo*, questo il termine pronunciato istintivamente da Don Fabrizio nella scena, apparentemente marginale, del bagno di Donnafugata, nel momento in cui viene a conoscenza dell'innamoramento della *sua* Concetta per Tancredi. Otto lettere, scandite con timore e impeto al termine di quella che avrebbe dovuto essere un'innocente confessione d'amore, ma che invece preannunciano, al suono acuto di quell'avvisaglia, il più nefasto degli epiloghi mai sperati dal *Gattopardo* in carne e ossa.

La ragione per cui una sola parola sia sufficiente a disvelare il vero volto del Principe siciliano può essere rintracciata nella biografia dell'autore, in particolare nel terreno fertile dei suoi studi e dei suoi contatti con alti esponenti del panorama intellettuale dell'epoca. Tra essi, un incontro tra tutti ha costituito una chiave di volta non solo a livello personale, ma anche artistico e letterario, poiché ha consentito più ampi slanci verso nuovi orizzonti europei. Da quando la sua *Licy* è entrata nella vita di Giuseppe Tomasi come sposa, confidente e compagna di scambi epistolari, anche la materia psicanalitica, dominante di un'epoca in rapido mutamento, ha fatto il proprio ingresso nel novero delle sterminate letture lampedusiane, dando un'impronta moderna e non subito apprezzata al suo capolavoro. Alessandra Wolff¹

¹ Il suo nome completo era Alexandrine Alice Marie Wolff. G. Masi, *Invito a leg-*

era, infatti, una delle prime donne ad aver esordito nel mondo della psicanalisi, potendosi fregiare del titolo di allieva dello stesso Freud. Caterina Cardona, nel suo studio sull'epistolario che unì i due coniugi nei lunghi periodi di separazione, nota proprio la specificità del loro modo di comunicare, centrale e mai marginale nella loro vita. Ma la cosa fondamentale, che più ci interessa in questa sede, è che il carteggio tra marito e moglie permise a Giuseppe di svolgere quell'unico tirocinio letterario «prima del periodo in cui, di getto, scrive i *Luoghi* ed il *Gattopardo*: fino a quel momento infatti non sembrano esserci novelle nel cassetto, non c'è il lavorare di anni ad una tecnica, l'approfondire, il limare, il perfezionare uno stile»;² se ne deduce agevolmente che molti dei temi affrontati con Licy, tra i quali i suoi casi clinici e i suoi studi sulla mente e i meandri inconsci, confluirono nelle opere e, in particolar modo nel suo capolavoro, andando a sfociare nell'applicazione delle teorie psicoanalitiche al testo letterario. La conoscenza della psicoanalisi, fruita da Tomasi attraverso l'esperienza e l'occhio clinico di Alessandra, ha consentito allo scrittore di arricchirsi osmoticamente di tale sapere,³ non in maniera blanda o teorica, ma concreta ed empiricamente testata sul campo. La vicinanza a Licy, dunque, si potrebbe paragonare ad una scuola di formazione che influì sulla mentalità, le conoscenze, il bagaglio culturale, il modo di scrivere e di accostarsi alla letteratura, facendo sì che egli iniziasse a prediligere l'arte del "non detto", come dimostrò nell'edificazione della struttura a più livelli del *Gattopardo* – messa in luce dall'analisi di Francesco Orlando – in taluni punti profonda ed enigmatica come l'inconscio.

Nello scavare quei cunicoli sotterranei, soggiacenti alla trama storica e nostalgica delle vicende del *Gattopardo*, la produzione freudiana e le sue scoperte circa la mente e il suo funzionamento hanno contraddistinto la modulazione realistica dei diversi personaggi, in particolar modo del Principe protagonista, dotati sia di un'immagine per così dire manifesta, sia di una zona d'ombra – inconscia – che emerge

gere «*Il Gattopardo*» di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Milano, Mursia, 2014, p. 20. Per una disamina panoramica della vita di Licy, rimando a C. Cardona, *Alessandra Tomasi, ovvero la psiche come missione*, in *Giuseppe Tomasi di Lampedusa cento anni dalla nascita, quaranta dal «Gattopardo»*. Atti del Convegno di Palermo, 12-14 dicembre 1996, a cura di F. Orlando, Palermo, Assessorato alla cultura, 1999, pp. 77-85.

² C. Cardona, *Lettere a Licy. Un matrimonio epistolare*, Palermo, Sellerio, 1987, p. 25.

³ «Legge Freud [...]. Francesco Orlando nota che lo scrittore "alla visione freudiana dell'uomo [...] aveva sostanzialmente aderito», E. Carini, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa e il «Gattopardo»*, Torino, Loescher, 1991, p. 6.

sporadicamente in alcuni luoghi testuali, definiti “cicatrici”. Fu proprio l’amato Francesco Orlando a notare il sostrato criptico e labirintico che si snoda nell’oscurità sottostante, quasi che Lampedusa, alla stregua di un visionario architetto, avesse progettato ed eretto un palazzo manieristico, ma con moderni e ricercati sotterranei. Secondo il critico psicanalitico che crebbe accademicamente alla scuola di Lampedusa, è proprio nel non detto che esiste la verità profonda, il trauma latente che definisce un individuo nella sua radicale essenza.⁴ La parola pericolo espleta precisamente questa funzione, andandosi a costituire come un termine apparentemente innocuo nel complesso intreccio della trama, ma che ad una più attenta riflessione, commista alla succitata influenza psicanalitica, generava e genera tutt’ora un nuovo punto di vista dal quale scrutare il Gattopardo e le sue decisioni, ai più oscure e incomprensibili.

L’episodio che ospita al suo interno la suddetta cicatrice testuale è la «Conversazione nel bagno»⁵ tra Padre Pirrone e Don Fabrizio, contenuto nella Parte Seconda, in cui viene prospettato il desiderio di un matrimonio che, per ragioni – a mio avviso – non del tutto esplicitate, non avrà mai luogo. La scena è ambientata nel bagno privato del Principe di Salina, dove il gesuita irrompe improvvisamente, interrompendo il rituale della toletta, sospinto dall’onere spinoso di farsi mediatore e portavoce delle speranze amorose di Concetta di unirsi in matrimonio al cugino Tancredi. Nell’apprendere i sentimenti della figlia, Don Fabrizio si sente inizialmente turbato a causa della percezione di vecchiaia che lo investe, avendo di già i «figli in età di amare»; senza nemmeno chiedere chi fosse il giovane beneficiario di quei dolci progetti, si adira un poco, sbuffa, immaginando le molte scocciature derivanti da un matrimonio che avrebbero turbato la propria quiete durante la permanenza a Donnafugata (*Gtp*, pp. 83-84). La percezione di disagio del Principe, però, si fa più acuta allorquando la persona di Tancredi, amatissimo e stimatissimo nipote, viene interessata da quel discorso, che fino a quel momento era stato reo soltanto di averlo disturbato e ferito nella virilità. Infatti, quando Padre Pirrone indugia con le immancabili divagazioni sul tema delle nozze, Don Fabrizio si precipita, piuttosto, nel domandare se di già il giovanotto si fosse dichiarato apertamente a sua figlia, quasi a voler scongiurare quella possibilità (*Gtp*, pp. 84-85). La precipitosità con

⁴ Cfr. F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1987; F. Orlando, *Illuminismo e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1982; F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1997.

⁵ G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 1997, pp. 82-87, d’ora in avanti *Gtp*.

cui Don Fabrizio si accerta che quello di sua figlia non sia altro che «uno di quei “sogni d’oro che sconvolgono i guanciali degli educandati» (*ibidem*), è indice innegabile di un turbamento interiore ben più profondo di quanto egli voglia ammettere, tant’è che intavola nella sua mente un ragionamento sulle motivazioni razionali secondo le quali quel matrimonio non avrebbe dovuto celebrarsi. Innanzitutto, l’amore di Concetta non è, ai suoi occhi, una ragione valida e sufficiente per acconsentire a quella unione, in ragione di una pessimistica teoria sulla materia amorosa, testata in prima persona: «L’amore. Certo, l’amore. Fuoco e fiamme per un anno, cenere per trenta. Lo sapeva lui che cos’era l’amore...» (*Gtp*, p. 86). In secondo luogo afferma, con una convinzione resa necessaria dalle circostanze, che il Principe di Falconeri più che di affetto, che tra l’altro avrebbe potuto trovare agevolmente anche altrove, avrebbe avuto bisogno di denaro e di sostegno attivo nella sua scalata ai nuovi vertici della politica post-unitaria (*Gtp*, pp. 85-86). Assorto nell’intricato groviglio dei suoi pensieri, il Principe cerca delle ragioni inattaccabili per giustificare quella decisione che, sebbene avesse procrastinato promettendo al gesuita, e di conseguenza a Concetta, di ripensarci,⁶ aveva assunto nella sua mente le sembianze precoci di un netto rifiuto. Il principale ostacolo che Don Fabrizio riesce ad individuare consciamente, al fine di impedire le nozze, risiede in quella inconciliabilità di caratteri che non avrebbe giovato alla carriera politica del nipote; la passività più volte sottolineata di sua figlia avrebbe gravato come un peso sulle sorti di un ambizioso consorte e, in quel momento, una tale deduzione gli appare una ragione sufficiente per concludere la conversazione e rinfrancarsi dopo lo sconcerto iniziale. In realtà, l’argomentazione principale a sostegno del ragionamento del Principe, ovvero la presunta indolenza della giovane figlia, ad un’attenta lettura risulta invalidabile, nella misura in cui poggia le sue basi su una menzogna; infatti, la voce narrante che, paradigmaticamente, ironizza e svela in tutto il romanzo la verità delle cose laddove i personaggi dissimulano e ignorano, aveva poco prima rivelato la vera natura di Concetta, volontariamente sottovalutata dal padre, pur di mantenere la tanto cara, quanto fittizia, tranquillità quotidiana:

Egli amava molto Concetta: di lei gli piaceva la perpetua sottomissione, la placidità con la quale si piegava ad ogni esosa manifestazione della volontà paterna; sottomissione e placidità, del resto, da lui sopravvaluta-

⁶ «Adesso debbo andare a vestirmi, Padre. Dite a Concetta, vi prego, che non sono affatto seccato ma che di tutto questo riparleremo quando saremo sicuri che non si tratta soltanto di fantasie di una ragazza romantica. A presto, Padre.» (*Gtp*, p. 86).

ta. La naturale tendenza che egli possedeva a rimuovere ogni minaccia alla propria calma gli aveva fatto trascurare di osservare il bagliore ferrigno che traversava gli occhi della ragazza quando le bizzarrie alle quali ubbidiva erano davvero troppo vessatorie. (*Gtp*, p. 85)

Don Fabrizio per la seconda volta mente: né sarebbe tornato ancora sull'argomento di quel matrimonio, né il reale impedimento all'unione dei suoi cari era ascrivibile ad una mancanza di risolutezza nella giovane figlia. Già da quanto detto sin ora si può notare un atteggiamento mistificatorio e quasi impacciato da parte del Gattopardo nel trovare una soluzione all'imprevisto, sorpreso da quella rivelazione e costretto ad una repentina e coatta ritirata nella zona franca del diniego, decisamente più controllabile e sicura.

Oltre alle menzogne – addotte, come generalmente accade, per celare una realtà indicibile, che a tutti i costi si vuole tenere nascosta – ciò che ha attirato sensibilmente la mia attenzione su un passaggio poco chiaro ed enigmatico come questo – che fattivamente muta il corso degli eventi, sancendo l'innegabile infelicità di tutti – è stata la parola «pericolo»: «Il pericolo non era vicino. Pericolo. La parola gli risuonò in mente con tanta nettezza che se ne sorprese. Pericolo. Ma pericolo per chi?» (*Gtp*, p. 85). Ripetuto per ben quattro volte, non appena il Principe di Salina è stato messo al corrente da Padre Pirrone circa l'identità dei futuri sposi, il senso di minaccia imminente attanaglia il suo animo senza che egli stesso, pur interrogandosi, riesca a spiegarsi il motivo di quel sentire. Don Fabrizio, infatti, è molto chiaro nel passaggio appena citato: non decodifica questa emozione che lo investe inaspettatamente; ne è assolutamente sorpreso e scosso, drammaticamente angosciato, e la domanda diretta, volta a scoprire una risposta, rimane sospesa nell'impossibilità, forse, di trovare un responso. In fondo, dirà lui stesso subito dopo, egli amava profondamente sia Concetta che Tancredi e, stando alla verità dei fatti, e non alle proprie visioni distorte, probabilmente quell'unione, desiderata ardentemente anche dalla principessa Maria Stella, avrebbe potuto essere felice. Tancredi, oltre che nipote, sarebbe diventato genero e quindi figlio, unendo e fortificando ulteriormente la famiglia ed evitando sgradevoli e degradanti parentele con arrampicatori sociali della nuova borghesia, mentre Concetta avrebbe visto coronato il proprio sogno d'amore. La questione economica, certamente, era rilevante, ma nel palesarla al religioso di casa – il quale, riveste il ruolo di voce della coscienza⁷ –

⁷ In un'analisi del capitolo sul viaggio a S. Cono, Raffaele Donnarumma afferma che Padre Pirrone, riproponendo il punto di vista di Don Fabrizio anche fuori dalla cer-

essa non viene compresa in rapporto allo sposalizio: «“La vedete voi, Padre, Concetta ambasciatrice a Vienna o a Pietroburgo?” La testa di Padre Pirrone fu frastornata da questa domanda. “Ma che c’entra questo? Non capisco.” Don Fabrizio non si curò di spiegare e si ringolfò nei suoi pensieri» (*Gtp*, p. 86). Sembra proprio che il discorso sull’eredità sia stato accampato come motivazione plausibile, ma fittizia e che quindi non sia la reale ragione di una così ostinata opposizione paterna. Piuttosto, a me sembra che qualcosa di più profondo sia emerso, in quel breve frangente, a stravolgere qualsiasi decisione, sfuggendo al controllo della proverbiale razionalità del Principe; una sensazione di allarme, cui il Gattopardo non sa dare un nome, un’origine, una causa, si affaccia prepotente, abbandonando il serbatoio inconscio nel quale, latente, era sedimentata da tempo.

A tal proposito, qui si intende dimostrare quale sia la causa meno evidente della percezione di quel pericolo, individuabile solo attraverso un processo di scavo psicologico nell’*Io* del protagonista. Ma per arrivare alla risoluzione del quesito non si può sorvolare sulla reazione del Principe, generata dal sentore di un rischio imminente; la reazione di Don Fabrizio, infatti, è la chiave per comprendere, a mio avviso, ciò che soggiace alla minaccia e il perché soltanto lui la percepisca in maniera così acuta. “Pericolo” e “reazione” sono uniti in un rapporto duale di causa-effetto, cui solo un individuo recante determinate caratteristiche sembra essere sensibile, come dimostra il fatto che il Gesuita non avverta le medesime sensazioni e non risponda nella medesima maniera. Il punto focale va individuato proprio nella natura della reazione di Don Fabrizio, inaspettata e violenta nella sua nettezza, al pari della spada di Damocle che pende sulla sua testa. Ritengo che si possa ravvisare nel Principe Gattopardo una reazione del tutto inconscia, inspiegabile, più affine all’istintualità della bestia che alla razionalità umana.

chia nobiliare, si costituisce come il suo *alter ego*: «nell’unico capitolo in cui, vivente Don Fabrizio, egli sia assente dalla scena, si esprime un’ideologia che è comunque la sua. [...] La sua apologia è l’assoluzione di tutto il ceto nobiliare. Padre Pirrone non è uscito davvero dal palazzo di San Lorenzo o di Donnafugata: facendosene portavoce e difensore, egli resta un *alter ego* di Don Fabrizio, una sua trasposizione su un piano più basso, ma pur sempre una sua trasposizione». Cfr. R. Donnarumma, *Le contraddizioni conciliate. Narratore, personaggio e punto di vista nel «Gattopardo»*, in «Studi Novecenteschi», 27, 60, 2000, pp. 369-383 p. 370. Stando a quanto appena riportato, appare suadente l’ipotesi secondo cui, nella scena del bagno, anziché esserci due interlocutori, in realtà Don Fabrizio si stia confrontando con la sua razionalità, in un faccia a faccia serratissimo tra la sua coscienza, giunta a farlo ragionare nelle vesti del Gesuita, e il proprio inconscio, straripante dalla sua persona.

Così come il pericolo è percepito solo dall'animale, la reazione e la sua comprensione appartengono unicamente a colui che incarna le caratteristiche ferine, motivo per cui né Padre Pirrone né la famiglia tutta comprenderanno mai il loro patriarca.⁸ L'indagine, pertanto, prende le mosse dall'animalizzazione del Principe di Salina, un tema molto caro alla letteratura siciliana, utile a far emergere il represso di un personaggio e a mettere in luce l'immane doppiezza, oscillante tra razionalità e inconscio, di cui ciascun individuo è formato.⁹

Non è un mistero che il Gattopardo che intitola il romanzo e che campeggia imperioso sullo stemma araldico¹⁰ di casa Salina sia incarnato nelle fattezze inconsuete e nel carattere ruvido del Principe astronomo. È agevole, infatti, rintracciare nel corso della narrazione diversi passaggi in cui i gesti, gli atteggiamenti, la corporeità del protagonista rimandino e alludano a quelle stesse caratteristiche proprie del felino rampante. Ad esempio, nella scena iniziale della recita del rosario, il Principe viene introdotto con una descrizione particolareggiata, inneggiante alla sua mole esorbitante e al timore reverenziale che solo la sua presenza è in grado di incutere agli astanti (*Gtp*, pp. 32-33).

La figura di Don Fabrizio, ricalcata su quella del bisnonno dell'autore, quel Giulio Tomasi che diede materia e ispirazione al capolavoro di

⁸ «A casa mia non mi comprende nessuno. È la mia disgrazia» (*Gtp*, p. 84).

⁹ Nella letteratura siciliana, il tema dell'animalizzazione torna frequentemente; basti rammentare alcuni celebri protagonisti della produzione veristica di Giovanni Verga, come *La Lupa* sensuale e famelica, che si aggirava per il paese corrompendo gli uomini e minacciando le donne (cfr. G. Verga, *Vita dei Campi*, Milano, Treves, 1881, p. 141). Un altro personaggio uscito dalla penna di Verga, recante quelle inconfondibili caratteristiche bestiali, è Rosso Malpelo, in particolare nell'episodio della morte del padre, chiamato Mastru Misciu Bestia in cui, stravolto dal dolore, tenta vanamente di sottrarlo alla rena traditrice, *ivi*, p. 89.

¹⁰ Per approfondire il tema dell'araldica rimando alla lettura di A. Chiusano, *Elementi di Araldica*, Roma, Stato Maggiore Esercito, 1995. Circa i molti riferimenti al Gattopardo danzante sugli stemmi e gli oggetti di famiglia, Francesco Orlando scrive: «Il Gattopardo araldico riapparirà più volte, esattamente nove: cinque volte su dieci, la sua stilizzata movenza viene suggerita da uno stesso verbo. [...] Parrà quasi tautologico che, senza il verbo *danzare*, altre precedenti riapparizioni siano meno marcate» (cfr. F. Orlando, *L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Torino, Einaudi, 1998, p. 89). Così come il Gattopardo scolpito nella roccia o forgiato nei più disparati materiali accenna a una danza, allo stesso modo il Gattopardo in carne ed ossa si esibisce in un valzer a Palazzo Ponteleone insieme ad Angelica: «La coppia Angelica-Don Fabrizio fece una magnifica figura. Gli enormi piedi del Principe si muovevano con delicatezza sorprendente [...]; la zampaccia di lui le stringeva la vita con vigorosa fermezza [...]. Quando l'orchestrina tacque un applauso non scoppiò soltanto perché Don Fabrizio aveva l'aspetto troppo leonino perché si arrischiassero simili sconvenienze» (*Gtp*, pp. 225-226).

Lampedusa, è stata “costruita” nel rispetto della complessità dell’umano, sdoppiandosi, di volta in volta, e mostrando le due anime che lo compongono. Se da una parte il modello storico e realmente esistito dell’avo torna e si fonde con l’immaginario, attraverso una fedele trasposizione di quegli elementi che ne caratterizzarono la vita,¹¹ dall’altra parte le pagine romanzate si accrescono di una serie di nuovi attributi, a volte simbolici e metaforici, allusivi di velleità aumentate e caratteristiche immaginate, con lo scopo di mostrare il lato più inedito e intimo dell’antenato. In veste di nipote, Tomasi racconta e interpreta la personalità del progenitore, ma nel distorcere la verità con gli espedienti della fantasia, finisce con il creare un’epopea della propria famiglia e della nobiltà cui appartiene.

La doppiezza di cui il Principe di Salina si fa portatore è funzionale alla manifestazione di una condizione di ambiguità e ambivalenza piuttosto comuni nella letteratura del Novecento: quella che sembra essere la sola e unica identità del soggetto, presentata in seno alla società come proprio sistema identificativo, in realtà è attraversata, al pari di un fiume carsico, da una personalità “altra”, nascosta, fatta di istinti e di trasgressioni indicibili. Ne deriva che, come nel caso del Dottor Jekyll e di Mister Hyde, il protagonista del romanzo da una parte è un razionale e metodico Principe, cultore dei calcoli e degli astri, amante della pulizia e del rigore morale, dall’altra è il felino rabbioso e libidico che emerge improvvisamente nei momenti di collera o turbamento, primordialmente attaccato alla terra, alla casa e alla famiglia. Il tema dell’animalizzazione ricorre qui come strategia utile a far emergere l’aspetto più istintivo, selvaggio, che sembrerebbe non appartenere ad un nobiluomo come Don Fabrizio, ma che, in realtà, lo connota nella

¹¹ Sicuramente uno dei tratti più fedeli alle reali propensioni di Giulio Tomasi, attribuito anche al Principe di Salina, è la passione per l’astronomia. La presenza di un osservatorio astronomico privato nella città di Palermo trova riscontro nella rappresentazione in dettaglio sulla carta intestata del bisnonno, che reca il disegno del complesso situato nella sua villa ai Colli; quello allestito dal Principe di Lampedusa era un fiore all’occhiello per l’epoca e appariva «come una costruzione a due piani, di cui il primo costituiva probabilmente lo studio, mentre il secondo, con la copertura a cupola, la vera e propria specola» (I. Chinnici, *Gli strumenti del «Gattopardo»*, in «Giornale di Astronomia», 23, 1, 1997, pp. 24-29: p. 24). La passione per le stelle era condivisa, tanto nella finzione letteraria, quanto nella realtà, con il gesuita, Padre Saverio Pirrone, «che fu realmente “ottimo amico” (*Giornale Ufficiale di Sicilia*, 11 aprile 1854) e collaboratore del Principe nelle osservazioni astronomiche. Pirrone aveva trovato ospitalità presso il Principe di Lampedusa dopo gli eventi rivoluzionari del 1848, dall’impronta fortemente antigesuitica, e ne era diventato amico», I. Chinnici, *Tomasi di Lampedusa, il Principe astronomo*, in «Giornale di Astronomia», 45, 1, 2019, pp. 37-40: p. 38.

sua fattispecie più reale. Infatti, al di là delle prescrizioni sociali, delle norme e del buoncostume, della cultura e delle tradizioni, vi è in ciascuno una zona d'ombra di pulsioni, traumi e desideri incoercibili e, talvolta, nemmeno conosciuta. Nel caso del Gattopardo tale serbatoio si "materializza" nel continuo emergere, a volte con un solo indizio, altre volte con manifestazioni più esplicite, della belva che lo abita. Di conseguenza, in talune circostanze, egli non può fare a meno di non riuscire a tenere a bada l'animale che vive in lui, che è lui. Alla stregua dei nevrotici, i quali non sono in grado di gestire il venire a galla dell'inconscio, il Gattopardo non può rinnegare la propria natura e impedire al felino di fare la propria comparsa ricorrente.

Nello specifico episodio preso in esame, la fiera fa la sua comparsa gradualmente, fino al raggiungimento dell'acme della scena, quando il sentore di un pericolo indefinito, proveniente da una cicatrice del testo, d'improvviso lo sconvolge. Prima dell'arrivo di Padre Pirrone, però, la descrizione del bagno e del clima che vi si poteva respirare appaiono in netta antitesi rispetto allo stravolgimento emotivo che di lì a poco avrebbe investito Don Fabrizio. La luce del sole che, brutale, entra attraverso la finestra, interrompendo la quiete statica e sonnolenta del bagno, è un primo segnale che mette il lettore in allarme e, fattivamente, anticipa i sintomi iniziali dell'apparizione del felino, che intanto si «striglia» e intimorisce la servitù (*Gtp*, p. 82). Il momento del bagno produce quasi un assopimento del Principe, provocando un lento abbassamento delle difese della coscienza. Sebbene non si addormenti fisicamente, a me pare che il nobile Salina scivoli in un torpore della mente che, spalancando le porte alla dimensione onirica, consente all'inconscio e a tutto ciò che esso contiene di manifestarsi apertamente in superficie. Infatti, nel preciso istante in cui il Gesuita fa il proprio ingresso nel luogo più ritirato e intimo della casa – indicativo di quelle profondità che si andavano a disvelare – il Principe si solleva dalle acque in cui era stato immerso fino ad un momento prima, nudo, trasformato (*Gtp*, pp. 83-84). Quell'acqua sembra sancire la fase finale di un processo di metamorfosi, sorta di battesimo pagano che, nella nudità del corpo, disvela l'abbandono delle corazze umane e il risorgere della bestia atavica. Tornato allo stadio primitivo, in una circostanza privata e informale che agevola il fluire del represso, il Gattopardo è completamente svincolato dalle prescrizioni e dalle censure umane del suo tempo, totalmente padrone di una libertà mai sperimentata di dire e agire senza timore alcuno. La nudità del corpo, inoltre, come scrive Jacques Derrida: «è un'esperienza riservata solo all'uomo, visto

che gli animali sono nudi senza la minima coscienza di esserlo»;¹² la percezione di essere nudi, infatti, si associa al senso di vergogna e di pudore, che lo stesso Derrida sente di provare di fronte allo sguardo inquisitore di un gatto nella sua stanza:

Spesso mi interrogo, per vedere chi sono – e chi sono nel momento in cui, sorpreso nudo, in silenzio, dallo sguardo di un animale, ad esempio gli occhi di un gatto, faccio fatica, sì, faccio fatica a superare un disagio. Perché questa fatica? Mi è difficile reprimere un senso di pudore. Faccio fatica a mettere a tacere dentro di me la riprovazione dell'indecenza. Contro l'imbarazzo che ci può essere nel trovarsi nudo, col sesso scoperto, davanti a un gatto che mi guarda senza muoversi, solo per vedere. L'imbarazzo di un animale nudo davanti all'altro animale, in quella che si potrebbe chiamare *animalimbarazzo*: esperienza originale, unica e incomparabile dell'imbarazzo, che in verità si trova nel comparire nudo davanti allo sguardo insistente dell'animale, uno sguardo benevolo o senza pietà, meravigliato o riconoscente.¹³

Ma guardando con attenzione alla scena tra Don Fabrizio e Padre Pirrone, l'unico a mostrare un concreto senso di imbarazzo per la momentanea assenza di indumenti è proprio il gesuita che, pur vestito, sente su di sé gli occhi di un felino scrutatore, per nulla a disagio per quella nudità violata. Anzi, il Principe, superato un primo senso di stizza per l'avventatezza dell'interlocutore, rimprovera la pudicizia del suo amico e lo esorta ad aiutarlo nell'atto di asciugarsi.¹⁴ Dunque, attenendoci alle riflessioni di Derrida, appare del tutto confermata la tesi secondo cui, in quel preciso istante non un uomo, ma un animale, si staglia fumante dalle acque della vasca, generando impaccio nell'uomo che gli si presenta innanzi. Quest'ultimo, pur non essendo fisicamente nudo, rammenta una nudità a lungo esorcizzata, che di colpo gli si palesa, impudente, davanti agli occhi.

Oltre alle membra scoperte, in questo passaggio il Principe di Salina viene descritto con altri epiteti, che danno ulteriore conferma alla

¹² P. Trama, *Animali e fantasmi della scrittura. Saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*, Roma, Salerno Editrice, 2006, pp. 19-20. Per un affondo sull'iconografia del romanzo e sul rimando all'Ercole Farnese richiamato in questa scena, rimando alla lettura di S.S. Nigro, *Il Principe fulvo*, Palermo, Sellerio, 2012.

¹³ J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, ed. it. a cura di G. Dalmaso, Milano, Jaca Book, 2009, p. 38.

¹⁴ «Balbettò una scusa e accennò a ritornare indietro; ma Don Fabrizio, irritato per non aver fatto in tempo a coprirsi rivolse naturalmente contro di lui la propria stizza: "Padre, non fate lo sciocco; piuttosto datemi l'accappatoio e, se non vi dispiace, aiutatemi ad asciugarmi."» (*Gtp*, p. 83).

suddetta tesi dell'animalizzazione: accostato, per esempio, alla figura di un Ercole Farnese, «per di più fumante» (*Gtp*, p. 83), un semi-dio, contraddistinto immancabilmente dalla pelle del leone di Nemea sulle spalle. Allo stesso modo il Principe non può separarsi dalla sua “seconda pelle felina” che qui, in una silente metamorfosi, sembra prendere il sopravvento su quella umana. Un altro richiamo è al primo uomo, progenitore di tutte le genti: Adamo, che sperimenta anch'egli la nudità in assenza di vergogna.

Considerato tutto ciò, ovvero che la reazione netta e violenta del Principe al sentore di un matrimonio è da ascrivere alla sua metamorfosi in Gattopardo e che proprio lui, un animale, fosse il capo di una grande e potente famiglia, mi è parso che alle caratteristiche tipiche della bestia si aggiungesse una componente tribale, riconducibile per molti aspetti a quelle società indigene studiate agli inizi del Novecento da antropologi di ogni dove. Nell'Australia e nell'America dello scorso secolo, infatti, i popoli indigeni solevano identificarsi con un animale o uno spirito guida, spesso rappresentato in strutture lignee incise, che prendevano il nome di Totem. Tale animale, che fungeva da patriarca, riversava sul capo tribù le sue peculiarità e doti selvatiche, che si andavano a sommare alle comuni capacità fisiche e umane; oltre allo scopo distintivo, inoltre, la funzione dell'animale-guida era quella di proteggere il clan e di dotarlo di un'identità forte, corredata da più norme di quanto gli occidentali potessero mai immaginare.

Notata questa simmetria tra la famiglia Salina, guidata da un Gattopardo, e le tribù indigene, sottoposte all'influenza di un totem, ho ricercato un possibile collegamento con la celebre raccolta freudiana di quattro saggi del 1913, intitolata *Totem e Tabù: somiglianza tra vita mentale dei selvaggi e dei nevrotici*.¹⁵ Il primo saggio si incentra sul tema dell'incesto, inteso come assoluta proibizione da parte dei membri di una medesima tribù di intessere un legame di natura sessuale tra di loro, anche non generante prole. Freud pone l'accento sull'obiettivo ultimo del suo studio: operare «un confronto tra la psicologia dei popoli primitivi come ci è insegnata dall'etnologia e quella dei nevrotici come ci è rivelata dalla psicoanalisi». ¹⁶ In particolare, l'interesse dello psicanalista austriaco si orientò verso l'organizzazione sociale e religiosa degli aborigeni australiani, riuniti in quelle «tribù che gli etnografi

¹⁵ I quattro saggi sono intitolati: *L'orrore dell'incesto; Il tabù e l'ambivalenza emotiva; Animismo, magia e onnipotenza dei pensieri e Il ritorno del totemismo nei bambini*. S. Freud, *Totem e tabù e altri saggi di antropologia*, trad. it. di C. Balducci, C. Galassi, D. Agozzino, Roma, Newton, 2009.

¹⁶ *Ivi*, p. 55.

descrivono come le più retrograde e le più misere»¹⁷ e, pertanto le più vicine all'archetipo primario ormai estinto:

Gli aborigeni dell'Australia sono considerati una razza particolare [...]. Essi non costruiscono case né ricoveri fissi, non coltivano la terra, non allevano animali domestici ad eccezione del cane, [...] ed è dubbio che si possa attribuir loro una qualche religione che si proponga la venerazione di esseri superiori. Le tribù che abitano l'interno, che devono lottare con condizioni di vita ancora più dure data la scarsità d'acqua, sembra siano ancora più primitive di quelle che abitano la costa.¹⁸

Stando alla descrizione appena riportata da Freud sugli aborigeni dei primi del Novecento, la prima cosa che emerge è una totale assenza di norme volte al coordinamento politico, religioso, sociale di tutti i membri. Il caso imprevedibile e il territorio dell'isola, con la sua mutevolezza continua, sembrerebbero gli unici responsabili della sopravvivenza di quel popolo di cacciatori senza fissa dimora. Pregiudizialmente additati come selvaggi, senza la conoscenza di tecniche costruttive o agricole in grado di accrescere il processo di ammodernamento secondo gli standard occidentali, dovettero apparire in prima istanza come rozzi e lascivi agli occhi del colonizzatore. Contro ogni previsione, però, lo studio antropologico su di loro ha fatto emergere una ferrea organizzazione in materia sessuale, che getta luce su un'altrettanta forte disposizione degli aborigeni in tribù distinte, ciascuna con un'identità separata dalle altre.

Certamente non possiamo attenderci da questi miserabili cannibali una moralità sessuale nel senso che noi le diamo, e che si siano imposti grandi limitazioni nello sfogo degli *istinti* sessuali. Veniamo tuttavia a sapere che con cura minuziosissima ed inesorabile rigore essi hanno prestabilito di evitare i rapporti sessuali incestuosi, al punto che tutta la loro organizzazione sociale sembra tendere a questo fine ed essere legata alla sua realizzazione.¹⁹

L'organizzazione sociale vigente tra questi abitanti dell'Australia si rifaceva al «totemismo»,²⁰ che prevedeva una ripartizione della popo-

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *Ivi*, pp. 55-56.

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ «si tratta di un'istituzione di carattere religioso-sociale, lontana dai nostri sentimenti attuali da lungo tempo abbandonata e sostituita da forme più nuove. Essa è un'istituzione che solo deboli tracce ha lasciato nelle religioni, negli usi e nei costumi delle civiltà attuali, e che è andata incontro a grandi trasformazioni perfino presso

lazione in relazione ad un senso di appartenenza forte ad un totem. A ciò si correlava un insieme composto di usi, costumi, norme, divieti e obblighi che scaturivano proprio dal rapporto di “parentela” e di reciproca protezione tra il gruppo umano ed il proprio animale guida.

Le tribù si dividono in piccoli gruppi, ognuno dei quali prende il nome dal suo totem. Ma che cos'è questo totem? La maggior parte delle volte è un animale, a volte commestibile, inoffensivo, a volte pericoloso e temuto; meno spesso una pianta od una forza naturale, come la pioggia, l'acqua, ecc. Tra il totem e la famiglia che ne ha preso il nome esiste un rapporto speciale. Il totem è il progenitore della famiglia, ma ne è anche il genio tutelare, quello che nel bisogno dà, aiuta ed invia i suoi oracoli. Se nei confronti degli altri può essere pericoloso, riconosce e risparmia i figli suoi; ma essi sono sottoposti ad un obbligo sacro che viene automaticamente punito, nel caso di trasgressione: questo obbligo comporta il divieto di uccidere (o distruggere) il totem e di cibarsi delle sue carni (o di trarre vantaggi da esso in una qualche maniera). [...] Il totem è ereditario. [...] La subordinazione al totem costituisce la base di tutti gli obblighi sociali degli Australiani: essa va da un lato oltre l'appartenenza alla tribù, dall'altro è al di sopra della stessa consanguineità.²¹

L'animale totemico arrivava, così, a fondersi con la dimensione antropica, costituendo una sorta di *alter ego* dell'uomo. In talune circostanze, a causa di questa intima correlazione, si credeva che la morte dell'uno potesse decretare la disfatta dell'altro, secondo la concezione, avanzata da Frazer, di «anima esterna o esteriore»²² che, anziché risiedere nell'uomo, dimorava in un animale della foresta. Per questo motivo, uno degli obblighi sacri più importanti consisteva nel non uccidere esemplari della specie del totem, la cui floridità avrebbe favorito un uguale benessere della tribù. In altre aree si riteneva che il totem conferisse speciali facoltà all'individuo appartenente a un clan – come poteva accadere nello sciamanismo e nella visione da parte di un singolo del proprio totem in fase estatica – o direttamente al capo tribù, in quanto discendente del progenitore animale. La questione della discendenza è affrontata da Frazer in un'altra opera miliare sul tema del totemismo, intitolata *Totemism and Exogamy*. Il palo totemico è una rappresentazione di tale rapporto di discendenza, utilizzato soprattutto dalle tribù indiane del Nord America; in esso l'animale campeggiava sulla sommità del legno intarsiato, per evidenziare l'origine della tribù

quei popoli che ancora oggi vi aderiscono», *ivi*, p. 54.

²¹ *Ivi*, p. 56.

²² Cfr. J.G. Frazer, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, trad. it. di L. de Bosis, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, pp. 776-811.

e concretizzare visivamente l'albero genealogico che univa l'antenato alla propria stirpe.

Analogamente a quanto descritto da Frazer e Freud circa gli autotoni australiani, nella Sicilia di fine Ottocento Tomasi colloca una grande famiglia unita come una tribù e retta da un patriarca dalle sembianze e dal carattere felino. Al posto del totem ligneo, posto ad indicare il perimetro di un villaggio, i nobili Salina detengono uno stemma araldico, riprodotto nelle più disparate fogge sui palazzi e gli oggetti di casa, sul quale troneggia il loro animale guida. Quest'ultimo, un Gattopardo rampante, ha potuto trasmettere non solo un'appartenenza a un casato di altrettanti gattopardi, ma anche quelle peculiarità facenti parte del mondo animale all'ultimo erede. Don Fabrizio, infatti, nel processo metamorfico di animalizzazione, non fa altro che tornare alle origini, incarnandosi progressivamente nello spirito guida e traendo la potenza, l'autorevolezza e l'aggressività dal lontano progenitore. L'impossibilità di un'autentica comunicazione tra la bestia e gli uomini di casa Salina è la dimostrazione emblematica dell'esistenza di due nature a confronto, diverse e per molti versi inconciliabili; sebbene appartengano alla stessa famiglia, solo il Principe, in qualità di "capo tribù" è beneficiario dei doni del *totem* e, pertanto, non sempre viene compreso dal suo stesso sangue. L'unico abitante del palazzo con il quale Don Fabrizio si sente a proprio agio nel parlare e nell'agire è, non a caso, un altro animale, il fedelissimo Bencidò.

In realtà, la vera ultima erede della discendenza Salina a fare la propria apparizione, insieme a due sorelle, è Concetta, la figlia dal bagliore ferrigno negli occhi, condannata alla solitudine interiore in una casa enorme e in decadenza. Le reliquie sono l'ultimo ricordo cui si aggrappa, nella vana speranza di un fasto ancora intatto, in un'epoca di stravolgimenti in cui non vi è più spazio per la nobiltà e i suoi simulacri. Nelle ultime pagine del romanzo, però, persino quegli oggetti antichi e polverosi vengono defraudati del loro valore e la donna, consapevole dell'ormai totale dissoluzione di ogni cosa, decide di disfarsi dell'impagliato Bencidò. Morto il Principe, Bencidò rimaneva l'ultima sua rappresentazione effimera, un polveroso oggetto che un tempo era stato l'*alter ego* festoso e così simile al defunto genitore. Con la sua estrema decisione, Concetta uccide una seconda volta non solo il padre – rimuovendone la reliquia che ne portava la memoria – ma anche il progenitore felino, come dimostra l'aspetto assunto dal cane nel suo ultimo valzer in volo dalla finestra.

Il patricidio simbolico, perpetrato a distanza di anni, si configura,

oltre che come una tardiva vendetta, anche come l'efferata e gravissima violazione di una delle principali prescrizioni sacre in vigore nelle società totemiche, secondo la quale – come si è detto – non bisognava in nessun caso nuocere al totem o ai membri della propria specie. Concetta, in tutta coscienza, distrugge l'ultimo Gattopardo, destinandolo a trovare posto in un angolo del giardino come un «mucchietto di polvere livida». Lo sguardo vitreo dell'animale impagliato, mentre viene portato via, sembra proprio suggerire un rimprovero e un tacito ammonimento all'ormai anziana donna per quel comando che si stava per configurare come il più ignobile dei crimini. Concetta viola una delle norme più importanti in seno al totemismo, il cui tradimento equivale alla dissacrazione del totem e, di conseguenza, al macchiarsi di un'onta imperdonabile.

Le ragioni per cui la donna agisce in una maniera così estrema vanno ricercate nell'età della sua giovinezza, in quel tempo lontano in cui il suo cuore venne spezzato dalla frettolosa decisione paterna di impedirne l'unione con Tancredi. Infatti – e qui si giunge al fulcro della mia interpretazione – in quella dolorosa e lontana circostanza il Principe si trovò di fronte ad un'altra rischiosa possibilità di trasgredire il secondo divieto per eccellenza, vigente nelle culture totemiche. Proprio la scena del bagno racchiude, a mio avviso, il riemergere di un'altra norma sepolta che, con l'ombra minacciosa delle conseguenze che una sua inosservanza avrebbe comportato, ha oppresso il Principe con il sentore di un *pericolo* così profondo. Adoperando le stesse parole di Freud: «Quasi dovunque vige il totem, vige la legge per la quale i membri dello stesso totem non devono avere fra di loro rapporti sessuali e quindi non devono contrarre matrimoni. È il fenomeno dell'esogamia, legata al totem».²³

Dunque, è proprio l'orrore di un'unione incestuosa tra due cugini, appartenenti alla medesima famiglia, a turbare l'animo del Gattopardo e a fargli balenare nella mente per ben quattro volte la parola «pericolo». Effettivamente quel matrimonio avrebbe trasgredito – solo nella mentalità indigena – non una semplice norma, né tantomeno un banale divieto; tra gli aborigeni, infatti, l'incesto si percepiva come un vero e proprio tabù, punibile con la morte.²⁴

²³ S. Freud, *Totem e tabù* cit., p. 57.

²⁴ «Person of the same totem may not marry or have sexual intercourse with each other. The Navajos believe that if they married within the clan “their bones would dry up and they would die.” But the penalty for infringing this fundamental law is not merely natural; the clan steps in and punishes the offenders. In Australia the regular penalty for sexual intercourse with a person of a forbidden clan is death», J.G. Frazer,

Nella società di fine Ottocento, invece, in cui il *Gattopardo* e i suoi congiunti sono immersi, il matrimonio tra cugini non era considerato negli stessi termini, anzi, risultava una consuetudine²⁵ in voga tra i membri delle famiglie aristocratiche, soprattutto per conservare il potere e amplificarlo. Se il Principe, dunque, avesse ragionato “da uomo” e non “da bestia”, probabilmente non avrebbe avvertito quell’unione come portatrice di nefasti e oscuri accadimenti. Sebbene fosse sottoposto a restrizioni, per poi andare incontro ad un processo di stigmatizzazione sociale, l’unione tra un uomo e una donna facenti parte della stessa famiglia era pratica diffusa e auspicabile, non priva però, di alcune conseguenze di vario genere. L’endogamia, ovvero la pratica di contrarre legami matrimoniali all’interno del proprio gruppo di appartenenza, non consentiva il necessario scambio sociale, culturale, economico e, soprattutto, genetico, finalizzato a quella diversificazione arricchente tanto per la società, quanto per la specie in termini biologici. Tra le classi nobiliari questo garantiva una tutela e un incremento del patrimonio, ma dal punto di vista genetico la quantità ingente di sposalizi di questo genere produsse la nascita di una prole indebolita e carente di forze e bellezza; nella Palermo del *Gattopardo* tutte le unioni di un certo rango non potevano che consolidarsi se non tra «le duecento persone che componevano “il mondo”» e che «non si stancavano d’incontrarsi, sempre gli stessi, per congratularsi di esistere ancora» (*Gtp*, pp. 211-212), come poté osservare Don Fabrizio in persona durante il Gran Ballo, a palazzo Ponteleone (*Gtp*, pp. 218-219). In questo episodio lo scenario che si dispiega davanti agli occhi inorriditi del Principe di Salina lo proietta in quella che Tomasi definisce un’«allucinazione», un’atmosfera di sogno dai toni surreali, che tramuta le pareti dorate del salone in una foresta selvaggia e pullulante di chiassose bestioline. Di nuovo, l’uomo si incarna nel *Gattopardo* e, attraverso i suoi occhi, si ritrova immerso nel proprio *habitat* naturale,

Totemism and Exogamy, London, Macmillan and co., 1910, p. 54. Per approfondire il tema e la derivazione del concetto di tabù, rimando alla lettura di J. De Castro, *Fisiología De Los Tabús*, in «Jornadas», 49, 1945, pp. 11-31.

²⁵ A dimostrazione della frequenza con cui le unioni tra cugini si realizzassero, basti ricordare la reazione isterica della madre Maria-Stella, che tanto ambiva per sua figlia al matrimonio con il giovane Falconeri, nel venire a conoscenza dei diversi piani del marito. Inoltre, lo stesso Padre Pirrone aveva dato la propria benedizione di uomo di chiesa all’unione tra i due consanguinei, parteggiando per la causa di Concetta. Anzi, proprio il Gesuita, in antitesi con la sensibilità del Principe rispetto al tema, non avrebbe provato turbamento di fronte ad un ipotetico incesto: «ed egli che non avrebbe battuto ciglio ascoltando la confessione, poniamo, di una tresca incestuosa, si turbò alla vista di quella innocente nudità titanica» (*Gtp*, p. 83).

circondato da altri esemplari, infinitamente più miserevoli, di animali che, con il loro comportamento scomposto, lo disgustano oltremodo. Proprio quelle scimmiette sgraziate sono il frutto delle tante unioni incestuose palermitane e rappresentano ai suoi occhi, in una oramai svanita eventualità, la prole che Concetta e Tancredi avrebbero potuto mettere al mondo, semmai si fossero sposati, gettando il più grande disonore sulla tribù dei Salina. Ma ormai il rischio di quel pericolo era stato allontanato e Don Fabrizio alla festa si bea della presenza di Angelica, che spicca come un diamante grezzo, emerso dai suoi possedimenti di Donnafugata.

Lo sguardo sdegnoso e infastidito che il Principe riserva alle insignificanti ragazze, è pregno di quel giudizio ammonitorio che solo un uomo del suo calibro, memore dei divieti sacri e ancestrali profanati dai loro genitori, poteva esternare. Infatti, nella più totale indifferenza di tutti gli altri nobili invitati, incuranti di quella scena selvaggia nella sala attigua al salone principale, Don Fabrizio è il solo a vedere quelle ragazzine per ciò che erano veramente, e nel constatarne la natura così simile ai «primitivi fiori» che, premonitori, «spandevano il loro rozzo profumo» (*Gtp*, p. 213) sugli scalini d'ingresso, si erge quale unico responsabile ancora in grado, finché avesse avuto vita, di poter garantire l'ordine morale del proprio giardino. A riportarlo alla normalità, dissipando i fumi dell'immaginazione, non sono accorse le note di un valzer o di una mazurka, ma i richiami incessantemente fastidiosi del nome della Vergine, proferiti dalle bocche delle frenetiche assaltrici del *pouf* centrale (*Gtp*, p. 219). Avutone abbastanza di assistere a quell'indegno spettacolo, il Principe si dilegua, raggiungendo un'altra «tribù» da lui descritta come «diversa e ostile», perché gli uomini che la componevano lo accolgono solo in apparenza, considerandolo, in realtà, uno «stravagante» (*Gtp*, pp. 219-220). Ancora una volta trova conferma la non appartenenza del Principe di Salina al consesso dei soli «uomini»; ancora una volta trova conferma il rimando al mondo incontaminato e selvatico, che gli osservatori e gli studiosi coloniali avevano portato all'attenzione dell'Occidente, stavolta con un preciso riferimento testuale ad una «tribù», stanziata nel salone attiguo al verdeggiante ricovero delle brutte scimmiette.

Un lettore ignaro di una simile interpretazione potrebbe credere di aver smarrito l'orientamento in queste pagine e temere di essersi perduto tra gli indefiniti spazi del maestoso palazzo Ponteleone, se non fosse che tutto ciò che esula dalle dorate atmosfere del ballo siciliano altro non è che una proiezione personalissima dello sguardo

e delle profondità della mente del Principe totemico. Il Gattopardo è la chiave e la lente attraverso cui scorgere l'improvvisa apparizione – tra le fruscianti gonne di seta e i sontuosi buffet di prelibatezze – dei cacciatori e delle prede, gli uni «accampati», le altre «raggrumate» in distinte formazioni tribali. Il ballo, dunque, è l'occasione privilegiata in cui tutto il serbatoio represso nelle viscere psichiche del felino prorompe, nuovamente, in superficie, non più in una circostanza intima e privata – come nella scena del bagno – ma nel corso di un evento mondano. La reazione, stavolta, a tale riproposizione dell'inconscio e dell'eredità ancestrale dei Salina, anziché presentarsi in una forma confusa e violenta, si concretizza in un'icastica allucinazione. È, dunque, il pericolo di un incesto consumato nella propria casa a far fluire dalle sue labbra il veto definitivo che metterà fine ad un sogno d'amore. Ma l'opposizione paterna, per quanto inequivocabilmente causa del dolore di Concetta, non era destinata a punire i giovani protagonisti di quella confessione, piuttosto ad aggirare un gravissimo rischio che avrebbe investito due delle persone a lui più care al mondo. Tancredi e Concetta, infatti, erano sommamente amati dal Principe di Salina e, ai suoi occhi, vengono salvati *in extremis* da un infausto destino. Il Principe di Falconeri era il figlioccio di Don Fabrizio, il nipote caduto in disgrazia a causa delle dilapidazioni patrimoniali di un padre scialacquatore. Metà Salina, per sangue di madre, il giovane Tancredi aveva ereditato dallo zione le caratteristiche migliori, che lo rendevano amabile agli occhi di tutti. Estremamente attraente, era bello e audace, a tratti impudente, ma ogni trasgressione o insolenza veniva perdonata all'istante, salvo alcune eccezioni, a quell'ammaliatore dallo sguardo cristallino e dal sorriso ammiccante. Don Fabrizio, infatti, lo prediligeva a tutti, persino a Paolo, il primogenito (*Gtp*, pp. 63-64). È inconfutabile la centralità di questa figura vincente, sulla quale verte e si concentra tutta la libido del romanzo. La sua giovinezza, la sua intraprendenza e il suo successo con le donne lo rendono estremamente desiderabile, sensuale, come quando, lontano da occhi indiscreti, dà la caccia ad Angelica nell'ala più misteriosa di Donnafugata. Egli è padrone di tutto, persino di quei luoghi sconosciuti, quegli stessi luoghi amati da Tomasi di Lampedusa, descritti nelle sue opere per immortalarne gli antichi fasti.²⁶ L'autore, nel sentirsi parte integrante degli edifici, conferisce al giovane Falconeri la facoltà di dominarne gli spazi, ergendosi quale

²⁶ Cfr. G. Lanza Tomasi, *I luoghi del «Gattopardo»*, Palermo, Sellerio, 2001, p. 19. Cfr. F. Battera, *Oceani di stanze. Un labirinto nel «Gattopardo»*, in «Lettere Italiane», 62, 4, 2010, pp. 598-624.

scopritore di luoghi ormai inaccessibili. Dunque, persino Tomasi proietta su questo personaggio la sua preferenza, anche perché ispirato, in parte, dall'amatissimo figlio adottivo Giacchino Lanza. Allo stesso modo, Don Fabrizio guardava e amava Tancredi come suo e «senza confessarlo a sé stesso, avrebbe preferito aver lui come primogenito anziché quel buon babbeo di Paolo» (*Gtp*, p. 43). Tale desiderio, però, era destinato a rimanere tale e, infatti, in luogo della solita associazione alla bestia rampante, il giovane nipote viene al più paragonato ad un "gatto", sicuramente imparentato, ma legittimamente inferiore al regale gattopardo.²⁷

Dall'altra parte, poi, vi era Concetta, la bella educanda ritrosa e passiva, almeno così percepita da uno sguardo paterno, volutamente distratto. In realtà, la giovane Salina nascondeva sotto il velo delle buone maniere un temperamento austero e tenace, degno del proprio nome. Difficilmente celava lo sguardo di fuoco quando si trovava in disaccordo con ordini troppo pretenziosi e non esitò a rimbeccare Tancredi, furente in viso, quando quest'ultimo alluse allo stupro di novizie in un convento, mentre si trovavano a tavola (*Gtp*, p. 96). In tutto il romanzo Concetta non inciampa mai in un comportamento poco consono al suo ruolo, ma è sempre impeccabilmente risoluta, forte nel serbare le emozioni, fiera nel portamento, superba nel contegno. Tutte queste caratteristiche la rendono degna erede di suo padre e confermano lo scorrere dello stesso sangue nelle sue vene; insomma, una "gattoparda" in piena regola. Don Fabrizio per questo la amava, ma di un amore silente, non detto, un amore di un padre troppo severo per palesarsi in languide profusioni d'affetto. Eppure, la nobile vena che contraddistingueva Concetta non sfugge al Gattopardo, il quale la ignora deliberatamente perché avrebbe potuto arrecare disturbo al placido fluire delle proprie giornate. Il carattere forte della ragazza, d'altronde, era innegabile: ad esempio, quando si accorge dell'influenza che Angelica sta avendo su Tancredi durante il loro primo incontro, ha una reazione animalesca, molto simile a quella che avrebbe potuto avere Don Fabrizio (*Gtp*, p. 94). In lei si affaccia l'istintualità animale nel constatare, gelosamente, l'intrusione di una nemica nel suo territorio e, proprio come il Principe si era sforzato di celare il proprio disappunto per quell'inopportuno *frack* esibito dal sindaco, così Concetta guardava alle increspature nell'educazione di Angelica, sperando che Tancredi ne notasse la ridicola e rozza natura.

²⁷ «L'affettuosa malizia della voce di Tancredi lo distolse dall'intorpidimento voluttuoso. Non lo aveva inteso venire, era come un gatto» (*Gtp*, p. 88).

Dunque, tra Concetta e Tancredi pare proprio che si interponga la bella figlia di Don Calogero, ostacolo insopportabilmente invalicabile, ma in realtà, ad un'analisi più sottile si può rintracciare un altro personaggio che, con i propri sentimenti ambivalenti nei confronti dei due cugini va a costituirsi quale terzo elemento di un triangolo amoroso. Mi riferisco proprio a Don Fabrizio, il quale ama e odia i due ragazzi allo stesso tempo. Se una parte del Principe stimava Tancredi come un figlio di sangue, un'altra parte avrebbe desiderato vivere al suo posto, assorbirne la giovinezza, beneficiare delle attenzioni della sua donna, godere della stessa propensione alla vita e continuare ad esercitare quello *charme* che ora apparteneva, quasi completamente, al giovane nipote (*Gtp*, p. 108). Il Principe arrivò a desiderare animalescamente Angelica, sino a provare vergogna per i propri pensieri, dominati da un «impulso di lussuria atavica [...] brutale al punto da fare arrossire il civilizatissimo gentiluomo cinquantenne» (*Gtp*, p. 109). Si innesca nella mente dello zio Fabrizio un meccanismo di “sostituzione” egoistica tra la sua e la vita di Tancredi, benedetta da un avvenire così fortunato e promettente, tanto da far gola persino al nobile Gattopardo, condannato ormai ad una lenta decadenza. Lo stesso sentimento ambivalente interessò anche la vita della figlia Concetta: pur non ammettendo apertamente né l'affetto che provava per la giovane, né le doti così affini che ella aveva ereditato da lui, in realtà il Principe era ben consapevole del valore della ragazza, così diversa dalla fragile madre, dall'inetto fratello e dalle superficiali sorelle. Concetta, somigliante solo al padre, si costituiva quale sua riproduzione al femminile, quasi uno specchio capovolto in cui il Principe poteva riflettersi e ritrovarsi.

Se Tancredi era amato pubblicamente, ma odiato nel segreto, Concetta godeva di un opposto trattamento. Infatti, nell'intimità della coscienza il padre la amava, forse di un affetto che travalicava il naturale sentimento di un genitore. Nel desiderare di possedere il suo riflesso di carne, impedendone l'allontanamento dal nucleo familiare e ancorandola al proprio fianco in un'immaginifica fantasia matrimoniale sostitutiva del proprio legame con Maria-Stella, Don Fabrizio affianca a sé, in luogo della fragile moglie, la compagna ideale che avrebbe potuto soddisfarne lo spirito, quell'unica donna recante nel carattere le stesse pulsioni feline e la medesima tempra indomabile.

Se il Principe avesse avuto come moglie una donna con le caratteristiche gattopardesche simili alle proprie, dalla quale essere compreso fino in fondo nello specifico linguaggio e compatito nelle proprie irrazionali tribolazioni, probabilmente la sua foga da amatore e il suo rimpianto

di una perdita completezza sarebbero state appagate, e il continuo desiderio di morte allontanato dall'impegno di vivere un'esistenza più degna di essere vissuta. Vi è dunque un desiderio incestuoso inconscio nei confronti di Concetta, come dimostra la continua tendenza di un padre a distogliere il proprio sguardo dal «bagliore ferrigno che traversava gli occhi della ragazza», in un reiterato tentativo di vederla come un'innocua e passiva creatura, quasi un mobile inerte e asessuato, posizionato in un angolo della sua dimora. Il venire a conoscenza dell'innamoramento proprio di quella figlia scatena in lui, non solo il già appurato terrore di un incesto tra la giovane donna e suo cugino, ma anche il risvegliarsi del desiderio sessuale per l'unica "gattoparda", da custodire gelosamente per sé e da allontanare dalle grinfie del sempre vittorioso Tancredi. In *Totem e Tabù*, Freud ha sostenuto l'assunto secondo cui i fenomeni connessi al totem siano indicativi di un conflitto intrapsichico²⁸ tra il divieto preponderante e interiorizzato e il desiderio impellente di violarlo. Nei confronti del tabù, sia che esso coincida con un oggetto, sia che riguardi una persona, il primitivo e il nevrotico avvertono contestualmente ribrezzo e attrattiva, paura angosciante e desiderio morboso di possesso. Nel nostro caso, nei confronti del tabù dell'incesto palesatosi tra Concetta e il cugino, Don Fabrizio prova repulsione, ma allo stesso tempo una personale e incontrollabile attrattiva sessuale. Poiché Concetta è il soggetto attivo della richiesta, il padre proietta su di lei un desiderio carnale, in una sorta di edipismo rovesciato, che lo rende partecipe dell'eccitante quanto rischiosa incombenza.

Quel desiderio proibito, però, ancor più grave dell'eventualità presentata da Padre Pirrone, già sul nascere aborrisce brutalmente il felino rabbioso. Egli, postosi per una frazione di secondo al centro del più ignobile dei crimini, sente massimamente amplificato il sentore di pericolo e, già reo soltanto del desiderio provato, anela per sé la morte come punizione estrema per quella colpa, pur solo immaginata (*Gtp*, p. 87). Il suo volersi immedesimare nel clima di lutto che, come una nebbia, si estende sui tetti di Donnafugata appare, nell'immediato, l'unica via di fuga dalla seduzione del peccato, l'unica possibilità di redenzione per lavare via la macchia dell'incesto, contratta anche solo per avervi pensato. Intimamente, nell'impedire il lieto matrimonio dell'amata figlia, il Principe Fabrizio la condanna alla sua medesima sorte infelice, quasi che i Gattopardi della sua stirpe non fossero destinati in nessun caso a meritare un giusto lieto fine.

²⁸ Cfr. A. Przyrembel, *Primitivismo e psicoanalisi? «Totem e Tabù», Freud e l'etnologia intorno al 1900*, in «Contemporanea», 15, 2, 2012, pp. 339-346: p. 344.

«Le parole nello spazio della verità»

Tracce weiliane nell'opera di Natalia Ginzburg

Giulia Bassi

Nel luglio del 1970, Natalia Ginzburg scrive *Sul credere o non credere in Dio*, il saggio più importante della raccolta *Mai devi domandarmi* (1989); in epigrafe, una citazione da *L'ombra e la grazia* di Simone Weil: «Il Dio che dobbiamo amare è assente».¹ La breve frase appare come l'unico segnale esplicito della sua lettura di Weil, in un contesto, quello dei primi anni Settanta, che vede la lezione della filosofa francese assorbita e rielaborata *in primis* da Elsa Morante, da *Pro o contro la bomba atomica* (1965) al personaggio di Davide Segre nel romanzo *La Storia* (1974); e ancor prima da Anna Maria Ortese.² In Italia, sono dunque soprattutto le scrittrici a confrontarsi con il pensiero weiliano; a loro occorrerà affiancare la figura di Nicola Chiaromonte, già dagli anni Cinquanta tra i principali interpreti e promotori dell'opera weiliana, che al principio degli anni Settanta pubblica *Crede e non crede-*

¹ N. Ginzburg, *Sul credere o non credere in Dio*, in Ead. *Mai devi domandarmi* [1989], a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2014, pp. 178-189. Il testo originale francese da cui proviene l'epigrafe è S. Weil, *La pesanteur et la grâce* [1940-1942], Paris, Plon, 1948, p. 126 (cfr. D. Scarpa, *Notizie sui testi*, in N. Ginzburg, *Mai devi domandarmi* cit., p. 267); l'edizione italiana con testo a fronte a cui si è fatto riferimento è: S. Weil, *L'ombra e la grazia*, trad. it. di F. Fortini, Milano, Bompiani, 2017.

² Si rimanda a A. Borghesi, *Una storia invisibile. Morante Ortese Weil*, Macerata, Quodlibet, 2015 per la presenza del pensiero weiliano nelle opere di Ortese e Morante; su Morante si veda anche G. Gaeta, *Contro il dominio dell'irrealtà. Elsa Morante e Simone Weil*, in «Lo straniero», 188, febbraio 2016, pp. 72-79. Cfr. anche Id., *Scrittrici del Novecento: la libertà di pensare le cose come sono* [1997], in Id. *Le cose come sono. Etica, politica, religione*, Milano, Libri Scheiwiller, 2008, pp. 111-133.

re.³ Nello scritto che dà il nome all'intero libro, risalente alla metà degli anni Sessanta, si intravedono motivi già presenti nella sua lettura su L'«Iliade» di Simone Weil (1953),⁴ a partire dal riferimento all'antichità classica.

Le due riflessioni sul credere di Chiaromonte e di Ginzburg, più o meno contemporanee, non mancano infatti di vicinanze di pensiero riconducibili alla lettura di Weil, sebbene Ginzburg si concentri su un'accezione religiosa di credenza, mentre Chiaromonte intrecci tale riflessione con la «questione della Storia».⁵ Sembra esistere dunque un motivo weiliano comune che attraversa scrittrici e scrittori, intensificandosi tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta. L'epigrafe di *Sul credere o non credere in Dio*, unica emersione esplicita di questa lettura anche da parte di Natalia Ginzburg, è un segnale di come l'interpretazione della sua opera dovrà necessariamente tener conto del pensiero di Simone Weil come una delle chiavi di lettura, almeno a partire da quel periodo. La lezione di Weil, infatti, si manifesta chiaramente nei suoi scritti degli anni Settanta, non solo in relazione alla riflessione religiosa, ma anche nella definizione di concetti quali quelli di diritto e di giustizia. In tal senso, due testi significativi per la vicinanza con *La persona e il sacro* di Simone Weil sono *Serena Cruz o la vera giustizia* (1990), per il concetto di sacralità dell'individuo;⁶ e il saggio *La condizione femminile* (1973) che, rifiutando gli elementi di rivendicazione e di forza intravisti nel femminismo⁷ sembra richiamar-

³ N. Chiaromonte, *Credere e non credere*, in Id., *Lo spettatore critico. Politica, filosofia, letteratura*, a cura di R. Manica, Milano, Mondadori, 2021, pp. 697-914: pp. 905-914. Per le informazioni sui testi e i riferimenti a Nicola Chiaromonte in *Lessico familiare* si rimanda alla *Cronologia* curata da Manica nello stesso volume alle pagine LXXXI-CL.

⁴ N. Chiaromonte, L'«Iliade» di Simone Weil, in «Il Mondo», 30 maggio 1953; ora in Id., *Lo spettatore critico* cit., pp. 1142-1148.

⁵ N. Chiaromonte, *Premessa*, in Id., *Credere e non credere* cit., pp. 669-704: p. 669. Sugli scritti di Chiaromonte come «luogo di convergenza», in particolare per Morante e Ortese, si rimanda A. Borghesi, *Una storia invisibile* cit., pp. 36-39, 112-118. Si veda anche Ead., *L'anno della «Storia» 1974-1975. Il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante. Cronaca e Antologia della critica*, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 53-65, per la relazione tra la «questione della Storia» di Chiaromonte, il pensiero weiliano e il romanzo di Elsa Morante.

⁶ Per questo concetto si rimanda a G. Gaeta, *Il passaggio nell'impersonale*, in S. Weil, *La persona e il sacro*, a cura di M.C. Sala, Milano, Adelphi, 2012, pp. 59-73; ora in Id., *Leggere Simone Weil*, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 241-249.

⁷ «Il sentimento essenziale espresso dal femminismo è l'antagonismo fra donna e uomo. Tale antagonismo, il femminismo lo giustifica con le umiliazioni subite dalle donne. Le umiliazioni danno origine a un desiderio di rivalsa e di rivendicazione. [...]

si alla nozione weiliana di diritto, subordinata a quella di obbligo.⁸ Sono questioni centrali per l'ultima Ginzburg.⁹

La «funzione-Weil»,¹⁰ dunque, fondamentale nella poetica di Morante e di Ortese, percorre anche l'opera di Natalia Ginzburg, reagendo con diversi temi: da quello religioso, ai concetti di diritto e di giustizia, includendo anche la riflessione sulle responsabilità morali della letteratura. È in particolar modo quest'ultimo aspetto, il rapporto tra morale e letteratura, che suggerisce un'affinità tra il pensiero di Simone Weil e la riflessione letteraria che Ginzburg sviluppa già negli anni del dopoguerra. Negli anni Cinquanta la figura di Simone Weil è discussa dal contesto culturale e letterario vicino a Natalia Ginzburg: dalla lettura che ne fa Felice Balbo scrivendone a Ludovica Nagel,¹¹ alle traduzioni di Franco Fortini per le Edizioni di Comunità,¹² al saggio, già citato, di Nicola Chiaromonte, insieme con la sua azione di diffusione dell'opera di Weil. Ciononostante, non ci sono prove testuali dirette della lettura di Weil da parte di Ginzburg in quel periodo, come avviene invece nel 1970. Si tratta, più che altro, di un'affinità tra la ricerca letteraria che nell'immediato dopoguerra Natalia Ginzburg compie e la ricerca filosofica di Simone Weil, e di una consonanza di temi che si sviluppano intorno al rapporto tra morale e letteratura, nodo cruciale delle loro

Nel femminismo, al centro non stanno l'amore e l'odio, né il falso e il vero, ma al centro stanno le rivalse, le rivendicazioni, l'umiliazione e l'orgoglio [...] Il femminismo veste le donne di un'uniforme [...] l'uniforme è quella della rivolta contro la specie virile» (N. Ginzburg, *La condizione femminile*, in Ead., *Vita immaginaria* [1974], a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2021, pp. 133-139: pp. 134 e 136).

⁸ Scrive Gaeta: «Simone Weil sottopone a critica impietosa la nozione di diritto elaborata dalla nostra tradizione giuridica, in forma tale da essere strettamente «legata a quella di spartizione, di scambio, di quantità. Essa ha qualcosa di commerciale. Evoca in se stessa il processo, l'arringa. Il diritto si sostiene solo su un tono di rivendicazione, e quando questo tono è adottato vuol dire che la forza non è lontana, dietro di esso, per confermarlo, altrimenti è ridicolo». Il problema è dunque spezzare questo legame, e innanzitutto sottrarre il diritto alla forza: ma per questo occorre che esso trovi il suo fondamento non più in se stesso ma nell'obbligo, di cui è correlativo» (G. Gaeta, *Il radicamento della politica*, in S. Weil, *La prima radice*, trad. it. di F. Fortini, Milano, Edizioni SE, 1990, pp. 269-286: p. 281. Il saggio è raccolto anche in G. Gaeta, *Leggere Simone Weil*, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 223-239: p. 233).

⁹ Si rimanda a D. Scarpa, *Appunti su un'opera in penombra*, in N. Ginzburg, *Mai devi domandarmi* cit., pp. 213-246: pp. 240-243.

¹⁰ A. Borghesi, *Una storia invisibile* cit., p. 13.

¹¹ F. Balbo, lettera a Ludovica Nagel del 10 aprile 1951, in C. Pavese, F. Balbo, N. Ginzburg, *Lettere a Ludovica*, a cura di C. Ginzburg, Milano, Archinto, 2008, pp. 46-48.

¹² Per le Edizioni di Comunità, Fortini tradusse nel 1951 *L'ombra e la grazia*, nel 1952 *La condizione operaia* e nel 1954 *La prima radice*.

riflessioni: il concetto di verità, centrale nella poetica di Ginzburg e nel pensiero di Weil; l'analisi del linguaggio della narrativa degli anni Trenta e primi Quaranta; l'idea di una responsabilità morale da parte degli scrittori legata alla nozione di valore. Rispetto alle considerazioni che anche altri autori hanno sviluppato intorno agli stessi temi, infatti, le riflessioni di Weil e di Ginzburg trovano una specifica affinità nell'individuare la responsabilità morale degli scrittori nel radicamento del lessico ai concetti di valore e di verità.

Fin da *È stato così* (1947), la produzione letteraria di Natalia Ginzburg ruota attorno all'idea di verità, interrogata innanzitutto come motivo narrativo. Il romanzo si apre con lo scambio di battute tra la protagonista e il marito infedele: «Gli ho detto – Dimmi la verità. E ha detto – Quale verità».¹³ Nell'incipit e lungo tutto il racconto, si ripete come un *refrain* la citazione alterata dal *Purgatorio* dantesco: «Verità va cercando, ch'è sì cara | come sa chi per lei vita rifiuta». Con la modifica del verso, Ginzburg rivendica non il valore della libertà, che nel 1947 appare ormai raggiunto, ma quello della verità, ancora sfuggente, tanto nella finzione del romanzo, in cui la protagonista ha accesso solo in parte alla vita del marito, quanto nella realtà storica di quegli anni. Da scrittrice, Ginzburg indaga dunque l'idea astratta di verità primariamente attraverso la poesia, essendo questa «per sua stessa natura fedele al vero».¹⁴ Nelle riflessioni saggistiche degli anni Settanta, invece, tale ricerca si volgerà direttamente ai campi della politica e della morale, fino ad essere una vera e propria «caccia alle verità sublimi e indistruttibili»,¹⁵ come scrisse Cesare Garboli nell'individuare i limiti delle osservazioni politiche del suo articolo *Gli ebrei*.

L'idea di verità come polo verso cui orientare la propria scrittura, dunque, deve essere stato per Ginzburg un elemento di consonanza determinante con il pensiero di Simone Weil che, nel *Preludio ad una dichiarazione dei doveri verso l'essere umano*, pone la verità tra le «esigenze dell'anima». Il *Preludio* fu pubblicato nel 1949 da Gallimard con il titolo editoriale *L'enracinement*, nella collana «Espoir» curata da Albert Camus, e tradotto in Italia nel 1954 da Franco Fortini con il titolo *La prima radice*, per le Edizioni di Comunità. Nel testo, Weil pone la verità come l'ultima fra le quattordici esigenze dell'anima disposte

¹³ N. Ginzburg, *È stato così* [1947], Torino, Einaudi, 2018, p. 3.

¹⁴ N. Ginzburg, *Il vizio assurdo*, in Ead., *Vita immaginaria* cit., p. 68.

¹⁵ Per l'intervento di Garboli del 16 settembre 1972 su «il Giorno», in risposta all'articolo *Gli ebrei* di Natalia Ginzburg uscito due giorni prima sulla «Stampa», si rimanda a D. Scarpa, *Gli ebrei, Natalia Ginzburg, il disumano*, in N. Ginzburg, *Vita immaginaria* cit., pp. 195-224: p. 201.

per coppie di contrari che precedono la riflessione sul quindicesimo e «più importante e misconosciuto» bisogno, ovvero il radicamento, necessario alla realizzazione di tutti gli altri e a cui è dedicata la parte principale del saggio.¹⁶ «Il bisogno di verità è il più sacro di tutti»¹⁷ scrive Weil: l'aggettivo 'sacro' individua quella dimensione di spiritualità e religiosità a cui tende tutta la sua ricerca filosofica; anche l'indagine di Ginzburg sulla verità, nascendo da una riflessione di poetica, arriverà all'interrogazione spirituale di cui *Sul credere o non credere in Dio* è la principale espressione: la citazione in esergo di Weil rappresenta simbolicamente il punto d'incontro fra le due autrici, che avviene dunque sul terreno della riflessione religiosa. Ma prima di questo esito, l'indagine sul concetto di verità ha riguardato sia per Ginzburg sia per Weil la letteratura e i suoi strumenti: in particolar modo, il linguaggio.

Entrambe riconoscono al linguaggio una funzione di trasposizione, o di traduzione, della verità: una capacità trasmissiva della veridicità o meno della realtà che si esprime. Se questa verità non riesce ad essere tradotta in linguaggio, non è vera. Nelle parole di Weil:

L'arte di trasporre le verità è una delle più essenziali e delle meno conosciute. È difficile; in quanto, per praticarla, occorre mettersi al centro di una verità, averla posseduta nella sua nudità intera, al di là della forma particolare nella quale per caso sia esposta.

E poi, la trasposizione è criterio di valutazione di una verità. Quel che non può essere trasposto non è vero; come non è un oggetto solido, ma soltanto un inganno, quello che non muta d'aspetto se viene guardato da lati differenti. Anche nel pensiero esiste uno spazio a tre dimensioni.¹⁸

Quando scrive il *Preludio*, tra il dicembre 1942 e l'aprile 1943, Weil è a Londra, dove lavora come redattrice per il Commissariato per gli Interni e il Lavoro di «France Libre», l'organizzazione politica in esilio con a capo il generale de Gaulle.¹⁹ Andando ben oltre i suoi compiti di esaminare i documenti politici che arrivano dalla Francia occupata dai nazisti, il testo conosciuto come *La prima radice* sviluppa una riflessione organica che ridefinisce i principi e gli orientamenti su cui ispirare la nuova Costituzione, a cominciare dalle nozioni di diritto e di obbligo.²⁰ Secondo questa prospettiva fortemente pragmatica, dunque, Weil riflette anche sullo sradicamento della cultura. La sua riflessione sul

¹⁶ Cfr. G. Gaeta, *Il radicamento della politica* cit., p. 282.

¹⁷ S. Weil, *La prima radice* cit., p. 42.

¹⁸ *Ivi*, p. 69.

¹⁹ Cfr. G. Gaeta, *Il radicamento della politica* cit., p. 271.

²⁰ Per le nozioni di diritto e di obbligo in S. Weil si veda *ivi*, pp. 278 ss.

linguaggio verte sulle modalità «di trasmettere la cultura al popolo»²¹ attraverso uno «sforzo di traduzione»,²² per renderla non più una disciplina intellettuale elitaria e separata dalle relazioni con il mondo:

Fra tutte le forme attuali assunte dalla malattia dello sradicamento, quella dello sradicamento della cultura è una delle più allarmanti. La prima conseguenza di questa malattia è generalmente, in tutti i campi, che essendo state troncate le relazioni ogni cosa viene considerata come fine a se stessa. Lo sradicamento genera idolatria.²³

Si delinea chiaramente la funzione fondamentale del linguaggio di «esprimere i rapporti tra le cose»,²⁴ ovvero di manifestare le relazioni tra i vari aspetti della società e trasporre la cultura tra i diversi ceti sociali. La riflessione di Weil sul linguaggio ha dunque l'intento di indicare una possibile strada per creare una «cultura operaia» che non disgiunga i due poli della società, avendo «per sua condizione l'unione di coloro che vengono detti intellettuali – nome orribile; ma essi, oggi, non ne meritano uno più bello – e degli operai».²⁵ Tenendo conto di questa funzione del linguaggio, si può notare come Domenico Scarpa abbia individuato la «presenza latente di Simone Weil» in Ginzburg proprio in uno stile identificabile, secondo la definizione di Auerbach, nel *sermo humilis*: un «basso stile» il cui «scopo e carattere di questa umiltà [...] è la generale comprensibilità», con l'intento di una «fusione del sublime con l'umile», dell'alto con il basso, di trasposizione, appunto, della cultura. Aspetto che, nota Scarpa, crea un legame tra Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Anna Maria Ortese proprio nel segno di Weil.²⁶

²¹ S. Weil, *La prima radice* cit., p. 69.

²² *Ibidem*.

²³ *Ivi*, p. 70.

²⁴ S. Weil, *L'ombra e la grazia* cit., p. 7.

²⁵ S. Weil, *La prima radice* cit., p. 71.

²⁶ D. Scarpa, *Gli ebrei, Natalia Ginzburg, il disumano* cit., pp. 214-215, dove è citata la definizione data da Auerbach nel saggio *Sermo humilis* (1952), raccolto in *Id., Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo* (1960), in cui «Scopo e carattere di questa umiltà dello stile è la generale comprensibilità». Aggiunge Scarpa: «Proprio come il *sermo humilis* della Scrittura, anche il linguaggio di Natalia Ginzburg è una continua esplorazione in dislivello, tra l'alto e il basso e viceversa: "fusione del sublime con l'umile" riepiloga Auerbach [...] Forse non è del tutto forzato leggere la Ginzburg come una scrittrice paleocristiana dei giorni nostri. In particolare, non sarà forzato leggere in questa chiave *Vita immaginaria*, libro che spinge a un vertice di tensione la limpidezza e il mistero. Del resto, il saggio di Auerbach rende meglio visibile anche il legame che, nella presenza latente di Simone Weil, tiene coese Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Anna Maria Ortese».

L'adozione di un linguaggio "umile" è indice, dunque, di un'affinità sia stilistica sia intenzionale; accanto a questi due aspetti, si può riscontrare una consonanza tra la riflessione che Weil sviluppa intorno all'idea di linguaggio come trasposizione della verità e la modalità di lettura di Natalia Ginzburg. Quest'ultima emerge con particolare efficacia dalle lettere editoriali del periodo del dopoguerra, quando Ginzburg lavora come redattrice presso la sede torinese della Einaudi. Tra le sue ragioni di rifiuto di un manoscritto, che possono includere aspetti strutturali, tematici o di collocazione editoriale del testo, la principale riguarda proprio la veridicità o meno del linguaggio adottato. L'idea weiliana di valutazione della realtà di una verità espressa a partire dalla riuscita o meno della trasposizione in linguaggio corrisponde, ad esempio, al criterio con cui Ginzburg valuta sia i dialoghi dei personaggi sia lo stile complessivo del romanzo in esame. Per quanto riguarda i dialoghi, il principale difetto che individua nei manoscritti in lettura è la non veridicità del linguaggio parlato dai personaggi quando questo non corrisponde alla loro appartenenza sociale, al loro comportamento lungo il racconto o anche solo alla loro età anagrafica. Un esempio si riscontra nel suo parere di lettura su *La masseria* di Fortunato Seminara, in cui trova che il linguaggio dei contadini soltanto «qualche volta riesce ad essere linguaggio: per lo più resta voce letteraria»,²⁷ giudizio peraltro complementare alla lettura che Calvino fa del *Vento nell'olivo* dello stesso autore, per quanto riguarda:

certi dialoghi dove la «traduzione» del dialetto contadino in un linguaggio un po' togato conforme al tono del libro e all'abitudine del personaggio che narra, appare un po' forzata e potrebbe forse esser resa con mezzi più semplici.²⁸

Anche nel racconto *Lettera a Silvio* di Remo Lugli, Ginzburg individua uno "sbaglio" dovuto alla non veridicità del linguaggio adottato dal personaggio del bambino, come scrive all'autore:

ci sono cose molto belle (la famiglia, il fratello morto nella coperta, la

²⁷ N. Ginzburg, lettera a Fortunato Seminara del 18 febbraio 1950, in F. Seminara, *Carteggio einaudiano (1950-1980)*, a cura di M. Lanzillotta, Università degli Studi della Calabria, Rende, Centro Editoriale e Librario, 2002, p. 5, e in *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, a cura di V. Camerano, R. Crovi, G. Grasso, Torino, Nino Aragno Editore, 2007, p. 86.

²⁸ I. Calvino, lettera a Fortunato Seminara del 13 luglio 1950, *ivi*, p. 87, pubblicata anche in I. Calvino, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di G. Tesio, Torino, Einaudi, 1991, pp. 24-25.

vita com'è dopo); ci sono però degli sbagli: il bambino che dice "A Dio, Silvio" (parole che contrastano con tutto l'atteggiamento precedente del bambino, terrorizzato e ammutolito, parole che raffreddano l'emozione), e altri.²⁹

Così la lettera del 5 ottobre 1948 a Rosita Fusé, una delle più note tra le lettere editoriali di Ginzburg, è rappresentativa di questa sua particolare attenzione verso la veridicità dei dialoghi. Scrive infatti all'autrice, rispetto al romanzo inviatole in lettura:

Il difetto principale sta nei dialoghi: questi straccioni delle baracche si dicono: "non so ciò che posso fare per lei" e "fra voi donne vi potrete sempre intendere". Non so come dovrebbero parlare, ma non così.³⁰

La lettera è importante soprattutto come documento in cui Ginzburg riflette sulla propria scrittura attraverso il confronto con quella dell'autrice, definendo alcuni tratti della propria poetica. Tra questi, la scelta di una narrazione in prima persona legata a una verità che si conosce a fondo, che può essere letta alla luce della riflessione weiliana di «mettersi al centro di una verità» e «averla posseduta nella sua nudità intera» per esprimerla. Scrive Ginzburg a Rosita Fusé:

ci sono delle persone – lei e anch'io – che non sanno raccontare bene se non quello che conoscono a fondo: non sanno inventare se non su quanto è molto a portata di mano; altri scrittori riescono a inventare sul niente, ma è un altro modo di scrivere. Dei tipi come me o come lei non possono che concedersi degli angoli visuali molto piccoli: non importa: soltanto bisogna saperlo e lavorare solo in questo senso.³¹

Negli anni Sessanta, Ginzburg ritorna su questo concetto, rielaborando la scelta di una narrazione in prima persona come il porsi entro una piccola sezione di realtà e individuare in questa «ciò che è vero per tutti». In *Breviario di uno scrittore* (1964) riflette:

25. Oggi, la realtà è difficile da raccontare. Difatti, nel nostro tempo, essa appare nebbiosa, confusa, caotica, indecifrabile. Ognuno ne può cono-

²⁹ N. Ginzburg, lettera a Remo Lugli del 30 aprile 1951, in *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini* cit., pp. 481-482.

³⁰ N. Ginzburg, parere di lettura su *La morte non si è seduta sulle foglie secche* di Rosita Fusé, s.d. ma autunno 1948, in G. Cannì, *Natalia Ginzburg alla casa editrice Einaudi. "Una redattrice pigra e incompetente?"*, in *Vivere da protagoniste. Donne tra politica, cultura e controllo sociale*, a cura di P. Gabrielli, Roma, Carocci, 2001, pp. 169-170.

³¹ *Ibidem*.

scere soltanto una piccolissima sezione. Perciò, oggi, credo che si possa scrivere soltanto dicendo «io». Il difficile è cercare, nella piccolissima sezione di realtà che ognuno può conoscere, ciò che è vero per tutti [...]. 27. Non si possono raccontare le cose che non si fanno. Si possono raccontare soltanto le cose che si fanno, che si fanno proprio bene. [...] Oggi più che mai, perché diciamo «io». A questo «io» viene chiesta una stretta e profonda intimità col reale. «Io» non può dare che una sezione di realtà molto piccola, ma quella, deve darla per intero.³²

Il secondo elemento legato alla veridicità del linguaggio su cui si soffermano i suoi pareri di lettura, invece, riguarda un'analisi stilistica complessiva del testo. Lo stile rappresenta l'elemento principale su cui si concentra il suo giudizio editoriale: in particolar modo, nei suoi pareri Ginzburg prende le distanze da una scrittura che possa richiamare il linguaggio letterario adottato sotto il regime fascista, connotato da industriosità e letterarietà stilistica in opposizione alla retorica del tempo. Così, ad esempio, nel marzo del 1946 a proposito del romanzo *San Silvano* di Giuseppe Dessì trova che:

È abbastanza bello ma smorto; di quei libri che andavano bene durante il fascismo perché molto di buon gusto, educati e gentili, in opposizione alla retorica del tempo. Oggi sarebbe sfasato.³³

Successivamente, Ginzburg applica questo criterio stilistico per le collane di narrativa di cui è direttamente responsabile, i «Coralli», i «Supercoralli» e i «Narratori stranieri tradotti», e come interlocutrice interna alla redazione, insieme con Calvino, nel progetto dei «Gettoni» di Vittorini. Ad esempio, nel 1948 rifiuta *Amore difficile* di Libero Bigiaretti, che a suo avviso non può entrare a far parte dei «Coralli» facendo parte «di una narrativa un po' spenta, in tono minore, significativa forse cinque, o sei, o sette anni fa, ma molto meno oggi»;³⁴ la stessa presa di distanza rispetto alla narrativa precedente si ritrova, l'anno successivo, nel rifiuto di *Amore e morte* di Libero de Libero «un libro che si regge su un'industriosità stilistica che era valida otto anni fa e mi sembra non lo sia più»³⁵ come scrive all'autore, lasciando alla sola lettura redazionale un parere più severo: «È un libro che puzza di cadavere. È un libro da

³² N. Ginzburg, *Breviario di uno scrittore* [1964], in «Autografo», numero monografico *Natalia Ginzburg*, a cura di D. Scarpa e M.A. Grignani, 58, 2017, pp. 180-186: pp. 183-184.

³³ N. Ginzburg, parere di lettura su *San Silvano* di Giuseppe Dessì, 28 marzo 1946, Archivio Einaudi.

³⁴ N. Ginzburg, lettera a Libero Bigiaretti del 25 novembre 1948, Archivio Einaudi.

³⁵ N. Ginzburg, lettera a Libero de Libero del 21 giugno 1949, Archivio Einaudi.

tempo del fascismo, non da tempo di ora».³⁶ Quello che si consolida come vero e proprio criterio editoriale su cui si orientano i suoi rifiuti negli anni Quaranta e Cinquanta, trova una sua elaborazione critica in uno scritto che risale già al periodo immediatamente successivo alla caduta del fascismo. Nel dicembre 1944, Ginzburg scrive il saggio *Chiarezza*, in cui prende in analisi la letteratura degli anni Trenta e primi Quaranta:

Se volgiamo un rapido sguardo sugli anni trascorsi, noi, accanto al linguaggio vuoto e sontuoso dei giornali di allora, troviamo una letteratura di varia forma, che però tutta portava come segno contraddistintivo un'assoluta impotenza ad esprimersi in maniera intelligibile e schietta, un'assoluta incapacità di chiarezza. Gli scrittori non riuscivano a raccontare fatti e sentimenti che avessero un contenuto vitale, un contenuto elementare e semplice, accessibile a ognuno, ma si perdevano invece in una oscura e nebulosa ricerca di avventure irreali, di sensazioni ultraterrene e magiche. Questa ricerca dell'irreale da parte della letteratura d'allora non era soltanto il tentativo di sfuggire una realtà troppo tediosa e tetra, ma era anche un tentativo di difesa e di salvaguardia della propria personalità contro le insidie che la circondavano, per conservare una certa purezza [...].

E a me sembra che fra tutti i beni che con la morte del fascismo ci sono stati restituiti, il maggiore e più prezioso sia forse la possibilità di un ritorno alla chiarezza nei suoi aspetti più molteplici e vari. Allora il nostro linguaggio non poteva essere limpido e chiaro, perché la nitidezza e la chiarezza sono attributi della verità, e la verità ci era proibita.³⁷

L'adozione da parte di Natalia Ginzburg di un linguaggio sobrio e schietto, di cui questo testo è già espressione, rappresenta una presa di distanza morale, oltre che stilistica, da quel tipo di letteratura. La produzione letteraria degli anni Trenta e primi Quaranta, infatti, viene sostanzialmente rifiutata dalla scrittrice a partire da un aspetto stilistico, la non chiarezza di espressione, che è tuttavia solo la manifestazione esteriore di una copertura più profonda della verità, dovuta al fascismo o in risposta a questo. Da quel contesto, tuttavia, Ginzburg individua uno scrittore che emerge proprio per la sua capacità di andare «nella precisa direzione del vero»: Alberto Moravia. Nel saggio intitolato allo scrittore, scritto nel febbraio del 1971, rievoca quegli anni che per lei, nata del 1916, coincisero con il periodo della formazione e

³⁶ N. Ginzburg, parere di lettura su *Amore e morte* di Libero de Libero, s.d. [1949], Archivio Einaudi.

³⁷ Il saggio è riprodotto in *Natalia Ginzburg: a voice of 20th century*, eds. A.M. Jeannet, G. Sanguinetti Katz, Toronto, Toronto University Press, 2000, pp. 230-231.

della stesura dei primi racconti:

Il mondo che avevo intorno era l'Italia del fascismo, dove il vero appariva velato e remoto, inafferrabile come uno spettro, e andare a cercarlo e trovarlo sembrava un'impresa disperata.

Lessi e rilessi *Gli indifferenti* più volte, col preciso proposito di imparare a scrivere.

Quello che volevo che mi fosse insegnato, era la facoltà di muovermi in un mondo impietrito, e Moravia mi sembrava il primo essere che si fosse alzato e mosso camminando nella precisa direzione del vero.³⁸

Moravia le appare come l'unico scrittore che negli anni del fascismo riuscì a diradare quel velo che sembrava ricoprire la verità. Il debito nei suoi confronti è tale da farle aggiungere: «Non gli ho nemmeno mai detto che mi intimidisce essenzialmente perché credo che da lui ho imparato a scrivere».³⁹ È anche in relazione a questo modello, dunque, che la scrittrice sviluppa una poetica a sua volta orientata «nella precisa direzione del vero», e proprio per questo aspetto affine alla scrittura di Simone Weil.

Nel 1951, quando in Italia appare la traduzione di Fortini di *L'ombra e la grazia*, in Francia è pubblicata postuma la *Lettera ai «Cahiers du Sud» sulle responsabilità della letteratura*, stesa da Simone Weil nella primavera di dieci anni prima.⁴⁰ La lettera verte sulla nozione di valore come elemento determinante nel definire le responsabilità morali degli scrittori negli anni Trenta e Quaranta: «Credo nella responsabilità degli scrittori dell'epoca appena trascorsa nella presente sventura» comincia Weil. La filosofa intravede nell'indebolimento della nozione di valore il fattore che contraddistingue il Novecento rispetto a tutti i secoli precedenti. La quasi scomparsa di tale nozione è un fenomeno che ha interessato tutti i campi, da quello industriale a quello scientifico, ma «gli scrittori erano per eccellenza i guardiani del tesoro che è andato perso», essendo il concetto di valore inscindibilmente legato al «destino delle parole». Scrive Weil:

Parole quali spontaneità, sincerità, gratuità, ricchezza, arricchimento,

³⁸ N. Ginzburg, *Moravia*, in Ead., *Vita immaginaria* cit., pp. 15-19: p. 15. Il testo appare per la prima volta su «La stampa» del 28 febbraio 1971, p. 3, cfr. D. Scarpa, *Notizie sull'opera e sui testi*, ivi, p. 176.

³⁹ *Ivi*, p. 17.

⁴⁰ La lettera fu pubblicata sui «Cahiers du Sud», 310, secondo semestre 1951, pp. 426-430, come indica S. Pétrement nella sua biografia *La vita di Simone Weil*, trad. it. di E. Cierlini, Milano, Adelphi, 1994, pp. 526-527, a cui si rimanda per il contesto in cui Weil scrisse l'articolo.

parole che implicano una indifferenza quasi completa alle opposizioni di valori, sono apparse sotto la loro penna più di frequente delle parole che hanno a che fare col bene e col male. Del resto quest'ultima specie di parole si è degradata, soprattutto quelle che si riferiscono al bene, come Valery aveva osservato qualche anno fa. Parole quali virtù, nobiltà, onore, onestà, generosità, sono diventate quasi impossibili da pronunciare oppure hanno assunto un significato bastardo; il linguaggio non fornisce più alcuna risorsa per lodare legittimamente il carattere di un uomo. Ne fornisce appena un po' di più per lodare lo spirito; la stessa parola spirito, le parole intelligenza, intelligente e altre consimili sono anch'esse degradate. Il destino delle parole rende sensibile il dileguarsi progressivo della nozione di valore, e nonostante quel destino non dipenda dagli scrittori, non si può fare a meno di renderli particolarmente responsabili, poiché le parole sono affare loro.⁴¹

La responsabilità morale degli scrittori risiede dunque nell'aver permesso che le parole perdessero la nozione di valore. Questa analisi di Weil offre una chiave di lettura per interpretare il rovesciamento delle riflessioni di Natalia Ginzburg sul linguaggio letterario tra la fine della guerra e i primi anni Cinquanta. Quando scrive *Chiarezza*, nel 1944, la scrittrice appare infatti ancora fiduciosa nella capacità della letteratura di esprimere il vero, nelle possibilità del linguaggio letterario di riappropriarsi di chiarezza e nitidezza come «attributi della verità»; ma in pochi anni la sua riflessione cambia radicalmente. Nel periodo del dopoguerra, Ginzburg sembra assistere al fallimento di questa possibilità, come denuncia nel saggio *Silenzio* del 1951:

Perché tra i vizi più strani e più gravi della nostra epoca, va menzionato il silenzio. Quelli di noi che oggi hanno provato a scrivere romanzi, conoscono il disagio, l'infelicità che coglie quando è il momento di far parlare i personaggi tra loro. [...]

Strappate dolorosamente al silenzio, vengono fuori le poche, sterili parole della nostra epoca, come segnali di naufraghi, fuochi accesi tra colline lontanissime, flebili e disperati richiami che inghiotte lo spazio.⁴²

A partire da una riflessione sul dialogo narrativo Ginzburg affronta una questione morale: una responsabilità fallita da parte degli scritto-

⁴¹ S. Weil, *Lettera ai «Cahiers du Sud» sulle responsabilità morali della letteratura* [1951], in Ead., *La persona e il sacro*, ed. it. a cura di M.C. Sala, Milano, Adelphi, 2012, formato ebook, e in A. Marchetti, *Simone Weil. Poetica attenta*, Napoli, Liguori, 2010, pp. 137-142, nella diversa traduzione proposta in S. Weil, *Poesie e altri scritti*, trad. it. di A. Marchetti, Milano, Crocetti Editore, 1993, pp. 66-70.

⁴² N. Ginzburg, *Silenzio* [1951], in Ead., *Le piccole virtù* [1962], a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2015, pp. 71-75: p. 71.

ri, le cui parole «non hanno valore [...] Non servono a stabilire rapporti, sono acquatiche, fredde, infeconde».⁴³ L'assenza di valore nel linguaggio letterario va valutata sul piano della morale, essendo il risultato di un senso di colpa collettivo:

Fra i vizi della nostra epoca, è noto che c'è il senso della colpa: se ne parla e se ne scrive molto. Tutti ne soffriamo. Ci sentiamo coinvolti in una faccenda di giorno in giorno più sudicia. Si è detto anche del senso di panico: anche di questo, tutti ne soffriamo. Il senso di panico nasce dal senso di colpa. E chi si sente spaventato e colpevole, tace.⁴⁴

Silenzio è la prima manifestazione di un cambiamento del modo di Natalia Ginzburg di guardare alla società contemporanea: esprime cioè una prima disillusione sia verso l'ottimismo possibilistico di *Chiarezza* (1944) sia rispetto al senso di apparenza generazionale di cui è espressione il successivo saggio *Il figlio dell'uomo* (1946),⁴⁵ aprendo la strada a un sentimento di estraneità che si manifesterà nei decenni successivi. *Silenzio* è stato infatti letto come una «frontiera, non cronologica ma psicologica»⁴⁶ del sentimento di inappartenenza e disamore rispetto al proprio tempo che Ginzburg svilupperà verso la metà degli anni Sessanta, e che si manifesterà pienamente nei suoi saggi degli anni Settanta a partire dall'incipit di *Vita collettiva*.⁴⁷ Questo sentimento permea le sue riflessioni sociali, politiche e morali, include saggi come *La condizione femminile*, e definisce anche la riflessione in *Sul credere o non credere in Dio*. La rottura determinata da *Silenzio* sarebbe quasi impercettibile se non la si collocasse nell'arco cronologico della sua produzione saggistica più tarda, ma è tuttavia decisiva sul piano morale. Come nel saggio *Il figlio dell'uomo*, in *Silenzio* Ginzburg usa il "noi", inserendosi tra gli scrittori della propria generazione; ma a differenza dello scritto del 1946 è proprio il riconoscersi anche lei responsabile della perdita di valore del linguaggio in quanto scrittrice a determinare una frattura morale, di cui è percezione la frase «Il silenzio dev'essere contemplato, e giudicato, in sede morale» ripetuta due volte nel saggio.

Alcuni concetti e immagini weiliani sembrano dunque illuminare i

⁴³ *Ivi*, p. 72.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ N. Ginzburg, *Il figlio dell'uomo* [1946], *ivi*, pp. 51-54.

⁴⁶ D. Scarpa, *Le strade di Natalia Ginzburg*, *ivi*, pp. XI-XXXIX: p. XXXVIII.

⁴⁷ «Se devo dire la verità, il mio tempo non mi ispira che odio e noia». *Vita collettiva*, del febbraio 1970, è pubblicato in N. Ginzburg, *Mai devi domandarmi* cit., pp. 103-108.

mutamenti che attraversano le riflessioni di Ginzburg nel periodo del dopoguerra: da un elemento di valore di cui il lessico viene privato, al giudizio prima di tutto morale che ne consegue sulla responsabilità degli scrittori. Se è difficile ipotizzare una lettura di Simone Weil già negli anni Cinquanta (ma non del tutto improbabile, vista la vicinanza con il contesto culturale che ne favorì la diffusione e la discussione in Italia – da Fortini, a Chiaromonte, a Balbo), più solide sono le basi per un'ipotesi di reminiscenza delle riflessioni di Weil quando, nel 1989, Ginzburg prenderà nuovamente posizione rispetto a *L'uso delle parole*, come intitola l'articolo apparso l'8 maggio su «l'Unità». Il suo giudizio sulla società contemporanea è severissimo. Riprendendo la definizione di Wittgenstein, Ginzburg chiama «parole-cadaveri» quelle che la nuova società ha formato: “non vedente” e “non udente” al posto di “cieco” e “sordo” o “anziani”, «come se la parola *vecchiaia* fosse una parola infamante», sono tutte parole «fabbricate artificialmente con motivazioni ipocrite, per opera di una società che ne fa sfoggio e crede con esse di aver mutato e risanato il mondo». ⁴⁸ Questo nuovo lessico, infatti, non trova corrispondenza con un adeguato intervento sociale («La nostra società non offre ai ciechi e ai sordi nessuna specie di solidarietà o di sostegno ma ha coniato per loro il falso rispetto di queste nuove parole»), ⁴⁹ ma incrementa una distanza tra la sfera della società e quella del singolo individuo:

Un linguaggio artificioso, cadaverico, fatto di quelle che Wittgenstein chiamava «le parole-cadaveri». [...]

Sembra un problema insignificante ma non lo è. Si tratta invece d'un problema essenziale. Il linguaggio delle parole-cadaveri ha contribuito a creare una distanza incolmabile fra il vivo pensiero della gente e la società pubblica.

Toccherebbe agli intellettuali sgomberare il suolo di tutte queste parole-cadaveri, seppellirle e fare in modo che sui giornali e nella vita pubblica riappaiano le parole della realtà. ⁵⁰

Ginzburg chiama in causa la categoria ampia degli intellettuali e torna a riflettere sugli eventi legati alla Seconda guerra mondiale, denunciando la parola “olocausto”, che negli anni Ottanta si afferma per definire il genocidio degli ebrei da parte dei nazisti:

⁴⁸ N. Ginzburg, *L'uso delle parole* [1989], in Ead. *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2001, pp. 149-152.

⁴⁹ *Ivi*, p. 149.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 150-151.

Se cerchiamo la parola olocausto nel vocabolario, troviamo scritto: «sacrificio a Dio d'una vittima» [...]. Nel coniare la parola olocausto, è palese l'intenzione di dare una dignità storica e religiosa a un evento dove la religione e la dignità storica erano del tutto assenti. Anzi nel ricordarlo vi scorgiamo l'assoluta assenza d'una idea che non fosse morte e distruzione. Nel chiamarlo olocausto si è voluto giustificarlo e nobilitarlo. Perciò la parola olocausto è oltraggiosa per la memoria di quei morti.⁵¹

La questione si sposta dunque dall'ipocrisia di parole 'artificiali', non adoperate realmente nel pensiero degli uomini, alla distorsione del significato storico, politico e morale implicata dal trasferimento di un termine connotato religiosamente «a un evento dove la religione e la dignità storica erano del tutto assenti».⁵² È, insieme, un'azione di occultamento delle modalità attraverso cui il genocidio è stato perpetrato:

Fu un genocidio. Portò nel nostro secolo un'idea dello sterminio che non c'era prima, lo sterminio calcolato e studiato a un tavolo, quietamente, a freddo e senza passione. In seguito, di nuovo senza passione e quietamente, altri esseri sedettero a un tavolo e progettaronò delle stragi. L'importanza di quei tavoli e l'inesorabile quiete di quei calcoli non devono essere dimenticati. Allora, i nazisti a quei calcoli diedero un nome: «soluzione finale».⁵³

Dal contesto sociale da cui era partita, Ginzburg rivolge la sua riflessione nuovamente alle questioni legate alla memoria della Seconda guerra mondiale, implicando non più soltanto il piano della verità storica ma anche quello della moralità. Usare una parola al posto di un'altra, olocausto al posto di genocidio, non è soltanto falsificatorio, ma è prima di tutto immorale, sia perché si dà dignità spirituale e storica ad azioni criminali del tutto avulse dalla religione, implicando in qualche modo un'idea di "sacrificio" che mistifica la realtà storica dei fatti e la responsabilità dei colpevoli; sia perché il termine occulta la disumana azione di sistematica progettazione che fu alla base dei Lager nazisti. Nel concludere affermando di sentire «una volta di più» la «necessità assoluta di situare le parole nello spazio della verità e della realtà», Ginzburg riafferma una convinzione che si fa ora imperativo morale, ma che ha attraversato tutta la sua opera letteraria e saggistica come indicazione di poetica, espressa anche nel suo romanzo più famoso, *Lessico famigliare*:

⁵¹ *Ivi*, p. 151.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*.

L'ospite ingrato

«Le parole nello spazio della verità». Tracce weiliane nell'opera di Natalia Ginzburg

Giulia Bassi

Era necessario tornare a scegliere le parole, a scrutarle per sentire se erano false o vere, se avevano o no vere radici in noi, o se avevano soltanto le effimere radici della comune illusione. Era dunque necessario, se uno scriveva, tornare ad assumere il proprio mestiere che aveva, nella generale ubriachezza, dimenticato.⁵⁴

L'immagine di parole radicate nel concetto di verità; la dissociazione tra il linguaggio e gli individui; lo svuotamento o la mistificazione del valore di cui un termine è portatore; la necessità e anzi la responsabilità morale di «scrutare» un termine, interrogarlo da più angolazioni per individuarne il valore di verità: «anche nel pensiero esiste uno spazio a tre dimensioni», aveva scritto Simone Weil. Sono tutte tracce di un'affinità, di una lettura precedente forse, o di un più probabile riconoscimento successivo da parte di Natalia Ginzburg di una vicinanza al pensiero weiliano. Un'affinità che, manifestandosi in *Sul credere o non credere in Dio*, si ritrova in molteplici e sottili ramificazioni della sua opera letteraria e saggistica: dalle osservazioni spirituali a quelle politiche e sociali degli anni Settanta, agli scritti in cui le riflessioni sulla letteratura s'intrecciano a quelle di natura morale.

⁵⁴ N. Ginzburg, *Lessico familiare* [1963], Torino, Einaudi, 2014, p. 148.

Commento a tre poesie di Pavese

Marco Villa

È in uscita presso l'editore Garzanti, nella collana diretta da Gabrielle Pedullà dedicata all'opera completa di Cesare Pavese, un commento da me curato alle poesie. Il volume, introdotto da Niccolò Scaffai, comprenderà le raccolte organiche di Pavese (*Lavorare stanca*, *La terra e la morte*, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*) e una selezione di testi sparsi. Ne presento qui tre esempi.

Per la scelta di questo *specimen* ho voluto privilegiare la rappresentatività, ma anche sottintendere un giudizio di valore (che il carattere scientifico del commento tende inevitabilmente a mettere in ombra): per chi scrive, il Pavese maggiore è senza alcun dubbio quello di *Lavorare stanca*, a cui si possono aggiungere alcune poesie non incluse nel libro ma composte sempre negli anni Trenta, il vero periodo di maturità e "di grazia" del poeta. Si inizia quindi con *Antenati*, ossia il testo che forse meglio di tutti definisce il mondo geografico, antropologico e morale di *Lavorare stanca*; segue la poesia eponima, che segna la crisi irrimediabile dei propositi esistenziali legati a quel mondo; infine, si è scelta *Mito*: lì la maturazione simbolica di un «giovane dio» in un uomo stanco e rassegnato sancisce il punto di approdo del nichilismo pavesiano, che resterà sostanzialmente invariato anche nelle poesie scritte negli anni successivi.

D'altra parte, esemplari le tre poesie riportate lo sono anche sul piano formale. Scritte nello spazio relativamente breve di un triennio (1932-1935), attestano un'evoluzione delle modalità rappresentative che copre tre momenti-chiave della poetica pavesiana. In *Antenati* c'è il resoconto naturalistico ancora filtrato dalla prospettiva del soggetto: è il soggetto per eccellenza di *Lavorare stanca*, il ragazzo nel pieno del-

la sua formazione che scopre sé stesso e il mondo e che, nello smarrimento provocato dall'uscita dall'infanzia, cerca figure reali e simboliche a cui aggrapparsi per trovare senso e stabilità. La poesia si colloca quindi in una fase di transizione, che ha vinto e lasciato indietro gli sfoghi romantico-decadenti della giovinezza pur non rinunciando ancora alla centralità di un io e della sua vita interiore – solamente, questo io è proiettato sulla collettività della stirpe, e la sua meditazione si intreccia e si scioglie nella descrizione delle virtù morali dei suoi antenati (di qui caratteri stilistici come il tono obiettivo, la lingua asciutta, il procedere sentenzioso e la tendenza all'apologo). Nella poesia *Lavorare stanca* si rileva già una maggiore oggettivazione – non più l'io ma un uomo solo, figura fondamentale del libro insieme a quella del ragazzo – che dà direttamente nel ragionamento di valore universale e produce una legge esistenziale, quella condensata nella domanda retorica del v. 8 («Val la pena esser solo, per essere sempre più solo?»). Con *Mito* aumenta il grado di astrazione simbolica. Tanto la figura umana quanto il paesaggio si fanno essenziali, per quanto non privi di concretezza, e sono presenti per quello che significano nella vicenda mitica – appunto – di metamorfosi, di crescita e di perdita, una vicenda che, irradiandosi dal ragazzo-uomo, sembra coinvolgere tutto il cosmo.

Naturalmente, questi esempi non esauriscono né le tematiche né le modalità espressive della poesia pavesiana. Si possono citare almeno la disposizione analogica e l'assetto innografico delle liriche posteriori a *Lavorare stanca*, mentre nella raccolta maggiore un'area abbastanza ampia è occupata da testi in cui l'astrazione e l'essentializzazione vengono estremizzate e il discorso si costruisce tramite un'insistita ripetizione e ricombinazione di pochi elementi, già in sé stessi caratterizzati da una forte generalità e vaghezza (sono i testi scritti per lo più alla fine degli anni Trenta e nel 1940, come il trittico dedicato a Fernanda Pivano o, fuori dal libro, come alcune *Poesie del disamore*). Ancora una volta, comunque, con la piccola scelta proposta qui ho voluto indicare le zone della poesia di Pavese a mio avviso più convincenti, quelle, cioè, che spaziano da una «poesia-racconto» non eccessivamente appiattita su un naturalismo integrale (che è il limite, per esempio, di testi pur validi come *Atlantic Oil* o *Città in campagna*) a un realismo mitico-simbolico, dove la finalmente compiuta «espressione essenziale di fatti essenziali» (*Il mestiere di poeta*) guadagna in emblematicità universale quello che perde in varietà di dettagli, acquistando così un potenziale conoscitivo altrove assente, o per troppa esilità ed evanescenza o per troppa aderenza a una prosaicità terra terra.

I. Antenati

Scritta nell'inverno 1932 (il termine *ante quem* è il 9 febbraio), la poesia che darà il titolo alla prima sezione di *Lavorare stanca* 1943 proietta la figura del ragazzo, che qui parla ancora in prima persona, su quella più ampia della stirpe. Sono gli «antenati» del titolo, dei quali l'io individua una serie di caratteristiche e di virtù in cui riconoscersi per placare l'inquietudine legata alla propria identità. Come nel testo proemiale, *I mari del Sud*, il ragazzo trovava nel cugino un punto di riferimento, un modello solido nello smarrimento dell'adolescenza cittadina, qui la stessa esigenza abbraccia un'intera famiglia, fin dalle sue origini ancestrali.

La prima strofa condensa la crisi del soggetto e il suo superamento, che passa attraverso la conoscenza di sé e il riconoscimento di compagni. Segue la presentazione degli antenati: le virtù generali (vv. 9-10) e due episodi legati a figure emblematiche, che funzionano quindi come degli *exempla* in miniatura, intervallati dall'identificazione dell'io con queste figure e con i loro valori. Viene poi delineata, nella terza strofa, l'opposizione tra uomini e donne, che nel mondo patriarcale degli antenati assume un netto carattere assiologico. Il valore sta tutto nei primi, mentre le seconde svolgono soltanto una funzione ancillare, di fatto ridotta al compito biologico della procreazione. La poesia si chiude sul rapporto con il lavoro: pur capaci all'occorrenza di abnegazione e sacrificio (lo dimostra il «nonno» dei vv. 23-26), gli antenati tendono come aspirazione a «un far nulla da bravi», a un ozio sereno e onesto che, più che rifiutare il lavoro, lo trascende, perché «il solo lavoro non basta a me e ai miei» (vv. 43-45), non è cioè sufficiente a definire e a compiere un'esistenza.

Con *Antenati* si entra in modo più diretto nell'universo poetico di *Lavorare stanca* e nel suo sistema di valori. Un universo e un sistema che si reggono su una serie di opposizioni binarie: qui spiccano quella tra uomini e donne e quella tra ozio e lavoro, col primo polo positivo e il secondo negativo. E tuttavia le dicotomie pavesiane sono più complesse e sfumate di quanto potrebbe sembrare. L'ozio degli antenati non esclude l'attività, e allora l'opposizione si giocherà piuttosto su modi differenti di concepire e di vivere il lavoro, come risulta dalla vicenda dei due cognati: l'opposizione è tra un lavoro totalizzante, che esaurisce la vita dell'individuo, e un lavoro che mantiene salutarmente il polo dialettico del «far nulla» (sul tema cfr. Sichera 2015). In questo modo Pavese reinterpreta la figura del *sanssôssi* (dello "spensierato", lo sfaccendato dedito alla fantasticheria e un po' incosciente, dal fran-

cese *sans-souci*), che nel romanzo del suo professore Monti (*I Sans-sôssi*, Ceschina 1929) si oppone a quella del piemontese serio, disciplinato, laborioso, con la testa sulle spalle. Per quanto riguarda invece la dicotomia uomo-donna, già questa poesia ne mostra l'indipendenza, almeno in una certa misura, dal sesso biologico: il cognato fallito è «una donna», perché ne ha le caratteristiche psicologiche e morali, e d'altra parte in *Lavorare stanca* si incontreranno diverse figure femminili assimilabili al polo virtuoso degli antenati.

METRICA: Dominano incontrastate le due misure principali della versificazione pavesiana, il tredecasillabo e il verso di sedici sillabe, sempre con ritmo anapestico; al più sono possibili deviazioni minime, come il v. 25, dodecasillabico (a meno di ipotizzare una dialefe in «e allora»). La segmentazione strofica è irregolare e corrisponde ai quattro nuclei tematici del testo (1. maturazione dell'io; 2. virtù degli antenati; 3. opposizione uomini-donne; 4. opposizione lavoro-ozio). Assenza di rime significative. Spiccano piuttosto le ripetizioni lessicali, in particolare quel tipo di ripetizione che coinvolge parole decisive sul piano tematico, le quali tramano così l'intero testo e ne suggeriscono l'ossatura concettuale. Nel caso di *Antenati* è per esempio fondamentale la doppia serie complementare e oppositiva «uomo/-ini» - «donna/-e» (vv. 3, 9, 37; 3, 13, 29, 30, 33, 39, 47). Non vanno comunque trascurate riprese più puntuali, come quella di «lavoro» (vv. 26, 43), o quella variata «Ho trovato compagni trovando me stesso» - «Ho trovato una terra trovando i compagni» (vv. 7, 40), che proprio nella variazione segnala la crescita del soggetto; un'altra serie rilevante è infine quella del *non saper rispondere* (vv. 4, 6, 10), anch'essa legata alla progressiva presa di consapevolezza del ragazzo.

Stupefatto del mondo mi giunse un'età
che tiravo dei pugni nell'aria e piangevo da solo.
Ascoltare i discorsi di uomini e donne
non sapendo rispondere, è poca allegria.
Ma anche questa è passata: non sono più solo
e, se non so rispondere, so farne a meno.
Ho trovato compagni trovando me stesso.

5

1-7. *Stupefatto del mondo*: lo stupore è la tipica modalità di contatto e di conoscenza del mondo da parte del bambino nell'età infantile. *mi giunse un'età*: il verbo ha qualcosa di brusco, come se l'età successiva, col suo carico di dolore, colpisse il bambino ancora perso nello stupore infantile e quindi impreparato a contrastarla. *che tiravo ... da solo*: solitudine, tristezza e smania senza oggetto sono le caratteristiche di questa nuova età; l'opposizione tra infanzia euforica e adolescenza disforica era anche nei *Mari del Sud*. *Ascoltare ... allegria*: il ragazzo patisce un'esclusione dal mondo degli adulti, che ancora non comprende e con il quale non sa dunque interagire («non sapendo rispondere»). *Ma ... farne a meno*: la maturazione passa dall'uscita dalla solitudine e dall'accettazione del silenzio (cfr. *I mari del Sud*, vv. 1-8). Il gap di conoscenza che separa l'io dal mondo adulto non è stato ancora colmato, ma il mutismo che ne consegue non è più vissuto come condanna ed esclusione. *Ho*

Ho scoperto che, prima di nascere, sono vissuto
sempre in uomini saldi, signori di sé,
e nessuno sapeva rispondere e tutti eran calmi. 10
Due cognati hanno aperto un negozio – la prima fortuna
della nostra famiglia – e l’estraneo era serio,
calcolante, spietato, meschino: una donna.
L’altro, il nostro, in negozio leggeva romanzi
– in paese era molto – e i clienti che entravano 15
si sentivan rispondere a brevi parole
che lo zucchero no, che il solfato neppure,
che era tutto esaurito. È accaduto più tardi
che quest’ultimo ha dato una mano al cognato fallito.

trovato ... me stesso: conoscenza di sé e ritrovamento di anime affini sono due fenomeni strettamente correlati, quasi simultanei. Nelle strofe successive questa affinità e questo riconoscimento verranno proiettati verticalmente su tutta un’ascendenza.

8-28. *uomini saldi ... calmi*: le virtù degli antenati (stabilità e forza morale, padronanza di sé, calma) sono le tipiche virtù stoiche; in questa prospettiva il non saper rispondere diventa un segno distintivo di dignità, di sereno disinteresse nei confronti del cicaleccio mondano. Pavese costeggiò spesso lo stoicismo quale possibile norma di vita (tra le varie note del diario si veda per esempio quella del 3 maggio 1939, perfetta dichiarazione di *apátheia*: «La parte che in noi soffre è sempre la parte inferiore. Come del resto la parte che gode. Solamente la parte serena è superiore. Soffrire, come godere, è cedere alla passione»), benché ciò avvenne per lo più nella forma di un’aspirazione mai veramente realizzata. *Due cognati ... esaurito*: la contrapposizione tra i due cognati è marcata dalle rispettive apposizioni: uno è «il nostro», l’altro è «l’estraneo», appartenente a una diversa famiglia morale. Il secondo applica al lavoro una fredda ragione calcolatrice, il primo (forse ispirato al padre di Cesare, come credono per esempio Mondo 1964 e Alterocca 1974) è un contemplativo, che si perde nella lettura e che sul lavoro tiene una condotta in apparenza autolesiva. L’associazione al femminile degli attributi del cognato «estraneo» è coerente con la qualifica pavesiana della vita attiva come virtù femminile e della vita contemplativa – superiore alla prima – come virtù maschile (*Il mestiere di vivere*, 23 ottobre 1940, dove si legge anche che «la dignità del grand’uomo consiste nel non consentire al lavoro, alla socialità, al *bourrage*»). Il «solfato» (non) venduto dal cognato è un «preparato anticrittogamico costituito da una soluzione di solfato di rame e di calce spenta in alta percentuale d’acqua» (GDLI), usato in agricoltura come concime e fungicida. *È accaduto ... fallito*: con questo piccolo colpo di scena, dove la spietata efficienza va incontro al fallimento, vengono messe in luce altre due virtù degli antenati: l’altruismo e la validità anche pratica dell’ozio, che contrariamente alle aspettative non porta al tracollo del secondo cognato. È significativo che le uniche due imprese commerciali di *Lavorare stanca* falliscano (cfr. *I mari del Sud*). In ciò sarà da vedere non tanto una critica anticapitalistica, quanto piuttosto la sostanziale indifferenza dell’autore per questo tipo di attività: il lavoro che interessa a Pavese è il lavoro come fatica anzitutto fisica, il lavoro umile e proletario dei contadini, degli operai, dei muratori, dei meccanici, dei sabbiatori, dei carrettieri e, sul versante femminile, delle prostitute, tutte figure che torneranno a più riprese nel libro. È su questo piano che si dispongono e confrontano valori e disvalori, mentre il lavoro moderno

A pensar questa gente mi sento più forte che a guardare lo specchio gonfiando le spalle e atteggiando le labbra a un sorriso solenne. È vissuto un mio nonno, remoto nei tempi, che si fece truffare da un suo contadino	20
e allora zappò lui le vigne – d'estate – per vedere un lavoro ben fatto. Così sono sempre vissuto e ho sempre tenuto una faccia sicura e pagato di mano.	25
E le donne non contano nella famiglia. Voglio dire, le donne da noi stanno in casa e ci mettono al mondo e non dicono nulla e non contano nulla e non le ricordiamo.	30
Ogni donna c'infonde nel sangue qualcosa di nuovo, ma s'annullano tutte nell'opera e noi, rinnovati così, siamo i soli a durare.	35

imprenditoriale resta escluso dall'universo di *Lavorare stanca* o al più vi compare come agente di contrasto: nel caso di *Antenati*, per far risaltare la virtù del cognato «nostro». *A pensar ... solenne*: più che i tentativi, con gesti ingenui e narcisistici, di apparire già adulto, è il pensiero degli antenati e il riconoscersi nel loro esempio che danno al ragazzo quella sicurezza e quella forza che ancora non riesce a trovare in sé. *per vedere un lavoro ben fatto*: il senso del dovere del «nonno» non è legato al profitto (come invece la serietà del primo cognato), ma al valore intrinseco e si direbbe estetico del «lavoro ben fatto». Identico concetto espresso in una nota del diario molto più tarda (7 settembre 1949), peraltro in merito a un articolo di Monti autore dei *Sanssôssi*: «La risorsa ancestrale è solo questa: FARE UN LAVORO BENE PERCHÉ COSÌ SI DEVE FARE. (legg. *Piemonte* di A. Monti sul «Ponte»)». *sono sempre vissuto*: da intendersi come ai vv. 8-9: la vita dell'io inizia, ben prima della sua nascita, con quella della stirpe. *pagato di mano*: cioè pagato – in senso ampio – di persona, agendo autonomamente senza bisogno di appoggiarsi ad altri, secondo l'esempio fissato per i posteri dal «nonno» truffato (in un'accezione simile l'espressione è impiegata in *Paesi tuoi*, quando Rico dichiara di volersi vendicare in prima persona di Talino, che gli ha bruciato la proprietà: «[Rico] Dice che ha fermato Ernesto verso sera, all'Orto, e gli ha detto che Talino doveva uscire, perché lui vuole pagarsi di sua mano e in prigione si stava troppo bene. Dice che vuole andarci lui in prigione, dopo averlo ammazzato»). Forza, dignità («una faccia sicura») e onore arricchiscono il ventaglio delle virtù degli antenati.

29-39. *E ... nella famiglia*: «Che poi io abbia affermato (*Antenati*), le donne non contare in famiglia, non vuol dire che io insegni a insultare la propria madre, ma soltanto significa che in un momento particolare della sua esperienza il mio protagonista giovinetto si attacca disperatamente al senso di forza e di virilità che gli spira dalla tradizione paesana, e idealizza un poco il sacrosanto misoginismo di ogni piemontese, che per quanto '900 stima sempre un po' la moglie alla Shakespeare un "gracious silence"» (lettera a Giuseppe Cassano, giugno 1936). *Ogni donna ... a durare*: anche la donna, nell'opera di procreazione, infonde alla prole «qualcosa di nuovo», ma mentre le caratteristiche virili si trasmettono di padre in figlio l'apporto

Siamo pieni di vizi, di ticchi e di orrori⁴
– noi, gli uomini, i padri – qualcuno si è ucciso,
ma una sola vergogna non ci ha mai toccato,
non saremo mai donne, mai ombre a nessuno.

Ho trovato una terra trovando i compagni, 40
una terra cattiva, dov'è un privilegio
non far nulla, pensando al futuro.
Perché il solo lavoro non basta a me e ai miei;
noi sappiamo schiantarci, ma il sogno più grande
dei miei padri fu sempre un far nulla da bravi. 45
Siamo nati per girovagare su quelle colline,
senza donne, e le mani tenercele dietro la schiena.

II. Lavorare stanca

La poesia, del 1934, ha lo stesso titolo del libro e ne condensa alcune delle problematiche centrali, per quanto il tema del lavoro sia, almeno a un primo livello, assente.

femminile si annulla nella discendenza, non dura. *Siamo pieni ... a nessuno*: i padri non sono immuni dal male (i «vizi», i «ticchi» – capricci improvvisi e manie – gli «orrori», fino al suicidio), ma lo vivono con una disposizione d'animo che non è quella di subalternità della donna (una lezione precedente dava «schiavi» al posto di «ombre»). Questi versi confermano che anche gli uomini possono essere «donne», qualora cedano alla debolezza di un'esistenza ancillare, dipendente da quella altrui. In una nota del *Mestiere di vivere* (12 aprile 1947) la definizione è ripresa proprio in rapporto all'incapacità di sopportare una reale solitudine: «Tu sei solo, e lo sai. Tu sei nato per vivere sotto le ali di un altro, sorretto e giustificato da un altro, che sia però tanto gentile da lasciarti fare il matto e illudere di bastare da solo a rifare il mondo. Non trovi mai nessuno che duri tanto; di qui, il tuo soffrire i distacchi – non per tenerezza. Di qui, il tuo rancore per chi se n'è andato; di qui la tua facilità a trovarti un nuovo patrono – non per cordialità. Sei una donna, e come donna sei caparbio. Ma non basti da solo, e lo sai».

40-47. *Ho trovato ... compagni*: riprende e rilancia il v. 7, delineando le tre tappe della formazione: «Conquista dell'io, dei compagni e della terra» (Mascaretti 2005), con progressivo allargamento di prospettiva e progressivo radicamento. *terra cattiva*: più che a caratteristiche concrete della terra, l'aggettivo sarà da riferirsi, non senza risonanze bibliche, alla condanna dell'uomo al lavoro, in particolare al lavoro della terra stessa (per questo l'ozio sarà un «privilegio»). *pensando al futuro*: l'ozio dei contemplativi non è sterile, ma dinamico, proiettato in avanti. *Siamo nati ... dietro la schiena*: sintesi dell'attitudine degli antenati, qui rappresentata come un destino («Siamo nati per»), quindi come una forza tale da potersi opporre alla condanna altrettanto fatale al lavoro. Si noti la coincidenza con l'attitudine del cugino nei *Mari del Sud* (vv. 64-69); il gesto di tenersi le mani dietro la schiena «implica volontà di non lavorare, di non sporcarsi le mani nella fatica del lavoro, di conservare mani diverse da quelle dei contadini» (Capasa 2008), e tutto questo pur sapendosi schiantare di lavoro, all'occorrenza (v. 44). Un'immagine simile è anche in *Paesi tuoi*: «Li trovo fermi in circolo con Ernesto e quegli altri, le mani dietro la schiena, e non parlavano».

Un uomo si aggira per le strade e per le piazze di una città e le trova deserte. È un uomo solo, che comprende che l'unico rimedio alla sua inquietudine è fermare una donna e «deciderla a vivere insieme» (v. 11). Soltanto così avrebbe qualcuno con cui parlare veramente e – soprattutto – avrebbe una casa, un luogo condiviso tra lui e la donna che li accompagnerebbe sempre, «anche andando per strada» (v. 18).

Diversi lettori si sono interrogati sull'apparente incongruità del titolo rispetto al contenuto della poesia, che non tematizza direttamente né il lavoro né la fatica che ne consegue. In realtà proprio la scelta del titolo rivela che la solitudine al centro di questa poesia è il fondamento di tutto il mondo poetico di Pavese (Gioanola 1986). *Lavorare stanca* è un libro di formazione: lo dichiara l'autore stesso in riferimento alla prima edizione (cfr. *Il mestiere di vivere*, 16 febbraio 1936, e *A proposito di certe poesie non ancora scritte*), ma la chiave di lettura vale anche per l'edizione definitiva (cambia, semmai, l'esito del processo). Per questo motivo il lavoro ne è il tema principale anche e soprattutto per la ricaduta che ha sulla crescita dell'uomo, sulla sua possibilità di accedere a una maturità pienamente realizzata, equilibrata e soddisfatta. Si è visto che il lavoro, quando esclude la controparte dell'ozio creativo (ed è la maggioranza dei casi), tende a isolare l'individuo, sia dagli altri che dalla realtà tutta. *Lavorare stanca*, insomma, anche perché costringe alla solitudine, ed è una solitudine arida, abbruttita, dolorosa, molto diversa da quella stoica prospettata nei primi testi del libro. In effetti, questa poesia riprende vari motivi delle precedenti per fare una palinodia che è al tempo stesso esigenza di evoluzione. Viene sancito il fallimento del proposito di autosufficienza virile di *Antenati*, o, per meglio dire, ne viene rivelato il carattere volontaristico, di aspirazione più che di effettivo possesso; inoltre la solitudine adolescenziale e il vagabondaggio del giovane alla scoperta del mondo si rivelano pratiche e valori insufficienti nel momento in cui il ragazzo si deve fare uomo (si veda la prima strofa). Per quest'ultimo passaggio diventa fondamentale un rapporto con la donna che buchi l'isolamento e che si strutturi in termini alternativi tanto all'astrazione idealizzante quanto all'occasionalità sessuale, ossia le due modalità di incontro con l'altro femminile delineate nell'opera. Proprio il fallimento di questo proposito – che qui viene enunciato ma rimane pura intenzione – sarà tra le cause fondamentali dello scacco finale a cui andrà incontro l'«uomo solo» delle ultime poesie di *Lavorare stanca*.

METRICA: Tredecasillabi (la maggioranza), versi di sedici sillabe e doppi settenari, sempre anapestici (questi concentrati soprattutto nell'incipit e nella chiusa). Lo

scalino isola una prima strofetta di presentazione, ma nel complesso la compattezza tematica della poesia trascende le partizioni strofiche. Numerose ripetizioni, tra le quali spiccano: quelle degli aggettivi che connotano la città ma soprattutto – per traslato – la condizione esistenziale del protagonista («inutili», vv. 7, 22; «deserta», vv. 15, 20, 25, sempre associata a «piazza» e sempre a fine verso; «vuote», vv. 5, 10); quelle di «strada/-e» (vv. 1, 3, 9, 16, 18, 26) e «casa» (vv. 1, 4, 18, 21, 27), che formano una coppia oppositiva centrale dal punto di vista semantico; infine, ovviamente, quella di «donna» (vv. 10, 19, 26)

Traversare una strada per scappare di casa
lo fa solo un ragazzo, ma quest'uomo che gira
tutto il giorno le strade, non è più un ragazzo
e non scappa di casa.

Ci sono d'estate	
pomeriggi che fino le piazze son vuote, distese	5
sotto il sole che sta per calare, e quest'uomo, che giunge	
per un viale d'inutili piante, si ferma.	
Val la pena esser solo, per essere sempre più solo?	
Solamente girarle, le piazze e le strade	
sono vuote. Bisogna fermare una donna	10
e parlarle e deciderla a vivere insieme.	
Altrimenti, uno parla da solo. È per questo che a volte	
c'è lo sbronzo notturno che attacca discorsi	

1-4. *Traversare ... di casa*: è la situazione-tipo di varie poesie del libro (cfr. *Civiltà antica*, Ulisse, Esterno), connotata positivamente quando a viverla è un ragazzo che inizia a scoprire sé stesso, la propria indipendenza e il mondo esterno; qui invece c'è un uomo, e il suo attraversare le strade non ha più nulla della scoperta avventurosa, è solo un girare a vuoto.

4-14. *Ci sono ... si ferma*: il paesaggio riflette il disagio interiore dell'uomo, il deserto della sua solitudine: così le piante dei viali sono «inutili» e le piazze sono «vuote» (poco importa se siano effettivamente deserte o se, come è più probabile, tali appaiano all'uomo solo). *Val la pena ... più solo?*: preparata dal «si ferma» del verso precedente, ecco la domanda centrale della poesia e – nell'ottica della formazione – di tutto *Lavorare stanca*: domanda retorica che sconfessa i propositi di solitudine (di *Antenati* ma anche per esempio di *Mania di solitudine*) dichiarandone l'inutilità. La solitudine «non è più la libera disponibilità del ragazzo ma autentica incapacità di rapporti» (Gioanola 1986), non porta benefici e sa solo alimentare tautologicamente sé stessa. *Solamente ... insieme*: evoluzione rispetto alla *flânerie* orgogliosamente solitaria e contemplativa di molte poesie della sezione «Città in campagna»: se ci si limita a girare per le strade, queste sono vuote e percorrerle è inutile; perché tutto ciò acquisti senso, serve incontrare una donna e farne la propria compagna di vita. Di fatto questa poesia cerca di dare risposta alla stessa domanda di senso e alla stessa esigenza di radicamento che animano la coeva *Paesaggio V*, ma se lì la prospettiva è più generalmente ontologica, qui la problematica si fa esistenziale. *Altrimenti ... la vita*: trovare una compagna significa innanzitutto trovare qualcuno con cui condivi-

e racconta i progetti di tutta la vita.
Non è certo attendendo nella piazza deserta 15
che s'incontra qualcuno, ma chi gira le strade
si sofferma ogni tanto. Se fossero in due,
anche andando per strada, la casa sarebbe
dove c'è quella donna e varrebbe la pena.
Nella notte la piazza ritorna deserta 20
e quest'uomo, che passa, non vede le case
tra le inutili luci, non leva più gli occhi:
sente solo il selciato, che han fatto altri uomini
dalle mani indurite, come sono le sue.
Non è giusto restare sulla piazza deserta. 25
Ci sarà certamente quella donna per strada
che, pregata, vorrebbe dar mano alla casa.

dere il proprio mondo interiore. Come emblema di figura solitaria non è più scelto il ragazzo silenzioso, ma lo «sbronzo notturno», un uomo cresciuto e abbruttito, colto nell'atto, tra il comico e lo straziante, di raccontare a sé stesso i propri progetti di vita.

15-27. *si sofferma ogni tanto*: queste interruzioni momentanee dell'aggirarsi per le strade propiziano l'autoriflessione; ai vv. 7-8 l'arresto introduceva la domanda fondamentale, ora la sua risposta. *Se fossero ... la pena*: girare per le strade «varrebbe la pena», avrebbe cioè un senso, solo a farlo in due, compagno e compagna uniti in una «casa». Questa casa è un luogo fisico ma anche e soprattutto simbolico, in quanto centro stabile dell'esistenza presente ovunque, anche nel caso poi si tornasse per strada da soli. La stessa idea è ripresa in una poesia del '36 ma non inclusa nel libro, *Abitudini*, ma anche fuori dalla scrittura poetica, in una prospettiva dolorosamente autobiografica, Pavese tornerà a più riprese sul tema. Tra i molti esempi, si veda l'*Analisi di P.*, data 25 ottobre 1940 e contenuta in una lettera inviata a Fernanda Pivano qualche giorno dopo (5 novembre), dove si parla del «desiderio feroce di una casa» e dove si trovano affermazioni come questa: «Naturale tragedia: tutti gli amori ottiene, o può ottenere, P. dalle donne, meno l'unico cui, come tutti i *ratés*, lui anela veramente dal fondo del cuore: l'amore di una moglie». E dal *Mestiere di vivere* (8 febbraio 1946): «Certo, avere una donna che ti aspetta, che dormirà con te, è come il tepore di qualcosa che dovrai dire, e ti scalda e t'accompagna e ti fa vivere. | Sei solo. Avere una donna che parla con te non è nulla. Conta solo la stretta dei corpi. Perché perché non ce l'hai? | "Non l'avrai mai". Tutto si paga». *Nella notte ... gli occhi*: nel frattempo è scesa la notte e l'uomo si aggira ancora solitario in un paesaggio di cui avverte l'insignificanza (cfr. di nuovo le luci «inutili»), al punto che nemmeno vale la pena guardarlo. Come in altre poesie di *Lavorare stanca* (emblematica *Civiltà antica*), il non guardare la realtà circostante è segno di una chiusura profonda, di una prigionia nel proprio io che preclude la ricchezza del mondo. *sente ... le sue*: l'uomo non vede le case, spazio privato e intimo, emblema della stabilità, ma sente soltanto il rumore dei propri passi sul selciato, spazio pubblico della vita vagabonda. Il selciato lo collega idealmente ad altri uomini lavoratori come lui, in un'associazione che però continua a escludere la donna e la possibilità di una casa. *Non è giusto ... deserta*: perché «non è certo attendendo nella piazza deserta / che s'incontra qualcuno» (vv. 15-16). *Ci sarà ... alla casa*: viene ribadita la risoluzione dell'uomo solo, con un'enfasi in più («Ci sarà certamente») che tradisce forse un'ansia di autoconvincimento. La risposta alla domanda di senso è fornita solo in termini teorici, e attende di essere tradotta nella pratica.

III. Mito

La poesia, scritta nell'ottobre 1935, viene inclusa solo nella seconda edizione di *Lavorare stanca*, all'interno della quale svolge un ruolo ideologico decisivo. Il titolo proietta l'importante motivo del ragazzo che si fa uomo nel quadro più ampio della maturazione come evento simbolico e universale, relativo alla condizione umana in qualunque tempo e luogo.

Il tema della poesia è già tutto nei primi versi: la fine della giovinezza equivale alla morte di un giovane dio e alla sua sostituzione con un uomo stanco e rassegnato. Ciò che segue è una ripresa variata di questo dato di partenza. In particolare, la morte del giovane dio viene messa in rapporto, fino alla tendenziale identificazione, con la morte dell'estate e di tutto ciò che questa stagione rappresenta in termini di vitalità piena e vigorosa, condizione dell'uomo e, attraverso l'uomo, dell'intero cosmo.

Nella poesia che tematizza – in modo diretto come mai altrove in *Lavorare stanca* – l'ingresso nell'età adulta, l'elemento più importante risulta infine essere la morte. Diventare uomini non è tanto un processo, una crescita graduale, quanto più un evento traumatico, un rito di passaggio repentino e brutale: «Ci si sveglia un mattino» (v. 6) e ci si accorge che tutto un mondo e tutto un sé legato a quel mondo – come sua parte e come suo signore – sono morti, scomparsi per sempre. La fine della giovinezza assomiglia molto a una leopardiana «morte delle illusioni» (Mutterle 2003), che implica il venir meno di un rapporto immediato e ingenuo con la realtà, quando bastava guardare perché le spiagge esistessero e respirare perché l'aria rivivesse (vv. 23-26). E tuttavia la morte non riguarda solo il passato, sacrificato per accedere a un nuovo stadio dell'esistenza: non è solo il risultato e il residuo della maturazione, ne è anche la sostanza presente e futura. L'età adulta soppianta la giovinezza proprio quando l'individuo comprende il destino di morte che pesa su tutta la realtà, dopo averlo fino a quel momento – divinamente – ignorato. Per questo, la maturità è essenzialmente perdita: perdita di una parte di sé e coscienza della perdita come legge universale. Al destino (e questo è un altro punto di contatto con Leopardi) l'uomo non può fare altro che opporre la propria consapevolezza di quel destino, consapevolezza che in *Mito* prende la forma di un sorriso amaro ma calmo, rassegnato ma stoicamente «senza pena» (vv. 2 e 22). Con questa poesia il ragazzo sparisce definitivamente da *Lavorare stanca*, lasciando il posto a un uomo solo e al suo sguardo nostalgico, deluso o arreso su un mondo che non gli appartiene più.

L'ospite ingrato

METRICA: Quattro strofe di tredecasillabi variati da alcuni doppi settenari sempre anapestici (vv. 4, 13, 15-17) e versi di quattordici sillabe (del tipo consueto in *Lavorare stanca*: settenario sdrucchiolo anapestico + senario dattilico) concentrati soprattutto nel finale (vv. 5, 24, 26-27). Il sistema delle ripetizioni riflette la dinamica del testo: al centro stanno la «morte» con le sue varianti (vv. 2, 6, 16, 18), il «giovane dio» che ne è vittima (vv. 1, 17; i due termini ricorrono separati ai vv. 4, 13, 24) e l'«uomo» che ne è il risultato (vv. 1, 2, 12, 21, 26; sempre a fine verso). La figura etimologica «sorriso» - «sorridere» mette in risalto la circolarità della poesia, che si apre e si chiude sulla stessa emblematica immagine (vv. 2, 27).

Verrà il giorno che il giovane dio sarà un uomo,⁷
senza pena, col morto sorriso dell'uomo
che ha compreso. Anche il sole trascorre remoto
arrossando le spiagge. Verrà il giorno che il dio
non saprà più dov'erano le spiagge d'un tempo.

5

Ci si sveglia un mattino che è morta l'estate,
e negli occhi tumultuano ancora splendori
come ieri, e all'orecchio i fragori del sole
fatto sangue. È mutato il colore del mondo.

1-5. *Verrà il giorno*: l'incipit profetico contribuisce all'atmosfera solenne che circonda l'evento. È chiaro fin da subito che a venire rappresentato non è il semplice farsi uomo di un ragazzo, ma un rito di passaggio dal valore mitico-simbolico altissimo, riguardante la natura profonda dell'esistenza umana. *giovane dio*: giovinezza e divino sono associati dalla comune ignoranza della morte. Il tema sarà ripreso nel dialogo *I due* (dai *Dialoghi con Leucò*): «Voglio dire, quando stavamo sempre insieme e giocavamo e cacciavamo, e la giornata era breve ma gli anni non passavano mai, tu sapevi cos'era la morte, la tua morte? Perché da ragazzi si uccide, ma non si sa cos'è la morte. Poi viene il giorno che d'un tratto si capisce, si è dentro la morte, e da allora si è uomini fatti». *senza pena ... ha compreso*: questa è la condizione dell'uomo adulto: avere consapevolezza del proprio destino e affrontarlo con un sorriso ormai privo della vita che animava il sé ragazzo. Il fatto che tutto questo avvenga «senza pena» può dipendere da un maturato stoicismo oppure da una rassegnazione inaridita, privata di qualsiasi intensità emotiva. *Anche il sole ... le spiagge*: parallelo, che successivamente verrà approfondito in una prospettiva cosmica, tra la morte del giovane dio e quella del sole tramontante. Mutterle (1989) ha riconosciuto un'«affinità di condizione» con questi versi di Gozzano: «guardo il sole che declina / già lentamente sul mio cielo grigio» (*I colloqui*, vv. 8-9).

6-13. *Ci si sveglia ... del mondo*: l'estate è la stagione della giovinezza divina (anche nella tradizione letteraria più prossima: si pensi all'*Alcyone* di D'Annunzio), dell'energia vitale che attraversa il mondo e il corpo del ragazzo e li accomuna fino a farne un tutt'uno (icastica la sinestesia dei «fragori del sole» che si fanno «sangue»). Fine della giovinezza e fine dell'estate sono quindi lo stesso evento, che produce una rottura nel corso delle cose: non cambia solo un ragazzo, ma insieme, interamente, «il colore del mondo». Da notare anche il cambio di tempo: nella prima strofa la morte del giovane dio è profetizzata al futuro, ora, con un passaggio repentino, è data per avvenuta; il passaggio repentino accentua il carattere istantaneo e improvviso del

La montagna non tocca più il cielo; le nubi
non s'ammassano più come frutti; nell'acqua
non traspare più un ciottolo. Il corpo di un uomo
pensieroso si piega, dove un dio respirava. 10

Il gran sole è finito, e l'odore di terra,
e la libera strada, colorata di gente 15
che ignorava la morte. Non si muore d'estate.
Se qualcuno spariva, c'era il giovane dio
che viveva per tutti e ignorava la morte.
Su di lui la tristezza era un'ombra di nube.
Il suo passo stupiva la terra.

Ora pesa 20
la stanchezza su tutte le membra dell'uomo,
senza pena: la calma stanchezza dell'alba
che apre un giorno di pioggia. Le spiagge oscurate
non conoscono il giovane, che un tempo bastava

la maturazione. *La montagna ... un ciottolo*: scomparsa di immagini emblematiche dell'estate, scandita dalla ripetizione di «non più» che contribuisce al *pathos* elegiaco di questi versi. L'associazione tra «nubi» e «frutti» è anche in *Grappa a settembre* («Le nuvole sparse / hanno polpe mature», vv. 11-12): la sua riproposizione è spia del fatto che la morte dell'estate è anche una liquidazione, attraverso la negazione delle immagini che lo avevano caratterizzato nel libro (cfr. più sotto «l'odore di terra» e «la libera strada»), del rapporto immediato e fecondo, corporeo e insieme fantastico dell'individuo con il paesaggio. È un rapporto che possono avere le donne, gli irregolari (vagabondi, pezzenti, ubriachi) e i ragazzi, non l'uomo maturo. *Il corpo ... respirava*: al dio bastava respirare, cioè esistere, l'uomo invece si piega sotto i dubbi e le preoccupazioni, o anche semplicemente sotto i pensieri, laddove il giovane dio faceva a meno della conoscenza intellettuale (solamente «respirava»; «viveva», v. 18; passava, v. 20; e guardava le cose, vv. 24-25).

14-20. *la libera strada*: è lo spazio di esperienza del ragazzo, uno spazio libero perché non legato a una funzione d'uso, a un impegno preciso, ma aperto a tutte le sollecitazioni. *ignorava la morte*: nell'universo della giovinezza la morte non ha corso, perché il ragazzo padrone di quell'universo la ignora. Siamo in una realtà simbolica che obbedisce alla logica del mito, una logica per cui se il giovane dio non sa la morte questa realmente non esiste, e realmente la gente che sparisce continua a vivere in lui. *Su di lui ... di nube*: quello della giovinezza è un mondo de-psicologizzato, tutto corporeo, per questo anche le emozioni negative non sono che naturali fenomeni del paesaggio. *Il suo passo stupiva la terra*: lo stupore è proprio dell'infanzia e della giovinezza (in Pavese ma anche tipicamente nella tradizione lirica novecentesca, come ricordato da Andreoli 1977), qui però con un rovesciamento: non è il giovane che «Stupefatto del mondo» (*Antenati*, v. 1) inizia a conoscerlo, ma al contrario la terra che si scuote e vive al passaggio del dio.

21-27. *Ora ... dell'uomo*: come spesso accade nel libro, lo scalino introduce e mette in risalto uno scarto, in questo caso l'opposizione tra la vita mitica del ragazzo e quella attuale, decaduta dell'uomo (si noti anche il passaggio dall'imperfetto al presente). *Le spiagge ... guardasse*: si è spezzato il legame tra l'io e il mondo, e ciò

L'ospite ingrato

le guardasse. Né il mare dell'aria rivive
al respiro. Si piegano le labbra dell'uomo
rassegnate, a sorridere davanti alla terra.

25

che prima faceva una cosa sola adesso si separa in una reciproca estraneità. Il dio «non saprà più dov'erano le spiagge d'un tempo» (v. 5) e le spiagge, prive della luce dell'estate, non riconoscono più colui che le aveva fatte esistere con il suo sguardo (sguardo che, come il «respiro» del v. 26, ha a tutti gli effetti una funzione creatrice). *Si piegano ... alla terra*: questo sorriso rivolto da un uomo «che ha compreso» a una terra ormai morta, spoglia di illusioni, e al suo destino, ricorda da vicino quello che l'uomo leopardiano opponeva a un fato analogo: «Che se d'affetti / Orba la vita, e di gentili errori, / È notte senza stelle a mezzo il verno, / Già del fato mortale a me bastante / E conforto e vendetta è che su l'erba / Qui neghittoso immobile giacendo, / Il mar la terra e il ciel miro e sorrido» (*Aspasia*, vv. 106-112).

La metrica accentuale di Franco Fortini

Teoria e prassi

Costanza Giuntini

I. L'ipotesi della metrica accentuale

Nel 1959, all'interno del saggio *Su alcuni paradossi della metrica moderna*, Fortini sottolinea come molti poeti del Novecento rifiutino i desueti strumenti metrici in favore di una maggiore libertà.¹ Tuttavia, anche se i dispositivi formali della tradizione vengono in larga misura abbandonati, la poesia rimane innegabilmente un linguaggio altro: con il venire meno delle regole metriche tradizionali, la poesia potrà forse dirsi libera, ma come fare a questo punto per riconoscerla fra la moltitudine delle altre forme scritte? Una volta *liberata*, la poesia avrà comunque bisogno di un qualcosa che la connoti. I poeti possono anche bandire il metro dalle loro poesie, ma continuano a frequentare e declinare il genere poetico.²

A causa dello sfaldamento della metrica tradizionale,³ il verso deve trovare ogni volta il proprio modo di esistere e di non sconfinare fatalmente nella prosa. Il non aderire più a una norma consolidata e condivisa ha fatto sì che ogni autore dovesse codificare, nel suo intimo, fra sé e sé, un modo di configurare la propria scrittura, di stabilire un nuovo codice metrico per la propria poesia.⁴ Affinché si possa parlare di

¹ Vd. F. Fortini, *Su alcuni paradossi della metrica moderna*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, p. 813.

² *Ivi*, p. 815.

³ Per un approfondimento riguardo l'affermarsi del verso libero e i vari modi in cui è stato declinato dai poeti italiani, vd. E. Esposito, *Metrica e poesia del Novecento*, Milano, Franco Angeli, 1992, pp. 40-91.

⁴ F. Fortini, *Su alcuni paradossi della metrica moderna* cit., p. 802.

metrica a tutti gli effetti è però necessario che emergano delle costanti intersoggettive, cosa che secondo Fortini si è verificata a partire dalla seconda metà degli anni Quaranta del Novecento.⁵ L'autore, nel saggio *Verso libero e metrica nuova* (1958), sostiene di avere individuato una nuova tendenza metrica; l'ipotesi verrà poi nuovamente confermata a distanza di oltre vent'anni in *Metrica e biografia*.⁶

Fortini riteneva che dalle ceneri della vecchia metrica si stesse formando una nuova metrica, o neometrica, basata su regole differenti rispetto a quelle della tradizione. Senza rifiutare il sillabismo su cui si fonda la metrica italiana tradizionale, Fortini ipotizza che nel Novecento a determinare la natura del verso siano il numero degli *ictus* principali e, soprattutto, l'isocronia fra questi,⁷ motivo per cui si parla di «metrica accentuale» o «accentuativa».

L'autore sostiene che la maggior parte dei versi dalla seconda metà del Novecento ricada in una di queste situazioni: versi con tre, quattro o cinque accenti principali. Fortini chiama ogni tipo "modulo"; quello a tre accenti è il primo modulo, quello a quattro il secondo e quello a cinque è il terzo.⁸

Tali versi [...] invece di fondarsi sul rapporto fra numero di sillabe e cadenza degli accenti ritmici, o sulla analogia con la lunghezza e la brevità della metrica classica, mi paiono riferibili alla nozione anglo-americana di "centroide",⁹ accento corrispondente ad una enfasi logica o retorica che rende, per così dire, enclitiche o proclitiche le sillabe che lo precedono e lo seguono, se logicamente o retoricamente meno importanti.¹⁰

Si potrebbe essere tentati dal voler equiparare i moduli teorizzati da

⁵ *Ibidem*. A sostegno di una tale ipotesi, Fortini ha analizzato versi di più di vari autori e autrici fra gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta: vd. F. Fortini, *Metrica e biografia*, in Id., *I confini della poesia*, a cura di L. Lenzini, Roma, Castelvecchi, 2015, pp. 64-68.

⁶ Il testo di *Metrica e biografia* è tratto dalla conferenza che Fortini tenne all'Università di Ginevra nel maggio 1980, pubblicata poi nel 1981 su «Quaderni piacentini».

⁷ Vd. F. Fortini, *Su alcuni paradossi della metrica moderna* cit., p. 803. Appunti sulla questione, in quel giro di anni, sono nel carteggio con Pasolini: cfr. F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 83-87.

⁸ Vd. F. Fortini, *Verso libero e metrica nuova*, in Id., *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 345-346.

⁹ Vd. F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., p. 64. La definizione di La Drière è la seguente: «in ordinary speech or typical prose, the stress of accented syllables is weak in words that are logically or rhetorically unimportant; there is a tendency to subordinate these to one main stress (the "centroid"), which corresponds to a logical or rhetorical emphasis». Fortini lo cita dall'edizione del 1953 di "Prosody" in *Dictionary of World Literary Terms*.

¹⁰ F. Fortini, *Su alcuni paradossi della metrica moderna* cit., p. 817.

Fortini con i piedi classici, ma, come specificato dall'autore stesso, non c'è correlazione fra i due sistemi.¹¹ I due concetti non sono completamente distanti fra loro, nel senso che in metrica classica gli accenti si ripropongono a intervalli di tempo uguali, quindi, è corretto parlare di isocronismo; non si può tuttavia fare un reale paragone fra la metrica classica e quella moderna, poiché la lingua italiana non è di tipo quantitativo e non c'è da parte di Fortini un tentativo di ripristinare una scrittura basata sull'alternanza di vocali brevi e lunghe. Inoltre, il ritmo che si stabilisce nella metrica classica è molto più rigido, mentre in quella accentuale, come vedremo, è contemplata una maggiore flessibilità nella distribuzione degli accenti. Ma soprattutto, gli accenti principali non coincidono semplicemente con quelli effettivi, ovvero: non tutti gli accenti sono da considerarsi principali, perché non tutti hanno lo stesso peso all'interno del verso dal punto di vista logico e/o retorico.

Alcune proposte di lettura accentuale sono suggerite da Fortini sia in *Verso libero e metrica nuova* sia in *Metrica e biografia*. Gli esempi da lui riportati ci danno un'idea di come questo tipo di lettura debba essere eseguita. In *Metrica e biografia* l'autore propone esempi di versi tratti dalle opere di Montale, Sereni, Giudici, Bertolucci e Orelli,¹² ma scrive che ha studiato più di ottantacinque autori¹³ e su questo campione ha potuto constatare che la maggior parte di essi aderiva a un tipo di versificazione libera ma regolata dalla presenza degli accenti principali.¹⁴ Naturalmente Fortini contempla l'esistenza anche di frange esterne alla macroarea da lui delineata, ovvero di coloro che sono rimasti ancorati alla vecchia metrica, specie con scopo «sarcastico o iper-straniante»¹⁵ e coloro che invece abbandonano «qualsiasi parvenza di verso».¹⁶

Secondo Fortini, dunque, i versi liberi – o, almeno, la maggior parte

¹¹ *Ivi*, pp. 816-817.

¹² Autori come Sereni e Zanzotto rientrano in più tendenze, a seconda di quali loro poesie ed opere si prendono in analisi.

¹³ L'interesse di Fortini per le soluzioni metriche e formali di altri autori del Novecento è documentato dalla presenza di alcuni appunti autografi: vd. *Appendice*.

¹⁴ F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., pp. 64-68.

¹⁵ *Ivi*, p. 72.

¹⁶ *Ivi*, pp. 66-68. A proposito di coloro che non rientrano nella macrotendenza da lui individuata, Fortini scrive: «Solo tre hanno sequenze di endecasillabi e sono gli ottantenni Betocchi e Solmi o il “carnevalesco” Zanzotto dei recenti sonetti. L'altra, vastissima, è quella che abbandona qualsiasi parvenza di verso, si limita ad una scansione fondata sulla pausa grafica o sulla misura del versetto da versione biblica. Puoi contarvi il Pasolini delle ultime raccolte, il Sanguineti dalle sue prime alle sue ultime, la maggior parte dell'opera recente di Zanzotto, di Pagliarani, dello stesso Luzi, di Sereni»; *ivi*, p. 69.

di essi – presentano in realtà una struttura parzialmente regolata, per quanto flessibile. Stando questi studi, molti poeti non scrivono in totale libertà, ma aderiscono a una nuova forma di regolarità.

Giovannetti, nel 2008, mette in luce una questione non trascurabile: nel caso di quella che egli definisce «lettura silenziosa»¹⁷ emergono più possibilità di lettura, cioè lo stesso verso può essere scandito su un numero diverso di accenti principali.

L'individuazione degli accenti principali, infatti, non è univoca né meccanica. Potenzialmente, ogni lettura eseguita da una persona potrebbe essere diversa. Su quanti accenti principali scandire il verso al momento della lettura è una scelta che spetta al lettore. Un verso di questo tipo, per esempio, può essere letto come «il cornètto | di làtta | arrugginìto | ch'èra»; oppure come «il cornètto di latta | arrugginìto | ch'èra».¹⁸ Fortini per primo riconosce il margine d'incertezza presente nel sistema accentuale e, infatti, egli stesso per alcuni versi che porta ad esempio propone più di una lettura possibile. Ne consegue che dividere in moduli un verso non è poi così immediato; non basta infatti individuare e contare le parole che possono sembrare più importanti (verbo, sostantivo, aggettivo, avverbio). Nella lettura riveste un ruolo rilevante la soggettività di ciascuno, che porta a porre l'enfasi su alcune parole piuttosto che su altre. Spesso, quando un verso presenta un'ambiguità di questo tipo, può essere letto secondo due moduli differenti, e in casi come questi è anche il verso precedente che ci spinge a prediligere un certo tipo di scansione. Se un verso presenta una situazione incerta, quello precedente può influenzarci nella lettura: quindi non solo entra in gioco la soggettività di ciascuno, ma anche il fattore ritmico.

A proposito delle questioni legate a versificazione e lettura, agli inizi degli anni Ottanta Fortini scrive *La poesia ad alta voce*,¹⁹ nello stesso periodo in cui elabora le riflessioni poi pubblicate in *Metrica e biografia*. Fortini ragiona sulla lettura silenziosa e su quella eseguita per un pubblico. Secondo l'autore, anche durante una lettura silenziosa, privata, si stabilisce comunque un «rapporto col tempo infraindividuale, con il patto temporale che più individui stabiliscono o una comunità san-

¹⁷ Vd. P. Giovannetti, «Metrica è, per definizione, tradizione». *Approssimazioni al verso accentuale di Franco Fortini*, in Id., *Dalla poesia in prosa al rap*, Novara, Interlinea, 2008, p. 148.

¹⁸ F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., p. 66.

¹⁹ Il testo faceva parte dell'«Annuario Accademico» dell'Università degli Studi di Siena 1981-1982, pp. 7-20; poi in F. Fortini, *La poesia ad alta voce*, in Id., *Saggi ed epigrammi* cit., pp. 1562-1678.

cisce statuendo precisi cambi di velocità». ²⁰ Il modo in cui leggiamo, anche quando crediamo di farlo solo per noi stessi, risponde al costume della nostra società: possiamo dire che “si legge in un certo modo”. Ogni lettura, dunque, anche se non eseguita ad alta voce davanti a un pubblico fisico, si svolge non solo in relazione al tempo interiore di chi legge, ma «si dispone entro un tempo sociale e cerimoniale specifico, oggetto, se vogliamo, della semiologia della cultura; un tempo comune al dicitore e ai destinatari». ²¹

Ogni lettura è influenzata da più fattori: tipologia di testo, unità prosodica, metri, sintassi, segni di interpunzione e, infine, dalla personale intonazione-recitazione di colui che legge. ²² Rispetto al testo scritto la dizione è relativamente autonoma. Ogni lettura ha pari dignità e legittimità: quella dell'autore, dell'attore, di qualunque dicitore, in qualunque modo si legga (urlando, mormorando, a voce “media”); tutti i modi di leggere un testo, che dipendono dai fattori elencati precedentemente, sono parimenti legittimi. ²³ In relazione a queste affermazioni, possiamo dunque ritenere che Fortini sostenga la libertà nella lettura anche a livello di ritmo, di impostazione delle pause e di enfasi.

Nell'archivio Franco Fortini dell'Università di Siena è conservato un filmato dal titolo *E vorreste non parlassero* ²⁴ in cui il poeta legge alcune sue poesie, tratte da *Una volta per sempre*, *L'ospite ingrato* e *Paesaggio con serpente*. La visione del video è molto utile per poter sentire e apprezzare come Fortini leggeva se stesso. Se le poesie di alcuni autori perdono di espressività e pregnanza al momento della lettura ad alta voce, ²⁵ questo certo non può dirsi per Fortini, che scrive ogni suo verso come se dovesse sempre essere letto ad alta voce o recitato.

Il filmato è illuminante anche su alcuni aspetti della metrica accentuale: Fortini tende a leggere in modo scandito, a fare pause espressive a cui seguono accelerazioni. Il suo modo di eseguire a voce alta le letture dei suoi testi ci fa capire diverse cose. È infatti evidente l'elasticità del ritmo della lettura accentuale e si comprende anche bene cosa intendesse Fortini con accenti dalla portata logica e/o retorica maggiore. Per esem-

²⁰ *Ivi*, p. 1567.

²¹ *Ivi*, p. 1568.

²² *Ibidem*.

²³ *Ivi*, pp. 1570-1571.

²⁴ *E vorreste non parlassero. Franco Fortini legge le sue poesie*, regia di Riccardo Putti, 1989, AFF, Cd Rom F 5b, Università degli Studi di Siena.

²⁵ Fortini scrive che Luzi tendeva mormorare le proprie poesie e a leggere in modo inespessivo, fin quasi a mortificare la bellezza di certi versi; vd. F. Fortini, *La poesia ad alta voce* cit., pp. 1570-1571. Per un approfondimento sul perché si era diffusa la tendenza a leggere la poesia in modo sommesso e poco espressivo: *ivi*, pp. 1562-1567.

pio, nel verso «Il fattorino | non vede più | dove sòno scomparso» (*Il falso vecchio IV, Questo muro*) Fortini accentua con maggiore enfasi l'ausiliare, contrariamente a quanto forse si potrebbe pensare. In diverse letture si sente distintamente che uno degli accenti principali del verso cade su parole come “finché”, “dove”, “ora”: non c'è una regola che stabilisca in modo assoluto quali siano le parole che contengono l'accento principale e quali no. Interessante è anche vedere come Fortini agisce quando occorre sinalefe: ancora una volta, non è data regola fissa. La presenza di un incontro vocalico non comporta un atteggiamento univoco: in alcune occasioni la scansione rallenta, in altre invece c'è accelerazione. Questo nuovo tipo di lettura, che potremmo anche definire “ritmico”, non segue le regole della metrica tradizionale.

Nei saggi di argomento metrico Fortini non propone mai versi propri, ma è in realtà di grande interesse vedere se anche lui stesso applicava la tendenza da lui individuata. È evidente, soprattutto a partire dalla fine degli anni Cinquanta, dunque in concomitanza con la stesura dei saggi, che il poeta lavorava per «un compromesso fra allusione ai metri tradizionali ed enfasi ritmica» che «mira a produrre effetti di senso lavorando sulle attese di lettura, nell'intento di accostare la poesia alla narrativa e all'*actio*».²⁶

Prendiamo ora in analisi parte di una strofa fortiniana tratta da *I destini generali*, in *Poesia e errore* (l'edizione di riferimento è Mondadori, 1969).

È vèro | che sòno | stànco: [3; ottonario]
questo scèndere | scàle | e salìre [3; decasillabo]
derìde, | finché^uccìde, | gli stànchi. [3; decasillabo]
Avère | negli òcchi | pomerìggi^intèri [3/4; dodecasillabo]²⁷
soli àgri, | irràzionali | realtà. [3; decasillabo tronco]

Quello che dà compattezza metrica alla strofa sono i tre accenti principali. Il quarto verso presenta una di quelle tipiche ambiguità da lettura accentuale silenziosa. Se si accelera la lettura fra *pomeriggi* e *interi* avremo il rispetto del modulo a tre accenti, se invece dividiamo le due parole per una lettura più lenta, otterremo quattro accenti principali. Per coerenza col contesto dovremmo mantenere la scansione a tre accenti, ma non è da escludere l'altra possibilità: entrambe le letture sono plausibili.

²⁶ M.V. Tirinato, *Larvatus prodeo*, in F. Fortini, *Lezioni sulla traduzione*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 36.

²⁷ Si è qui proposta la scansione su tre accenti, ma, come specificato immediatamente dopo, è possibile anche una lettura su quattro.

L'ipotesi di un nuovo tipo di sistema nato dopo la metrica libera prende forma all'interno delle riflessioni che Fortini matura durante la stesura dei saggi di fine anni Cinquanta. Alla metrica Fortini riconosce uno scopo, un disegno: la forma non è fine a sé stessa, ma deve adempiere a un progetto, che è quello di ricreare la comunità dei lettori di poesia e degli scrittori.

Non può darsi poesia senza che ci sia un comune accordo su come la poesia debba essere. Finché sono esistite le regole e le norme della metrica tradizionale interrogarsi a tale proposito non aveva significato; con la fine del precedente sistema metrico, dunque dall'Ottocento, diventa invece necessario porsi domande circa la natura e la forma della poesia.²⁸

Dal momento in cui si è ottenuta la liberazione dalle regole della metrica tradizionale, il cui apice è rappresentato dall'invenzione e dall'uso del verso libero, il fare poesia si è basato principalmente sulle esigenze espressive del poeta e questo potrebbe aver accentuato l'allontanamento fra l'autore e il pubblico.²⁹ Si può ipotizzare che la perdita di un orizzonte condiviso abbia contribuito allo scollamento fra poeti e lettori, che non sono più in contatto perché il codice comunicativo è stato mutato.³⁰

Per Fortini i concetti di "metrica" e di "condivisione" sono sostanzialmente sovrapponibili,³¹ poiché le regole metriche stanno alla base della creazione di un linguaggio codificato e riconoscibile dal pubblico della poesia. Solo grazie a questo è possibile la creazione dell'attesa nei lettori.³²

²⁸ Vd. P. Giovannetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010, p. 13.

²⁹ Cfr. N. Frye, *Anatomia della critica*, trad. it. di P. Rosa-Clot, S. Stratta, Torino, Einaudi, 1969, p. 328: «La quarta possibilità, e cioè che il pubblico sia celato al poeta, si ha nella lirica». Se è vero che la lirica è il genere letterario in cui si finge l'assenza di pubblico, possiamo ipotizzare che l'eccessivo incentrarsi dei poeti unicamente sulle loro esigenze espressive possa aver contribuito ad allontanare il pubblico. Se la finzione dell'assenza del pubblico viene estremizzata, il rischio è quello di rimanere senza lettori.

³⁰ Vd. B. De Luca, *Per una verifica del verso accentuale*, in «L'Ulisse», 16, 2003, p. 20: «Pur senza istituire un rapporto di causa ed effetto troppo stringente, si può ipotizzare che queste caratteristiche della poesia contemporanea siano state uno dei motivi di allontanamento dei lettori dal genere lirico: se il romanzo è tutt'oggi capace di avere un suo pubblico vasto [...] e se il teatro può vantare sempre un pubblico in *praesentia* [...], la poesia, invece, vede il suo pubblico, che doveva essere assente solo nella finzione letteraria, ridursi sempre più, fino a coincidere con i soli produttori».

³¹ Vd. P. Giovannetti, «Metrica è, per definizione, tradizione» cit., p. 138.

³² Vd. F. Fortini, *Sulla metrica e la traduzione*, in Id., *Saggi ed epigrammi* cit., p. 806.

La metrica non è arido tecnicismo né ossessione sterile per la forma: la metrica, nel suo essere evocazione di una regola, e quindi nell'essere socialmente condivisa, è il *medium* che permette il contatto con il pubblico. Abbandonarsi all'assenza di regole comporta la perdita del rapporto con i destinatari: per poter avere un orizzonte comune col pubblico è necessario condividere una norma. Per questo motivo per Fortini il problema metrico è di primaria importanza, per riproporre il tema del contatto col destinatario, andato perduto o diventato problematico nel corso del Novecento.³³

Fortini ritiene che per avere condivisione col pubblico sia necessaria l'attesa, altrimenti questa non può essere né soddisfatta né frustrata: «ogni organismo metrico-prosodico non può esistere fuori di un consenso dell'orizzonte dei destinatari, fuor di una attesa; altrimenti non può darsi né dissenso né frustrazione dell'attesa».³⁴ Se non si seguono più le norme tradizionali, su cosa si fonderà l'attesa nel Novecento?

Si è già detto che la lettura silenziosa basata sull'isocronismo degli accenti non può essere assolutamente certa, perché non sempre è facile individuare gli accenti principali; al contrario, una scansione basata sull'isosillabismo è molto più oggettiva e presenta meno margini di incertezza, anche se all'interno del verso la libertà non manca.³⁵

In un contesto metrico in cui non si segua la tradizione, ma ci si riferisca alla metrica accentuale per la costruzione del verso, l'attesa non può svilupparsi se non in virtù di una «ripetizione verticale»;³⁶ in altre parole, l'orecchio può aspettarsi un determinato proseguimento della poesia solo grazie alla serialità dei moduli. Ogni singolo testo, quindi, presenterà la sua specificità. È chiaro che il tipo di attesa che si genera in un contesto di neometrica è ben diverso rispetto a quella possibile con la metrica tradizionale, che si è ormai iscritta nella coscienza metrica degli scriventi e dei lettori. Data una forma metrica, essa generava nel pubblico un'attesa socialmente condivisa e prevedibile: «Da innumerevoli endecasillabi e sonetti nasce una coscienza o attesa

³³ Vd. B. De Luca, *Per una verifica del verso accentuale* cit., pp. XX-XXXI.

³⁴ F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., p. 73.

³⁵ Anche se il lettore deve rispettare necessariamente «i fatti funzionali del metro, mediante il preciso riconoscimento degli ictus, del numero delle posizioni [...], delle pause, ecc.», permane comunque la possibilità di una certa libertà nell'esecuzione del verso, per esempio, nella scansione, ma anche nella lettura di tutte le figure retoriche che si incontrano in un testo poetico; vd. C. Di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, il Mulino, 1976, pp. 63-64.

³⁶ *Ibidem*. Vd. anche F. Fortini, *Verso libero e metrica nuova* cit., p. 806: «Ma ben più importante della convenzione tipografica è l'attesa provocata da una serie».

o “cavità” dell’endecasillabo e del sonetto». ³⁷ Il sistema neometrico ha margini di libertà ben più ampi rispetto a quello tradizionale, quindi, anche l’attesa che nasce nel pubblico è diversa. L’attesa è possibile solo all’interno del singolo testo, perché si crea quella che Fortini, già nel 1958, definisce «una “legislazione” *momentanea*». ³⁸ Poniamo che si stia leggendo un sonetto, quindi una forma ormai riconoscibile e tradizionale: sappiamo cosa aspettarci da questo tipo di forma a priori. Con un testo non rispondente alla metrica tradizionale, invece, non possiamo sapere aprioristicamente le regole che seguirà, ma dobbiamo vedere come questo verrà sviluppato. La metrica accentuale è dunque meno cogente di quella tradizionale.

Il sistema metrico accentuale presenta comunque forti legami con quello tradizionale: secondo Fortini anche in testi a base endecasillabica si possono già ravvisare certe ricorrenze di metrica accentuale, ³⁹ anche se l’esistenza di un sistema basato sulla neometrica si può meglio apprezzare all’interno di versi meno tradizionali e soprattutto in testi polimetri, così da poter vedere come la compattezza del testo possa dipendere dagli accenti principali e non dall’isosillabismo.

Per mostrare che i due sistemi metrici, quello tradizionale e quello accentuale, si compenetrano, prendiamo come esempio alcuni endecasillabi regolari (vv. 12-18) tratti da *Un’altra attesa (Una volta per sempre)*. Qui si è riportato un gruppo di versi che alterna una breve serie da tre accenti con una da quattro. Il fatto che si tratti di tutti endecasillabi, quindi, non garantisce che ci sia sempre lo stesso numero di *ictus*.

Dèntro , | dove tu sèi, | non vèdi più. [3]
 Se nòn, | contro^il soffitto, | dai cortili [3]
 qualche filo | di lùme | o dalla brùma [3]
 il chiàro | della città | verso cèna. [3]
 Puòi, | quando vuòi, | accèndere | la lùce [4]
 lèggere | un libro, | fumàre, | pensàre [4]
 ad àltro, | intànto | che^il tuo tempo | pàssa. [4]

All’interno dei primi versi qui riportati è riconoscibile il primo modulo, ovvero quello a tre accenti principali. Secondo la divisione qui proposta, il passaggio al secondo modulo, cioè quello a quattro accenti, avviene qui: «puòi | quando vuòi | accèndere | la lùce». Ci si potrebbe però anche lasciare trasportare dalla lettura dei versi precedenti, così da poter eseguire una lettura su tre accenti anche per questo verso;

³⁷ F. Fortini, *Su alcuni paradossi della metrica moderna* cit., p. 789.

³⁸ F. Fortini, *Verso libero e metrica nuova* cit., p. 806, corsivo dell’autore.

³⁹ F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., p. 66.

così facendo otterremo questa scansione: «puòì | quando vuòi | accèndere la luce». Non ci sono motivi per cui si debba escludere completamente una delle due letture.

Il secondo modulo, appena introdotto, sembra essere il più adatto anche ai versi conclusivi: «lèggere | un libro | fumàre | pensàre / ad àltro | intànto | che^il tuo tempo | pàssa».

A proposito del legame con la tradizione, Fortini scrive importanti pagine in *Metrica e biografia* riguardanti il periodo e la modalità di composizione della celeberrima *La poesia delle rose* (1962). Per il poeta la scrittura è un momento razionale, in cui chi scrive si pone in ascolto della «memoria metrico-prosodica»:⁴⁰ secondo Fortini, anche quando un autore scrive versi metricamente liberi ha comunque in mente la tradizione, fosse anche per evitarla. Anche un autore che scelga di infrangere qualunque regolarità o di manipolare in una varietà di modi diversi le forme del passato lo fa avendo comunque in mente il sistema contro cui sta operando.

La poesia delle rose è un esempio magistrale di come la metrica tradizionale sia sfiorata, aggirata e, soprattutto, sempre presente nel pensiero di chi scrive. Lo studio sul metro, la strofa e le figure retoriche da impiegare per la creazione della poesia ha impegnato Fortini per mesi.⁴¹ Il metro della *Poesia delle rose* si muove intorno all'endecasillabo stesso, ovvero alla misura che per eccellenza è quella della metrica tradizionale.

La scelta del metro era stata decisiva. Sapevo che avrei dovuto muovermi intorno all'endecasillabo ma evitarlo. Una primissima stesura allineava dei decasillabi con rime e assonanze; ma subito dopo passavo a un verso che oscillava fra le 10 e le 14 sillabe, e cioè fra tre e cinque ictus maggiori, che successivamente tesero a ridursi a tre e quattro. Gli endecasillabi, spesso con accenti di 4a e 7a, sono tuttavia circa il 35 per cento del totale dei versi; conferma che è tutt'altro che perduto il contatto con la misura tradizionale, anche se due su tre versi ne divergono.⁴²

Prendiamo la prima strofa della prima sezione del testo, per vedere sia la misura dei versi sia il profilo accentuale.

Ròse, | rose di pòlvère, | quanta durèzza [3, tredici sillabe]
nei cèppi | a nòtte, | ròse^arcuate [3, decasillabo]
di spine | quali^i tèndini | robùsti [3, endecasillabo]
e i mùscoli | disseccàti | della ragàzza [3, tredici sillabe]
che nell'auto | seta manòvra | e cuòio | [3, endecasillabo]

⁴⁰ *Ivi*, p. 56.

⁴¹ *Ivi*, pp. 56-58.

⁴² *Ivi*, p. 58.

ma mòlla | se un^abbagliante | la sbatte | ma maculata [4, sedici sillabe]
 lungo la gola | come le rose | contuse [3, tredici sillabe]
 nel lavoro | di mezzanotte | e ortiche. [3, dodecasillabo]

In questa prima strofa la misura dei versi spazia dai decasillabi a versi di 16 sillabe. Gli endecasillabi occorrono due volte su otto versi; nel verso più lungo (v. 6) è estremamente visibile la traccia dell'endecasillabo, per di più regolare, dato che è di 6a («ma mòlla se^un abbagliante la sbatte»).

Nella prima strofa, come del resto in tutta la poesia, il modulo dominante è il primo; i versi ruotano più o meno intorno all'endecasillabo e questo porta a una predilezione per il modulo a tre accenti principali. Al v. 6, di cui abbiamo appena detto, pare più confacente una lettura su quattro tempi. Il verso si presenta molto scandito grazie alle ripetizioni al suo interno: sembra naturale dividere l'allitterante «ma molla» dalle parole successive; la situazione è analoga per «ma maculata» (in questo verso si può ben apprezzare uno dei molti giochi fonetici di cui si diceva). Se lo leggessimo su tre accenti il risultato sarebbe poco omogeneo dal punto di vista ritmico e troppo veloce: «ma mòlla | se un abbagliante la sbatte | ma maculata»; sembra preferibile scandire maggiormente il testo e interrompere il susseguirsi dei versi su tre accenti. Abbiamo tuttavia visto come Fortini a volte tenda ad accelerare la lettura, quindi, non è da escludere l'opzione dei tre accenti; semplicemente, la lettura su quattro accenti è più in armonia con il ritmo dei versi precedenti. Anche se solo si osserva la strofa nella sua veste grafica,⁴³ si vede subito che il v. 6 è “fuor di misura” rispetto agli altri; è vero che si tratta di un contesto metrico comunque polimetro, ma gli altri versi fra loro non presentano un'escursione sillabica così importante, poiché si aggirano fra le 11-13 sillabe, dunque il secondo modulo potrebbe essere in questo caso più adatto.

Prendiamo ora *Dalla mia finestra (Una volta per sempre)*, per provare una lettura accentuale di un testo polimetro. La poesia consta di tre strofe, ognuna delle quali a sua volta formata da tre versi.

Dalla mia | finestra | vedo [3; ottonario]
 fra case | e tetti | una casa [3; ottonario]
 segnata da una guerra [?; settenario]

⁴³ Abbiamo detto che non esiste una legge fissa per cui a un dato numero di sillabe corrisponde un dato modulo, tuttavia, versi la cui misura gira intorno all'endecasillabo solitamente appartengono al primo o al secondo modulo, mentre versi più lunghi difficilmente hanno solamente tre accenti principali. Si noti che, in ogni caso, il modulo a cinque accenti rimane comunque il più raro.

L'ospite ingrato

La notte | che spezzò | quei sàssi [3; novenario]
ero giovane, | tremàvo | felice [3; endecasillabo]
nel tremito della città. [?; novenario tronco]
I bambini | gridano | nella còrte [3; endecasillabo]
Le ròndini | vòlano | bàsse [3; novenario]
Le cicatrici dolgono. [?; settenario sdrucciolo]

Dopo i due versi iniziali della prima strofa, che si possono leggere basandosi su tre accenti principali, si presenta una situazione di incertezza al v. 3, poiché non ci sono le componenti necessarie per la costituzione del primo modulo. Possiamo dunque ritenere che questo sia un caso in cui l'attesa viene frustrata, perché la scansione su tre accenti viene interrotta.

I primi due versi della seconda strofa presentano una situazione nuovamente più lineare: si tratta di versi a tre accenti principali, di facile lettura; l'ultimo invece è, di nuovo, più problematico: anche qui infatti le parole con pregnanza di senso sono due (*tremito, città*), quindi non abbastanza per la composizione del primo modulo.

L'ultima strofa si ripresenta costruita in modo analogo alle due precedenti: i primi due versi sono sempre su tre accenti, mentre l'ultimo è impossibile da adattare a qualsiasi modulo.

Possiamo ipotizzare che la poesia segua uno schema: i primi due versi di ogni strofa rispettano il primo modulo, mentre il terzo verso disattende sempre l'attesa precedentemente creata. Si potrebbe anche pensare che i versi brevi rappresentino un punto debole all'interno della teoria; soprattutto versi come quest'ultimo appena visto, «le cicatrici dolgono», in cui il numero di parole è inadeguato per arrivare al numero minimo di accenti prefissato da Fortini. In realtà il problema non esiste, perché l'attesa non deve essere necessariamente soddisfatta, può anche essere frustrata: quel che conta è che sia stata creata. Il sistema accentuale nasce comunque in seno alla metrica libera: è coerente che la realizzazione del testo non sia rigidamente regolata, altrimenti si tornerebbe verso una metrica totalmente normativa. Non è obbligatorio riproporre la stessa identica situazione accentuativa in tutti i versi, poiché non necessariamente questo nuovo sistema metrico deve essere rigido come quello tradizionale. Possiamo immaginare che, anche nei prossimi decenni, continueranno a esistere in poesia versi lunghissimi e brevissimi; nessuna delle due tipologie è di ostacolo alla teoria di Fortini.

In *Prima lettera a Babilonia (Una volta per sempre)* si può osservare l'avvicinarsi di due moduli. Prima abbiamo visto questo tipo di

alternanza all'interno di una poesia composta da soli endecasillabi; in questo caso invece il testo è formato da tre strofe, ciascuna di cinque versi polimetri. L'endecasillabo è comunque presente in questa poesia in più occasioni.

Al vècchio | che g'ira | la màcina [3; novenario sdrucchiolo]
 una vèna | si spèzza | nella pupilla [3; dodecasillabo]
 e il sèrpe | è vicìno | alla cùlla. [3; novenario]
 Confùso | nella pàglia | e nella pòlvère [3; endecasillabo sdrucchiolo]
 è il sàndalo | di un profèta | ridicolo.[3; endecasillabo sdrucchiolo]

Non è vèro | che siàmo | in esilio. [3; decasillabo]
 Non è vèro | che tornerèmo | in pàtria, [3; endecasillabo]
 non è vèro | che piangerèmo | di giòia [3; dodecasillabo]
 dopo l'ùltime | svòlta | del cammino. [3; endecasillabo]
 Non è vèro | che sarèmo | perdonàti. [3; dodecasillabo]

Siedo^a sèra | sul màrgine | della forèsta. [3/4; 13 sillabe]
 Le bèstie | selvàgge | e tímide | cèrcano^acqua. [3/4/5; 13 sillabe]⁴⁴
 Guàrdo | la grande diga | che abbiàmo | costruita, [4; alessandrino]
 i lùmi | della centràle, | l'aèro | che scènde, [4; 15 sillabe]
 la gènte | come mè | che ritòrna | alle càse. [4; 13 sillabe]

La trama accentuale delle prime due strofe è uniforme: sebbene i versi abbiano misure differenti (l'escursione sillabica è poca e sono presenti molti endecasillabi), il numero degli *ictus* principali rimane invariato. Nell'ultima strofa, che è quella con versi più lunghi, la situazione è maggiormente mossa: questi versi presentano margini di libertà più ampi rispetto a quelli delle strofe precedenti. Infatti, il primo verso possiamo eventualmente leggerlo con soli tre accenti, per mantenere l'uniformità con le strofe precedenti («siedo^a sèra | sul màrgine | della forèsta»), ma lo si può anche dividere in quattro («sièdo | a sèra | sul màrgine | della forèsta).

Il verso successivo, addirittura, sembra essere scansionabile in tutti e tre i modi:

le bèstie | selvàgge^e tímide | cèrcano^acqua [3]

le bèstie | selvàgge | e tímide | cèrcano^acqua [4]

le bèstie | selvàgge | e tímide | cèrcano | àcqua [5]

⁴⁴ Per questo verso e per il precedente si è qui proposto un tipo di scansione, ma nella pagina seguente ne sono riportati altri, poiché questo è un caso in cui il margine di incertezza è molto ampio e sono possibili più tipi di letture.

Se si vuole leggere questi due ultimi versi in modo che siano uniformi al contesto, probabilmente la soluzione migliore è quella a quattro accenti, che sembra la più adatta anche ai versi successivi, ma non è una scelta obbligata. Possiamo dire che il modulo a quattro accenti sembra essere più congeniale a tutta la terza strofa, poiché riesce a conferire l'adeguata lentezza nella pronuncia delle parole, senza diventare eccessivamente scandito e poco ritmato o, al contrario, troppo affrettato; tuttavia, come già evidenziato, non c'è un'unica opzione disponibile.

In generale, i versi particolarmente interessanti da analizzare sono quelli lunghi, quindi quelli che spaziano da una misura di 10-12 sillabe fino ad arrivare anche alle 17 o più, poiché al loro interno è possibile trovare tutte le tipologie di moduli teorizzati. In un verso che gira intorno alle 10-12 sillabe, solitamente sono 3 o 4 gli *ictus* principali che vi si possono riconoscere. Il modulo a cinque accenti, più raro, si riscontra in versi dalla lunghezza maggiore. Non è detto però che un verso lungo sia necessariamente scandito su cinque accenti: potrebbe anche presentarne un numero inferiore, dipende da quanti centroidi si riconoscono al suo interno e, come già detto, dal ritmo. Anche se Fortini ha affermato più volte che il terzo modulo è quello meno diffuso, vale comunque la pena cercare alcuni esempi fra i suoi versi.

Qui, alcuni casi di versi fortiniani lunghi,⁴⁵ per mostrare come alcuni di essi rientrino nel secondo modulo, mentre altri nel terzo.

Ho dètto | grande^ il mòndo, | invincibili | gli uòmini [4; 14 sillabe]

Con imperfètta, | di sé pietòsa, | atterrita | tenerèzza [4; 17 sillabe]

La brèzza | capovòlge | i plàtani, | scenderò | per la via [5; 17 sillabe]

All'interno della produzione poetica di Fortini versi isolati costruiti su cinque accenti sono pur presenti, anche se piuttosto rari; è invece ancora più difficile trovarli in serie. Anche se a prima vista un verso è classificabile come lunghissimo, la maggior parte delle volte la lettura più adatta è quella del secondo modulo. Vediamo una delle rare serie da cinque accenti (*Una volta per sempre*):

Quèllo | che ci congiunse | ai nemici, | nemici | a noi stèssi [5; 16 sillabe]

apparèmo. | Dai vètri | dei musèi | guarderanno | i giardini [5; 19 sillabe]

⁴⁵ Abbiamo riportato i singoli versi, ma la divisione in moduli è stata fatta tenendo conto del contesto metrico-ritmico delle poesie di cui fanno parte.

È chiaro che una maggiore presenza di accenti è più facilmente riscontrabile in versi lunghi, ma non è affatto scontato che un verso lungo, poniamo di 15-16 sillabe, sia ascrivibile al terzo modulo. È ormai evidente che il numero delle sillabe non è il criterio principale con cui contare un verso secondo la teoria accentuale di Fortini.

Della poesia *Il comunismo (Una volta per sempre)* esiste la registrazione all'interno del già citato filmato *E vorreste non parlassero*: abbiamo quindi la testimonianza di una lettura d'autore. Questa poesia ha una scansione molto interessante. La lettura è particolarmente sentita e vibrante, probabilmente per il tema caro a Fortini. All'interno del testo viene espresso ancora una volta il senso di estraneità vissuto dal poeta; in questo caso, la poesia parla della consapevolezza di Fortini di non essere comunista alla maniera degli altri e, conseguentemente, di essere guardato con sospetto dai compagni.

I versi delle prime due strofe sono letti con pause che li dividono significativamente in due parti, probabilmente per mostrare l'opposizione e il senso di divisione, separatezza; Fortini dunque scandisce questi versi in modo che siano spezzati: «Il mio centralismo | pareva anarchia/ La mia autocritica | negava la loro» (vv. 7-8). L'autolettura è chiaramente influenzata dal senso delle parole, da ciò che Fortini vuole enfatizzare e sottolineare.

Dalla terza strofa fino alla fine della poesia, la lettura cambia il ritmo, per assestarsi sui tre e quattro accenti, che ormai sappiamo essere le tipologie più diffuse.

Riportiamo le ultime due strofe della poesia:

Com'è chi | per sé | vuole più verità [3; endecasillabo tronco]
per essere agli altri | più vero | e perché gli altri [3; 13 sillabe]
siano lui stesso | così sono vissuto | e muòio. [3; 15 sillabe]
Sempre | dunque | sono stato comunista. [3; dodecasillabo]
Di questo mondo | sempre | volevo | la fine. [4; 13 sillabe]

Vivo, | ho vissuto abbastanza | per vedere [3; 13 sillabe]
da scienza^orrènda | percòssi | i compàgni | che m'hanno piagato [4; 17 sillabe]
Ma dite: | lo sapevate che ero dei vostri, | voi, | nò? [4, 15 sillabe tronco]
Per questo | mi odiavate? | Oh, la mia verità | è necessaria, [4; 16 sillabe]
dissolta in tempo | e ària, | cuòri | più^attenti | a educare. [4, 15 sillabe]

Avere una lettura eseguita da Fortini stesso è utilissimo per poter capire ancora meglio il discorso dell'accento su cui viene posta maggiore enfasi. È sempre più chiaro che non c'è nesso con quelle che vengono considerate le parole più pregnanti in metrica tradizionale: il

criterio è quello espressivo unito a quello ritmico. Ecco che viene sottolineato con forza «sòno», dunque l'ausiliare, invece di «vissuto». Oppure (è uno dei versi più interessanti): «lo sapevate che ero dei vòstri» viene letto dall'autore quasi in apnea, tanta è l'accelerazione rispetto al resto del contesto ritmico. La parola enfaticizzata è «vostri», che ancora una volta ribadisce il senso di disappartenenza e lontananza fra l'«io» e il «voi» rappresentato dai compagni. Dopo questa parte così densa e compressa, Fortini introduce due pause ricche di significato. Il verso si dilata e si restringe, a seconda dell'enfasi e del ritmo dato.

Negli ultimi due versi della prima strofa riportata, si sente il passaggio da una lettura fondata su tre accenti a una fondata su quattro. Questa scelta non solo introduce un significativo rallentamento che serve a dare maggiore rilievo alla drammaticità dell'ultimo verso, ma mette anche in risalto il «sempre». La lettura così come l'ha impostata Fortini fa risaltare alcune componenti del verso rispetto ad altre: per esempio, il fatto che nel verso finale la parola «aria» venga letta isolata fa in modo che la rima interna con «necessaria», al verso precedente, sia ancora più visibile – anzi, sia più facile da sentire.

Un altro passaggio rilevante è quello che contiene un'interiezione: l'accento principale cade su «Oh», in quanto parola che ha un'enfasi retorica maggiore. Le altre parole seguono rapidamente. In questo testo si sente come il ritmo non sia particolarmente omogeneo, proprio perché ci sono diverse pause espressive, rallentamenti e accelerazioni che danno rilievo ad alcune parti del discorso piuttosto che ad altre.

Si è riportata la testimonianza del filmato *E vorreste non parlassero* per sottolineare la componente orale-recitativa delle poesie di Fortini e per confermare l'importanza data dall'autore al momento della lettura. Gli esempi qui riferiti non hanno però la pretesa di essere normativi: in base anche a quanto detto precedentemente, ogni lettura è unica. Lo stesso autore può leggere la medesima poesia più volte e produrre letture sempre differenti: per esempio, può introdurre pause diverse, cambiare il modo di dire gli *enjambements* oppure impostare il testo su un'altra velocità, fattore che poi influenza tutta la disposizione accentuale.

Il nuovo approccio metrico di Fortini verte anche sul rapporto fra «la nuova percezione del metro, data dall'introduzione del verso accentuativo, e il significato».⁴⁶ Il modello della metrica accentuale è quello che «può orientare ad un medesimo fine il corpo sonoro e il

⁴⁶ S. Colangelo, *L'accento e il senso*, in Id., *Metrica come composizione*, Bologna, Gedit, 2002, p. 67.

senso della poesia». ⁴⁷ Secondo Stefano Colangelo, la direzione della metrica accentuale intrapresa da Fortini è profondamente legata alla semantica; in altre parole, il livello del significato e quello del metro sono saldamente connessi. ⁴⁸ Inoltre, sempre Colangelo, in *L'accento e il senso*, evidenzia come nei saggi fortiniani «appare individuata la crisi inevitabile di quelle riflessioni metriche che si ostinano a trascurare il rapporto con la sfera del significato: è questo, che lo spinge al tentativo accentuativo in italiano». ⁴⁹

La libertà rende più variabile e problematico il rapporto tra metrica e senso: è difficile stabilire se un autore che scrive in metrica libera, nel momento in cui realizza versi, faccia prevalere a livello compositivo l'aspetto ritmico-formale sul contenuto o viceversa. Nel caso di Fortini sicuramente il processo di scrittura è razionale, per ammissione del poeta stesso, ⁵⁰ per cui non sembra poi così azzardato ipotizzare che i versi siano frutto *anche* di un calcolo, più o meno accurato, ritmico-matematico. Tuttavia, come si è precedentemente sottolineato, il senso di quel che si vuol dire modella, in qualche modo potremmo dire che “trascina”, la veste ritmica dei versi e il loro assetto accentuale. All'interno di ogni testo la metrica e il senso interagiscono in modi diversi e vari, pertanto, è impossibile stabilire quale aspetto prevalga di volta in volta.

II. Il dibattito critico

La teoria della metrica basata sul numero di *ictus* e la loro tendenziale isocronia è il nodo più delicato e controverso dei saggi fortiniani dedicati al problema metrico nella contemporaneità.

Il dibattito riguardante le questioni di metrica contemporanea nasce in Italia in tempi relativamente recenti. Agli inizi del Novecento, l'argomento trovava spazio soprattutto fra i poeti stessi, ⁵¹ che discutevano circa la natura e l'uso del verso libero. Intorno agli anni Settanta l'interesse per gli aspetti tecnici della versificazione diventerà una vera e propria disciplina, studiata da critici e accademici: la metricologia. Una

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ivi*, p. 69.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., p. 59.

⁵¹ A tale proposito, vd. M. Mancini, *Metrica, poesia, società nelle riflessioni di poeti italiani del Novecento*, in *Cultura letteraria e realtà sociale. Per Giuliano Manacorda*, a cura di F. Bernardini Napoletano, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 332: «La questione metrica viene dibattuta in prima persona da poeti, scrittori e critici nell'inchiesta sul verso libero promossa nel 1905 dalla rivista “Poesia” di Marinetti. L'inchiesta rivela una cospicua varietà di opinioni sulla nozione e sul valore del verso libero, anche fra gli stessi poeti che lo adottano nei loro componimenti».

delle voci più autorevoli in tale ambito è quella di Aldo Menichetti, che in *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*⁵² (1993) tocca, ma solo di sfuggita, il tema della metrica accentuale, liquidandola in fretta: «il riconoscimento del principio rischia di cadere nel soggettivo; la metrica accentuale sconfinava cioè fatalmente in quella libera».⁵³

Il linguista Pier Marco Bertinetto, in *Strutture prosodiche dell'Italiano* (1981) conduce una minuziosa indagine in merito, letteralmente punto per punto, il cui risultato finale è l'impossibilità della realizzazione di una metrica di tipo accentuale per la lingua italiana.⁵⁴ Questo è dovuto al fatto che l'Italiano è una lingua ad isocronia sillabica e che ha un'accentazione fissa⁵⁵ (diversamente, per esempio, dall'inglese, che gode di una maggiore mobilità degli accenti). Questi fattori impedirebbero l'edificazione di una metrica tonico-sillabica,⁵⁶ quindi fondata sul compromesso fra numero di sillabe e posizione degli accenti. Fortini in *Metrica e biografia* risponde che «Edificarla non si può, ma praticarla, la si pratica e come»,⁵⁷ mostrando così la sua convinzione che l'applicazione pratica abbia un peso maggiore rispetto all'elaborazione teorica. Non solo Fortini ritiene possibile nella lingua italiana il sillabotonismo, ma si è anche spinto oltre, come abbiamo già visto precedentemente, con la teoria accentuale, che mette in rilievo l'intervallo temporale fra gli accenti.

Nei primi anni Duemila Giovannetti riprende il discorso sulla metrica accentuale, sostenendo che le teorie di Fortini siano indubbiamente suggestive, ma in realtà non poi così rivoluzionarie, tant'è che, a suo dire, non hanno contribuito in modo significativo allo sviluppo del dibattito critico sulla metrica.⁵⁸ La seconda critica che lo studioso muove, di cui già si è parlato, riguarda invece l'incertezza che si verifica al momento di una lettura silenziosa basata sugli accenti principali, che egli vede come un limite.⁵⁹

Sebbene Giovannetti sia scettico nei confronti di una reale utilità delle teorie fortiniane, ritiene che una scansione accentuale "ad alta

⁵² Vd. A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, pp. 96-98.

⁵³ *Ivi*, p. 97.

⁵⁴ Vd. P.M. Bertinetto, *Strutture prosodiche dell'italiano*, Firenze, Accademia della Crusca, 1981, p. 229

⁵⁵ Esistono i fenomeni di diastole e sistole, ma sono eccezioni da applicare in situazioni particolari, per esempio se si necessita dello spostamento di un accento per ottenere una rima. Normalmente, in italiano gli accenti sono fissi.

⁵⁶ P.M. Bertinetto, *Strutture prosodiche dell'italiano* cit., p. 235.

⁵⁷ F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., p. 64.

⁵⁸ Vd. P. Giovannetti, «*Metrica è, per definizione, tradizione*» cit., p. 149.

⁵⁹ *Ivi*, p. 154.

voce”, basata sulla ripetizione degli accenti in modo isocronico, sia rintracciabile nella musica contemporanea, specie in quella rock e rap odierna,⁶⁰ poiché, grazie all’imposizione ritmica dovuta alla musica, si può realizzare l’isocronismo accentuale. Fortini, che è sempre stato in grado di anticipare i tempi⁶¹ e di andare oltre con il suo sguardo critico, potrebbe aver individuato una costante della musica contemporanea. Con questo non si vuole affermare che le poesie e i testi delle canzoni siano la stessa cosa: la canzone è una forma d’arte corriva, popolare e meno nobile rispetto alla poesia; ma è senza dubbio d’interesse indagare come i due campi possano intrecciarsi fra di loro e come la metrica li influenzi. Questo spunto è senz’altro interessante e meriterebbe di essere approfondito.

Il silenzio critico immediatamente successivo ai saggi di fine anni Cinquanta lo si può spiegare con il fatto che ancora non era nata la disciplina della metricologia (come per altro rileva lo stesso Fortini in apertura del saggio *Metrica e libertà*); Fortini si era trovato a sondare un campo ancora relativamente inesplorato, con straordinario anticipo sui tempi: non stupisce che nell’immediato non sia stato compreso. È vero che, successivamente, dagli anni Ottanta-Novanta in poi, ci sono stati studiosi molto critici nei confronti delle ipotesi di Fortini e anche coloro che hanno ignorato la loro portata rivoluzionaria, come il già citato Menichetti, che critica la metrica accentuale ma non nomina il suo teorizzatore; non si può negare, tuttavia, che in realtà le teorie di Fortini abbiano affascinato e convinto molti altri. Mengaldo in *Lettera a Franco Fortini sulla sua poesia* (1980) sostiene che un’analisi metrica delle poesie dell’amico in relazione ai suoi studi teorici sarebbe di sicuro interesse⁶² e potrebbe essere utile anche per poter studiare come i due sistemi metrici sfumano uno dentro l’altro.⁶³

Ancora prima, agli inizi degli anni Settanta, Raboni scrive che quella

⁶⁰ *Ivi*, p. 151.

⁶¹ Vd. S. Dal Bianco, *Una visione dal basso*, in *Dieci inverni senza Fortini (1994-2004)*. Atti delle Giornate di studio nel decennale della scomparsa, Siena, 14-16 ottobre 2004; Catania 9-10 dicembre 2004, a cura di E. Nencini, L. Lenzini, F. Rappazzo, Macerata, Quodlibet, 2006, pp. 39-43.

⁶² Vd. P.V. Mengaldo, *Lettera a Franco Fortini sulla sua poesia*, in *Id.*, *I chiusi inchiostrati. Scritti su Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2020, pp. 66-67.

⁶³ A questo proposito si veda P. Pellini, *Le toppe della poesia. Saggi su Montale, Sereni, Fortini, Orelli*, Roma, Vecchiarelli Editore, 2004, pp. 215-217. L’autore analizza la poesia di chiusura di *Paesaggio con serpente*, in cui coesistono i due sistemi metrici e rileva così l’alternarsi di una metrica accentuativa a quattro accenti, non isosillabica, e di misure più tradizionali.

di Fortini è la più grande scoperta metrica dell'ultimo ventennio.⁶⁴ Raboni non solo mostra di apprezzare i saggi degli anni Cinquanta, ma è inoltre entusiasta della traduzione fortiniana del *Faust*,⁶⁵ poiché Fortini ha saputo creare dei versi innovativi, che da un lato andavano verso il recupero della metrica quantitativa e dall'altro sottolineavano il «valore espressivo degli accenti delle singole parole [...] come unità singole di senso».⁶⁶ In generale, il lavoro di traduzione, non solo di Goethe, ha senza dubbio collaborato alla nascita degli studi di metrica da parte di Fortini.⁶⁷

⁶⁴ G. Raboni, *Divagazioni metriche*, in Id., *Poesia degli anni Sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976, p. 208. L'intervento risale però al 1971, anno della sua prima apparizione: G. Raboni, *Divagazioni metriche (a proposito del «Faust» di Fortini)*, in «Paragone», aprile 1971, 254, pp. 119-123.

⁶⁵ Per avere un'idea più approfondita di come Fortini abbia lavorato sul testo originale, vd. F. Fortini, *Prefazione al «Faust»*, in Id., *Saggi ed epigrammi cit.*, pp. 1425-1448. La traduzione di Fortini è stata pubblicata nel 1970 da Mondadori. Il lavoro di traduzione della monumentale opera di J.W. Goethe ha richiesto a Fortini grande ingegno e creatività: non è infatti facile capire come “rendere” nel modo migliore un'opera così complessa e vasta. Fortini, come scritto nella *Prefazione*, spiega che ha voluto evitare di tradurre la polimetria dell'originale in versi italiani, per evitare di incorrere nel “rifacimento” e, inevitabilmente, nella parodia. Fortini ricorre, dunque, a un'operazione particolare, ovvero fa corrispondere a ogni verso una riga di traduzione: «Una traduzione di questo tipo può convogliare informazioni altrimenti assenti dalle versioni in prosa: come la posizione degli elementi del discorso rispetto ad alcune essenziali strutture metriche. Naturalmente vanno perdute le informazioni dovute alle attese ritmiche o di rima nelle ricorrenze strofiche e molte altre» (*ivi*, p. 1430). Ancora: «Dove c'è un sistema di “a capo” non casuale e quanto più le righe sono quasi di eguale durata, la fine della riga è sentita come una pausa forte. Questa tende a organizzare le sequenze verbali che la precedono e la seguono; anzitutto interrompendole con una pausa secondaria o cesura. Per quanto involontaria, la ritmicità che così si viene creando non può essere rifiutata; il traduttore, anche se non voleva, si trova di fatto a dover disporre di una metrica in potenza, di un significante supplementare. Non gli resta che sottrarlo, se voglia, al caso. [...] il risultato, nel testo presente, è una metricità fluida che sta a quella rigorosa dell'originale come la versificazione moderna, “aperta”, fondata su approssimative ricorrenze di accenti forti, sta alla versificazione “chiusa” istituzionale» (*ivi*, pp. 1430-1431). Qui viene esplicitamente accennato il criterio accentuale («approssimative ricorrenze di accenti forti») che ha guidato in parte le scelte traduttive.

⁶⁶ G. Raboni, *Divagazioni metriche cit.*, p. 210.

⁶⁷ Fortini non solo si è dedicato a molte opere di traduzione da varie lingue, ma ha anche dedicato molti scritti all'argomento. Cfr. F. Fortini, *Traduzione e rifacimento [1972]* e *Cinque paragrafi sul tradurre [1972]*, in Id., *Saggi ed epigrammi cit.*, pp. 818-832 e 839-844. Cfr. anche le già citate *Lezioni sulla traduzione*. Al tema della traduzione poetica è anche dedicato il convegno del 1989 tenutosi presso l'Istituto di Studi filosofici di Napoli nel 1989. La stessa *Prefazione* alla traduzione del *Faust* è una preziosa testimonianza dell'acume e dell'ingegnosità del Fortini traduttore.

In *Metrica come composizione* (2002), Colangelo evidenzia una correlazione fra i saggi di Fortini e quella parte dello strutturalismo che si interessa del legame fra metro e senso nella poesia; Colangelo non ha dubbi che gli studi di Fortini possano essere messi in relazione con quelli, più o meno coevi, del *New Criticism*, che sostenevano che il costruito metrico di una poesia dipenda anche dalle «esigenze di senso del singolo poema». ⁶⁸ L'intuizione di Colangelo sembra giusta, poiché, come si evince peraltro dalle autoletture di Fortini, si può apprezzare come l'accento sia legato al senso delle parole, alla loro espressività. ⁶⁹

Dal Bianco, sempre agli inizi degli anni Duemila, ha espresso la propria ammirazione per la teoria del verso accentuale, non solo per l'acutezza e l'intelligenza pionieristica di Fortini, ma perché le sue considerazioni hanno influenzato la successiva critica stilistica, che è debitrice delle sue scoperte. Fortini ha saputo intuire una tendenza nella metrica italiana con incredibile anticipo ed è proprio questo uno degli aspetti più straordinari dei saggi fortiniani in proposito. ⁷⁰ Dal Bianco scrive: «Nessuno più di lui sapeva fermarsi e ascoltare il suono della lingua. E per di più ti dava gli strumenti per ragionarci»; ⁷¹ che è esattamente quello che Fortini fa: fornisce degli spunti che possano far riflettere su quale potrà essere il futuro della metrica. Fortini non dà le sue ipotesi come certezza assoluta né impone la propria visione: nei suoi saggi ci invita ad ascoltare la poesia e a ragionare. Non sembra quindi che le teorie di Fortini non abbiano suscitato un dibattito fra gli studiosi, anzi.

L'altra critica che Giovannetti muove alla metrica accentuale riguarda l'incertezza di una lettura silenziosa dei testi. ⁷² Le teorie di Fortini forse non sono di facile fruizione perché egli non fornisce un prontuario di regole precise da seguire, anche perché non sarebbe possibile ⁷³ e, come già detto, la soggettività di ciascuno influenza la lettura. Non necessariamente però questi devono essere difetti della teoria fortiniana: l'incertezza, l'ambiguità, il fatto che alcuni versi possano essere letti in più modi potrebbe essere visti non come un limite, ma come una ricchezza.

⁶⁸ Vd. S. Colangelo, *L'accento e il senso* cit., p. 59. L'autore riporta i nomi di studiosi come Cleanth Brooks, Roger Fowler, William K. Wimsatt, Monroe C. Beardsley e nomina l'esperienza della «Kenyon Review» (*ivi*, pp.68-69).

⁶⁹ Vd. *infra* pp.

⁷⁰ Vd. S. Dal Bianco, *Una visione dal basso* cit., p. 41.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Vd. P. Giovannetti, «*Metrica è, per definizione, tradizione*» cit., p. 148.

⁷³ Vd. G. Raboni, *Divagazioni metriche* cit., p. 209.

III. Conclusioni

Quanto emerge dagli studi sulla cosiddetta metrica accentuale da un'osservazione basata sui testi e sulle indicazioni fornite dall'autore nei saggi è che questo sistema metrico presenta una forte flessibilità, in quanto non si può applicare meccanicamente a ogni verso, ma, al contrario, ogni volta può proporsi in modo differente.

Come si è visto, in una situazione di polimetria è possibile che tutti i versi abbiano lo stesso numero di accenti principali; viceversa, in un contesto in cui tutti i versi hanno la stessa misura, gli accenti principali possono essere di numero variabile. Non c'è una regola fissa che faccia corrispondere a un numero di sillabe un numero di accenti principali. Contano le parole con pregnanza retorico-semantiche, ma anche e soprattutto il ritmo.

La lettura è passibile di soggettività, il che è forse uno dei fattori che rende ancora più affascinosa la teoria: il lettore può intervenire nella lettura invece di subire un susseguirsi di accenti, come invece accade in una situazione di metrica regolata. Anche le letture qui proposte sono dei suggerimenti, non hanno la pretesa di essere le uniche possibili.

Quello che potrebbe essere visto come un ostacolo, cioè l'incertezza nella lettura, può essere invece considerato un fattore di forza: si verifica un'apertura verso la soggettività del pubblico. Il lettore così partecipa con un margine di libertà e, grazie alla verticalità dei moduli, l'attesa che si genera in lui può essere soddisfatta o meno. C'è una partecipazione più attiva da parte dei lettori, senza che però ci sia una totale assenza di regole.

Il fatto che la metrica accentuale non sia un sistema rigido non è da considerarsi una debolezza della teoria: Fortini, infatti, sostiene che troppa costrizione prosodico-formale porti all'affossamento dell'innovazione e della creatività, come è effettivamente accaduto, visto che per secoli le regole della metrica sono rimaste tendenzialmente rigide; dall'altra parte, non avere alcuna regola e poter godere potenzialmente di qualunque libertà porta alla perdita dell'orizzonte di condivisione.⁷⁴ La metrica accentuale, perciò, si pone a metà dei due estremi, rispondendo così sia all'esigenza di condivisione sia a quella dell'innovazione.

Fortini non ha la pretesa di avere in mano una nuova verità metrica: «Ripeto: la nuova *metrica* sta formandosi, sta uscendo fuori dalla ritmica del verso libero, ma è processo relativamente lento; né d'altra parte è detto che tale metrica debba avere tutti insieme i caratteri cogen-

⁷⁴ Vd. F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., p. 73.

ti della metrica tradizionale». ⁷⁵ Fortini non dà dunque queste regole come verità assoluta né ritiene che la neometrica debba necessariamente avere la rigidità di quella tradizionale. Sa benissimo che questo tipo di cambiamenti prende forma nel lungo periodo, come è avvenuto nel passaggio dalla metrica classica di tipo quantitativo a quella romantica. ⁷⁶ Il passaggio da un tipo di sistema metrico-formale all'altro è una cosa lenta e che non necessariamente deve svilupparsi in modo lineare. Un processo così lento e graduale non può avere un esito certo e infatti Fortini, quando scrive i primi saggi a riguardo sul finire degli anni Cinquanta, propone queste teorie come ipotesi da verificare successivamente, per poi riconfermarle negli anni Ottanta.

La metrica può dirsi tale solo quando sia condivisa e quindi si ponga come sistema di conoscenze intersoggettive e secondo Fortini questo si stava verificando negli ultimi decenni del Novecento. Sicuramente, sarebbe molto interessante proseguire nella verifica della teoria anche in tempi più recenti, per sapere che direzioni sta prendendo la poesia contemporanea.

I linguaggi poetici e le loro modalità espressive nel tempo si sono moltiplicati, invece di appiattirsi su una sola tendenza. Fra gli anni Ottanta e Novanta era probabilmente troppo presto affinché si potesse stabilire con certezza che Fortini aveva scoperto il futuro della metrica. Ora potrebbe essere il momento di riprendere l'indagine, senza necessariamente fossilizzarsi sull'idea che questo debba essere l'unica modalità di fare poesia. Dopo la liberazione della metrica è difficile immaginare che si possa tornare nuovamente a un modo rigidamente regolato di fare poesia: non c'è ragione per cui la metrica accentuale non possa coesistere eventualmente con altre tendenze; ma questo è tutto da verificare nel prossimo futuro. È innegabile che i saggi degli anni Cinquanta di Fortini restano «sconvolgenti», ⁷⁷ specie per la loro datazione.

Fortini non prescrive regole, anche perché, come è già stato detto, forse sarebbe impossibile: le sue sono proposte. Fortini dà esempi e invita a ragionare: lo fa già in *Verso libero e metrica nuova*, continua a farlo in *Metrica e biografia*, lo fa con le sue autoletture.

La stessa concezione di Fortini della propria teoria subisce dei cambiamenti nel corso degli anni:

Nel 1957 la nuova legalità metrica mi veniva di fatto supportata come

⁷⁵ F. Fortini, *Verso libero e metrica nuova* cit., p. 805.

⁷⁶ *Ibidem*.

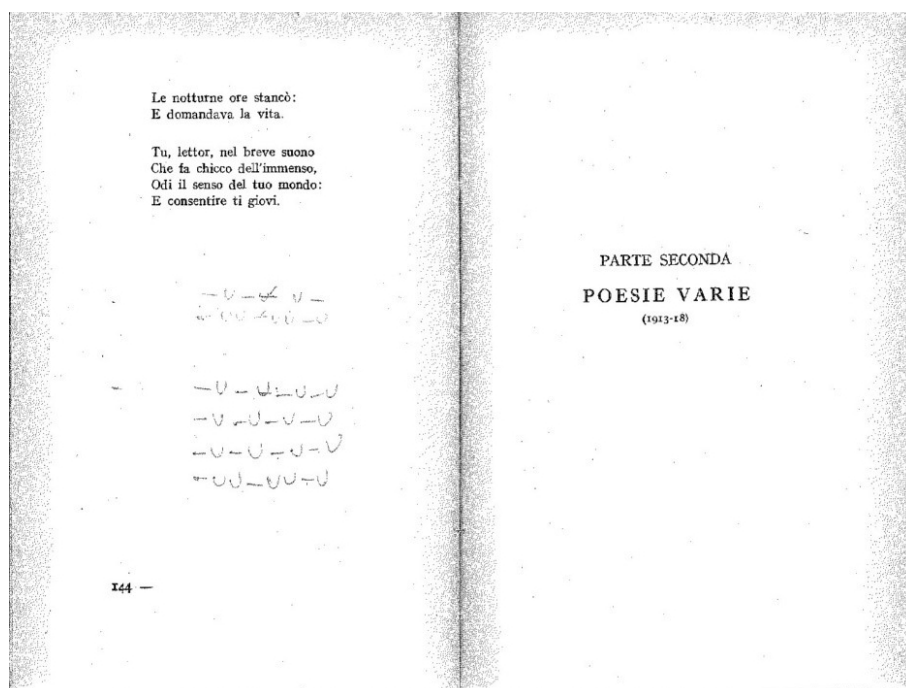
⁷⁷ S. Dal Bianco, *Una visione dal basso* cit., p. 41.

precedente da mutamenti linguistici [...] oggi mi rendo conto che, in metrica, si danno battute di arresto, inversioni di tendenza o situazioni di stallo e di eclettismo non riconducibili ai caratteri “geologici” dei mutamenti linguistici propriamente detti.⁷⁸

Inoltre se ogni dizione ha una relativa autonomia rispetto al testo e ogni modo di leggere ha pari dignità,⁷⁹ allora veramente Fortini ha ipotizzato un sistema più libero di quello precedente in cui anche il lettore, chiunque sia, può personalmente dare rilievo e valore alle parole che legge, imponendo il proprio ritmo personale alla lettura.

Appendice - Dall'Archivio Fortini

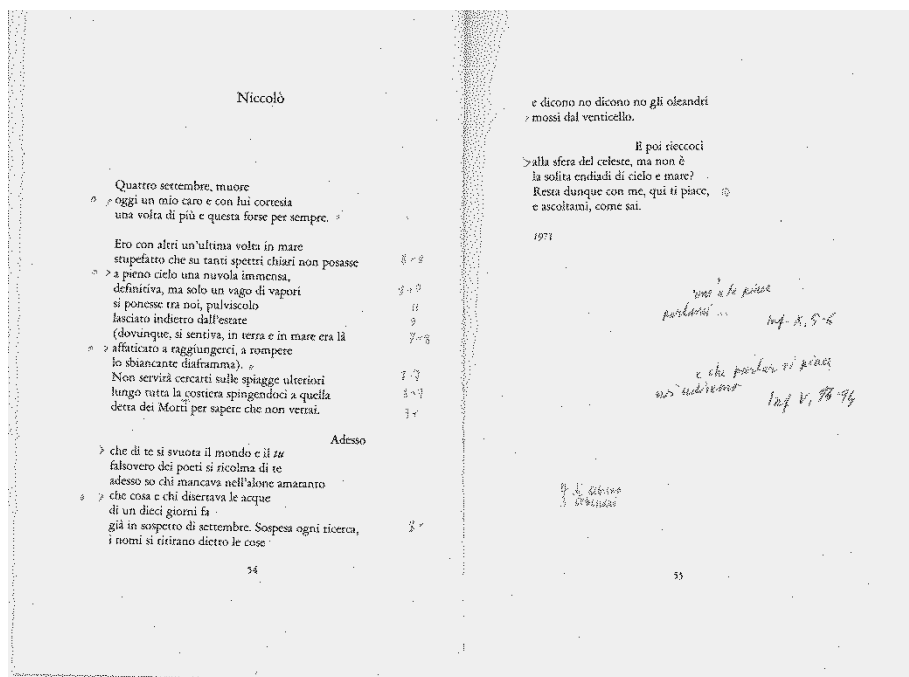
Le immagini qui riportate mostrano alcuni appunti scritti a mano da Fortini e testimoniano il suo interesse per gli aspetti metrici e formali delle poesie di altri autori del Novecento.



Riproduzione tratta da Rebora Clemente, *Le poesie 1913-1947*, Vallecchi, Firenze, 1947. Esemplare conservato presso il Fondo Fortini dell'Università degli Studi di Siena.

⁷⁸ F. Fortini, lettera a P.V. Mengaldo del novembre 1987, cit. in M.V. Tirinato, *Larvatus prodeus* cit., p. 35.

⁷⁹ F. Fortini, *La poesia ad alta voce* cit., pp. 1570-1571.



Riproduzione tratta da Sereni Vittorio, *Stella variabile*, Garzanti, Milano, 1982. Esemplare conservato presso il Fondo Fortini dell'Università degli Studi di Siena.

«Un respiro quasi sempre vero»

Fortini lettore di Di Ruscio

Marianna Marrucci

Qui è un emigrante che legge Leopardi come un «manuale cifrato».
Quelli là sono un luogo comune.

È fulmineo il confronto tracciato qui da Fortini tra due modi di aprire i testi poetici a figure e sguardi migranti. Il primo deittico, indicante prossimità (*qui*), si riferisce a un gruppo di versi di Luigi Di Ruscio, nei quali Fortini rintraccia una figura di emigrante che gli appare «quasi meglio di quelli dell'ultima parte delle *Ceneri di Gramsci*».¹ *Quelli là* (a distanza raddoppiata, dunque) – conclude – se messi a confronto con *questo*, «sono un luogo comune».

Sapere che la scrittura di Fortini conosce di frequente salti e cortocircuiti, votati non a chiudere ma a spingere in avanti la linea del discorso, non basta per intendere fino in fondo il senso di un giudizio così lapidario. L'assertività va letta anche – credo – in relazione al genere a cui appartiene il testo e, soprattutto, ai modi in cui Fortini lo pratica. Considerare, allora, che questo passaggio si legge in uno dei moltissimi giudizi editoriali relativi ai «libri letti per dovere, da consulente»,² aiuta a capire il senso della relazione di vicinanza triangolare

¹ Fortini si riferisce al poemetto intitolato *La Terra di Lavoro*, che chiude *Le ceneri di Gramsci* (1957) di Pier Paolo Pasolini.

² «Il peso dei libri letti per dovere, da consulente, mi ha portato fastidio e intolleranza per la lettura. Per una quindicina d'anni, ho dovuto leggere per dare giudizi di politica editoriale; e quasi sempre nella forma, per me insoffribile, del manoscritto o delle bozze. Migliaia, probabilmente.» (F. Fortini, P. Jachia, *Leggere e scrivere*, Firenze, Nardi, 1993, p. 81). Fortini è autore di moltissime schede di lettura; ne sono state

che il deittico *qui* stabilisce tra chi scrive, l'oggetto di cui scrive e coloro che leggono. D'altra parte, subito alle prime righe, il centro deittico del discorso si era posizionato nelle vicinanze dell'oggetto («questo Di Ruscio»), che veniva messo a fuoco per via contrastiva e negativa: «Nonostante le apparenze, questo Di Ruscio non è sciocco» – è l'esordio del giudizio fortiniano.

Su incarico dell'editore Mondadori, Fortini deve valutare un gruppo di poesie riunite da Di Ruscio sotto il titolo *Lettere del giustiziere*;³ più precisamente deve esprimere un parere sulla loro eventuale collocazione editoriale. Ma, dopo aver messo sul tavolo pregi e limiti, fa un passo di lato, in cerca di interlocutori appartenenti a una comunità più ampia della direzione editoriale Mondadori. Così il discorso sembra spostarsi su un altro piano: «Mia intenzione è porre un interrogativo non all'editore ma alle quotazioni ufficiali».

Finisce così, nei fatti, col travalicare il genere testuale in cui si muove (una di quelle produzioni «a comando» che gli hanno «dato *da vivere*»),⁴ per sconfinare in un terreno diverso, quello costitutivamente sconfinante della forma saggistica. L'obiettivo della sua scrittura, in *questa* scheda compilata nell'ambito di una collaborazione professionale, è mostrare quanto, sebbene *questa* raccolta non possa essere pubblicata da *questa* casa editrice, quella di Di Ruscio non sia una voce trascurabile. Tutto il giudizio, infatti, è orientato a mettere in dubbio «le quotazioni ufficiali»; Fortini, cioè, non è impegnato a perorare la causa dell'accettazione né a sostenere le ragioni del rifiuto. Sul piano

conservate alcune centinaia, scritte per le case editrici Einaudi, Mondadori, Feltrinelli, il Saggiatore. È stato lettore per Einaudi negli anni tra il 1947 e il 1963 e di nuovo dal 1978 al 1983, per Mondadori dal 1959 al 1979, mentre la collaborazione con Feltrinelli e Il Saggiatore è più limitata e si riduce a letture sporadiche tra la metà e la fine del decennio Sessanta. Sull'attività di lettore per Mondadori si veda L. Daino, *La gioia di conoscere. I pareri editoriali di Franco Fortini per Mondadori*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2017. Uno studio dei pareri relativi a opere poetiche, sia per Mondadori che per Einaudi, è V. Tinacci, M. Marrucci, *Meglio peccare fortiter. Poeti e versificatori, ritardatari e aggiornatissimi nei pareri di lettura di Franco Fortini*, Pisa, Pacini, 2013.

³ Queste poesie, riviste, confluiranno nella raccolta *Apprendistati*, pubblicata da Luigi Di Ruscio nel 1977 presso l'editore Gilberto Bagaloni di Ancona. Alcune, ulteriormente riviste, saranno anche in L. Di Ruscio, *Poesie scelte 1953-2010*, a cura di M. Gezzi, Milano, Marcos y Marcos, 2019. Quando ripubblicava testi già editi Di Ruscio interveniva con modifiche e riscritture anche profonde. A tale incontenibile «furia correttoria» fa cenno, con esempi illuminanti, Massimo Gezzi in *Perché (e come) le «Poesie scelte»*, in L. Di Ruscio, *Poesie scelte* cit., pp. 18-24.

⁴ F. Fortini, *Una opportuna premessa*, in Id., *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere. Breve guida al buon uso dell'alfabeto*, Milano, il Saggiatore, 1968, p. 9.

editoriale, «lo si indirizzi altrove» – conclude – «ma» – chiosa – «per favore, leggete almeno il pezzo centrale di p.3»; ed è il terzo invito a leggere gruppi di versi che, nei due casi precedenti, aveva pure parzialmente trascritto, secondo uno schema ricorrente nei suoi giudizi editoriali.⁵ Il motivo della scrittura, cioè l'eventuale collocazione editoriale di una raccolta specifica, viene agganciato a un discorso più generale sul valore dell'autore e della sua stessa eccentricità rispetto al quadro complessivo della poesia italiana contemporanea. Per un verso Fortini, in questo momento (cioè all'altezza dei primi anni Sessanta), ha chiaro – come scrive in *Verifica dei poteri* – che «le scelte fondamentali» si compiono nelle direzioni editoriali, dove «confluiscono quei giudizi dal cui equilibrio o squilibrio scaturisce l'atto di politica culturale e commerciale (e insieme di indicazione critica) che è la *pubblicazione* d'una o più opere letterarie»,⁶ per un altro sa altrettanto bene di non poter prescindere dal dato dell'irriducibilità di un poeta come Di Ruscio all'orientamento della casa editrice di cui è consulente. E tuttavia non rinuncia a evocare una comunità intellettuale che, rinegoziando le «quotazioni ufficiali», possa ricalibrare anche il peso delle scelte relative alle *pubblicazioni*, una comunità che trova proprio nelle direzioni editoriali il proprio baricentro. Fortini pratica il giudizio editoriale come scrittura massimamente di confine, per quanto attiene ai generi e ai destinatari. Così la voce che vi parla si muove di fatto tra due, nette e molto diverse, posture. Interrogato sulla propria attività di consulente editoriale, ecco come risponderà, più tardi, lo stesso Fortini:

Quando si crede che nelle schede di lettura delle case editrici si nasconde la 'verità' critica perché il lettore si sa tutelato da un (parziale) segreto, è come se per valutare le tendenze e le forze politiche o sindacali ci si affidasse alle testimonianze degli informatori di questura, utili ma non più che sussidiarie. Come spesso accade, la 'falsità' formale imposta dalla scrittura in pubblico (l'articolo, la recensione) la vince sulla 'verità' in maniche di camicia dell'appunto confidenziale e gergale. L'autore delle schede di lettura manca il suo oggetto e se stesso quanto più crede di stringerlo. Non la maturità è tutto; lo è la mediazione.⁷

⁵ Un tratto ricorrente nella macrostruttura dei giudizi editoriali, in particolare di quelli relativi a opere poetiche, è l'inserimento di citazioni allo scopo di fornire esemplificazioni di quanto sta descrivendo o argomentazioni che, tramite il commento a singole porzioni testuali, possano sostenere, problematizzandolo, il giudizio.

⁶ F. Fortini, *Verifica dei poteri*, in Id., *Verifica dei poteri. Saggi di critica e di istituzioni letterarie*, Milano, il Saggiatore, 1965, ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, p. 21.

⁷ F. Fortini, P. Jachia, *Leggere e scrivere* cit., pp. 81-82.

Si inganna, insomma, chi crede di leggere, in una scheda di lettura, la *verità critica*. La *verità critica* non coincide con la *verità informale* («in maniche di camicia») della voce tutelata dal segreto professionale; al contrario, per emergere, la *verità critica* ha bisogno della *falsità formale* imposta dalla scrittura in pubblico. Se non espone la propria voce al fuoco della mediazione e se non radica la propria soggettività in una dimensione intersoggettiva pubblica, l'autore delle schede di lettura «manca il suo oggetto e se stesso». Nei modi in cui Fortini gestisce questa contraddizione sta uno dei principali motivi di interesse delle schede di lettura che ha firmato. Le più riuscite, sotto questo profilo, sono quelle in cui si avvertono, in una lotta ravvicinata tra loro, due voci precise e diverse: quella «in maniche di camicia», strumento di trasmissione di una verità *sussidiaria*, potenzialmente d'aiuto alla verità *critica* ma da essa ben distinta, e quella della falsità formale imposta dalla dimensione pubblica, alla quale proprio l'impronta della forma consente di pronunciare una verità *critica*. È dalla controversia tra queste due voci che si attiva il senso, un senso problematico e complesso che per un verso non si esaurisce nella consulenza editoriale e per l'altro rende quest'ultima ancora più incisiva, perché le consegna un'interpretazione critica.

Da questo punto di vista la scheda su *Lettere del giustiziere* di Di Ruscio è quasi esemplare. L'uso insistito dei dettici e la tendenza ad avvicinare l'oggetto per via negativa e contrastiva (sopra rilevati) evocano degli interlocutori, alludono a un dialogo (in parte già in atto e in parte da stabilire) e disegnano i contorni, precisi nel loro movimento, di una controversia interna. Si leggano, l'uno accanto all'altro, *incipit* ed *explicit* della scheda:

Nonostante le apparenze, questo Di Ruscio non è sciocco né mi pare giusto riderci su facilmente. Primo, ha un senso autentico del ritmo: i suoi lunghi versi hanno una scansione, un fiato. Secondo: c'è un microcosmo abbastanza ben definito. Contro di lui ha la 'follia' evidente e incontrollata, il populismo e ribellismo generico e stantio.

[...]

Insomma: è chiaro che non è un autore presentabile [...] Quindi lo si indirizzi altrove. (Ma, per favore, leggete almeno il pezzo centrale di pag. 3 e poi *requiescat*).⁸

Sul piano delle scelte sintattiche, l'apertura è affidata una breve

⁸ F. Fortini, giudizio editoriale su Luigi Di Ruscio, *Lettere del giustiziere*. Minuta conservata nell'Archivio Franco Fortini della Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena.

concessiva («Nonostante le apparenze»), che colloca subito il discorso sul filo di una tensione tra diverse prospettive. Segue, infatti, il posizionamento del centro deittico vicino all'oggetto del contendere («questo Di Ruscio») e l'elenco degli argomenti a sostegno di un giudizio critico positivo, introdotto da una negazione che serve per affidare loro la funzione di confutare valutazioni negative frettolose e superficiali. Si avvertono tanto la voce del critico (che si situa nello spazio di una discussione pubblica) quanto quella del consulente editoriale, evocata, convocata e confutata dalla prima, che le lascia infine il compito della sintesi finale («non è un autore presentabile» nelle edizioni Mondadori; «lo si indirizzi altrove»). Questa è la conclusione della scheda editoriale, a cui segue una coda tra parentesi: un'allocuzione («per favore, leggete almeno il pezzo centrale di pag. 3») efficacemente introdotta da una congiunzione avversativa («ma»), che fa sbalzare in avanti la conclusione, ruota ancora la prospettiva per evocare una verità critica orientata a un adempimento futuro.

Entriamo nel merito del giudizio di valore, dunque. Se il limite di Di Ruscio sta nel «populismo e ribellismo generico e stantio», ci sono due qualità che rendono la sua poesia di forte interesse agli occhi di Fortini:

Primo, ha un senso autentico del ritmo: i suoi lunghi versi hanno una scansione, un fiato. Secondo: c'è un microcosmo abbastanza ben definito.

Fortini sembra disorientato di fronte a una poesia che non può essere catalogata sbrigativamente come «stantia», perché la componente antiquata e guasta è controbilanciata dalla forza autentica del respiro, capace quasi di risemantizzare, fossilizzandole nella forma, le pulsioni anarchiche e populiste, di disegnare, anzi, il perimetro di un microcosmo coerente. Ma nella lettura critica di Fortini, per come emerge da questa scheda, confluisce anche il complemento della verità «in maniche di camicia», che porta in evidenza l'assoluta eccentricità dell'autore. Senso autentico del ritmo, costruzione di un microcosmo definito, eccentricità sono le tre componenti fondamentali dell'opera di Luigi Di Ruscio che valgono per Fortini.

Non è la prima volta che si misura con le poesie di questo autore su commissione della direzione editoriale Mondadori. L'aveva già fatto qualche anno prima, quando si era trovato sulla scrivania una serie di testi dal «respiro quasi sempre vero»:⁹

⁹ Sono le poesie che daranno luogo alla seconda raccolta pubblicata da Di Ruscio (*Le streghe s'arrotano le dentiere*, con un'introduzione di Salvatore Quasimodo, Napoli, Marotta, 1966).

Di Ruscio non meriterebbe attenzione se non avesse, mi sembra, un senso molto robusto del ritmo. I suoi lunghi versetti, di un gusto e di un genere che è di quindici e più anni fa, hanno un respiro quasi sempre vero, richiedono una lettura rapida per far sentire la loro coerenza metrica.

L'accento batte già sulla componente ritmica e sull'autenticità del respiro. Del resto Fortini conosce le prime prove dell'autore; qualche anno prima di avviare la collaborazione con Mondadori, aveva infatti firmato la prefazione al suo primo libro, *Non possiamo abituarci a morire*, pubblicato a Milano nelle edizioni Schwarz. Lo ricorda subito in apertura:

Di Ruscio pubblicò molti anni fa un libretto, con mia prefazione, di gridi anarchici, che avevano un loro accento nel coro del progressismo populista. Poi insistette, appoggiandosi a iniziative del PC. Era un giovane tra muratore operaio e disoccupato, di pochi o punti studi. Ora torna con queste poesie che hanno, nei confronti delle precedenti, il vantaggio di avere esteso l'orizzonte e l'esperienza ad una Europa di emigrante, di avervi trasferito il rovello e il rancore di prima per giungere alla scoperta che tutto il mondo è lo stesso doloroso paese.¹⁰

Il dato autobiografico che traccia una linea tra l'autore dei testi e le scritture critiche del suo lettore («con mia prefazione») nonché, pure qui, l'uso della negazione («non meriterebbe attenzione se non avesse») rinviano a una gestione dialogica e problematica della voce del consulente, che, anche in questa scheda, scivola di continuo verso quella del critico. La personalità e il percorso artistico di Di Ruscio vengono inquadrati e messi in prospettiva, così da restituire un ritratto a cui appoggiare la lettura dei versi, che documentano in questo senso una novità decisiva: l'orizzonte si è ora esteso all'Europa e lo sguardo è complicato dall'esperienza migratoria.

La ricordata *Prefazione* al primo libro di Di Ruscio risale al 1953. In essa Fortini già enunciava con nettezza i due motivi fondamentali per i quali «questi versi di un giovane operaio meritino di essere letti e meditati»:

Primo, perché il loro populismo non è già la prova di un ritardo culturale del loro autore bensì di un ritardo obiettivo della nostra vita sociale. Queste poesie di miseria e di fame, di avvilito e di rivolta, nascono da una esperienza diretta e ne sono la trascrizione [...] sono insomma

¹⁰ F. Fortini, giudizio editoriale su Luigi Di Ruscio, *Poesie*. Minuta conservata nell'Archivio Franco Fortini della Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena.

un documento umano delle aree depresse, di quella parte di noi stessi depressa che chiede, da generazioni, il riconoscimento iniziale del volto umano.

Secondo, perché la forma di queste poesie si inserisce nelle ricerche della nostra poesia contemporanea in una misura che dà buona testimonianza della autenticità loro. [...] questo giovane segna nitidamente il respiro d'ogni verso pur nella immediatezza della sua dizione, e fa d'ogni sua lirica un recitativo ricco di accenti interni.¹¹

Come è evidente, vengono in rilievo, fin dal primo contatto con la poesia di Di Ruscio, i pregi dell'autenticità del microcosmo umano e della forza originale del respiro. Non solo e non semplicemente. Fortini riconosce nelle prime prove di Di Ruscio una tensione alla totalità, che cresce attraverso processi di escursione, tanto sul piano ritmico, per cui «ogni sua lirica» è «un recitativo ricco di accenti interni», quanto a livello linguistico, dove «aspetti risentiti del parlato e del gergo si sovrappongono intenzionalmente alle strutture della lingua colta e letteraria». ¹² Con questo giudizio Fortini distingue la poesia di Di Ruscio dagli opposti estremismi del contenutismo sciatto e del formalismo vuoto: qui il respiro, modulato con esattezza, e la parola dinamica, in cui si scontrano la lingua della cultura e quella della strada, sono *autentici*, poiché in essi si sedimentano nuclei densi di senso e si disegna il perimetro di un microcosmo incandescente; vi si mettono a punto, in sintesi, forme originali dettate da una verità umana che proprio in esse, a sua volta, trova senso.

A distanza di oltre un decennio, stendendo la scheda di lettura su *Lettere del giustiziere*, Fortini rintraccerà nella poesia di Di Ruscio un sopraggiunto sguardo da emigrante. E sconterà una pressoché totale impossibilità a collocarla, questa poesia, nel «vento delle tendenze», a servirsene per «avvertire in che direzione spirasse» quel vento, «esito maggiore» della lettura di «centinaia o migliaia di raccolte di versi»¹³ per conto delle direzioni editoriali. È un ritardatario, ma non di provincia (dalla provincia proviene, ma l'ha superata collocandosi in una dimensione europea); è un anarchico votato alla guerriglia, ma con i *Canti* di Leopardi a fare da «manuale cifrato» di un'esperienza operaia da migrante: è la «doppia condizione di parzialità» – come ha spiegato bene Massimo Raffaeli – «(subordinazione sociale e alienazione geolinguistica) a garantire alla sua poesia il segno della totalità compiuta».

¹¹ F. Fortini, *Prefazione* a L. Di Ruscio, *Non possiamo abituarci a morire*, Milano, Schwarz, 1953, pp. 6-7.

¹² *Ivi*, p. 7.

¹³ F. Fortini, P. Jachia, *Leggere e scrivere* cit., p. 82.

ta» e «dinamica».¹⁴ È proprio la migrazione a permettere la scrittura poetica: «se fossi rimasto in Italia avrei potuto scrivere solo in galera, quando lavoravo in Italia non potevo scrivere, la settimana lavorativa era troppo lunga e spossante, ritornavo a casa solo per dormire»¹⁵ – ha scritto lo stesso Di Ruscio. Ed è proprio l'uso circoscritto della lingua italiana alla scrittura, o meglio la coincidenza tra il perimetro d'uso dell'italiano e lo spazio della poesia, praticata in un contesto completamente alloglotto, che sta alla base della costruzione di uno sguardo tanto onesto quanto falso, tanto diretto quanto di sbieco, in cui trova la propria maturità quella tendenza a precipitare verso «amare sentenze» e «atroci affermazioni che ci minacciano col loro ritmo»,¹⁶ riscontrata da Fortini già nel 1953. L'eccentricità rispetto alle «quotazioni ufficiali» e la dislocazione rispetto al «vento delle tendenze», poi sempre riscontrate negli anni successivi, non impediranno (e anzi sostanzieranno) il proposito, espresso da Fortini nel 1980, di collocare Di Ruscio tra «gli autori emergenti e ormai stabilizzati ossia non precari del periodo 1974-1980»¹⁷ della storia della poesia italiana, o meglio

¹⁴ M. Raffaelli, *Prefazione* a L. Di Ruscio, *Poesie scelte 1953-2010* cit., pp. 11-12.

¹⁵ L. Di Ruscio, *Istruzioni per l'uso della repressione*, Milano, Savelli, 1980, p. 118.

¹⁶ F. Fortini, *Prefazione* a L. Di Ruscio, *Non possiamo abituarci a morire* cit., p. 7.

¹⁷ F. Fortini, lettera a Carlo Muscetta del 5 agosto 1980. Minuta conservata nell'archivio Franco Fortini della Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena. In questa lettera Fortini presenta a Muscetta alcune proposte di modifica per *I poeti italiani del Novecento* (pubblicata nel 1977 in una collana diretta dallo stesso Muscetta). Fortini chiede di rifare, «sufficientemente ingrandito», l'ultimo paragrafo, con «qualche inserzione di testi», soprattutto per dare una sistemazione a poeti, «oggi sacrificatissimi», che sono protagonisti dei cambiamenti del panorama poetico italiano nella seconda metà degli anni Settanta: «è accaduto, nella poesia, qualcosa di molto importante, non possiamo far finta di niente». Accanto a Di Ruscio, Fortini nomina De Angelis, Cucchi, Lumelli e D'Elia. «Non è cosa che farei volentieri, ma mi pare necessaria» – aggiunge. Nel volume del 1977 questi autori vengono solo nominati; tutti, a eccezione di D'Elia e Di Ruscio, il quale, mentre Fortini preparava il volume, aveva all'attivo solo i primi due libri, usciti nel 1953 e nel 1966. È la pubblicazione, tra il 1977 e il 1980 (l'anno della lettera a Muscetta), di altre due raccolte (*Apprendistati* e *Istruzioni per l'uso della repressione*) a precisare e consolidare il profilo di Di Ruscio. Di lì a pochissimi anni Fortini si dirà favorevole alla pubblicazione nella 'bianca' Einaudi di una scelta di poesie di Di Ruscio, selezionate da Walter Siti con il titolo complessivo di *Firmum*. Dopo il fallimento del progetto, ne scrive in questi termini a Di Ruscio: «credo tu sappia che sono sempre stato del parere che il tuo lavoro valesse molto e per questo ho fatto, alla lettera, quel che ho potuto con Einaudi» (Lettera di Franco Fortini a Luigi Di Ruscio, 18 gennaio 1985. Minuta conservata nell'Archivio Franco Fortini della Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena). Alle vicissitudini editoriali di questa pubblicazione non andata in porto fa cenno anche Massimo Gezzi in *Perché (e come) le «Poesie scelte»* cit., pp. 15-16 (nota 1).

di quella «proposta di esistenza che la poesia lirica del Novecento ha formulata, e continua a proporre». Ben si addicono al Di Ruscio letto con la lente di Fortini le parole con cui quest'ultimo chiude *I poeti italiani del Novecento*:

Resta oggi a quella poesia di aver anticipata, interpretata, dettata insomma – come in Italia nessun'altra forma intellettuale ha fatto con tanta varietà e forza di disperazione e tensione – qualcosa di decisivo per il significato di questo presente.¹⁸

¹⁸ F. Fortini, *I poeti italiani del Novecento*, Bari, Laterza, 1977, ora riedito a cura di D. Santarone e con un saggio introduttivo di P.V. Mengaldo, Roma, Donzelli, 2017, p. 257.

Abstract

Andrea Piasentini, «Il fiotto come di fosforo». Polifonia enunciativa in *Un posto di vacanza* di Vittorio Sereni

- L'articolo analizza la forma della soggettività lirica nell'ultima fase poetica di Vittorio Sereni attraverso lo studio dell'enunciazione di *Un posto di vacanza*, poesia al centro testuale e semantico dell'ultima raccolta *Stella variabile* (1981). Il saggio integra i modelli metodologici tradizionali della metrica e della sintassi con la linguistica del testo e dell'enunciazione, concentrandosi sulla deissi e, innanzitutto, sulla struttura enunciativa del componimento. Essa infatti è caratterizzata da una complessa articolazione della voce soggettiva, stratificata su molteplici livelli temporali. Da questa particolare situazione internamente polifonica scaturiscono alcune modalità enunciative che rappresentano il tentativo del soggetto di mettere in versi la globalità della propria vita psichica.
- This article analyses the form of lyrical subjectivity in Vittorio Sereni's last poetic phase through the study of the enunciation of *A Holiday Place*, a poem at the textual and semantic centre of the last collection *Variable Star* (1981). The essay integrates the traditional methodological models of metrics and syntax with the linguistics of text and enunciation, focusing on deissi and, first of all, on the enunciative structure of the composition. It is in fact characterised by a complex articulation of the subjective voice, stratified on multiple temporal levels. From this particular situation, internally polyphonic, spring some enunciative modalities that represent the subject's attempt to put into verse the globality of his own psychic life.

Yannick Gouchan, Le modalità discorsive dell'io nella *Camera da letto* di Attilio Bertolucci

- Il poema *La camera da letto* di Attilio Bertolucci (scritto fra la metà degli anni Cinquanta e gli anni Ottanta) viene organizzato da un io che si autodefinisce al contempo «annalista» e «cronista» di una storia (auto)biografica in cui interviene un protagonista chiamato con l'iniziale A. L'iniziale corrisponde a una terza persona narrativa, non unica perché parallela a una voce in prima persona e tra virgolette che corrisponderebbe alla coscienza del personaggio A. La complessità delle soluzioni discorsive per l'enunciazione del soggetto si verifica anche nell'ambiguità generica dell'opera, al

contempo autobiografia intima di Bertolucci, biografia della propria famiglia, ricordi d'infanzia e d'adolescenza legati a un'intertestualità proustiana, e storia di una classe sociale – la borghesia terriera del primo Novecento – e di un territorio – l'Emilia, la provincia di Parma. Si aggiunga che il poema venne in gran parte elaborato simultaneamente al progetto delle poesie più brevi della futura raccolta *Viaggio d'inverno* (1971), perché innanzitutto destinato alla memoria familiare, sul modello dei libri di famiglia tradizionali. Si tratterà di studiare in che modo la forma-libro *La camera da letto* possa essere considerata un elemento centrale per l'identità poetica di Bertolucci a partire dallo studio della sua dimensione familiare e collettiva, delle sue varie modalità d'enunciazione del soggetto, e della genesi del suo macrotesto per il resto della produzione dell'autore.

• Attilio Bertolucci's poem *La camera da letto* (written between the mid-1950s and the 1980s) is organised by an "I" who calls himself both the *annalista* and the *cronista* of an (auto)biographical story in which a protagonist called with the initial A. intervenes. The initial corresponds to a narrative third person, which is not exclusive because it is parallel to a voice in the first person and in inverted commas, which would be the conscience of A. The complexity of the discursive solutions for the enunciation of the subject also occurs in the generic ambiguity of the work, which is at the same time Bertolucci's intimate autobiography, the biography of his own family, childhood and adolescent memories linked to Proustian intertextuality, and the history of a social class – the landed bourgeoisie of the early 20th century – and of a territory – Emilia and the province of Parma. It should be added that this long poem was largely drafted simultaneously with the project for the shorter poems in the collection *Viaggio d'inverno* (1971), because it was primarily intended for family memory, on the model of traditional family books (*libri di famiglia*). It will be necessary to study how the "book-form" *La camera da letto* can be considered a central element for Bertolucci's poetic identity, starting from the study of its family and collective dimension, of its various modes of enunciation of the subject, and of the genesis of its macro-text for the rest of the author's production..

Patrycja Polanowska, L'io nella poesia di Milo De Angelis

• Cesare Viviani nel 1978, al convegno del Club Turati di Milano, annuncia «la teoria del decentramento del soggetto». Milo De Angelis, la cui prima raccolta, *Somiglianze*, esce due anni prima, viene spesso riconosciuto come uno degli autori della linea proclamata da Viviani. Il suo liberarsi del discorso dalla coscienza individuale non porta però alla spersonalizzazione definitiva della poesia, ma rivela una significativa inclinazione al dialogo. Allontanarsi dal primato dell'io narcisistico non coincide, nella poesia di De Angelis, con la "morte del soggetto" perché l'io rinasce nel cuore della rappresentazione, essendone una parte immanente. Quest'aspetto viene osservato nell'articolo attraverso il tema della memoria che spiega le dinamiche, in cui si muove il soggetto poetico. L'approccio di De Angelis, oltre a esprimere una ricerca dell'identità individuale, risulta in tal modo essere una ricerca delle possibilità di recuperare l'identità poetica nell'epoca della definitiva "perdita dell'io".

• Cesare Viviani during the 1978 conference organized by the Turati Club in Milan announced «the theory of the decentralization of the subject». Milo De Angelis, whose literary debut, *Somiglianze*, is published two years previously, is often regarded as an author of the line proclaimed by Viviani. However, his unfettering of discourse from the domain of individual consciousness does not lead to definitive depersonalization

of his poetry, but reveals a significative inclination to poetic dialogue. The distance reached in his work from the primacy of the narcissistic self does not coincide with the “death of the subject”. The self is in fact reborn in the heart of the representation, as an immanent part of it. This aspect is observed in the essay throughout the theme of memory, indispensable in explaining the ways in which the poetic subject is perceived. Consequently, the approach of De Angelis non only could be considered a search for individual identity, but also turns out to be a search for the possibilities of recovering the poetic identity in the era of the definitive “loss of the self”.

Gilda PolICASTRO, L'io come “albergo a ore”. Il soggetto adattativo nell'opera di Gabriele Frasca

- Il saggio si propone di indagare la messa in discussione del soggetto nell'opera di Gabriele Frasca, soprattutto in quella dichiaratamente poetica, ma con riferimento a concetti teorizzati nella scrittura saggistica. Da un lato, la reazione alla predominanza sospirata dell'io nell'adozione delle forme chiuse (“riaperte”, però, a ogni nuovo utilizzo) agli albori della sua produzione; dall'altro la presenza (costante in tutta l'opera) di un “io” che non risponde alle istanze della soggettività intimista (e borghese) e piuttosto alla necessità di individuare un'essenza comune nella radice biologica, nella finitudine, nel “rimasticare” (per l'appunto biologicamente) versi, in una sorta di compromesso tra posa e vita, finitudine e rovello creativo. Una creazione per la voce, l'ascolto, la dizione della poesia come megafono e non sussurro introvertito.

- The essay aims to investigate the questioning of the subject in Gabriele Frasca's work, especially in his poetic work, but with reference to concepts theorized in his non-fiction writing. On the one hand, the reaction to the predominance of the ego in the adoption of closed forms (“reopened”, however, at each new use) at the beginning of his production; on the other hand, the presence (constant throughout his work) of an “I” that does not respond to the instances of intimist (and bourgeois) subjectivity but rather to the need to identify a common essence in the biological root, in finitude, in the “remaking” (biologically, to be precise) of verses, in a sort of compromise between pose and life, finitude and creative turmoil. A creation where the voice, the listening, the diction of poetry becomes a megaphone and not as an introverted whisper.

Chiara BISTOLFI, Un'autoanalisi spietata: *Il Conoscente* di Umberto Fiori

- Il lavoro prende in esame l'ultima raccolta di Umberto Fiori, *Il Conoscente*, uscito per Marcos y Marcos nel 2019. Definito dall'autore stesso come un «racconto in versi falsissimamente autobiografico», l'opera il risultato di un'autoanalisi che il soggetto conduce su di sé, sulla sua idea di poesia, sulla propria attività di poeta e su certi aspetti della propria vicenda personale. Partendo dagli studi sull'io lirico compiuti da Damiano Frasca (in particolare in *Posture dell'io. Luzi, Sereni, Giudici, Caproni, Rosselli*, Pisa, Felici, 2014) che individua certe tendenze del soggetto all'apertura narrativa e al dialogo come fenomeni funzionali ad un rafforzamento del discorso monologico interiore, si è cercato di individuare i luoghi testuali che coinvolgono l'aspetto identitario, focalizzando l'attenzione su tre livelli d'analisi: l'“io” in prima persona, l'«Umberto Fiori» come soggetto e protagonista, il soggetto in quanto poeta e portatore di un'idea di poesia e, infine, il “noi”, da intendere come prospettiva politica e comunitaria.

- This paper examines Umberto Fiori's latest work, *Il Conoscente*, released by Marcos

y Marcos in 2019. Defined by the author himself as a “falsely autobiographical story in verse”, the work is the result of a self-analysis that the subject leads on himself, on his idea of poetry, on his own activity as a poet and on different aspects of his life. Starting from the studies on the lyric carried out by Damiano Frasca (in particular in *Posture dell'io. Luzi, Sereni, Giudici, Caproni, Rosselli*, Pisa, Felici, 2014) which identifies certain tendencies of the subject to narrative forms and dialogue as phenomena functional to a strengthening of the inner monological discourse, we tried to identify the textual places that involve the identity aspect, focusing attention on three levels of analysis: the “I” in the first person, the “Umberto Fiori” as subject and protagonist, the subject as a poet and bearer of an idea of poetry and, finally, the “we”, to be understood as a political and community perspective.

Riccardo Donati, Disinsediare l'io. Geografie di Antonella Anedda ovvero essere altro(ve)

- Il saggio affronta il volume di prose *Geografie* (2021) della poetessa italiana Antonella Anedda, studiandone i meccanismi di fondo (concettuali, stilistici, retorici) in modo da evidenziarne specificità e valori, sia rispetto all'ormai più che trentennale percorso autoriale di Anedda, sia in rapporto ad alcune cruciali questioni del dibattito sociale, politico, culturale dei nostri giorni.
- This essay concerns the prose book *Geografie* (2021), written by the Italian poet Antonella Anedda. The study of *Geografie's* underlying mechanisms (focusing on the author's ideas, style, rhetoric) allows to highlight the characteristics and importance of this text, both with respect to Anedda's work (across a thirty-year long career) and in relation to some crucial issues in our present social, political and cultural debate.

Cecilia Bello Miniciacchi, Avere cura del mondo. Diffrazioni dell'io nella poesia di Alessandra Carnaroli

- Il saggio è dedicato alla poesia di Alessandra Carnaroli, che tra il suo libro di esordio, *Taglio intimo* (2001), e il più recente, *50 tentati suicidi + 50 oggetti contundenti* (2021), ha elaborato un'organica e solida architettura testuale nella quale identità e soggettività del poeta non assumono movenze liriche classiche. Il saggio indaga il rapporto tra io autoriale, che scompare a vantaggio dell'“altro”, e io personaggio che parla in prima persona mutando da poesia a poesia, entro temi legati alla *souffrance*. Attraverso una lettura a contatto di testi poetici scelti nell'arco della sua intera produzione, l'articolo evidenzia e interpreta sia peculiarità stilistico-estetiche, sia la dolente polifonia di voci altrui. L'indagine propone di leggere la poesia di Carnaroli alla luce delle teorie sulla «cura del mondo» nei termini esposti da Elena Pulcini. La sollecitudine verso l'altro, massime quando è colto nella sua vulnerabilità, come avviene nella poesia di Carnaroli, appare un tentativo di ricostruire il legame sociale, un atto di «cura del mondo».
- This essay is dedicated to the poetry of Alessandra Carnaroli, who between her first book, *Taglio intimo* (2001), and her most recent, *50 tentati suicidi + 50 oggetti contundenti* (2021), has developed an organic and solid textual architecture in which the poet's identity and subjectivity do not assume classical lyrical movements. The essay investigates the relationship between the authorial self, which disappears in favour of the “other”, and the persona self, which speaks in the first person, changing from poem to poem, within themes linked to the *souffrance*. Through a close reading of poetic texts chosen from her entire production, the article highlights and interprets

both stylistic-aesthetic peculiarities and the painful polyphony of other people's voices. The study proposes to read Carnaroli's poetry in the light of the theories on the «care of the world» in the terms set out by Elena Pulcini. The solicitude towards the other, especially when he is seen in his vulnerability, as in Carnaroli's poems, appears as an attempt to reconstruct the social bond, an act of «care of the world».

Gabriele Belletti, Ecocentrismo e spargimento

- Il contributo prende in esame alcune scelte poetico-ecologiche in un'ottica transnazionale. Esso si focalizza in particolare sull'istituzione dell'azione [Bryson 2005], quella cioè che prevede la volontà da parte di alcuni autori di agire e di far agire il lettore al di fuori del *momentum* poetico, al fine di preservare l'altro da sé non umano. Ciò si denota in quella tendenza lirica che, nel contesto statunitense, è stata definita «ecocentrismo» [Laura-Gray Street 2020] e che sottende il considerare l'essere umano come una parte contingente di un tutto più grande. Come si mette in luce nel corso dell'argomentazione, vi sono peculiari capacità/facoltà (l'empatia, l'immaginazione) e sentimenti (la simpatia) [Coetzee 2000; Merwin 1998] propri ai poeti coinvolti, che restano comunque sempre distanti dal mirare a una comprensione definitiva dell'«assolutamente altro» [Derrida 2006]. Il contributo prende in esame, inoltre, l'istituzione della personificazione che accompagna non di rado l'ideale dell'azione – sia in poetiche italiane (Pusterla, Damiani) sia anglofone (Merwin, Oliver) – ed è considerato uno degli strumenti per limitare la centralità dell'io nelle liriche e per approssimarsi al sentire delle creature più-che-umane. Infine, si mostrano gli estremi della declinazione di detta personificazione, che prevedono, da un lato, il varcare da parte del non umano i confini interni del soggetto, diventandone quasi una parte, e, dall'altro, l'attribuire ad esso un'identità esterna e dialogante.

- This paper examines a number of poetic-ecological choices from a transnational perspective. It focuses, in particular, on the institution of action [Bryson 2005], which identifies the will of some authors to act and to make the reader act outside the poetic *momentum*, in order to preserve the non-human. This is denoted by that lyrical tendency which, in the US context, has been defined as «ecocentrism» [Laura-Gray Street 2020] and which implies that the vision of the human is as a contingent part of a greater whole. As the argumentation highlights, there are peculiar abilities/faculties (empathy, imagination) and feelings (sympathy) [Coetzee 2000; Merwin 1998] belonging to the poets involved, however they always distant themselves from aiming at a definitive understanding of the «absolutely other» [Derrida 2006]. This contribution also examines the institution of the personification that often accompanies that of action – both in Italian poetics (Pusterla, Damiani) and in North American poetics (Merwin, Oliver) – and it is considered one of the tools to limit the centrality of the ego in lyrics and to approach the feeling of more-than-human creatures. Finally, the extremes of the declination of personification are shown, which illustrate, on the one hand, the non-human crossing the internal boundaries of the subject, becoming almost a part of it, and, on the other hand, attributing to it an external and dialoguing identity.

Sabrina Stoppa, Identità in costruzione. I poeti degli anni Ottanta nella rete delle relazioni editoriali

- Il contributo intende analizzare le strategie e i processi editoriali che, nel corso degli anni Ottanta, i poeti hanno sfruttato per affermare, consolidare o ricapitolare la

loro identità pubblica. Ne emerge una dinamica complessa, nella quale, da un lato, l'autore impone una lettura della sua opera, rivendicando un determinato posizionamento all'interno del campo letterario; dall'altro lato, la risposta del pubblico e dei critici esercita un'influenza ben visibile sul poeta, modellandone la fisionomia e orientandone le scelte. All'interno della trattazione verranno in particolare esaminate le traiettorie degli esordienti degli anni Ottanta (Salvia, De Angelis, Magrelli, Pusterla), mostrando di volta in volta gli strumenti, le strategie di promozione e le direttive editoriali seguite per definire la propria identità di poeti.

• This article analyses the strategies and editorial processes that poets used during the 1980s to affirm, consolidate or recapitulate their public identity. A complex dynamic emerges, in which, on the one hand, the author imposes an interpretation of his work, claiming a determined position within the literary field. On the other hand, the response of the public and the critics exerts a clearly visible influence on the poet, shaping his physiognomy and orienting his choices. In particular, the trajectories of the newcomers of the 1980s (Salvia, De Angelis, Magrelli, Pusterla) will be examined, each time showing the tools, promotion strategies and editorial directives followed to define their identity as poets.

Samuele Fioravanti, Essere il Rinascimento. Strategie di identificazione nella poesia italiana contemporanea

• Il contributo muove dall'ipotesi che la poesia italiana contemporanea stia rimettendo apertamente in discussione la nozione di identità. Propone quindi di leggere i riferimenti alla civiltà figurativa rinascimentale come elementi di un nuovo processo identitario in pieno dispiegamento, finalizzato a ridefinire il ruolo e l'eredità dell'Umanesimo. Sono innanzitutto descritte alcune strategie adottate dai poeti nel dotarsi di un'identità attraverso il confronto con la pittura del Cinquecento. Ai fini di una verifica, la tesi viene esemplificata da un corpo di testi dedicati al Tintoretto. L'analisi si estende poi alla costruzione di identità fluide, in prospettiva transnazionale, post-traumatica e di genere. Vengono quindi commentati componimenti relativi a Botticelli e a Pinturicchio e, nei paragrafi conclusivi, propongo di individuare le cause del rinnovato interesse per il Rinascimento nel dibattito post-umanista. Infine suggerisco di visualizzare la dinamica dei processi identitari con il supporto di una xilografia di Dürer in relazione alle tesi di Stefano Dal Bianco sul classicismo e sul petrarchismo contemporaneo.

• This paper starts with the hypothesis that contemporary Italian poetry is openly questioning the notion of identity. It therefore proposes to read the references to Renaissance visual civilization as elements of a new identity process in full development, aimed at redefining the role and legacy of Humanism. The first section describes four strategies adopted by poets in identifying with sixteenth century paintings and the thesis is exemplified by a body of texts dedicated to Tintoretto. The analysis then extends to the construction of fluid identities, in a transnational, post-traumatic and gender perspective relating to Botticelli and Pinturicchio. In the concluding paragraphs I propose to pinpoint the causes of this renewed interest in the Renaissance in the post-humanist debate. Finally I suggest to visualize the dynamics of identity processes with the support of a woodcut by Dürer in relation to Stefano Dal Bianco's thesis on classicism and on contemporary Petrarchism.

Tommaso Pomilio, Strozzate apparizioni. Dell'esperienza inidentica

• Un ripercorso, ad ampio raggio, dell'esperienza poetica nel passaggio dall'"assolu-

tamente moderno” al contemporaneo e fino all’area della ricerca più recente (messa in parallelo, questa, con alcune delle posizioni portanti degli anni ’60 del precedente): volto alla definizione di quel *blank*, dissipativo-generativo, de-creante e ri-creante, cangiante o entropico, che (dall’emergere dell’*altro* – non come persona, ma come campo di centrifughe tensioni) mette programmaticamente in questione la stessa consistenza d’uno stabile spazio identitario, in poesia. D’uno spazio cioè che non sia quello, critico e auto-contestativo, d’una *pantomima incorporea* da giocarsi sopra lo stesso *sovrascriversi* del mondo, in uno sfavillio di *strozzate*, implose *apparizioni*.

- A wide-ranging retracing of the poetic experience in the passage from the “absolutely modern” to the contemporary and up to the area of the most recent research (placed in parallel, this one, with some of the leading positions of the ‘60s of the previous one): aimed at the definition of that *blank*, dissipative-generative, de-creating and re-creating, iridescent or entropic, which (from the emergence of the *other* – not as a person, but as a field of centrifugal tensions) programmatically puts in question the very consistency of a stable identity space, in poetry. That is, of a space that is not that, critical and self-contextual, of an *incorporeal pantomime* to be played out over the very *overwriting* of the world, in a glitter of *choked*, imploded *appearances*.

Luca Lenzini, A proposito di *Noi*

- La ricerca di Alessandro Broggi costituisce uno dei casi più stimolanti nel quadro delle esperienze letterarie contemporanee. Di schietta impronta cognitiva, in *Noi* – il suo più recente lavoro – la scrittura supera le distinzioni ed i generi tradizionali per definire limiti ed orizzonti dell’esperienza, declinandone in termini collettivi un itinerario nella Natura, secondo il modello del viaggio nell’ignoto. Ma allontanandosi dall’ambito sociale e della condivisione, è il linguaggio che s’impregna di frammenti, moduli e citazioni designando una sfera del possibile scavata nel repertorio del discorso corrente, con esiti di grande impatto sul lettore.

- Alessandro Broggi’s research constitutes one of the most stimulating cases in the context of contemporary literary experiences. With a genuine cognitive imprint, in *Noi* – his most recent work – writing goes beyond traditional distinctions and genres to define limits and horizons of experience, declining in collective terms an itinerary inside of Nature, according to the model of the journey into the unknown. But moving away from the social and sharing sphere, it is the language that is imbued with fragments, modules and citations, designating a sphere of the possible carved into the repertoire of current discourse, with results of great impact on the reader.

Adriana Sabato, Il Principe felino e il tabù dell’incesto nel *Gattopardo*

- Il contributo propone un’ipotesi ermeneutica relativa alla parola “pericolo”, che affiora nei pensieri del Gattopardo alla notizia di un possibile matrimonio tra la figlia Concetta e il nipote Tancredi. Partendo dal sostrato criptico del romanzo, influenzato dalla teoria psicanalitica di Sigmund Freud, l’analisi verte sul disvelamento delle radici ataviche e primordiali del nobile protagonista animalescamente connotato, ancorate alla cultura totemica, a divieti sacri inviolabili e a indicibili tabù.

- The essay suggests a hermeneutic concept related to the word “danger”, that emerges in The Leopard’s mind when he knows about a possible marriage between his daughter Concetta and his nephew Tancredi. Starting from the cryptic novel substrate, influenced by Sigmund Freud psychoanalytic theory, the analysis focuses on the unveiling of the ancient and primordial roots of the aristocrat protagonist,

characterised as animal-like, roots anchored to totemic culture, to inviolable and inexpressible taboos.

Giulia Bassi, «Le parole nello spazio della verità». Tracce weiliane nell'opera di Natalia Ginzburg

- La lettura di Simone Weil in Italia è stata assorbita soprattutto dalle scrittrici: come per Elsa Morante e per Anna Maria Ortese, tracce del pensiero weiliano si ritrovano anche nei testi di Natalia Ginzburg, in particolar modo in relazione all'ambito della religione, del diritto e della giustizia. A partire dall'epigrafe di *Sul credere o non credere in Dio* (1970), tratta da *L'ombra e la grazia*, il contributo indaga l'affinità tra il pensiero filosofico di Simone Weil e la poetica di Natalia Ginzburg, concentrandosi sul tema del rapporto tra linguaggio letterario e i concetti di verità e di valore.
- The reading of Simone Weil in Italy has been absorbed especially by women writers: as in the cases of Elsa Morante and Anna Maria Ortese, traces of Weil's thought can also be found in Natalia Ginzburg's texts, particularly in relation to religion, law and justice. Starting from the epigraph of *Sul credere o non credere in Dio* (1970), from *L'ombra e la grazia*, this article investigates the affinity between Simone Weil's philosophical thought and Natalia Ginzburg's poetics, focusing on the relationship between language and the concepts of truth and value.

Marco Villa, Commento a tre poesie di Pavese

- Si offre un piccolo campione di un commento alle poesie di Cesare Pavese in uscita presso l'editore Garzanti. Le tre poesie, da *Lavorare stanca*, sono scelte per il loro valore emblematico, sia dal punto di vista tematico che da quello formale. In particolare, i tre testi mostrano l'evoluzione della poesia-racconto di Pavese verso una rappresentazione sempre più essenziale di paesaggi e psicologie; allo stesso tempo, costituiscono altrettante tappe emblematiche della crisi che porterà al fallimento esistenziale descritto alla fine del libro.
- We offer a small sample of a commentary on Cesare Pavese's poems, soon to be published for Garzanti. The three poems, from *Lavorare stanca*, are chosen for their emblematic value, both thematically and formally. They show the evolution of Pavese's "poesia-racconto" towards an increasingly essential representation of landscapes and psychologies. At the same time, they are emblematic stages of the crisis that will lead to the existential failure in the book's conclusion.

Costanza Giuntini, La metrica accentuale di Franco Fortini. Teoria e prassi

- Scopo del saggio è quello di approfondire le riflessioni di Franco Fortini sulla metrica libera, partendo dai suoi scritti teorici sull'argomento. Tali riflessioni sulla metrica non sono tanto di carattere estetico, quanto piuttosto di tipo sociologico, oltre che letterario: la metrica è infatti per Fortini un mezzo per recuperare un orizzonte condiviso con i lettori. Una delle ipotesi più affascinanti di Fortini riguarda l'esistenza di un nuovo tipo di metrica, che secondo lui ha iniziato a instaurarsi dagli anni Quaranta del Novecento, detta "accentuale", basata sull'isocronia degli accenti. Per verificare questa ipotesi e per comprendere meglio la natura della metrica accentuale sono state analizzati alcuni testi poetici dell'autore. Si è potuto constatare che la metrica accentuale è un sistema metrico meno cogente rispetto a quello tradizionale, ampiamente basato sul ritmo e anche sulla soggettività di ciascun lettore. Per questi stessi motivi, la metrica accentuale presenta forti margini di incertezza quanto all'interpre-

tazione e alla dizione; nonostante ciò possa sembrare un elemento problematico, si conclude che invece è il punto di forza della teoria fortiniana, dal momento che rende possibile una maggiore partecipazione e coinvolgimento da parte del pubblico, il che è l'aspetto fondamentale, secondo Fortini, per il futuro della poesia.

- The purpose of this article is to deepen Franco Fortini's considerations about the free metrics, starting with his theoretical writings on this subject. The poet's reflections on metrics do not emphasize only the aesthetic and literary aspect, but also the sociological one. Fortini firmly believes that metrics is a way to recreate a shared view with the readers. One of the most fascinating theories by Fortini concerns the existence of a new kind of metrics, which began to spread during the Forties, called "metrica accentuale", based on *ictus* isochrony. The analysis of some poems written by Fortini was fundamental to verify this hypothesis and to understand the nature of this new metrics. The analysis has revealed that metrics based on accent patterns is less binding than the traditional one. This is because it deals with the rhythmic aspect and also with the subjectivity of each reader. These features involve the equivocation of the readings based on "metrica accentuale", but this is not an issue against such theory. On the contrary this is the strength of the theory because the flexibility of this metrics enables a greater involvement of the readers. According to Fortini's remarks the public's participation is crucial for the future of Poetry.

Marianna Marrucci, «Un respiro quasi sempre vero». Fortini lettore di Di Ruscio

- A partire dall'analisi dei pareri editoriali relativi alle poesie di Luigi Di Ruscio, l'articolo si propone un duplice obiettivo: ricostruire il giudizio critico di Fortini sull'opera di un poeta eccentrico come Di Ruscio e mettere in luce il modo originale in cui egli pratica il genere del parere editoriale.
- Through an analysis of the editorial book reviews on Luigi Di Ruscio's poems by Fortini, the article aims to both focus on his evaluation about Di Ruscio's eccentric work and highlight the originality of his use of the "editorial book review" genre.

2022
GENNAIO
GIUGNO

«Testimoni di se stessi».

Statuti dell'io nella poesia contemporanea

Giulia Bassi • Andrea Bongiorno • Giulia Martini •
Matteo Tasca • Andrea Piasentini • Yannick Gouchan •
Patrycja Polanowska • Gilda Policastro • Chiara Bistolfi •
Riccardo Donati • Cecilia Bello Minciocchi •
Gabriele Belletti • Sabrina Stroppa • Samuele Fioravanti •
Tommaso Pomilio • Luca Lenzini

scrittura/lettura/ascolto

Adriana Sabato • Giulia Bassi • Marco Villa

fortiniana

Costanza Giuntini • Marianna Marrucci

