Anno III
Num. 4, 2023

IL FRAINTENDIMENTO DEL REALE

Casa Editrice
SAMUELE EDITORE

Laboratori Poesia
www.laboratoripoesia.it
Samuele Editore
www.samueleeditore.it

Novembre 2023
via Montelieto 50 33092 Fanna (PN)
tel. 0427777734
email: info@samueleeditore.it

ISBN 978-88-94944-91-4

Rivista semestrale iscritta nel Registro Giornali e Periodici presso il Tribunale di Ferrara, in data 11 maggio 2022

Con il contributo di

MINISTERO del LAVORO e delle POLITICHE SOCIALI

Con il patrocinio di

Laboratori Poesia

Gruppo del Tasso
Associazione di Promozione sociale

LABORATORI CRITICI

rivista semestrale di poesia e percorsi letterari

SAMUELE
EDITORE

LABORATORI CRITICI

RIVISTA SEMESTRALE DI POESIA
E PERCORSI LETTERARI

Anno III, Vol. 3, Maggio 2023

WWW.LABORATORIPOESIA.IT

Una solitudine corale. La poesia al Premio Strega

di Maria Grazia Calandrone

La poesia è una ferita individuale che diventa musica collettiva. Ma, soprattutto, è un'estrema forma di libertà, per forma e contenuto, è la casa che i poeti più vogliono abitare, nel mondo e, insieme, è una casa di tutti, dove i poeti vogliono ospitare tutti. Certo, per essere letti, ma – soprattutto – per vincere la solitudine di essere umani, per condividere l'avventura di esistere.

I poeti sono persone normali che si esprimono attraverso la musica che fanno le parole, soprattutto attraverso il silenzio tra una parola e l'altra, con la disposizione delle parole sulla pagina. Dopo l'esperienza del Premio Strega Poesia, confermo di trovare radiosa la situazione della poesia in Italia; la trovo, anzi, una forma di resistenza quasi eroica, visto che la poesia ha poco mercato. Cosa dicono, tutte queste persone che scrivono – qui, oggi – e mandano i loro libri, in un numero tanto grande?

Credo che i poeti facciano un controcanto collettivo alla paura, all'odio, alla frattura, al tempo interrotto della contemporaneità. Il gesto stesso di scrivere una cosa così fuori dal mercato è un gesto forte, politico, ed è così che

leggo il grande numero di materiali arrivati alla giuria: c'è una grande parte del nostro paese che pensa il mondo come un luogo senza barriere, che legge nelle cose una rete di senso – o meglio, di nonsenso – che le accomuna.
Credo, allora, che possiamo essere felici che i poeti esistano e continuino a svolgere il loro compito apparentemente inutile, ma che in realtà è uno dei più sensati che sia dato fare, a questi "passeggeri" che siamo.

Lo spirito del tempo. Una domanda a Gianluigi Simonetti
di Matteo Bianchi

Non tediandoci con meta-discorsi, in Caccia allo Strega. Anatomia di un premio letterario (Nottetempo, 2023) Lei analizza i titoli vincitori dell'ultimo ventennio entrando nel loro specifico letterario, attraverso narratologia, sociologia e stilistica. E affrontando una trasformazione in corso del genere romanzo inteso come forma di "nobile intrattenimento", definizione che rasenta l'ossimoro e ricorre nel suo saggio. Perché?

«Un'istituzione quale il Premio Strega dà la temperatura della nostra idea di cultura e di letteratura, o meglio, di quello che chiediamo alla letteratura, dello spirito del nostro tempo. In questo senso, credo possa essere rappresentativo di ciò che si considera socialmente per romanzo e, al contempo, di qualità e di successo. Perciò non bisogna lasciarsi ingannare dalle ideologie, da quei contenuti espliciti che si spacciano per letteratura tout-court, bensì filtrare ogni testo con un'analisi delle forme. Per "nobile intrattenimento" intendo la categoria che tiene insieme due caratteristiche che solitamente si ritengono inconciliabili: le tecniche di intrattenimento, così l'evasione e il consumo facile, ma anche la volontà di essere un'opera d'arte formativa».

Per una critica meno assertiva e una poesia più incisiva

Editoriale di Matteo Bianchi

Immobile o ipercinetica che sia, la parola attuale è spesso impiegata per costruire pensieri precari e nebulosi, nell'accezione più negativa che avrebbero potuto assumere i "mobiles" concepiti da Calder in tempi non sospetti per trattenere un presente in continuo cambiamento, l'allusione a una miriade di significati dei quali nessuno stringente, per non dire definitivo. "Il fraintendimento del reale", che intitola il quarto numero di "Laboratori critici", consiste nel vegetare in balia di un equivoco sociale dovuto all'uso strumentale delle immagini e, di conseguenza, a una banalizzazione del loro potenziale comunicativo. La foto in copertina, prelevata appositamente dalla cronaca, potrebbe immortalare tanto la periferia di una qualsivoglia metropoli italiana, a ridosso del rispettivo centro storico, sovrastata dalle nuvole, dal collasso di un tramonto borghese, quanto il fumo di un'esplosione durante uno degli assalti russi a Leopoli piuttosto che uno dei più recenti nella Striscia di Gaza.

La preoccupazione della nostra redazione sta proprio nella mancanza di un focus, di un obiettivo semantico, che prelude a una coscienza sempre più sgranata e pressappochista, nipote del qualunquismo primo-novecentesco di cui si cibarono violentemente le ideologie. Non a caso, la nostra risposta s'intensifica in uno degli interventi che chiudono il semestrale, ossia la panoramica di Irene Santoni sulla sedicesima edizione di "Ritratti di Poesia": senza grette faziosità, Santori assembla un collage, o meglio, un mosaico versificatorio degli autori invitati sull'ambito palcoscenico romano, per dare un senso alla "solitudine corale" più volte citata da Mariagrazia Calandrone, della quale ogni poeta si farebbe carico ed evocatore. Il mosaico altresì concentra le singole volontà autoriali in un coro contro lo sdoganamento della violenza – linguistico in questo frangente – e contro la sua applicazione sistematica, oramai "naturalizzata" sulla pelle di un nemico sempre più lontano, ma minaccioso e alle porte quanto un'eco orwelliana. E per quanto le ideologie siano state assorbite dagli strumenti culturali che impugniamo, nonché dagli ingranaggi comunitari in cui siamo coinvolti non senza ipocrisie, abbiamo epurato da qualsiasi colore partitico o pretesa revisionista la nostra presa di posizione, che candidamente non intende sottostare a un'indifferenza narcotica troppo diffusa.
Franco Buffoni ha ceduto volentieri l'esergo a Calandrone, ma solo per questa occasione, la quale ci ha donato il discorso pronunciato durante la premiazione del Premio Strega Poesia di fianco a Valerio Magrelli; un flusso accorato di considerazioni sulla funzione odierna della parola poetica,

che toglie il fiato perfino a rileggerlo ad alta voce, che va a definire la "solitudine corale" sottolineata in precedenza e indagata da Giovanna Rosadini con la curatela del volume al femminile di *Nuovi poeti italiani 6* (Einaudi, 2011).

Lo Strega Poesia, o di una (innocua) polveriera

In sostanza, di una polveriera senza scintille, tantomeno mercato: la spettacolarizzazione letteraria descritta con dovizia di particolari e smontata da Gianluigi Simonetti in *Caccia allo Strega* (Nottetempo, 2023), non ha sortito l'effetto sperato. Purtroppo, l'operazione del blasonato entourage liquoroso non ha rinvigorito le vendite della cinquina finalista, figuriamoci della fortunata dozzina. Se Vivian Lamarque e Umberto Fiori hanno consolidato le rispettive platee, forse soltanto il romagnolo caro a Galaverni, Stefano Simoncelli, ha aumentato sensibilmente i suoi lettori. La sequela di attestati alla vincitrice Lamarque, cominciata proprio nella capitale con il Premio "Fondazione Roma-Ritratti di Poesia" e proseguita attraverso l'estivo Viareggio-Rèpaci, non è stata un mero riconoscimento alla carriera. Gli estremi non sono accidentali e reclamano un confronto: se la poeta ha troneggiato con 33 voti, e Christian Sinicco è arrivato quinto con 10 su un centinaio di votanti complessivi, ci sono svariate ragioni, ma una di sicuro è lampante quanto veritiera. De *L'amore da vecchia* (2022) che si è aggiunto a *Madre d'inverno* (2016) completandola, pubblicati entrambi ne Lo Specchio Mondadori, è stata premiata l'aderenza linguistica dell'autrice al suo sterminato microcosmo. Emancipatasi da pose e pretese, Lamarque trasmette verità trasversali vagliando formule

immediate, levigate, in una porzione del reale che si allarga in un respiro condiviso e tutt'altro che angusto:

> Coinquilina poesia
>
> In un'anticamera, meno,
> in un disimpegno, esiguo
> ma con uso di finestrella
> solo mia, abita la mia poesia.
> Coinquilina poco prevedibile
> Quando lei decide (più se piove
> Che se non piove) io corro
> A prendere gomma e matita
> E il duetto ha inizio (più se cielo grigio
> Meno se azzurro), uan dà il la
> L'altra cancella e scrive
> In punta di vita, lapsus volevo dire
> In punta di matita (p. 127).

Dunque non può essere tacciata del solipsismo di chi vuole a ogni costo emergere sui vicini per meriti morali e poi ricadere nei limiti del proprio io, tentando di immedesimarsi in vissuti che non possono appartenergli per ambiguità e rimossi insondabili, e risuonano distanti e privi di slancio empatico, benché degni di attenzione. E magari sarebbero valorizzati sotto un'altra forma, così la narrativa o il reportage. La sezione *Ballate di Lagosta* dell'omonima raccolta di Sinicco, edita da Donzelli, dalla tensione civile e per nulla debole nell'incedere immaginifico, rastremata alla

maniera di Hajdari, sembra non basarsi su un'esperienza diretta del dramma dei migranti, mentre Lamarque riferisce delle sue *nugae*, viste e riviste dietro gli occhi, con limpidezza e continui guizzi di ironia. D'altronde, "esperienza" deriva dal verbo transitivo "esperire", cioè conoscere per mezzo di una prova, di un tentativo totalizzante. Il ciclo *Ma voi non fermate il loro canto* di Sinicco, nonostante la dimensione d'insieme delle voci, viene sovrapposto al nucleo dello straniero a Lagosta, all'impianto centrale della raccolta quasi per superfetazione, minandone l'efficacia già precaria e mettendo alla prova la fiducia di chi legge.

> la piccola spiaggia
> si è colmata con la marea,
> posso vedere tra il mio male
> e la bellezza, il nostro male
> e tutta la bellezza;
> poi i segni invadono
> e mi osservo nell'inondazione:
> vorrei sapere cosa sono
> i cicli della Luna,
> come un'ascensione
> nella gioia, nei chilometri
> da conquistare all'universo (p. 82).

Pur concordando con Fabio Pusterla, che in *Tempo del mondo, memoria e poesia*, su "Pordenoneleggepoesia.it", ha criticato chi sale sul pulpito e fomenta il concetto di "generazione" per velleità storicistiche, è possibile individuare

un gradino generazionale rispetto alla visione del mondo veicolata dai media e dalla loro evoluzione esponenziale e tridimensionale[1]. I nati nel dopo il '68, poi travolti dai *mirabilia* degli anni Ottanta e dalle bolle d'incertezza del sistema consumista, hanno sviluppato una diffidenza fisiologica verso i mezzi di comunicazione, una sorta di disattenzione salvifica[2] davanti alla richiesta incessante di schermi e finestre digitali, finendo per prendere le distanze – non solo un sano distacco critico – dalla riproduzione via cavo della realtà circostante. L'effetto provocato sull'immaginario collettivo, e di conseguenza sui poeti, dalla narrazione degli avvenimenti storici che hanno segmentato il trentennio finale del Novecento e il ventennio incipitario degli anni Duemila, è uno dei moventi più intriganti di Tommaso Di Dio in *Poesie dell'Italia contemporanea 1971-2021* (Il Saggiatore, 2023).

[1] A meno che, naturalmente, non si voglia soltanto usare il concetto di generazione come una specie di testa di ponte, di forza propulsiva per conquistare qualche (misera) forma di potere poetico-editoriale: fenomeno ben noto, che ogni tanto riappare con vigore e che personalmente mi intristisce, 18 ottobre 2023.

[2] La replica recente della Rete Pym, rete solidale che difende la bibliodiversità in Italia e promuove l'editoria indipendente, composta da Elba Book Festival, Fiera del Libro Argonautilus di Iglesias, GialloGarda e Officine Wort, sta nel rivalutare la concezione di attenzione adottandola come filo conduttore dei palinsesti condivisi dalle quattro manifestazioni.

Vanitas vanitatis

Un dialogo intergenerazionale è stato favorito proprio dal volume curato da Di Dio, che da mesi arroventa i dibattiti tra i beati ammessi e i dannati esclusi, confermandosi un esperimento antologico, poiché non risponde a un'esigenza legittima di canonizzazione autoriale, bensì propone un racconto plausibile di paesaggi testuali, tentando di disinnescare il narcisismo soffocante che pervade l'ambito poetico, ma di più, l'intero sistema culturale italiano. Il curatore ha eliminato la soglia dell'autore quale primo ingresso nel panorama poetico contemporaneo, offrendo così una prospettiva disturbante proprio perché inconsueta. Di Dio, che ha iniziato il percorso non da una serie di nomi che aveva in testa, ma dalla scansione di testi che a suo avviso testimoniavano l'epoca e, più precisamente, la decade in cui erano apparsi: da una parte riconoscendo quelli capaci di descrivere la ricchezza polifonica di linguaggi, perciò gli sperimentali convivono coi lirici, dall'altra causando dolorose esclusioni – e assai polemizzate – che non rientravano nella struttura narrativa del paesaggio ponderato, per conservare la coesione delle sequenze decennali articolate secondo una progressione esemplificativa. Tuttavia *Poesie dell'Italia contemporanea* non è stato l'unico *casus belli* dell'ultimo triennio: hanno scaldato gli animi pure *L'ultima poesia* (Mimesis, 2021) di Gilda Policastro e *Mappa immaginaria della poesia italiana contemporanea* (Il Saggiatore, 2021) di Laura Pugno, senza tralasciare il precursore *La poesia italiana degli anni Duemila* (Carocci, 2017), a cura di Paolo Giovannetti.

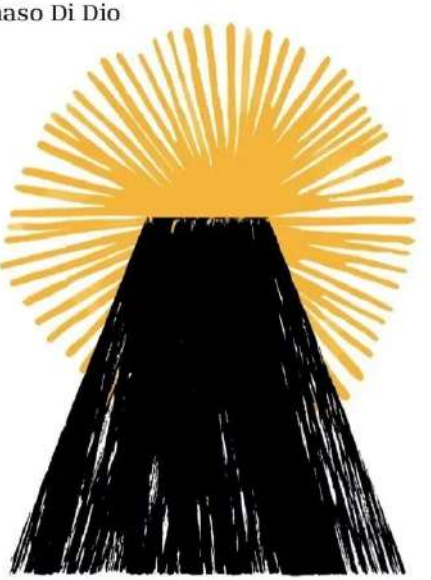
E sono i titoli presi in esame da Alberto Fraccacreta per formulare la fatidica domanda che ha contrassegnato lo speciale dedicato al 24esimo festival di Pordenonelegge; domanda sottoposta a una pletora di docenti e critici, alcuni dei quali hanno risposto nelle pagine seguenti senza indugi, né esclusione di colpi: *oggi è veramente possibile definire dei criteri univoci e condivisibili per tracciare dei percorsi? O l'entropia è ormai tale che sta arrivando a soffocare l'identità autoriale?* A definire la critica "embedded", cioè una "non critica" addomesticata dalla cordata di colossi editoriali e mezzi di informazione, e finalizzata non alla qualità della prova poetica, dell'opera d'arte, ma a una risultante borghese, nell'accezione di compiacente e decorativa al pari del Keith Haring brandizzato sugli scaffali dei centri commerciali, è stato ancora Matteo Marchesini nella puntata di "Critica e militanti" dello scorso 13 ottobre, su "Radio Radicale". Squadernare le controversie del caos più attuale, contro i compromessi stilistici che si sostituiscono ammiccanti ai punti di riferimento onestamente scomodi, e contro il conseguente personalismo mediatico dilagante, resta uno degli intenti della redazione di "Laboratori critici" sin dal numero Zero.

Indice

Poesie dell'Italia contemporanea

1971-2021

a cura di
Tommaso Di Dio



ilSaggiatore

Cinque criteri (forse) inconciliabili
di Gilda Policastro

1.

Nelle regioni a statuto speciale della "poesia" (diversa, nel senso comune, dalla "scrittura", tanto è vero che spesso si è soliti precisare, nelle biografie, "poeta e scrittore", identificando per lo più la seconda qualifica con la scrittura di romanzi) è particolarmente difficile trovare moneta corrente da tutti identificabile, riconoscibile e certificabile sul piano del valore. Da un lato, resiste a ogni avanguardia la lirica come "avventura storica dell'animo" (per dirla con Leopardi) o "notazione di sensibilità" (in termini più spregiativi, invece, con Sanguineti); e d'altra parte risulta sempre più evidente (*dovrebbe* risultare sempre più evidente) come la poesia sia un fatto di materia, di parole, di suoni, di linguaggio e di "concentrazione del linguaggio" (stavolta la definizione è di Carlo Bordini, riportata qui da un contesto orale - una lezione per un corso di scrittura al quale ebbi l'onore e il piacere di ospitarlo).
In generale c'è attorno alla poesia una mistica resistente, che la vuole arte speciale, da anime belle, elette. La poesia è viceversa un gioco di lingua, un modo, certo, per dire le cose come stanno, ma un modo tra tanti.

Nella poesia contemporanea, non solo in quella sperimentale, questo modo è sempre più ibridato e contaminato con altri linguaggi, con la videoarte, la *spoken word*, il *googlism*, con gli strumenti e i linguaggi del mondo digitale, da cui non possiamo più prescindere, evidentemente. Quando Arbasino raccomandava ai suoi coetanei degli anni Sessanta di svecchiare le letture e andare a Chiasso, intendeva esortarli ad aprire gli occhi su quello che accadeva attorno e fuori dai nostri confini. Chiasso oggi è su Google Maps, come ho ricordato nel mio ultimo saggio sulla poesia (uscito nel 2021 per Mimesis), nel senso che è tutto molto accessibile, a volerlo cercare. Viceversa, sorprende nella poesia contemporanea, soprattutto in quella egemone (andando dall' ormai instagrammer a pieno servizio Franco Arminio alla "neolaureata" Vivian Lamarque, insignita del recente Premio Strega Poesia), un patente ritardo rispetto alle istanze di rinnovamento da sempre presenti nel campo letterario ("bisogna essere assolutamente moderni", ha predicato a quanto pare piuttosto vanamente Rimbaud), istanze che riguardano le varie arti e per contagio reciproco si estendono a tutte, creando fecondi ibridi e contaminazioni. Gli artisti non dipingono (nella gran parte dei casi) cristi e madonne come i precursori rinascimentali, mentre fare il poeta vuol dire per forza abbinarsi a un immaginario vecchio, ingenuo, sentimentale e naif. Gli strumenti della poesia restano gli stessi da cent'anni, da quando Barthes, citando Molière, definiva la poesia "prosa più a+b+c", dove a+b+c sono le rime, i tropi, l'andare a capo. Già negli anni Sessanta si va a capo molto meno, si va a capo a fisarmonica, come Elio

Pagliarani, si predilige una dimensione orizzontale che appartiene sempre di più all'idealtipo contemporaneo, andando dai testi di Jean-Marie Gleize a Nathalie Quintane, o, se si verticalizza, si sostituisce alla strofe la modalità elencatoria, come in Ron Silliman o nel nostro Gherardo Bortolotti.

2.

Mentre il "poetico" si è esteso a qualsiasi cosa e il tiktoker-chef può dire che la cremina della carbonara è "una poesia", l'arte che si fa con la scrittura e non con le uova, rimane saldamente ai margini del mercato ed è considerata ormai irreversibilmente la cenerentola della produzione letteraria, insieme alla saggistica, mentre il romanzo la fa da padrone. In questo quadro di svalutazione, in cui lo spettacolo del recente Premio Strega è stato di desolante uniformità anagrafica e di dettato, mentre ai giovani artisti ospiti si affidava l'ingrato compito di tenere svegli gli spettatori con la messa in musica - a rimarcare che da solo proprio non può farcela, un testo, a farsi ascoltare, comprendere e magari gradire - su quali criteri minimi di base su può convenire, dalle diverse enclave (ricerca o postlirica, dicendola massimamente), su cosa si debba considerare poesia oggi?

3.

Un'affermazione che in modo curioso potrebbe appartenere a due campioni opposti dell'area sperimentale e di quella lirica più tradizionale, ovvero Nanni Balestrini e Milo De Angelis, è quella secondo cui l'arte non trasmette concetti ma emozioni. È un punto cruciale, questo. In poesia le emozioni

passano attraverso le parole, che sono meno immediate dei suoni, dei colori, o delle immagini e che, anzi, quelle immagini devono incaricarsi di produrle in forza di evocazioni, elusioni, suggestioni (la vaghezza ancora una volta leopardiana). Le parole di De Angelis sono oracolari, criptiche, non decifrabili nella loro esattezza referenziale: «in noi giungerà l'universo, / quel silenzio frontale / dove eravamo / già stati». Oppure: «un temporale / che ragiona in noi». Questi coaguli di senso non immediati sono l'esito di una ricerca vitale, a sentire l'autore, quella del contatto profondo, teso, continuativo tra la scrittura e la parola, il verbo originario, i sentimenti universali. Secondo Balestrini la parola è il canale del già detto, ed è questo a produrre immaginazione e poesia, non la voce dell'io («Io non ho niente da dire», dichiarava, mentre l'altro campione neoavanguardista Edoardo Sanguineti sognava di "sprofondare dentro un assoluto anonimato", parafrasando). «Noi non leggiamo per sentire la voce del poeta, ma per sentire la voce del linguaggio», ancora con Nanni. Voce del linguaggio che è, poi, «l'impura voce del contemporaneo» nel '61.

4.

Mi ha sempre colpito nella definizione dei Novissimi di Alfredo Giuliani (prefatore dell'antologia) l'idea della lingua del contemporaneo come un effetto di attrito e non di abitudine: la realtà ci parla infatti «coi suoi segni inconciliabili». Ecco un'altra questione su cui difficilmente ci si intende, tra poeti di diverse aree, ossia tra chi vede la poesia come generata da un eccezionale gettito d'ispirazione

e chi invece la vuole congegnata, ossia esito di un procedimento e di una riflessione (mai sia), tra chi la fa con gli ah e gli ooh e chi con gli algoritmi e le reti neurali, chi la recita sui palchi e chi la scrolla dagli schermi. In realtà si tratta degli stessi individui empirici, che usano i telefoni, scaricano le app per incontrare amici o fidanzarsi, ma quando scrivono chissà perché i primi ritornano pensosi come Leopardi, gli altri dimenticano di avere una consistenza anche emotiva e di non poterne tutto sommato prescindere nemmeno quando googlano o assemblano stringhe di testo. L'algoritmo va dove ci porta il cuore, anche se è ben addestrato a dissimularlo. Le poesie hanno un'anima, tutte, anche Tape Mark I che Balestrini aveva fatto scrivere (o meglio cut-uppare, se ci si passa il neologismo) al calcolatore. Questo perché, come spiegano le neuroscienze, abbiamo ancora bisogno dell'arte per essere persone migliori, più empatiche, soprattutto, perché è questo che l'arte fa: ci mette nei panni degli altri.

5.

Un ultimo punto su cui si è invece più o meno tutti d'accordo è che la poesia sia una pratica seria, nella cornice pragmatica attuale, un campo di conflitti, un'area di schieramenti e di contese di potere. Proprio come tutte le attività umane. I poeti scrivono con la mistica in punta di penna, ma vogliono ben posizionarsi, a livello di reputazione. Aspirano ai premi (dicevamo) e a essere sul fatto del giorno, per accrescere il capitale di visibilità. Così il fatto del giorno, la storia, l'impegno, in poesia, oggi, non sono un modo perché il poeta si faccia largo tra le cose e ne dica l'essenza universale, come

voleva il Fortini di *Foglio di via*, ma un puntello all'ego, un'occasione per gli avvoltoi di gettarsi in mezzo alle carogne e portarsi a casa quel che serve e (forse) basta alla sopravvivenza. Carmina non dant panem, ma quanti like.

Il lascito immateriale di Angelo Andreotti
di Chiara Evangelista

Quando nominiamo qualcosa o qualcuno gli conferiamo un tempo e uno spazio, gli affidiamo una presenza secondo il nostro punto di vista. Angelo Andreotti (1960-2023) con la sua ultima raccolta in versi, *Pietre di passo*, uscita postuma per puntoacapo, ci ha lasciato una parola che invera, e perciò temuta e sottostimata di continuo, recuperandone la sacralità intrinseca. Tra assenze e rinvenimenti imprevisti di senso, il poeta ripristina un uso autentico della lingua di appartenenza, fino alla fine, come chi trova la strada di casa non ricordando il nome delle vie, poiché il percorso non è mai il medesimo: «Così ogni transito, come ogni tragitto, / è sempre un attraversare alla cieca».
E presto sarà l'effigie del suo caro falcone, simbolo di potenza e libertà, ma anche di grazia, affrescato su una parete nobile di Palazzo Paradiso, a rammentare cosa rappresentava la poesia, ma di più, la letteratura per Andreotti. Sabato 2 dicembre, a Ferrara, nella Biblioteca Ariostea che dirigeva, Matteo Bianchi lo ricorderà come amico e cofondatore di "Laboratori critici", con Giancarlo Pontiggia, che ha seguito la genesi della raccolta sopracitata, scrivendone la prefazione, e Sergio Bertolino, che lo aveva accolto nella redazione della rivista "Avamposto".

Dalla corporazione all'*echo-chamber*

di Paolo Giovannetti

I discorsi sulla poesia italiana d'oggi soffrono spesso di un difetto di memoria e di senso della storia. Cercherò di chiarire questo concetto, peraltro quasi ovvio nella mia prospettiva di non giovane studioso di poesia e, soprattutto, di storico della letteratura. Se (come qui sono chiamato a fare) devo dire la mia su certe scelte critiche d'oggi, questa osservazione è la prima che mi viene in mente. In effetti, una quarantina d'anni or sono, anche alcuni di coloro che cercavano di rendere conto delle metamorfosi della poesia contemporanea avevano avuto un'impressione del genere. Nel corso degli anni Settanta, una serie di dinamiche legate soprattutto a fattori sociali aveva "costretto" la poesia a conquistarsi una posizione separata entro il sistema letterario. Guido Mazzoni ha scritto cose molto importanti su questo tema. E alle sue osservazioni non c'è molto da aggiungere.

Metterei comunque in fila un paio di precisazioni. La prima è che, lungi dall'essere una forma di debolezza, una simile collocazione marginale della poesia è il segnale della sua forza, di una perdurante e anzi intensificata efficacia anche sociale che giunge fino ai giorni nostri.

I libri di Laura Pugno e di Tommaso Di Dio sono lì a ricordare tutto ciò con l'ausilio di categorie critiche lessicalizzate, elevate a lemma, e persino con riferimenti storici altrettanto convenzionali (a partire dal tormentone su Castel Porziano), manipolati brillantemente e sottilmente, e suscettibili di trovare lettori e consensi quasi irriflessi. Esiste cioè oggi un patrimonio di esperienze poetiche condivise, un orizzonte di contenuti culturali, di valori ideali, persino di parole d'ordine, che consente ai poeti, ai critici di poesia e naturalmente ai lettori di parlarsi fra di loro, anche di polemizzare, in modo sostanzialmente efficace. Certo, il "sistema" poesia appare al suo interno molto frammentato e, come si sa, parecchio litigioso. Certe dinamiche conflittuali tendono ad assumere una fisionomia particolarmente aspra al tempo del Web 2.0, secondo le ben note dinamiche "social", che comportano l'aurea regola di una rissa o di una inutile polemica al giorno, per levare la realtà di torno – per fingere insomma che un mondo esterno non esista. È del resto probabile (come il libro di Pugno ci ricorda con gelida freddezza tassonomica) che certe etichette – tipicamente: "lirico" e "ricerca" – lungi dal rappresentare qualcosa di vivo, di storicamente efficace, servano soprattutto a garantire un senso residuale a un dibattito che in realtà non c'è, a fingere una dinamica ideologica e storica che ormai si è arenata, che non agisce più da troppo tempo. L'attacco quotidiano dei critici "di ricerca" a coloro che praticano il "lirico", ma anche la comprensiva bonarietà di chi prende a riferimento una poesia più istituzionale, e poi si piega o si sporge a comprendere quei malandrini dei ricercatori (poniamo:

Mazzoni e Di Dio, ma certo anche Giovannetti) – entrambi i percorsi, dico, non producono effetti degni di nota. È un gioco *win-win*, una "comunella dei malvagi" (come diceva, anche se in greco, Carlo Michelstaedter). Conferma la staticità di un quadro in cui si è tenuti a immaginare che qualche provocazione esista, che un discorso polemico abbia un futuro, e che poi debba entrare in scena un bravo studioso o studiosa delegata ad affermare come qualmente, in fondo, nella loro nicchia tutti abbiano ragione. O, più esattamente: che tutti possano trovare il loro posto (come Pugno ha peraltro dimostrato con efficacissima – e deprimente – capacità desublimante) dentro un diagramma ben visibile e leggibile, che per di più ci risparmi la fatica di elaborare – noi – qualche categoria nuova, se non proprio di leggere le poesie contenute nei libri scritti dai poeti a cui quelle categorie fanno riferimento.

Niente di male, sia chiaro. Basta capirsi. E basta per esempio capire perché un simpatico nichilista come Carlo Bordini finisca oggi per essere un nome dei più discussi e citati, e persino amati. Chi ha saputo meglio giocare con le tante ragioni della poesia dagli anni Settanta a oggi (anche con le ragioni politiche), facendosene serenamente beffe, prendendole in giro con tranquilla ironia, è colui che meglio soddisfa un gusto critico capace di guardare con distacco altrettanto acuto il manierismo di chi si affanna a credere che, discorrendo della poesia italiana d'oggi, valga la pena di sbracciarsi per qualcosa. Di sbracciarsi persino per l'implementazione del campo poetico, che – a ben vedere – per funzionare non ha quasi più bisogno della critica.

O meglio: ne ha bisogno sì, ma a patto che il discorso saggistico non disturbi gli automatismi dei saperi che da mezzo secolo e più girano su se stessi senza produrre attriti veri, senza alcun bisogno di rinnovamento. Perché – come vedremo più avanti – le sfide dall'esterno ci sono state e ci sono, ma chi si colloca dentro il campo ha fatto e fa di tutto per escluderle.
La seconda considerazione a cui mi riferivo riguarda la storia letteraria. La separatezza autoreferenziale della poesia degli ultimi dieci lustri ha comportato il suo allontanamento dal resto dal dominio letterario, dall'insieme delle pratiche che chiamiamo LETTERATURA. A chi si illude che le conoscenze (anche quelle estetiche) procedano verso un futuro migliore, verso un progresso, dovrebbe essere mostrato come oggi sia ancora attiva un'opposizione tra poesia e prosa, in cui il secondo polo significa 'letteratura narrativa'. È triste ma è così. In molto senso critico comune prende forma un fenomeno detto LETTERATURA, che si divide in due sottoinsiemi, PROSA e POESIA, ben distinti. Sono sì possibili intersezioni e forme ibride. Ma, sia chiaro: quando in questo universo teorico confuso e confusivo dico 'prosa', intendo 'narrativa'; e quindi – poniamo – se propongo qualcosa di molto strano e (vivaddio, almeno per una volta) anomalo come 'prosa in prosa', in qualche modo mi riferisco al racconto, al narrare (all'opposto di ciò che un tempo accadde quando in Italia si cominciò a fare *prosa in prosa*). Questo *bias* concettuale è molto preoccupante. Troppo spesso, càpita che chi si è occupato di arte della parola negli ultimi cinquant'anni si sia sentito legittimato a leggere – di fatto – solo poesia o solo prosa, nell'accezione degradata a cui mi riferisco.

Vale a dire, il mondo della narrazione tende a produrre certi suoi specialismi, e il mondo del poetico altrettanti e speculari. Le eventuali intersezioni avvengono in modi analoghi: se il critico di poesia cercherà nel narrativo qualcosa che gli ricorda la poesia (il lavoro sulla lingua e le forme stilistiche, poniamo), il critico di narrativa privilegerà una poesia più tradizionale, discorsiva e trasparente.
Il sistema è spaccato in due, e in un modo che prima degli anni Settanta-Ottanta non trovava quasi alcun vero riscontro. Certo, come ha a lungo dichiarato ad esempio Vittorio Spinazzola, in Italia la forma dominante e più autorevole era da sempre stata quella della lirica. La narrativa le era subordinata. O per lo meno le cose erano andate così fino agli anni Quaranta-Cinquanta del Novecento, quando il dominio letterario ha compiuto un'inversione di marcia, e il narrativo ha cominciato a mettere in crisi il lirico. E una vera civiltà del romanzo si è imposta – di fatto, definitivamente. Con tutti i corollari che molti fanno finta di non vedere. Tra questi, che una serie di fenomeni di genere (giallo, thriller, rosa, comico, fantascienza ecc.) si fa avanti e copre una fetta notevole di mercato, indignando per lo più i detentori del gusto. Una civiltà del romanzo è una civiltà anche dei brutti romanzi; o più esattamente, dei romanzi che piacciono ai lettori meno colti e che invece il critico supercilioso disprezza. E non dimentichiamo, poi, che una civiltà del romanzo è insieme una civiltà del cinema, da quando (anni Dieci del Novecento) esiste un vero cinema narrativo.

Eppure, la risposta di molti poeti italiani tra anni Cinquanta e Sessanta non è stata affatto una reazione di rifiuto preconcetto del romanzo, né di fuga corporativa. Nella storia di poeti come Bertolucci, Caproni, Sereni, Luzi, Fortini, Zanzotto, Pasolini, Giudici, Sanguineti, Raboni, Balestrini il narrativo ha svolto una funzione di stimolo, e la loro poesia 'lirica', 'sperimentale', 'di ricerca' (o come la si vuole chiamare...) con il romanzo e il cinema ha sempre cercato un confronto problematico. Qualcosa del genere si può dire anche per la critica. Si pensi (lasciando da parte i tanti scrittori-critici, da Vittorini a Raboni) a Luigi Baldacci, Cesare Cases, Mario Spinella, Guido Guglielmi, Goffredo Fofi, e persino al troppo disprezzato Pietro Citati... Studiosi diversissimi che hanno saputo restituire un'immagine unitaria del mondo letterario, praticando la critica con piglio militante, e che scrivevano senza troppe gerarchie 'di genere' precostituite, essendo ben consapevoli della centralità del narrativo (romanzo e cinema, ripeto) nella modernità italiana. In questa prospettiva, quella degli anni Settanta-Ottanta è stata davvero una svolta corporativa, che ha separato POESIA da PROSA: rendendo la prima illusoriamente libera dall'influsso della seconda. Certo, molta ideologia – da quella tardo-simbolista a quella tardo-neoavanguardista, passando attraverso le idee dello strutturalismo e l'autonomia del significante – ha fomentato l'operazione. E non è stata solo falsa coscienza, beninteso. La poesia, salvandosi come POESIA, e cioè interrompendo i contatti con la PROSA, si è chiusa in un ghetto dorato. Dove ha prosperato virtuosamente, promuovendo piccoli e grandi capolavori, ma soprattutto

producendo un livello medio di scritture che è piuttosto alto, e nel tempo va crescendo. Il fatto che "troppi" (ma la cosa non mi ha mai convinto) scrivano significa anche che ai piani superiori dell'edificio si colloca un numero sempre più ampio di poete e poeti brave e bravi. E la correzione al femminile ci sta, perché ricordo che è proprio dagli anni Settanta (a me viene sempre voglia di far riferimento a Patrizia Cavalli) che le scritture femminili si impongono con l'orgoglio e il senso di sfida che è stato ed è caratteristico del movimento femminista.

E allora? *So what?* Quali le conseguenze di questo breve e secco ragionamento, che contiene una serie di rilievi forse fin troppo ovvi? Una sola conclusione è possibile, credo (e temo). E cioè che per lo meno la critica dovrebbe essere in grado di rompere le barriere del ghetto, che dovrebbe smettere di credere alle ideologie che tengono in vita le camere d'eco della poesia. Un genere che farebbe meglio ad abbandonare il maiuscolo o maiuscoletto per essere correttamente letto nel sistema che lo contiene e a cui appartiene – nella realtà sociale in cui tuttodì opera. Il sistema in questione si chiama sistema dei media, e comprende al proprio interno parecchie cose: tra le quali il mondo editoriale, una gran quantità di generi che fanno poesia con la musica (e con il digitale) e sembrano essere in continuo sviluppo. E tanto altro. Da questa complessa 'configurazione' del poetico bisognerebbe ripartire. Dai rapporti con le forme intonate e performative della parola, che oggi non sono legittimate dalla corporazione dominante. Ma è difficile, molto difficile, e ci provano troppo poche persone.

Io ho compiuto dei tentativi, con risultati temo modesti. È molto più semplice e redditizio pacificare un organismo ridotto, ben delimitato e presidiato, in cui – a ben vedere – tante cose funzionano bene, piuttosto che rimescolare le carte e sporcarsi le mani costringendosi a contaminazioni con questioni (pensate alla *trap*!) che un po' spaventano. E che forse funzionano male. Mai come nel Web 2.0 è redditizio coltivare orticelli, ahimè.

N.d.A: Ammesso che ci sia bisogno di dichiararlo, ho fatto qui riferimento a: Guido Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea*, "Le parole e le cose", 11 dicembre 2017; Laura Pugno, *Mappa immaginaria della poesia italiana contemporanea*, Milano, il Saggiatore, 2022; Tommaso Di Dio (a cura di), *Poesie dell'Italia contemporanea*, 1971-2021, ibidem, 2023; e anche a Paolo Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila*, Roma, Carocci, 2017. Nel 1979, sull'annuario "Pubblico" (a stampa per Milano libri nel 1980) il critico Sergio Antonielli parlò di corporazione della poesia.

Muovere orizzonti, prendere tempo
di Gian Mario Villalta

C'è una generazione di poeti nati alla fine degli anni '70 – il che vuol dire varcati da un po' i quarant'anni – che sembra arrivata a quella svolta che comporta un doppio passo: 1) un passaggio importante nella definizione della propria poetica, che appare fin qui già delineata, al fine di abitare un luogo individuato nella mappa della poesia attuale; 2) la riconsiderazione dei confini che, nella poesia dei decenni che li hanno preceduti, hanno caratterizzato l'intera mappa o vaste aree della medesima.
Consideriamo che si vive da tempo nell'assenza di conflittualità tali da dividere in fazioni dominanti di vasta proporzione gli indirizzi dell'arte, e assistiamo invece a una diffusa micro-conflittualità che spesso avvelena anche le più proficue possibili relazioni tra intenti analoghi.
Non è una novità, in mancanza di queste frontali contrapposizioni, la necessità di sancire in tempi non troppo lunghi una propria collocazione. Anzi, è qualcosa che riguarda il rinnovarsi della linfa creativa della poesia nel tempo e nelle relative forme di vita che si avvicendano. In tutti i casi del passato, nei quali riusciamo a ricostruire un

rapporto tra i poeti che hanno almeno un paio di decenni di distacco cronologico, troviamo qualcosa di analogo. Al maturare di una coscienza del proprio fare creativo si accompagna la necessità di comprendere dove ci si trova nei crocevia del presente e, per farlo, è indispensabile rimettere in movimento il passato. Si tratta di un'esigenza che ha spinte e ragioni eminentemente individuali, ma che non può fare a meno – perché la poesia è sempre "in dialogo" – di rapportarsi a chi condivide nell'attualità i sentieri che il passato ha tracciato fino a questo stesso presente. È sempre stato così, ma in forme ogni volta diverse.

Non è sul punto 1) che vorrei scrivere qualche riga, riferendomi cioè alle opere, per quanto interessanti, bensì sul punto 2), che riguarda interventi critici, saggi, antologie. Premetto che non è questo lo spazio per un discorso analitico, e quindi mi concederò solo qualche osservazione, anzi, pochi spunti per un eventuale scambio di opinioni.
Chi legge in queste pagine sa già di che cosa parlo quando mi riferisco alla proposta *poetipost68* oppure all'antologia di Isabella Leardini *Costellazione parallela*, oppure a *Poesie dell'Italia contemporanea 1971-2021* di Tommaso Di Dio. Sono molte altre le presenze interessanti, per esempio Roberto Cescon (*Di tutti e di nessuno. Una poetica della specie*) o il lavoro di Maria Borio da *Poetiche e individui* in poi, e sarebbe davvero necessario che qualcuno, appartenente a questa stessa generazione, assumesse un ruolo di interlocutore plurale e riuscisse a censirle insieme (mentre temo invece che qualcuno si offenderà per il solo fatto che li ho accomunati).

Mi limiterò a qualche impressione, dichiarando che trovo in questi lavori e in molti altri interventi annoverabili nella stessa rubrica generazionale il trascorrere e incrociarsi in modi differenti di assimilabili attenzioni. C'è un richiamo della contemporaneità che tocca tre fondamentali nuclei tematici: 1) epistemologico, 2) politico, 3) esistenziale.

1) L'accelerazione delle conoscenze degli ultimi trent'anni è significativa soprattutto per l'evidenza del rapporto tra sapere e tecnologia, che comporta una immediata reciproca traduzione in processi, pratiche, comportamenti socialmente rilevanti. Il che significa la rinuncia a qualsivoglia visione del mondo che comporti una qualche stabilità, in favore di una prospettiva rapidamente mutevole, in costante metamorfosi. A meno che non si spostino i ragionamenti dal piano storico a quello cognitivo. Sul punto 2) intendo segnalare la potenza dell'influenza generata dall'opinione rispetto al precedente ruolo dei partiti, che incanalavano l'opinione entro un progetto politico strutturato. La conseguenza è che diritti, violenza, libertà sono sentiti come un richiamo fortissimo e quotidiano, ma producono la frustrazione della verbosità comunicativa oppure si intanano in diverse forme di volontariato (tra gli altri, quello culturale). Infine, 3), si afferma una forma inedita di rapporto direttamente proporzionale tra l'aumento della solitudine esistenziale e quello della necessità di comunicare o partecipare a fenomeni comunicativi (lasciando in secondo piano la questione della lingua e della forma poetica).

Questi i temi, a mio parere, gli snodi, le preoccupazioni che emergono. E che giustificano un'esigenza legittima, significativa e di una certa efficacia, di muovere gli orizzonti della poesia (di come viene fatta e intesa). Riescono, insomma, a mettere in discussione molti confini che avevano per tanto tempo resistito, e a individuare degli incroci significativi. D'altra parte, ho l'impressione che ci sia una spinta, una necessità sentita così forte da determinare una volontà eccessiva di segnare subito dei punti di arrivo.
Forse, continuando a "muovere orizzonti", potrebbe essere anche significativo "prendere tempo", nel senso di non affrettarsi a determinare un traguardo, ma insistere sui motivi che fanno sì che il tempo sfugga alla presa, sulle possibilità di ricavare qualcosa di concreto dalle ombre, sui probabili vicoli ciechi. E sulle possibili aperture. Per aperture intendo la condivisione di una riflessione sui decenni che portano dall'ultimo quarto del secolo scorso a oggi, ragionando su quanto è avvenuto sul piano dell'istruzione, della formazione personale, e delle risposte che le condizioni più ampie della vita culturale e politica hanno richiesto. Scrivo "prendere tempo", proprio perché solo la perdita di una visione compatta di quel tempo, che sia capace di individuare le interruzioni, gli ammanchi e il dileguarsi di formule e prospettive culturali, aiuterà chi – come me – non sempre riesce a mettere a fuoco il rapporto tra legittime richieste e concrete proposte, a ricostruire una mappa che privilegi i confini come opportunità di relazione e non come linee di separazione. Solo un esempio, conseguente a quanto fin qui ho cercato di mettere in luce: ricordiamo il famoso "impegno".

Dove si è perso, come si è trasformato, in quale forma riproposto e, soprattutto, quale arte può produrre oggi un'ipotesi di "impegno" in relazione a quali scelte di vita? Non è argomento facile da liquidare. Ma non è neanche sensato farvi appello con formule già confezionate. C'è bisogno per tutti noi di individuare radici più profonde e domande più inquietanti di ciò che offre l'affettazione etica zuccherosa e ammorbante della comunicazione attuale.

Roberto Galaverni, *Carte correnti: nove lezioni sul senso della poesia*, Fazi 2023, pp. 684, euro 25
di Matteo Bianchi

Se *Il poeta è un cavalieri Jedi* (2006) rimane un saggio memorabile di Roberto Galaverni, da tempo si attendeva una sua analisi del contemporaneo in versi, dalla sua penna circospetta quanto imprevedibile. Dopo quasi un decennio di gestazione, sulle orme de *La fisica del senso* (2006) di Cortellessa, il critico ha dato alle stampe *Carte correnti* (Fazi, 2023), arrovellandosi sul modo attraverso cui il poeta «fa correre il senso», mortificando la sua stessa esperienza per ingabbiarla in una forma linguistica. Consapevole di un panorama nel quale la metrica, come argomentato da Giovannetti ne *La poesia italiana degli anni Duemila* (2017), non sia altro che un ricordo di quella tradizionale, un'eco approssimativa e di conseguenza innovatrice, Galaverni ha commentato le poesie metabolizzate di nove autori, da *L'anguilla* di Montale a *Cartina muta* di De Angelis, passando per *La malattia dell'olmo* di Sereni. Poesie che ha accostato e definito pragmaticamente "auto-illustrative", poiché vissute e non meta-poetiche: si tratta di correlativi oggettivi, di immagini fatte di carne e sostanza che immortalano l'atto di chi scrive.

Senza una lingua. I sintomi della deriva

di Matteo Marchesini

Le più varie tradizioni sapienziali insegnano che quando ci si trova sprofondati in un problema in apparenza irrisolvibile, anziché incaponirsi ad affrontarlo con strumenti ormai così familiari da far corpo con la propria persona, bisogna cambiare prospettiva. Occorre allontanarsi, guardarsi *da fuori*, e contemplare la matassa ingarbugliata senza fingere di poterla sdipanare riconducendo ogni suo filo a un sistema ideologico in cui tutto torna. Si tratta insomma di prendere atto che quel problema non è un incidente di percorso, un refuso da correggere in fretta per passare ad altro, ma un argomento degno di meditazione.

Quarant'anni fa, intervenendo a un convegno carducciano, Luigi Baldacci osservò che anche la sempre più diffusa incomprensione o ignoranza del vate della Terza Italia era in fondo un modo di 'capirlo' e di 'conoscerlo': ammonì, cioè, che era inutile lamentarsi di un fenomeno attestante il diffuso – e tutt'altro che immotivato – declino di una fortuna. Oggi, davanti al territorio informe della poesia italiana contemporanea, credo sia necessario ricordare il monito di Baldacci. Per comprendere la situazione, e per abitare in

modo non irreale quel territorio, non serve alzare un lamentoso «o tempora o mores»; ma per la stessa ragione, è assurdo anche chiudersi in un atteggiamento pseudo-specialistico e fomentare un ottimismo organizzativo scisso dalla più elementare attitudine alla critica, ovvero al tentativo di formulare qualche diagnosi su un'innegabile deriva. Negli ultimi mesi si celebra con enfasi il centenario di Italo Calvino; quasi nessuno, però, insiste sulla sua lezione più attuale: secondo cui è impossibile definirsi e muoversi credibilmente, sia nel mondo scritto sia nel mondo non scritto, senza produrre attriti con l'altro da sé, senza incontrare e superare la resistenza della realtà circostante. Ecco: nel ventunesimo secolo, si ha l'impressione che buona parte della nebulosa cosiddetta poetica fluttui invece nel vuoto. Un sintomo: nei dibattiti e alle letture si fa finta di capirsi, mentre è evidente che da decenni non esiste più alcun presupposto condiviso, e che gli scambi di battute somigliano nove volte su dieci al dialogo di *Taxi driver* tra Travis e il Mago. Pasolini e Sanguineti avevano una lingua comune in cui litigare; le generazioni successive, fino a noi, no. E sarebbe sbagliato farne una mera questione di statura. Il cambiamento è strutturale; ed è connesso alla progressiva emarginazione della poesia, al posto meno rilevante che occupa nella letteratura e nella cultura. Anche l'analisi sociologica più dilettantesca può indicare le conseguenze: sclerotizzazione clericale dei codici; ulteriore indebolimento dovuto per circolo vizioso a un milieu via via più asfittico; emersione di rappresentanti ogni anno più improbabili; divisione in micro-tribù le quali, non appena s'incontrano allo stesso tavolo,

comunicano tra loro come potrebbero farlo degli ingegneri e degli odontotecnici che uno scherzo patafisico avesse riunito nel medesimo congresso.
Di questa condizione nessuno ha colpa; ma colpevole è fingere di non vederla. Purtroppo la finzione viene invece ratificata, col risultato che le più visibili iniziative sulla poesia (festival, collane, antologie) si sono rapidamente ridotte a una parodia dei giochi della gioventù o dei saggi di fine anno scolastico. Perché si può eludere il problema – ma non senza pagare il prezzo di una complessiva perdita di senso e di valore. Ne sono un tipico esempio due tendenze speculari: il cattivo ecumenismo e la canonizzazione arbitraria. Difficile che in un Paese, nel giro di poche stagioni, si manifestino più di trenta o quaranta poeti autentici. Ma in un contesto in cui manca un minimo comune denominatore di gusto, chi intende isolarli ha il dovere di discutere la propria scelta risalendo a tutti i suoi presupposti, cioè rispondendo fino in fondo di sé stesso, senza rimandare all'alibi troppo vago di una presunta autorità esterna: altrimenti finisce per compiere un atto di forza da mini-Bloom. E chi viceversa crede di poter estendere il quadro a centinaia di nomi, falsa di nuovo i conti: siccome infatti quasi ovunque si producono testi né migliori né peggiori di quelli più noti – cioè in sostanza testi intercambiabili, dato che non suscitano alcun attrito – l'alternativa rigorosa ai trenta o quaranta eletti può essere solo un censimento di decine di migliaia di scriventi, almeno uno per borgo italiano.

Per contrastare queste tendenze serve la critica; che quando è tale, come il canone, non è mai solo letteraria, ma si pone domande sul mondo in cui cade la poesia, sui suoi rapporti con gli altri generi e con le ideologie in circolazione – e lo fa rischiando di ottenere risposte poco rassicuranti. Purtroppo la critica integrale è rara, e non da oggi. Già nel tardo Novecento un dibattito vivo e a tratti crudo di secoli è stato sostituito da una pseudo-canonizzazione 'atmosferica', e da uno studio dei 'canonizzati' che è il contrario dell'indagine militante di cui sopra. Si è cominciato cioè a dare per scontato – come non si faceva prima nemmeno per Dante – che determinati autori contemporanei abbiano un posto fisso; e a questa superstizione da ipse dixit, che li accoglie come oggetto di chiose senza discuterne lo status, ha contribuito parecchio un'immediata cooptazione da parte della 'struttura della sovrastruttura' (università, editoria, organizzazione di eventi e premi...). Al di là dei giudizi di ognuno, quando si tratta di Valerio Magrelli o di Antonella Anedda, di Mario Benedetti o di Milo De Angelis, un tale atteggiamento è ridicolo. Ma non è meno grave che negli ultimi sessant'anni si siano accumulate intere biblioteche quasi soltanto apologetiche su poeti senza dubbio importanti come Montale, Sereni o Zanzotto. Verso il 2010, a una presentazione, mi domandai ad alta voce se proprio Sereni o Zanzotto (citavo di proposito due casi molto diversi) non potessero essere considerati i Carducci del secondo Novecento: cioè degli autori che abbiamo sopravvalutato a causa di una nostra complicità culturale fortissima (con le loro suggestioni formali post-ermetiche, e con alcune suggestioni di contenuto

che rinviano all'esistenzialismo, alle filosofie franco-tedesche, a un utopismo mischiato alla biografia o alla storia di un paesaggio 'virgiliano' di colpo lacerato dal boom). Il pubblico protestò come di fronte a una bestemmia, credendosi al riparo dagli inganni ottici dell'epoca. Ma simili proteste rivelano solo la boria dei dotti. Erano forse degli ingenui, i grandi intellettuali che tra fine Ottocento e gli anni Trenta hanno messo Carducci sullo stesso piano di Leopardi? No di certo: semplicemente, il vate soddisfaceva un loro gusto legato al clima postrisorgimentale, a un misto di classicismo e sperimentazione. Siamo davvero superiori a quei coltissimi bisnonni? O non faremmo bene, al contrario, a verificare più spesso i nostri pregiudizi, e a non diffamare gli ipotetici Thovez che volessero provare a rovesciarli?

Rifiutare questa prassi igienica significa arrendersi a quelle che Fortini chiamava le periodiche discese in Lete ed Eunoè delle nostre classi dirigenti trasformiste: ci si lascia ipnotizzare dall'idolo del tempo, e se poi l'idolo viene seppellito da un'egemonia nuova lo si abbandona al suo destino, senza aver dato ragione né del proprio culto né della propria palinodia. Ancora qualche esempio. Per decenni, mentre pubblicava le sue raccolte centrali, Caproni è stato frettolosamente giudicato un minore; poi, dagli anni Ottanta in avanti, la sua figura è stata imprudentemente ingigantita: ma si faticherebbe a trovare delle buone analisi sui modi e i motivi di questo passaggio. Qualcosa di analogo, nella prosa narrativa, è successo a Fenoglio: e nel 2020 è come se le perplessità espresse a suo riguardo da Montale, Fortini e Pasolini non fossero nemmeno meritevoli di una contestazione.

Per non parlare dei dubbi seminati da Debenedetti o da Raboni sullo stesso Montale, o da Baldacci su Gadda: i critici citati sono autorevolissimi, ma dove propongono punti di vista che non si accordano col senso comune del momento, anziché essere discussi vengono ignorati.

L'assenza di dibattito è causa e conseguenza di un fatto che è tanto negato quanto palese: non esiste più un'élite attendibile di 'addetti ai lavori'. In genere, oggi i cosiddetti lettori comuni sono molto più intelligenti dei tipi clericali che gravitano intorno al milieu letterario e poetico. Un 'lettore comune' colto, ad esempio, quando s'imbatte negli autonominatisi "scrittori di ricerca" riconosce subito i cascami di metà Novecento, e dunque il bovarismo intrinseco alla presunta "sperimentazione". Soprattutto, un tale lettore capisce che il naivismo non è un oggetto specifico ma un rapporto: e che quindi riversare sulla pagina in maniera irriflessa le proprie letture di Derrida, Blanchot o Sanguineti, per le recenti generazioni iper-scolarizzate, non è meno spontaneista di quanto lo fosse o lo sia per altri comporre ungarettismi della domenica costellati di "immensità" o di "supremi aneliti".
Ma nel contesto che ho sommariamente delineato, gli pseudo-canoni si formano appunto sopravvalutando le scritture che scambiano a priori lo stile con la sua versione brandizzata, ossia con la stilizzazione. Lo notò tanti anni fa Giorgio Manacorda: «tutti oggi si mettono in posa: Bellezza faceva sul serio il maledetto [...] Zeichen fa sul serio il dandy», e «la Lamarque fa sul serio l'ingenua»: e Benedetti, potremmo

aggiungere, ha fatto sul serio l'Arreso alla Semplicità Sillabata del Cosmo; mentre i cosiddetti autori di ricerca, che non cercano perché hanno già comodamente trovato, fanno sul serio il Neutro o il Caos degli anni Cinquanta-Sessanta (quando va bene). In sintesi, non esistono più i gretti, ma perlomeno coerenti "partiti della letteratura".
Più volgarmente, ci si basa su un finto ecumenismo di cordata, su un'aura d'essai attribuita dal chiacchiericcio di un milieu che non sa riconoscere il proprio conformismo di idee ricevute: così vedi cultori della neoavanguardia sdilinquirsi per i testi più vaporosamente bigongiareschi di De Angelis, o anti-sentimentalisti ai quali basta l'evocazione del QR Code per assolvere il grezzo sentimentalismo di Magrelli, e la sua idea banalmente giornalistica dell'attualità. Accettare tutto ciò significa rimuovere la vera posta in gioco della letteratura e di ogni prodotto culturale vivo, ossia la definizione di ciò che è reale, per sostituirla con una serie di stereotipi tutti desunti, nonché con un gergo para-filosofico che riduce senza tatto ogni poesia alla stessa astratta dialettica di Soggetto e Oggetto. Dati i presupposti, non è un caso che prevalgano oggi le stilizzazioni "orfiche" o "narrative": perché entrambe portano a testi privi di attrito, che potrebbero durare indifferentemente tre versi o trecento senza trovare ostacoli. Né è un caso che si tenga invece in gran sospetto la poesia leopardian-baudelairiana, architettonica, stratificata e sintattica, tanto più se ospita la complessità in un involucro comico o 'leggero'. Con quei presupposti, infatti, cosa si potrà mai capire di una tale poesia, e magari delle sue declinazioni più monellescamente audeniane? I versi di questo tipo sono

una festa della lingua e dell'intelligenza aforistica, un gioco umoristico e sentimentale di musica e concetto che rende subito sospettosi i nostri letterati. Non sentite con che voce sprezzante pronunciano in simili circostanze la parola "filastrocca"? Non riescono a credere che una scrittura così sia una cosa seria; mentre invece lo è, come ogni vero gioco: sono loro a non essere seri ma appena seriosi, e soprattutto sordi. Per fargli mandar giù "le filastrocche", un poeta italiano deve convincerli che sta sviluppando una "operazione": cioè impostare a priori un tono che svilisce la scoperta, la libertà, l'invenzione, o esibire citazioni e calchi che aiutino a sentirsi a casa coloro che "hanno studiato" (male). Allora, soltanto allora, i letterati approvano fregandosi le mani: «non prendete questo poeta per un frivolo», commentano dalle cattedre, «la sua, vedete qui?, è un'operazione consapevole e raffinatissima». Senza quell'apriorismo e quei calchi, o senza le strizzate d'occhio goliardiche, non se ne accorgerebbero. Credono si possa idolatrare il grande Hopkins senza amare il grande Lear. Si prostrano davanti a qualunque apparenza di Profondità Spirituale, cioè nella maggior parte dei casi davanti a un estetismo nauseante, mentre trovano fatuo o ingenuo ciò che è denso e vastamente umano, se l'autore evita di segnalarlo a ogni sillaba. Non la sentite la puzza irrimediabile di scuola, di funzionari ottusi e gesuiti sadici che emana questa cultura 'poetica', in particolare proprio quando si vorrebbe spregiudicata, oltranzista o guerrigliera?
Fino a quando, anziché demistificare zone sempre più consistenti di passato, mitizzeremo zone sempre più

consistenti di presente, non ristabiliremo un rapporto reale con quell'arte che «non fa succedere niente», per dirla con Auden, ma che qualche volta "succede" – e succede, ormai, senza che i radar delle nostre università e della nostra editoria registrino l'evento.

LE NUOVE CONFIGURAZIONI DELLA CRITICA LETTERARIA
di LORENZO CARDILLI

Il giornale accademico "Configurazioni" nasce dall'esperienza del "Seminario Annuale di poesia contemporanea", fondato nel 2019 da Maria Borio, Lorenzo Cardilli, Stefano Ghidinelli Paolo Giovannetti e Stefano Giovannuzzi. "Configurazioni" mutua dal Seminario l'impegno a rendere conto delle trasformazioni che investono la poesia secondonovecentesca e duemillesca, intesa come sistema di pratiche e processi materiali e insieme come genere testuale. Ha periodicità semestrale: uno dei due numeri pubblicati nel medesimo anno accoglie gli atti del seminario in questione, mentre l'altro è principalmente dedicato a un tema di interesse specifico.
"Configurazioni" nasce con il proposito di dare impulso e accoglienza all'atteggiamento 'euristico' che ha contraddistinto il seminario: con massima e laica apertura verso nuovi strumenti, modelli, letture, prospettive, incursioni interdisciplinari; ma anche con la salda consapevolezza del ruolo centrale che rigore metodologico e integrità scientifica svolgono all'interno della ricerca, letteraria e non. Al centro delle molteplici 'configurazioni' assunte dalla poesia contemporanea – e dal lavoro critico che tenti di renderne conto con serietà – resta a nostro avviso un [*continua*]

assunto centrale: che la pluralità delle forme e dei modi del poetico contemporaneo non possa essere adeguatamente compresa e descritta se non in un'ottica schiettamente pragmatica, relazionale e funzionalista. D'altro canto, adottare un presupposto funzionalista implica seguire l'evolversi dei processi che in diversi modi e momenti – fra l'età della rivoluzione industriale e quelle della rivoluzione elettrica e poi digitale – hanno via via rimodellato i supporti tecnico/mediali e, più in generale, i contesti e circuiti pragmatici e istituzionali entro cui si produce l'interazione letteraria.

Inoltre, lo sforzo di pensare la pluralità di forme e contesti sociali, il lavoro insomma di risintonizzazione che la fase più recente della nostra poesia ci richiede, può offrire strumenti nuovi anche per rileggere tanti aspetti e caratteri di fasi precedenti del Novecento poetico, in una sorta di *après coup* metodologico. Da almeno un paio di secoli e mezzo, del resto, la poesia vive in uno stato di fibrillazione permanente, in una ridefinizione continua delle proprie forme e del proprio ruolo nel contesto del sistema letterario. Tale fase di lungo periodo non è forse ancora conclusa. In ultima analisi, la tensione metamorfica della poesia è il vero oggetto di indagine del nostro progetto: è nell'interrelazione complessa fra le sue molte dimensioni che la poesia rinegozia il proprio minacciato spazio funzionale all'interno della società e del sistema letterario contemporanei, assumendo nuove e diverse configurazioni che sfidano – al di là di ogni precomprensione – l'indagine critica e il lavoro interpretativo.

Per un posizionamento delle scritture: su alcuni stili e loro implicazioni etico-ideologiche

di Davide Castiglione

Una moltiplicazione di stili?

Un assunto che appare ormai incontrovertibile, perlomeno fra gli appassionati e gli addetti ai lavori, è la frammentazione e la vertiginosa varietà delle scritture poetiche prodotte nell'ultimo mezzo secolo in Italia – prescindendo dalla effettiva diffusione e reperibilità dei materiali, che costituisce un discorso a parte (ancorché interconnesso). La figura che emblematicamente battezza tale situazione è la fortunata metafora dell'«astro esploso», coniata da Berardinelli nell'introduzione all'antologia *Il pubblico della poesia* del 1975 e poi ripresa, fra gli altri, da Luciano Anceschi l'anno successivo e, assai più di recente, da Gianluigi Simonetti in *La letteratura circostante* (2018), e da Tommaso Di Dio in un articolo dell'anno scorso[1]: figura-emblema che guida

[1] Tommaso Di Dio, *Al lavoro per un'antologia. Alcune riflessioni di sfondo e di metodo*, in «Polisemie», III, 2022, pp: 23-39: 23. [*continua*]

l'impostazione dell'antologia approntata da quest'ultimo, *Poesie dell'Italia contemporanea*, dove l'entropia di forme si sprigiona ulteriormente, più che triplicando (da 64 a 200) il già elevato numero di autori ospitati nella precedente *Parola plurale*[2] (2005). Un'altra figura, di connotazione decisamente più positiva, è quella dello «splendore della confusione» con la quale Stefano Giovannuzzi riconcettualizza la letteratura degli anni '70[3].

Sulla fortuna della figura dell'«astro esploso», rimando alla tesi magistrale di Riccardo Frolloni, *Per una storia della poesia recente, nonostante la crisi* (2005-2019), Università di Bologna, anno accademico 2017/2018, specialmente pp. 6-22.

[2] Tale inclusività, com'era forse prevedibile, non è stata al riparo da critiche anche aspre, che da un lato hanno fatto coincidere tale apertura orizzontale con una deresponsabilizzazione della scelta, e dall'altro hanno comunque – e in contraddizione con la prima critica – lamentato la scarsa presenza «di poeti che hanno lavorato in dialogo costante sia nell'ambito della propria generazione, sia con i maestri precedenti e con i giovani emergenti», come scrive Gianfranco Lauretano in *Relativismo, accademia strutturalista, editoria aziendalista: come ti confeziono una (brutta) antologia della poesia italiana*. «Pangea», 8 agosto 2023, https://www.pangea.news/antologia-poeti-italiani-il-saggiatore-lauretano/.

[3] Stefano Giovannuzzi, *Nello splendore della confusione. Anni settanta, la letteratura tra storia e società*. Metauro edizioni, Pesaro 2021.

È tale varietà *reale*, come il dibattito critico e i dati numerici di cui sopra sembrano indicarci? E se sì, è *auspicabile*? Porsi queste domande fondamentali è un modo per sottoporre la questione a nuova verifica, senza riceverla come assodata solo perché assurta ormai al rango di luogo comune della storiografia letteraria. Alla prima domanda cercherà di rispondere il resto del saggio mediante il potere diagnostico di alcune analisi stilistiche comparate. Anche qualora la varietà venga corroborata, non andrà perso di vista il rovescio della medaglia, vale a dire l'omogeneizzazione necessariamente portata da un'iper-pubblicazione non coordinata fra i vari attori editoriali (a loro volta spesso di taglio generalista). A livello di metodo, poi, è pacifico che concentrarsi su autori appartenenti ad aree diverse (quando non antitetiche) possa restituire un'impressione di varietà che in un secondo momento, zoomando all'interno di ogni area, cesserebbe di essere tale, a favore di fenomeni di somiglianze ed epigonismo sempre più capillari e spiegabili in termini di pigro conformismo, di ansia affiliativa o (perché no) di autentiche convergenze d'intenti e di sensibilità.
La mia risposta istintiva alla seconda domanda è: sì. È cioè buona cosa che esista una varietà, perché questa mi sembra indice di un rispetto delle diversità, di libertà di scelta, e quindi di un salutare pluralismo democratico (si pensi, all'opposto, alla dottrina del socialismo realista nell'ex Unione Sovietica quale unica opzione ufficialmente permessa dal regime). Persino un indice di biodiversità, se si vuole agganciare il discorso ecologico e pensare ai testi come ad organismi adattativi.

Il problema, a mio avviso, sta tutto nel grado di scollamento o alienazione che alcune scritture sembrano mostrare nei confronti del circostante – realtà sociale, psichica e semiosfera incluse. In un'ottica evolutiva, non tutte le strategie hanno pari chance di sopravvivenza; in un'ottica democratica, la libertà di parola non prevede, e non deve prevedere, per esempio, l'apologia di fascismo. O, in termini meno netti ma forse più insidiosi, sappiamo quanto l'*hate speech* e il *politically correct*, tra loro formalmente opposti, finiscano in realtà per frustrare la creatività e la capacità di costruire argomenti, perché intrinsecamente "funzionano" obbedendo più all'atto riflesso (rabbia o autocensura) che alla riflessione. Benché con ripercussioni assai più blande, potrebbe allo stesso modo esserci un limite oltre il quale la diversità in poesia cessa di essere desiderabile: per esempio, quando nella somma delle forme permane un poetese acritico e stilizzato che finisce per soffocare, con la propria superiorità numerica e la propria pochezza di visione, esperienze più palpitanti e rischiose.

Tornando alla prima domanda, non è pensabile, in questa sede, mappare le divergenze delle forme poetiche attuali – proposito che richiederebbe un'estensione da monografia e anni di lavoro. Cercherò piuttosto di delineare alcune coordinate estetiche e di ancorarle all'assetto retorico-stilistico di testi esemplari nelle loro forse irriducibili differenze. Questo modo di procedere, induttivo (partendo dall'analisi di campioni concreti) ma anche, su un altro livello, deduttivo (le coordinate estetiche e l'assetto stilistico-retorico poggiandosi su ipotesi e modelli esistenti) mi sembra assai

più promettente rispetto all'uso di concetti storiografici quali "lirica", "neoavanguardia" e "sperimentazione" – concetti anchilosati, pesantemente connotati, riduzionisti se usati come indicatori di poetica, e fuorvianti se usati come descrittori testuali. Mettere da parte, almeno provvisoriamente, questi costrutti, permetterà di guardare ai testi con occhi nuovi, nonché di porre l'attenzione – questo il mio secondo obiettivo – sulle implicazioni etico-ideologico delle forme (grammaticali e retoriche) adottate dagli autori di volta in volta. Tali implicazioni, rimandando a visioni del mondo e della società (da cui, appunto, il carattere etico-ideologico), godono di diversi gradi di plausibilità e di potenziale a seconda dell'azione che intendono esercitare su chi legge, e del rapporto che istituiscono – volenti o nolenti – con dati storici e sociali che restano lo sfondo ineludibile di chiunque scriva con l'intento (e l'esito) della pubblicazione.
Ogni stile rimanda insomma a un modo di abitare il mondo, per riprendere un lessico heideggeriano. Ma c'è modo e modo di abitare, di relazionarsi con il circostante, di modellarlo o di (illudersi di) fuggirlo. Non desidero suggerire una ormai rischiosa corrispondenza fra stile e psiche autoriale, com'era d'uso nella tradizione stilistica che da Spitzer, passando per Contini, arriva almeno fino a Mengaldo; la fluidità odierna, e la compresenza di più forme e maniere all'interno di una stessa opera, suggerirebbe piuttosto un parallelo fra stile e comportamento, o fra stile e portamento, così rimettendo in circolo la metafora rinascimentale dello stile come abito (e abitudine, sfruttando l'etimologia di *habitus*).

Come sappiamo dalla semiotica, l'abito, lungi dall'essere un'apparenza secondaria, è un importante indicatore socioeconomico, culturale ed espressivo. La metafora dello stile come abito permette inoltre di comprendere la differenza fra stile e stilizzazione: si ha stilizzazione qualora – e càpita spesso – l'abito viene sineddochicamente ridotto a uno dei suoi componenti, magari tra i meno funzionali: un fazzoletto, un badge, un accessorio, un particolare del design; elementi ormai sganciati da una totalità, e quindi da una direzionalità coerente. L'abito è veramente tale quando aderisce al corpo di chi pronuncia senza perdere di vista il contesto nel quale si inserisce. Quando cioè consente di mediare fra noi stessi e l'Altro. Lo stesso mi sembra valere per lo stile, perlomeno per lo stile così re-immaginato: qualsiasi tratto stilistico (arcaismi, lessico scientifico, elenchi, ripetizioni, ecc.) diventa brandizzato quando avulso dalla configurazione stilistica complessiva, cioè dall'interrelazione dei vari tratti e dal loro fine estetico-pragmatico[4].

[4] L'idea della biodiversità accennata prima, porterebbe a una metafora ancora più radicale: quella dello stile come abilità adattativa (di lunga durata) nei confronti del circostante. I tratti stilistici più diffusi diverrebbero pertanto vantaggi evolutivi. Al netto delle differenze di intensità, le due idee (stile come abito e stile come apparato evolutivo) convergono, sottolineando la natura funzionale (e non superficialmente ornamentale) dello stile.

Misurare gli estremi

Il modo più rapido per misurare un campo (campi letterari inclusi) è quello di cominciare dagli estremi. Prendiamo una poesia di Claudio Damiani e una, a essa coeva, di Simona Menicocci:

> L'essere è, e tu sei con lui.
> Sei tutt'uno con il cielo, con la terra, le piante,
> sei tutt'uno con le macchine anche
> e coi neutrini spersi nell'etere,
> sei tutt'uno con gli altri uomini anche,
> anche con i peggiori nemici,
> sei tutt'uno con quelli che odi,
> in verità li ami, e non lo sai.
> Guarda il cielo come si china sopra di te
> e ti accarezza. Guarda l'aria
> come ti bacia le guance
> e le donne più belle, guarda come ti desiderano
> senza saperlo, ognuna di loro
> ti vorrebbe sposare e baciare per tutto il tempo
> della sua vita e stare sempre con te.

Claudio Damiani, da *Prima di nascere* (Fazi, 2022)

Voice-over

dalle scapole al dalle scapole ha un brivido
fermo ogni cosa in ogni cosa ferma,
a vuoto ha riempito i discorsi di discorsi
altri, non visti né, e da un'interruzione
viene fuori l'ostilità della mano o del
ricordo che: poche cose, palmi, il grasso
della ruota – a terra o nel letto per giorni,
anche solo uno incubato nel primo e ultimo
pensiero o immagine o tentazione o l'orrore
dell'opzione rifiutata, era solo dopo l'odore
fiatato tra i capelli: – mai, ed è magnete
divorato tra lo scalfito un corpo,
il muro dietro il muro dentro, un corpo
fa sempre parte di ciò che è, il punto-zona
della schiena dove la scapola arriva a sublussarsi
o ad intentarsi nel non – addio.

Simona Menicocci, da *H24. Materiali per un film* (Blonk, 2022)

Di primo acchito, le sole somiglianze fra questi due testi sono l'estensione (104 e 120 parole su 15 e 16 versi, rispettivamente), l'uso della lingua italiana, e la presenza della versificazione – qui intesa, euristicamente, come una segmentazione tipografica del discorso che lascia un grande spazio bianco a destra. A ben guardare, c'è un'altra convergenza più significativa: la presenza, in entrambi, i testi

di un nucleo sapienziale espresso in forma di gnome («L'essere è, e tu sei con lui» in Damiani; «un corpo / fa sempre parte di ciò che è» in Menicocci)[5]. Queste somiglianze, sommate, restano comunque irrilevanti, estranee alle estetiche espresse dai testi, che procedono in direzioni opposte pressoché da ogni punto di vista stilistico-retorico (e quindi, in seconda battuta, anche di poetica e ideologia).

Assetto pronominale (deissi)

Il testo di Damiani utilizza un «tu» che può essere interpretato come autoriferito oppure rivolto al lettore. Questo «tu» regna sovrano nel testo, dal primo all'ultimo verso, ed entra in un rapporto non conflittuale ma di fusione (o fagocitazione) con una serie di terze persone chiaramente nominate e dunque ben definite (dagli elementi naturali convenzionali ai neutrini, alle altre persone). Il testo di Menicocci usa una terza persona indeterminata, probabilmente umana (si menzionano parti anatomiche quali le «scapole» e la capacità di fare «discorsi»). Ma presto persino questa terza persona indeterminata lascia il posto a soggetti sostitutivi che ne erano parte («l'ostilità della mano o del /

[5] Sull'uso di massime e aforismi in poesia, rimando a un mio saggio recente: Davide Castiglione, *Sapienziale. Forme e usi della sentenza nella poesia italiana contemporanea*, in «Polisemie», III, 2022, pp. 41-80. Il saggio si concentra su quattro autori (Cristina Annino, Milo De Angelis, Guido Mazzoni e Marco Giovenale), ma il modello analitico che sviluppa è applicabile a qualsiasi testo poetico.

ricordo»), e che poi diventano sempre più impalpabili («opzione rifiutata», «odore / fiatato tra i capelli») e circostanziali («il grasso / della ruota»: forse allusione a un'incidente, ipotesi rafforzata dal sintagma «nel letto per giorni», che a sua volta mi ha indotto a confondere (*misread*) «incubato» con «intubato»). Menicocci attua insomma un processo di de-strutturazione che contrasta con l'integrità statica del soggetto in Damiani. Dal punto di vista della ricezione, il «tu» ha un ovvio vantaggio empatico (essendo parte di ciò che Keith Green chiama *origo*[6], cioè il sistema deittico io-tu); le terze persone (ancor più se indeterminate) sono al contrario distanzianti perché al di fuori della cerchia di comunione dell'*origo*, e inducono a un approccio critico, cioè filtrato dall'analisi osservante. Stasi contro movimento, dunque, e integrità contro frammentazione, e fusione contro distanza. La prima triade (*stasi*, *unità*, *fusione*) è il nucleo ideologico alla base del pre-moderno – si noti per inciso che la poetica di Damiani in questo testo non è neanche romantica, perché il romanticismo presuppone un attrito che qui è interamente rimosso o taciuto[7] –; la seconda

[6] Keith Green, *Deixis and the poetic persona*, in «Language and Literature», 1992 I (II), pp. 121-134.

[7] Vale la pena ricordare che il Romanticismo è coevo alla Rivoluzione industriale, contro la quale cerca di reagire. Lo *spiega bene Franco Romanò in Wallace Stevens: una giara nel Tennessee*, 9 settembre 2023, https://www.francoromano.it/wallace-stevens-una-giara-nel-tennessee/

(*movimento*, *frammentazione*, *distanza*) lo è della modernità, portando alle estreme conseguenze le premesse moderniste.

Versificazione e sintassi

I due testi perseguono strategie opposte anche su questi versanti più squisitamente formali. A livello di versificazione (o meglio, segmentazione), la differenza più vistosa è nel trattamento del fine-verso, e cioè nella quantità e nella radicalità degli enjambement: Damiani tende a evitarli perseguendo una corrispondenza fra verso e frase (come nei primi tre versi) o al più usa enjambment smussati, lasciando intatti interi sintagmi (per esempio al verso 6) o separando soggetto e predicato («Guarda l'aria / come ti bacia»). Menicocci invece usa continui enjambment, talora forti («discorsi / altri») o molto forti («del / ricordo»): questi conferiscono al testo un andamento propulsivo, ma anche frantumato, in accordo con il dinamismo degli slittamenti pronominali descritti nel capoverso precedente[8].

[8] La forza degli enjambement è ricavata, oltre che dall'impressione di chi scrive, da un sistema messo a punto da Samuel Levin negli anni '70, che si basa sull'estensione sintattica dell'unità scissa dall'enjambement: gli enjambement deboli scindono frasi complesse in frasi semplici, o frasi semplici in sintagmi; quelli più forti scindono i sintagmi in sintagmi più piccoli o parole singole, fino ai casi limite di scissione fra articolo e sostantivo o preposizione e sostantivo, o di scissione interna alla parola. Cfr. Levin, Samuel R., The Conventions of Poetry, in Literary Style: A Symposium, a cura di Seymour Chatman, Oxford University Press, New York 1971, pp. 177-196.

Né sembra un caso che a mancare di enjambement sia proprio il secondo verso, «fermo ogni cosa in ogni cosa ferma», uno dei pochi endecasillabi del testo (gli altri due sono «divorato tra lo scalfito un corpo» e «il muro dietro il muro dentro, un corpo» – non canonico il primo) e anche quello che nomina la staticità lessicalmente («fermo», «ferma») e la allude retoricamente (la struttura chiasmica ABBA). C'è insomma un forte iconismo fra struttura e contenuto, che è spia di intelligenza e stratificazione compositiva. Analogamente divergente è il trattamento delle cesure interne nei due testi: Damiani impiega il punto fermo interno solo una volta (al v. 10) e solo al v. 2 inserisce due deboli cesure (le virgole di un *tricolon*). Menicocci inserisce invece una forte cesura (in forma di spazio tipografico e interruzione sintattica) al primo verso, e poi alterna versi ritmicamente liquidi (senza interpunzione), come i vv. 3, 5, 8, 9, 15, ad altri con anche tre cesure (v. 6), e con pause più forti e dalla valenza esplicativa, argomentativa, segnalate infatti dai doppi punti e dal trattino, in un caso perfino giustapposti (v. 11). Il risultato è un mantenimento, e perfino un'esasperazione, della tensione ritmica.

La sintassi rispecchia quanto già detto per la versificazione: in Damiani l'ordine del discorso è sempre rispettato, al punto che perfino i fenomeni di dislocazione tipici del parlato sono evitati; la sintassi è quasi sempre paratattica, e quando si fa ipotattica rimane comunque comprensibile per via della breve estensione della frase («guarda come ti desiderano / senza saperlo»); in Menicocci, la sintassi è interrotta più volte, e quindi alcune unità non si realizzano, restano allo stato di

frammenti («dalle scapole al», «non visti né», «del / ricordo che», «intentarsi nel non»: e la «interruzione» è persino tematizzata). La propulsività portata dagli enjambement e dalle cesure esplicative (trattino e due punti) o additive (virgole) si realizza anche nella mancanza di un punto fermo fino alla fine. Quasi totale è poi la mancanza di subordinate (a eccezione del «dove» al penultimo verso, che introduce una relativa), e quindi l'opzione per un discorso orizzontale ma a bassa coesione interfrastica, che è poi una strategia modernista e poi postmoderna (si vedano almeno il Pound dei Cantos e l'Eliot della *Waste Land*, per non parlare dell'Ashbery di *The Tennis Oath Court*, del 1962) per realizzare lo strappo e la fuga in avanti. L'analisi della sintassi e della versificazione, insomma, corrobora quanto già detto nel capoverso precedente, aggiungendo alle nostre triadi antagoniste un'ulteriore polarizzazione: quella della *continuità* e della *discontinuità*, sottocategorie di *unità* e *frammentazione*. Ne sono ulteriore spia, per inciso, le congiunzioni utilizzate: congiuntiva («e») in Damiani, e più spesso disgiuntiva («o») in Menicocci.

Lessico

I sostantivi impiegati da Damiani afferiscono quasi tutti alla sfera ontologico-cosmico-creaturale («essere», «vita», «cielo», «terra», «piante», «etere», «aria», «uomini», «donne»; le «macchine» sono la sola concessione al moderno, e «neutrini» alla scienza); i verbi sono ugualmente "fondativi": esistenziali («è»), percettivo-cognitivo-emotivi («guarda», «odi», «ami», «desiderano») o di azioni a carattere comunque affettivo («accarezza», «bacia», «sposare»).

I pochi aggettivi sono basilari e tendono a occupare degli estremi connotativi («peggiori», «belle»). In Menicocci, i campi lessicali convocati dai sostantivi sono più disomogenei (e questo è un corollario della frammentazione di cui sopra): l'anatomia, coi meronimi del corpo («scapole», «mano», «capelli», «schiena», lo stesso «corpo»); termini astratti, spesso afferenti alla semiotica o all'intelletto («discorsi», «opzione», «pensiero», «immagine», «interruzione») o a sensazioni percettivo-emotive («brivido», «odore», «orrore»); spazi e oggetti, ma come prelevati fuori contesto, smaterializzati in quasi-allegorie («il grasso / della ruota», «letto», «magnete», «muro»). I verbi non hanno mai carattere cognitivo-affettivo, ma sono fisici («ha riempito»), oppure indicano movimento («viene fuori», «arriva») o appartenenza («ha», «fa parte»): sono insomma statici e non-volitivi, a eccezione di «ha riempito» (comunque rovesciato di segno connotativo dal sintagma avverbiale «a vuoto», a generare un ossimoro o paradosso). Da questa fotografia lessicale possiamo ricavare due ulteriori dimensioni: quella del *creaturale vis à vis* l'*antropico*, e quella della *predicazione affettiva vis à vis* la *meccanica* o *relazionale*. In Menicocci c'è inoltre un termine medico-specialistico («sublussarsi»), mentre Damiani – in linea con la dimensione dell'integrità, o unità, se si preferisce – evita ogni prelievo anche latamente settoriale.

Schemi e tropi

Il testo di Damiani abbonda di ripetizioni, parallelismi e anafore: «sei tutt'uno con» (x4), «anche» (x3), «guarda» (x3).

Questi fenomeni, oltre a diluire la densità lessicale e rendere il testo di (fin troppo) facile lettura, lo avvicinano alla ritualità della preghiera, dell'inno (si pensi al *Cantico delle creature*); oppure alla canzone pop. Il testo di Menicocci, al contrario, usa ripetizioni all'interno dello stesso verso per invitare il lettore allo scrutinio della loro differenza e instabilità (l'attitudine critica di cui si diceva prima), e forse per alludere a un senso di ridondanza o ritorno ossessivo, *à la* Rosselli: «scapole» (x2), «fermo» e «ferma», «discorsi», «il muro dietro il muro dentro» (dove «dietro» e «dentro» costituiscono una quasi-ripetizione per paronomasia), e «corpo» (x2), ma in epifora, soluzione più ricercata rispetto all'anafora. In Menicocci, insomma, le ripetizioni non sono un'eco cantabile o una traccia innica, ma un dispositivo che, raddoppiando parole specifiche, crea un senso di saturazione e invita a scoprire differenze, a discernere tra multipli che in realtà non lo sono. Due dimensioni rilevanti qui possono essere quelle già viste di *fusione* e *distanza* (critica).

Generi

Mappando i due testi sull'elenco di generi poetici proposto da Northrop Frye[9], il testo di Damiani sembra derivare dalla tradizione della poesia *carpe diem* (del resto, è nota la predilezione dell'autore per Orazio), nella quale possiamo annoverare, per esempio, i *Daffodils* di Wordsworth. Centrale in questa tradizione è la celebrazione di un momento di pienezza, di accettazione dello stato presente.

[9] Northrop Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press, Princeton 1971 (1957), p. 295.

Non è difficile, perciò, intravedervi – a livello ideologico – una difesa dello *status quo*, della conservazione: questo emerge nettamente, per esempio, nel desiderio maschile di essere attraente per «le donne più belle», facendo quindi della soggettività femminile un'appendice del desiderio maschile, una ricerca di conferma della propria centralità magnetica. La poesia di Menicocci sembra invece apparentabile alla poesia metafisica e al paradosso, da Donne a Dickinson a Eliot, benché con una inclinazione tragica (beckettiano-mesiana). Alla base di questa c'è lo scontento per il reale, e quindi il desiderio di trasformarlo. Una dimensione che possiamo aggiungere è quindi quella della pienezza (*appagamento*) *vis à vis* la mancanza (*diagnosi*): ne sono rispettivi corollari l'accondiscendenza verso uno *status quo* (*conservatorismo*), e lo scontento verso lo stesso (*progressismo*).

Aspetti pragmatici globali

Il testo di Damiani esprime frontalmente il proprio contenuto, configurandosi come un iper-coerente (e fin troppo prevedibile) sviluppo della gnome «L'essere è, e tu sei con lui», e della tesi che fra io e cosmo non sussiste scissione. In termini pragmatici, il testo è talmente diretto e semplice nel contenuto dei suoi enunciati, da poter generare quasi solo *esplicature*, cioè inferenze che erano già parte dell'intenzione autoriale (il caso-limite, nella comunicazione quotidiana, sarebbe quello degli ordini: univoci per statuto e necessità)[10].

[10] Traggo il termine esplicatura (e poi, in seguito, implicatura) dal lavoro di Dan Sperber e Deirdre Wilson, Relevance: Communication and Cognition, Wiley-Blackwell, Oxford 1986 (seconda edizione: 1995).

Non solo è facilmente parafrasabile: *è già la sua stessa parafrasi*, visto che non passa distanza fra intenzione (illocuzione), realizzazione testuale (locuzione) ed effetto (perlocuzione)[11]. Al contrario, il testo di Menicocci è opaco, diramandosi dalla più ardua gnome che «un corpo / fa sempre parte di ciò che è» (la quale a sua volta si pone come punto di arrivo, e non di partenza, collocandosi a fine testo). L'impossibilità di identificare referenti, la bassa coerenza, l'elezione a tema dell'interruzione e della separazione, fanno proprio l'imperativo dickinsoniano di dire la verità ma obliquamente («Tell all the truth but tell it slant», 1263). C'è una distanza fra l'intenzione autoriale, che può essere solo ipotizzata, il testo, che può essere solo sentito e analizzato, e gli effetti, probabilmente composti di implicature multiple – alcune delle quali sono le interpretazioni che ho avanzato per spiegare alcune scelte stilistiche. È anche possibile che il nucleo traumatico del testo, e il suo inserimento in una sequenza coesa (molti altri testi del libro hanno lo stesso titolo, voiceover) motivino ulteriormente tale obliquità: dire frontalmente il trauma equivarrebbe ad addomesticarlo e banalizzarlo. Un'altra dimensione che possiamo ricavare da questo discorso è perciò quella dell'accessibilità e dell'*opacità*; o se si preferisce, della *facilità* e della *difficoltà*[12].

[11] I concetti di illocuzione, locuzione e perlocuzione si debbono a John Langshaw Austin. La loro presentazione più completa è in *How to Do Things with Words*, a cura di M. Sbisà and J.O. Urmson, Oxford University Press, Oxford 1975 (seconda edizione).

[12] Sul tema della difficoltà (e di concetti a essa collegati come ambiguità, complessità e oscurità), rimando al mio studio *monografico: Davide Castiglione, Difficulty in Poetry: A Stylistic Model*. Palgrave, Londra 2019.

Un modello per il posizionamento delle scritture

Nella sezione precedente ho voluto tentare un'analisi stilistica comparata multi-dimensionale, accettando di correre il rischio della pedanteria. Se l'ho fatto, è per gettare delle solide basi descrittive che potranno poi applicarsi al discorso poetico tutto. Nell'analisi, ho inoltre evitato di mettere in primo piano un mio giudizio estetico, benché credo essa emerga qua e là in filigrana. Lo scopo in questa sede non è tanto quello di parteggiare per una poetica o l'altra, o rilevare direttamente dei limiti, o mettere in campo le mie persuasioni estetiche; è offrire, piuttosto, uno strumentario analitico che identifichi dati salienti, gettando un ponte fra scelte stilistiche e poetica. È chiaro dunque che la prima domanda (se esista o meno una reale differenziazione nell'ambito poetico attuale), ha risposta positiva: le differenze esistono, sono indicabili e descrivibili, possono essere lampanti e radicate nella psiche, nell'intenzione e nella tradizione di chi scrive – al punto che diventa difficile immaginare che un lettore consapevole, eticamente posizionato, possa ecumenicamente apprezzare entrambi i modi, rimandano questi a concezioni diverse dell'esistenza.

In questo paragrafo finale, riassumerò in una scala semantica differenziale le dimensioni rilevate dall'analisi, e mostrerò rapidamente come possono essere applicate ad altri tipi di testi, aggirando così la riduzionistica partizione tra poesie liriche e sperimentali. L'idea è che ogni testo possa posizionarsi più o meno vicino a ciascuno dei poli, a seconda delle soluzioni stilistiche che lo informano. La scala potrebbe dunque essere usata come una radiografia delle somiglianze

e dissomiglianze "profonde" dei testi poetici, ed essere dunque preliminare o diagnostica rispetto ad assegnazioni intuitive o frettolose di poetica.

accessibilità.....opacità

appagamento.....diagnosi

conservatorismo.....progressismo

continuità.....discontinuità

creaturale.....antropico

fusione.....vicinanza.....distanza

predicati affettivi.....predicati fisici.....predicati relazionali

stasi.....movimento

unità.....frammentazione

Fig 1. Scala semantica differenziale: dimensioni etico-estetiche discriminanti

Le dimensioni sopra elencate non sono certo esaustive, e alcune potrebbero forse essere fuse: per esempio, l'*unità* potrebbe comprendere tanto la *continuità* quanto la *fusione*. Addirittura, si potrebbero proporre delle categorie superordinate: *religioso* vs. *secolare*, o *sintetico* vs. *analitico* potrebbero riunire molte di queste dimensioni.

Considerato lo stato iniziale del modello, tuttavia, mi pare più saggio mantenere tutte le dimensioni finché la ridondanza o (in)utilità descrittiva di alcune non venga provata. In alcuni casi, inoltre, ho ritenuto sensato inserire un punto mediano fra i due estremi. È poi importante ricordare che ciascuna di queste dimensioni può essere realizzata da varie strategie stilistiche: la discontinuità, per esempio, può essere funzione dei cambi di registro quanto degli slittamenti pronominali e degli enjambement forti. Il lavoro linguistico-retorico di base resta ineludibile, ma può e deve essere orientato a qualcosa che vada oltre la tecnica, per approdare alle implicazioni etiche, estetiche e ideologiche – cioè di poetica, nel senso più ampio del termine.
Torniamo a due opposizioni emerse di recente: una nella recensione di Lauretano citata all'inizio del saggio, l'altra in un dibattito sui social. La prima è fra una poesia di Nelo Risi intitolata *Capirei...*, a p. 105 dell'antologia di Di Dio, e una di Cristina Campo alla pagina successiva. La poesia di Risi è questa:

> se un'elegia ti pagasse la cena
> se un'ode ti scaldasse la casa
> se un inno ti curasse la pressione
> se un idillio ti consentisse un salario
> se un madrigale ti garantisse la pensione
> se una rima facesse da gentil ramo a un piviere
> se la poesia insomma servisse a qualcosa
> fosse un mestiere che rende...

Chi sa fare di meglio
non perda tempo dietro i versi.

Come la poesia di Damiani, utilizza parallelismi e lessico semplice, nessun forte enjambement, quindi si pone dalla parte dell'*accessibilità*, della *continuità*, della *stasi* e dell'*unità*. A differenza di Damiani, però, il suo contenuto è semiotico (quindi *antropico*) piuttosto che *creaturale*; la postura è di disincanto (*diagnosi*, *progressismo*, *distanza*) e i predicati sono *fisici*. La poesia è insomma affabile, ma mette un argine alla fusione, alla facile empatia. È, al di là della sua riuscita o meno – credo anch'io, con Lauretano, che sia un testo dimenticabile, proprio perché è schiacciato su ciò che dice – appartiene alla categoria che Frye[13] chiama dell'*outscape*, cioè della poesia del distacco esternalizzato, di stampo epigrammatico. La poesia di Campo, preferita di gran lunga da Lauretano in quanto «assoluta, misteriosa, precisa, colta»[14] (quattro aggettivi che, fra l'altro, indicano precise predilezioni estetiche) è abbastanza estesa, ma basteranno alcuni versi per posizionarla:

Due mondi – e io vengo dall'altro.

Dietro e dentro
le strade inzuppate
dietro e dentro

[13] Northrop Frye, cit., p. 295.
[14] Gianfranco Lauretano, cit.

nebbia e lacerazione
oltre caos e ragione
porte minuscole e dure tende di cuoio,
mondo celato al mondo, compenetrato nel mondo,
inenarrabilmente ignoto al mondo,
dal soffio divino
un attimo suscitato,
dal soffio divino
subito cancellato,
attende il Lume coperto, il sepolto Sole,
il portentoso Fiore.

Il lessico è *creaturale*, fondendo spirito e corpo (termini come «anima» e «spirito» da un lato, e «giunture», «ossi», «tendini» e «midolla» dall'altro): come in Damiani, la poesia punta a un tipo di fusione, e forse anche in questo senso etimologico è religiosa piuttosto che secolare. L'andamento incantatorio dato dalle ripetizioni («mondo» x 4 ai vv. 8-9, «dietro e dentro» x 2) e dalla struttura a elenco genera una *continuità* che però è tonale più che figurale, e quindi permette anche minimi strappi o *discontinuità* (per esempio, nell'accostamento fra lessico astratto e concreto, con «porte minuscole» a seguire «caos e ragione»). La postura è in effetti quella di una preghiera o discorso retoricamente innalzato, forse non dissimile da quella del tardo Luzi (si vedano anteposizioni aggettivali "pesanti" come «tremende intenzioni» e «rapinose esaltazioni» in versi successivi, qui non riportati, e lo stesso avverbio «inenarrabilmente» al v. 9): la categoria d'appartenenza è quella che Frye chiama «poesia della coscienza espansa» (*poem*

of expanded consciousness), portando a esempi i *Quattro quartetti* di Eliot e le *Elegie Duinesi* di Rilke: non a caso poemi dalla forte impronta religiosa e spirituale, compatibile qui non solo con il lessico, ma anche con la sua stilizzazione simbolica (con l'estremo delle maiuscole, a creare prosopopee, alla Dickinson). In termini di *accessibilità* questa poesia di Campo sembra occupare un punto intermedio, perché c'è distanza tra illocuzione e locuzione (una parafrasi può essere richiesta), ma chiara è la volontà di comunicare qualcosa; lo stesso si può dire per la dimensione dell'*appagamento*: non c'è né critica né accettazione del mondo, ma una ricerca (interiore, spirituale) che sembra porsi a lato di esso: a differenza delle poesie di Damiani, Menicocci e Risi, tutte in diversissimi modi esternalizzanti, quella di Campo è rivolta a un'interiorità fatta di simboli e archetipi, quindi forse la distinzione sull'asse "sociale" *conservatorismo-progressivismo* le è indifferente. Può essere allora utile, se non necessario, aggiungere al modello la dimensione *mondo fisico.... mondo semiotico... mondo psichico*, riprendendo il modello dei tre mondi di Karl Popper[15]).

L'altra discussione cui accennavo prima è nata intorno alla condivisione di una poesia di Silvia Bre, a cui qualcuno degli intervenuti ha opposto quella di Carlo Bordini. Ecco qui i primi versi della poesia di Bre:

[15] Popper, Karl. *Objective Knowledge: An Evolutionary Approach*. Oxford University Press, Oxford 1979. Ho usato la tripartizione popperiana in un saggio del 2013: *Le cose, le cose, le cose. Le cose. Svuotamento e stallo nella poesia recente*. «In realtà, la poesia», vol. 15.

Nessuna legge s'alza
da un fascio di orizzonti,
è un'aria lenta
che ha luogo da sé
e canta all'aria.
Il ritmo innato vada prima
della vita.

Non sorge il dopo della discendenza:
è un toro che vibra invece
preso nel segno
libero dalla storia nella roccia dove canta
aria che canta a sé senza momento.
Il fuoco acceso fa silenzio.

Non è difficile riconoscere alcuni stilemi che apparentano questo testo a quello di Campo: lessico *creaturale*, tendenza alla stilizzazione simbolica, e quindi le dimensioni della *fusione*, dell'*unità*, della *stasi* (conseguenza dell'omogeneità lessicale, ma anche dei verbi a basso dinamismo, e dell'interpunzione netta), mondo psichico-archetipico, e quindi indifferenza nei confronti degli assi *appagamento-diagnosi* e *conservatorismo-progressismo*. Né quello di Campo né quello di Bre sono insomma testi moderni nell'accezione modernista del termine: si pongono anzi contro il moderno, che è un conglomerato di *diagnosi*, *frammentazione*, *discontinuità*, elemento *antropico* e *movimento*. Forse il favore di cui sembrano godere queste autrici – al di là della sicura padronanza tecnica – ha qualcosa

a che fare con una ricerca spirituale però spesso a rischio, a mio avviso, di farsi escapismo estetizzante; una spinta regressiva, o se si preferisce "a lato" o "trascendente" rispetto a modelli realistici e diagnostici della società (basso-mimetici, nella terminologia di Frye) quali sono offerti, fra gli altri, da Guido Mazzoni, Matteo Marchesini e Francesco Targhetta.
Ecco infine i primi versi del *Poema a Trotsky* di Bordini[16], tratti dall'antologia di Di Dio:

> Nel 1918 Trotsky era a capo
> dell'esercito rosso. Aveva dovuto organizzare,
> come è noto, un esercito dal nulla.
> Aveva organizzato una cavalleria fatta da
> operai,
> utilizzato lo spirito patriottico di molti ufficiali
> zaristi,
> organizzato l'azione di bande che agivano isolatamente,
> ecc.

Il testo è narrativo (*continuità*) ma con enjambement forti («fatta da / operai») a imprimere una *discontinuità*. Se si prende il testo alla lettera, l'*accessibilità* è alta (annullamento di tropi e marche letterarie, in questo simile a Damiani: locuzione e illocuzione coincidono), così come il professato

[16] Sul quale segnalo un bell'articolo di Marco Giovenale, il quale enfatizza l'indifferenza dei testi di Bordini al catalogo dei generi letterari, e quindi la pratica di una poesia «post-generica», nonché di loose writing. Marco Giovenale, *Andarsene da un'altra parte. Ulteriori conferme su Carlo Bordini sperimentatore*. https://slowforward.net/tag/poema-a-trotsky/

grado di *progressismo* (il contesto, o meglio l'antefatto, è quello della Rivoluzione d'ottobre). Il lessico è *antropico*, innestato nella Storia; la *diagnosi*, o attitudine critica, è visibile nelle interrogative dirette che seguono («Aleckin voleva perdere? / Trotsky voleva forse perdere? / Entrambi volevano forse perdere?») e nel parallelo tra personaggio storico e io lirico-confessionale, alla ricerca di una definizione di sé a partire dalla propria storia personale («Nella mia gioventù sono stato / trotskista per molti anni»)[17]. Bordini non anela alla fusione, ma piuttosto a una comprensione, a un'analisi (*distanza*: come quella tra l'io e il padre «generale, e fascista, e non molto affascinante»). I predicati sono *fisici* («organizzare», «utilizzato», «agivano»), a indicare volizione. Le ripetizioni («organizzare» e varianti morfologiche x3 in appena 9 versi) rimandano al parlato poco sorvegliato (da cui, forse, la categoria di *loose writing* usata da Giovenale nella nota citata poc'anzi) e non sono in alcun modo evocativo-incantatorie, non occupando sedi versali o sillabiche fisse (a differenza che in Damiani e Campo). Insomma, il testo occupa posizioni pressoché speculari rispetto a quelli di Campo e Bre, e lo avvicina più a Risi e Menicocci (nonostante alcune importanti differenze): rimanda a una matrice materialista e realista, anziché esoterico-spirituale.

[17] Il lettore potrà obiettare che l'attitudine diagnostica è presente anche in Campo, quando si definisce proveniente da un mondo, piuttosto che dall'altro. Però l'effusività simbolica della sua poesia rende tale posizionamento non-verificabile, lasciandolo evaporare in una evocativa nebulosa.

In conclusione, il modello descrittivo qui sviluppato ha, credo, messo in evidenza come un ventaglio di stili diversi rimandi a una serie finita di dimensioni, le quali a loro volta possono forse essere raggruppate nelle categorie di religione-spiritualità-sintesi vs. secolarizzazione-materialismo-analisi. Forse sarà possibile, con questo nuovo dizionario, cominciare a misurare le distanze fra i vari stili e poetiche, a capirsi e/o a ignorarsi con maggiore cognizione di causa di quanto si sia fatto finora.

Davide Castiglione, *I doveri di una costruzione*, Industria&Letteratura 2022, pp. 142, euro 15

di Claudia Mirrione

«Nell'equilibrio tremiamo». La frase posta in esergo di Kafka, una traduzione della versione inglese di Tania e James Sterne («we tremble in the balance»), ci appare subito come la migliore chiave per accedere all'ultima raccolta di Davide Castiglione, *I doveri di una costruzione*. Anzitutto, perché è un libro pregno di dicotomie, in primis *precarietà/equilibrio*, che prendono forma sia attraverso il linguaggio della geografia, sia attraverso quello dell'urbanistica e dell'architettura: quando Castiglione parla di Vilnius e dei suoi quartieri, quando fa dei riferimenti all'architettura modernista o alle new town inglesi, egli chiaramente intende la costruzione di un senso nell'instabilità dei casi della vita, ma anche un malcelato sentimento di oppressione nella costruzione dei ruoli sociali (e *Giochi di ruolo* si intitola significativamente un componimento). E, infatti, anche se sono innumerevoli gli echi letterari che risuonano nei versi di Castiglione (Sereni e Fortini fra i primi), di certo le atmosfere create dall'autore hanno impresso qualcosa di inequivocabilmente kafkiano nella loro desolazione e assurdità, nella loro spersonalizzazione, nel loro riflettere una società, come la nostra, più di tipi che di individui.

Non ci libereremo mai del canone, come con la TV

di Mario De Santis

Il quarto numero di "Laboratori critici" comincia da una domanda e da una constatazione ricorrente: c'è spaesamento nel vasto panorama della poesia italiana recente, manca una mappa per orientarsi. Il territorio si popola e addensa: dai 3000 titoli pubblicati nel 2014 siamo passati agli oltre 5000 del 2022 secondo i dati AIE. C'è più richiesta, ma c'è più offerta, scremare è più difficile anche per una *indecidibilità estetica*: cos'è buona poesia, cosa arbitrio, cosa maniera. Il compito di stabilire percorsi e mappe è di solito affidato alle antologie, anche se hanno avuto importanza saggi anche su più autori se scritti da critici autorevoli. Nonostante la poesia costituisca l'1% del mercato editoriale, sempre secondo l'AIE, non sono mancati tentativi importanti di antologie negli ultimi vent'anni. In molti casi realizzate da poeti[1], e già da anni si dice: è scambi reciproci, ecc.

[1] Molte antologie degli ultimi venticinque anni erano d'autore, elenco a memoria, sicuramente ne mancano: *L'opera comune*, a cura di Giuliano Ladolfi e Marco Merlin, Edizioni Atelier, 1999; [continua]

Le camarille esistono, ma è anche testimonianza di vivacità a fronte di una latitanza della critica. Per molti critici, non è necessario un canone: Roberto Galaverni già a inizio millennio, osserva che è proprio della tradizione italiana ad aver «come tratto specifico di molteplicità che non tollera alcuna semplificazione» e che ancora di più «chi scrive dopo il Settantasette ha la sensazione di muoversi in un deserto [...] privo di orientamenti condivisi»[2]. Gli faceva eco, negli stessi anni, anche Giulio Ferroni per il quale «le mappe non sono più possibili, i raggruppamenti non praticabili»[3].

I poeti di Vent'anni, a cura di Mario Santagostini, Stampa, 2000; *Poeti del Novecento italiano*, a cura di Niva Lorenzini, Carocci, 2002; *Novissima poesia italiana*, a cura di Maurizio Cucchi e Antonio Riccardi, Mondadori, 2004; *Dopo la lirica*, a cura di Enrico Testa, Einaudi, 2005; AA.VV., *Parola plurale*, a cura di Andrea Cortellessa, Sossella, 2005; *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, a cura di Daniele Piccini, Rizzoli, 2005; *AA.VV., Prosa in prosa*, Tic Edizioni, 2008; *Poeti degli anni zero*, a cura di Vincenzo Ostuni, "L'illuminista" (rivista), 2010; *La generazione entrante*, a cura di Matteo Fantuzzi, Ladolfi, 2011; *Post '900. Lirici e narrativi*, a cura di Matteo Fantuzzi e Isabella Leardini, Ladolfi, 2015; *Velocità della visione. Poeti dopo il Duemila*, a cura di Marco Corsi e Andrea Pellegatta, Fondazione Mondadori, 2017; *La poesia italiana degli anni Duemila*, a cura di Paolo Giovannetti, Carocci, 2017; *Poeti italiani nati negli anni '80 e '90*, a cura di Giulia Martini, vol. 1 e 2, Interno Poesia, 2019/20. Un elenco più completo è contenuto nel saggio di Gianluigi Simonetti *Mito delle origini, nevrosi della fine in La letteratura circostante*, Il Mulino, Bologna 2018, p.139.

[2] Roberto Galaverni, *Dopo la poesia: saggi sui contemporanei*, Fazi, Roma 2002, p. 83 e 129.

[3] Giulio Ferroni, *I confini della critica*, VI, Guida, Napoli 2005.

Tentava invece una risposta proprio da critico (e con il gruppo di critici coinvolti) Andrea Cortellessa introducendo un'antologia fondamentale, come *Parola Plurale*[4] rivendicando il ruolo dei critici, se pure con la consapevolezza che fosse necessario un riconoscimento della realtà policentrica delle culture poetiche ma anche delle teorie interpretative.
Non si discosta molto, se pure tenta un qualche ordine Gianluigi Simonetti in anni recenti[5] dove pure per il capitolo sulla poesia tenta una categorizzazione sempre divisa tra una poesia iper-assertiva come la lirica e i suoi «miti delle origini» e una oppositiva molteplicità discorsiva altra, in «sottogeneri» che si distaccano dalla poesia-poesia e che tendono anche a innestare linguaggi di altre arti che Simonetti individua proprio come una «nevrosi della fine» ovvero della pretesa centralità della poesia stessa come storicamente e romanticamente l'abbiamo ereditata (e mantenuta oggi nell'idea che il poeta è « una persona speciale») e che però rimette al centro l'idea forte del linguaggio ma che "inverandolo come forma assoluta del discorso, va nel senso di un paradossale mito delle origini» (insomma dico io rivendicando di essere gli ultimi veri poeti) e di fatto conclude: «molti dei migliori poeti contemporanei rimangono lirici» e proprio coloro che sfuggono alle sabbie mobili del *poetese*.

[4] AA.VV., *Parola plurale. Settantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Sossella, Roma 2005, a cura oltre che dello stesso Andrea Cortellessa che firma l'introduzione intitolata non a caso *Odissea di forme*, anche Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minchiacci, Massimo Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli e Paolo Zublena.
[5] Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante*, Il Mulino, Bologna 2018, pp. 139-225.

Negli ultimi cinque anni, tre volumi si sono confrontati con la poesia contemporanea in modo sostanzioso e hanno fatto discutere. Libri diversi, per contenuto, metodo, struttura: *Ultima poesia* di Gilda Policastro (Mimesis, 2020), *Mappa immaginaria della poesia italiana contemporanea* di Laura Pugno (Il Saggiatore, 2021) e *Poesie dell'Italia contemporanea* (unica dei tre ad antologizzare testi) a cura di Tommaso Di Dio (Il Saggiatore, 2023) in cui si ripropongono sguardi ad ampio raggio e attraverso questi provo a vedere controluce se emerge un'idea di canone.
Ultima Poesia è un saggio che, se pur militante e a tesi, di analisi di una poesia che per brevità chiameremo di *ricerca* (verificando anche cosa possa dire oggi l'eredita neoavanguardista a cui l'autrice guarda) estende le considerazioni sul rapporto tra le varie accezioni di poesia nel mercato editoriale, con riferimenti al circostante storico-sociale, ai consumi, alla comunicazione. Policastro prende in considerazione una «contemporaneità dilatata» (espressione tratta proprio da Cortellessa in PP) dove «coesistono diverse generazioni» con stili e poetiche diverse. Proprio per questo il libro nasce dalla necessità di restituire un panorama «più multiforme, plurivoco, e mobile» di quanto ci è stato restituito fino ad ora da antologie e contesti editoriali degli ultimi trent'anni che Policastro definisce in realtà «fin troppo canonici», fatti di poesie con stilemi «vetusti» e in cui di fatto nella quasi totalità vige la famigerata centralità dell'Io[6]. Si potrebbe sintetizzare: nonostante lo sforzo policentrico di *Parola Plurale* per Policastro il canone resiste eccome.

[6] Gilda Policastro, cit., pp. 9-18.

Se Policastro guarda ad altre pratiche formali di autori italiani e stranieri che diano conto di una visione del mondo non stereotipata del poetico e del *poetese* (Sanguineti) essi sono l'eccezione di un canone del lirico egemone collocando anche al confine con «lirismo sporco» autori da Policastro apprezzati come Magrelli, Anedda, Mazzoni o Bordini.
Facciamo un passo indietro prima di proseguire: tra le molte antologie realizzate negli ultimi 25 anni, è stata importante quella di Enrico Testa del 2005, *Dopo la poesia*, con un impianto simile a quello del modello-Mengaldo (una scelta di poeti e un cappello introduttivo per ognuno) che al fondo non ha intenzione dichiarata di stabilire «categorie storiografiche», ma muove dalla convinzione che «l'esperienza individuale della scrittura tocchi (...) lo stratificarsi dell'esperienza collettiva» e che «in tale giuntura risiedano le ragioni della memorabilità o riconoscibilità del fatto letterario». Ogni poeta stabilisce un suo canone, ma attinge a un inconscio collettivo testuale fuori da poetiche e gruppi, perché per tutti i poeti c'è il radicarsi in un «punto di pronunciabilità della e della vita stessa»[7], (immagine di Zanzotto). Serve forse a dire che dopo la lirica c'è anche il *dopo della ricerca* (per lo meno quella di Sanguineti, Porta e Zanzotto medesimi, molto concentranti sullo psichismo) e in questo paesaggio forse postremo stanno i poeti con voci plurali, ma tutte accumunate dal voler tenere quel punto della pronuncia possibile. Insomma, non c'è poesia senza soggettivazione anche *mancante*.

[7] Enrico Testa, cit., p. XXXII.

Negli stessi anni in cui Testa preparava la sua antologia, lavorava anche il gruppo di critici che stava affrontando la medesima variegata offerta di voci diverse della poesia italiana, ovvero il collettivo della già citata *Parola Plurale*. Rifiutata la resa di uno storico antologista come Alfonso Berardinelli – ripetuta negli anni – al caos di scritture, la risposta data nell'introduzione da Cortellessa a nome del gruppo era riconoscere la pluralità, affrontandola con approcci critici anche essi diversi. Una «collegialità»[8] di critici-critici (nessuno di essi è poeta, condizione posta come preliminare) che si prendono responsabilità di scelte e giudizi estetici, con un metodo «policentrico» che Cortellessa fa risalire a Mengaldo medesimo e all'ultima antologia «che aveva fatto testo». Sulla stessa scia, esplicitamente ricondotta al metodi di *Parola Plurale* è un'altra antologia che ha segnato il dibattito, ovvero la già citata *Poeti degli anni zero*, del 2010, curata da Vincenzo Ostuni.

Il problema è che i poeti *sopravvivono*, anche senza i critici, scrivono, sono molti (alcuni hanno anche grande successo di vendite e questo è discorso a parte che dirò alla fine). Il poeta dunque resiste sebbene sia come «postumo» (secondo la celebre definizione di Cordelli[10] già più di 40 anni fa) al «sistema organico di norme» delle opere letterarie che abbia per scopo stabilire cosa sia «un buon risultato letterario» (parole di Luciano Anceschi, ma scritte nel 1968[10]. Come si vede parliamo sempre delle stesse cose).

[8] Andrea Cortellessa, *Odissea di forme*, cit, p. 16.
[9] Franco Cordelli, *Il poeta postumo* (1978), Le Lettere, Firenze 2008.
[10] Luciano Anceschi, *Istituzioni della poesia*, Bompiani, Milano 1968.

Se è venuta meno la rilevanza della poesia essa può dipendere dalla irrilevanza non solo del mondo del libro sempre più acuta[11], ma dentro questa bolla, del ruolo della critica. Messa in discussione anche nel mondo dei poeti (la fine dell'intermediazione è un tema epocale, nel piccolo riguarda anche la poesia). Un saggio articolato e interessante per capire come giudicano i poeti stessi, è il secondo libro scelto come cartina di tornasole per la questione del canone che "Laboratoria Critici" propone: la *Mappa immaginaria della poesia italiana contemporanea* di Laura Pugno che, con il supporto di alcuni collaboratori provenienti da discipline diverse non direttamente letterarie (ad esempio la statistica, l'antropologia ecc.) ha provato a disegnarla. Si è scelto un numero delimitato ma significativo di poeti (99, compreso la sua curatrice – che è anche, come è noto, una poeta – e compreso, va detto, anche chi scrive). Questo campione si è misurato su una definizione di parametri (detto brevemente, 7: affettività, assertività, conoscenza, io, mondo, performance, sperimentazione) che potessero nella loro generalità accogliere le varie identità dei tanti poeti che erano sia classificatori che oggetto di classificazione. Rimandiamo al libro per comprendere la molteplicità dei metodi e delle discipline e i risultati sicuramente interessanti, ci interessa anche qui notare come questa indagine su come la stessa comunità dei poeti si percepisce, tra metodo e memoria, articoli un racconto che la poesia italiana fa di sé stessa, o meglio un reportage, visto

[11] Sollevata da Guia Soncini, in *I social, l'irrilevanza dei libri e il futuro del mercato degli intellettuali*, "Linkiesta", agosto 2023.

l'intento "descrittivo" della stessa indagine proposta ai poeti, ai quali non viene chiesto un "giudizio di valore"[12]. Muove la curatrice anche qui non tanto la volontà di fare canone, ma di rilevare quella che potremmo definire un'*endogenesi della descrizione*, interessante esperimento di «estetica delle ricezione» basato sulla auto-percezione di chi scrive. Il cui risultato, questo conta, è che anche qui a dominare il panorama è la lirica. Infatti secondo i poeti stessi, la maggioranza di chi scrive versi appartiene alla categoria degli «assertivi» ovvero (questo lo aggiungo io) quelli collocati più saldamente in quel «punto di pronunciabilità» di cui scriveva Testa.
La *Mappa* di Pugno è un libro di analisi, diagrammi, schemi, ma senza testi, come il saggio *Ultima poesia* di Policastro. Al contrario, il terzo libro che dà il pretesto di questa riflessione sul canone possibile o necessario, è un corposo volume antologico (oltre 600 pagine) che mette al centro i testi in modo radicale, riducendo al minimo l'apporto saggistico: parliamo di *Poesie dell'Italia contemporanea* in cui Tommaso Di Dio si colloca nel solco delle antologie d'autore (su tutte mi sembra apparentabile a quella di Antonio Porta[13]) perché tutto è frutto del suo giudizio, anche se al tempo stesso non lo esercita in modo specifico sui singoli poeti come Testa (se non in quattro saggi esemplari finali, su coppie di poeti, limitati ad alcune categorie molto generali) affidando il suo apporto all'allestimento più che alla didascalia, per usare termini del mondo dell'arte.

[12] Laura Pugno, cit., p. 27.
[13] *Poesia degli anni Settanta*, a cura di Antonio Porta, Feltrinelli, Milano 1980.

Il modello non è quello, ad esempio Sanguineti o Fortini, né di Testa o Mengaldo, e nemmeno di chi rivendicava che «l'esperto di poesia è l'esperto di sé», come Loi e Rondoni[14]. L'esperimento (lo definirei tale, più che *antologia*) di Di Dio è fondamentalmente restituirci prima di tutto un piccolo campione (nonostante la mole) di testi scelti in oceano di cinquanta anni di poesia, con anche casi di recupero e storicizzazione interessante (altri meno) costruendo una sequenza cronologica nei cinque grandi capitoli, uno per decennio (dai Settanta agli anni Dieci). I poeti, per ogni decade, scorrono uno dopo l'altro, con un testo, massimo due, giustapposti, abolendo le gerarchie di valore (il grande poeta assieme alla meteora o all'esordiente) e senza analisi critica, dunque criterio opposto alla scelta di *Parola Plurale*. I nomi dei poeti sono alla fine del testo, non all'inizio, così che la *coblas* tra un autore attiva stranianti accostamenti, con poesie di fatto *lasciate sole*, parafrasando Viviani, e con addirittura il nome-autore spinto al margine finale del testo.
Ogni capitolo è preceduto da un'introduzione in cui Di Dio sceglie un evento storico per dare un quadro simbolico del decennio, ma con un mix di sociologia antropologia e storia del costume. È un diverso storicismo, non letterario che colloca i testi dentro alcune chiavi di lettura elevate a epocali. Gli spunti dell'operazione sono molti, organizzati con una prospettiva personale che accetta senza traumi la grande varietà di voci tentando proprio di «rendere ragione della

[14] Franco Loi, Davide Rondoni, *Il pensiero dominante*, Garzanti, Milano 2001.

pluralità delle parole»[15] del panorama poetico. Il *Potlàc* narrativo che ne consegue è di fatto il un *coro storico* della poesia degli ultimi cinquant'anni, una narrazione *secondo Di Dio*, utilizzando (sul modello di Walter Benjamin dei *Passages*) le citazioni di questa lunga storia (e Il Saggiatore avrebbe fatto meglio a mettere il nome come autore in alto, e non come curatore sotto il titolo, perché questa non può essere scambiata per un'antologia magari ad uso degli studenti, come fu quella di Mengaldo per la mia generazione).

Dunque, a fronte di autorevoli voci critiche per le quali il panorama è molteplice, irriducibile a ordine, per questi tre libri ultimo un ordine c'è: o un canone lirico egemone (Policastro) o una presa d'atto con metodi descrittivi della prevalenza statistica di poesia dell'Assertività (Pugno) oppure una sorta di sussunzione del letterario per frammenti a vicende evenemenziali simboliche dell'epoca storica (Di Dio). Tre diversi ordini, ma un ordine c'è.
Ho citato più volte Mengaldo, per noi studenti universitari dei primi anni '80 fu una certezza di orientamento in quel «deserto». La cosa curiosa è che era uscita dal lavoro di uno studioso di letteratura rinascimentale quarantenne, nel 1978 in piena esplosione «dell'astro» (immagine di Berardinelli ne *Il pubblico della poesia*) culturale e storico. Non fu solo dopo il 1977 (registrato da Cordelli nel suo diario sul postumo) e in piena tragedia Moro, ma precedette di un anno quel cambio radicale di paradigmi per la poesia che fu ciò che accadde al festival di Castelporziano.

[15] Tommaso Di Dio, cit., p. 17.

Su questo evento si è discusso (e romanzato) a lungo[16]. A mio avviso fu l'inizio della disintermediazione, della prevalenza del pubblico che non solo rifiuta i mediatori giornalisti, critici, docenti, ogni esperto che voglia consigliare cosa è giusto o cosa no, ma rifiutò simbolicamente anche gli stessi poeti (l'occupazione del palco, la rivendicazione del voler «dire la propria», il crollo del palco ecc.) . Si colloca lì l'inizio di una stagione che si avviò poi fortissima – seppure apparentemente opposta per tipologia culturale – con l'avvento di Mediaset, con la costruzione di monopolismi editoriali e con l'avvento dell'industria culturale come la conosciamo oggi, segnata dal successo, nel 1980 de *Il nome della rosa* scritto da Umberto Eco che era uscito dal gruppo ('63) e aveva scelto il canonicissimo modello del giallo poliziesco ai tempi neppure considerato letteratura ma romanzo di genere da consumo di massa.
Allo stesso modo chi scriveva nei primi anni del duemila non poteva prevedere l'avvento dei social, e contestualmente il piccolo boom della poesia legato a canali esterni al controllo dei mediatori. Dalla lettura di Szymborska in tv da parte di Roberto Saviano a quella di Mariangela Gualtieri a Sanremo

[16] Franco Cordelli, *Proprietà perduta*, Guanda, Milano 1983; *Il romanzo di Castel Porziano: tre giorni di pace, amore e poesia*, a cura di Simone Carella, Paola Febbraro, Simona Barberini, Stampa Alternativa, Roma 1999; e un'ottima rievocazione nella giusta distanza in Stefano Ciavatta, *Il festival dei poeti di Castelporziano compie quarant'anni*, "Il Foglio", 15 giugno 2019; Cecilia Bello Minciacchi, *Facciamo un palco sulla spiaggia coi poeti*, "Alias" (supplemento de "Il Manifesto", 27 novembre 2016.

da parte di Jovanotti (coautore di un'antologia di successo con un editore di garanzia di rigore e serietà come Nicola Crocetti[17]) quello che forse spiazza la discussione sul *canone* fatta fin qui è proprio il pubblico, ben più allargato rispetto al pubblico-bolla interessato alla questione-canone. Un pubblico generalista che sceglie senza discussione un suo canone (con il contributo ulteriormente allargato di autori pop come Gio Evan Francesco Sole e Guido Catalano).
Il modello di poesia che domina sta nel perimetro di alcuni autori dalla forte attitudine a versificazione di comunicabilità, a prevalenza di contenuti ritenuti da questo pubblico "speciali" (e per la critica facili o consolatori o di una saggezza facilmente divulgabile) che tuttavia cominciano ad essere ammessi dentro il recinto dei mediatori in crisi (vedi l'intervista recente fatta da "Il manifesto" a Chandra Livia Candiani). Gli autori modello sono su tutti Franco Arminio, Chandra Livia Candiani, Mariangela Gualtieri, il Michele Mari di un libro dall'autore quasi rinnegato come *Cento poesie d'amore a Ladyhawke* (che ha vendite portentose più di ogni altro libro di Mari) e altri simili.
Siamo di fronte (dentro il segmento minoritario nel mercato della poesia) a un divorzio tra pubblico che definirei "generalista" e la poesia di cui si parla poco nei libri di Policastro, Pugno o Di Dio ma anche di tanti critici che pure hanno scritto molto in questi ultimi venti anni, e che non può essere valutato solo come una questione commerciale.

[17] Nicola Crocetti, Lorenzo Jovanotti, *Poesie da spiaggia*, Crocetti, Milano 2022.

Un divorzio che a mio avviso risale proprio a Castelporziano, quello tra i due fronti: da un lato i poeti delle antologie editoriali insieme al "pubblico della poesia" di cui parla Berardinelli, fatto da poeti o al massimo lettori forti di poesia (sempre più rari però anche tra i lettori forti di narrativa); dall'altra un diverso e largo "pubblico" che prima abbiamo definito *dei libri* o "generalista" che spesso lega la poesia anche ad eventi di forte teatralizzazione (Gualtieri e a suo modo Arminio nelle piazze). La discussione sul canone se dovesse riguardare poesia e società non dovrebbe più stare dentro le categorie delle *estetica delle forme* di stampo novecentesco citate da Anceschi a Simonetti, ma dentro un'ottica di *estetica della ricezione* che tenga appunto conto di ciò che c'è negli *immediati dintorni*, e in quella zona di confine tra lettori e non lettori, ovvero un diverso bacino, anche ampio, di pubblico, ma anche altre categorie estetiche, imamginari, paradigmi. E non conta tanto che i poeti preferiti da questo pubblico allargato siano *facili* (c'è tutta una linea che va da Penna a Cavalli o Lamarque, pienamente dentro la bolla), ma che si tratti di una fetta di società che parla un'altra *langue* culturale (bisognerebbe allora riprendere la discussione sui rapporti tra Letteratura, lingua e società, ma nel frattempo gli uffici marketing dell'editoria sono stati più veloci e cavalcano questa nuova filiazione (para-letteraria). Dentro questa *langue* però i poeti (anche la bolla), lirici o no, dovrebbero immergersi, e anche qui continuare a fare la loro ricerca o se preferiscono il loro *trobar*.

La coda del pavone
di Tommaso Di Dio

C'è stato senz'altro un tempo in cui esisteva la Poesia, con la maiuscola. Ma non è importante che sia esistita davvero. È un sogno e come ogni sogno ha la verità che il sogno ha. Anche se ciò che si sogna scompare dopo un brusco risveglio, l'averlo sognato è vero, resta: è reale. Allo stesso modo, per noi esiste questo sogno estetico e non ci possiamo fare nulla. È il modo in cui andiamo con la mente verso ciò che ci precede: e per alcuni è un incubo.
Ci immaginiamo un'epoca felice, un'epoca di regole auree, in cui un sonetto era un sonetto, un falecio un falecio, un verso era un verso. C'erano metriche, tradizioni certe, trattati. Nessuno ne dubitava. Sì, certo, si discuteva: accademie, correnti e conflitti fra poetiche erano presenti anche nella più classica Roma del I secolo (*Annales Volusi*, *cacata carta*...). Ma per concretizzare una porzione di linguaggio che fosse senz'altro Poesia (bella o brutta poi era da vedere) c'erano delle regole e delle consuetudini, un patrimonio condiviso di un gruppo sociale che vi si riconosceva e che trovava in esse il perimetro minimo per un confronto sulle diverse poesie che ne erano nondimeno emanazione: emanazioni della Poesia. Questa epoca, esistita o meno che fosse – il cui sogno certamente esiste – è finita da un pezzo.

Come si sa, dal Rinascimento per poi esplodere lungo l'Ottocento, con la trasformazione della produzione e della condivisione sociale del fatto letterario – che nel frattempo è entrato nel regime sempre più democratico del libro a stampa, ovvero della riproducibilità meccanica e nell'economia della merce – si è affermato uno statuto completamente diverso dell'esperienza estetica, completamente inedito ai millenni precedenti: lo scarto dalla norma e la singolarità dell'esperienza personale sono diventati il criterio dell'esperienza estetica. L'arte non è più (almeno: quasi nella maggioranza dei casi) il veicolo di una memoria elitaria condivisa, raffinatissimo e ossessivo strumento di conservazione della memoria non genetica, ma è diventato altro. Cosa?
Ecco appunto: non una, ma mille cose completamente diverse fra loro. Desacralizzato shock e sortilegio epifanico, laboratorio ludico-linguistico e iniziatico apoftegma sapienziale, simbolo di classe e del suo privilegio e anche, per paradosso, suo radicale opposto: strumento per una liberazione attraverso una autocoscienza sociale. Tutte queste visioni (e molte altre) di cosa dovrebbe fare la poesia sono state perennemente in lotta fra loro per ottenere il prestigio definitivo, per poter usurpare definitivamente il titolo della Poesia (al singolare e con la maiuscola) alle più diverse poesie (minuscole, al plurale) che si andavano facendo. Tutta la letteratura del Novecento – a maggior ragione dopo quella radicale e drammatica rottura epocale che fu il movimento delle prime avanguardie – può essere letta come la ricerca di un compromesso, sempre precario e sempre da rifondare, fra due necessità, parimenti potenti e ugualmente dispotiche: da un lato lo scarto dalla norma, quella

frattura che avrebbe reso ciò che si scriveva "interessante" e di conseguenza percepibile all'interno del campo dell'estetica e delle aspettative che vi cospiravano, dall'altro la memoria, ovvero il grado di somiglianza che un'opera intesse con una serie di testi già in precedenza acclarati e riconosciuti come valore condiviso dal pubblico dei lettori a cui si sta parlando. Ezra Pound, uomo pratico, la metteva giù con poche parole: *Make it new*, dove appunto il *new* (lo scarto dalla norma) era sempre proiettato sullo sfondo di un *it*, di una tradizione di testi e valori riconosciuti, che diventavano ciò che il poeta-fabbro sapeva distruggere, manipolare e ricostruire (*make*) affinché ciò che avesse scritto fosse in qualche modo riconosciuto e rilevante insieme.

Noi siamo figli di questo passaggio che non è per nulla finito, anzi: non ha smesso di approfondirsi e di radicalizzarsi. Il Novecento – secolo ipocrita e veritiero come quant'altri mai, di vere falsità e false verità – è appunto il secolo in cui ciascun poeta si è pensato come la Poesia, pur sapendo che quello che faceva era soltanto *una* fra le tante ipotesi di poesia possibile. Così pensava Sanguineti quando compilò la sua *Poesia italiana del Novecento*: sapeva benissimo che la sua era solo un'idea di poesia, non la Poesia, nondimeno, accecato dalla necessità del demone dialettico, non poteva fare a meno di pensarsi come la "Sola Vera Giusta Poesia" e di lottare perché la sua visione si imponesse, materialmente, sulle altre. Così ovviamente fece Pasolini, così Fortini, così Mengaldo eccetera, eccetera, eccetera. E ora?

Il re è nudo: da almeno cinquant'anni, nessuno studioso serio può parlare di poesia, al singolare, se non in cattiva coscienza.

Dopo il Duemila, dopo la radicale diffusione della libertà di presa di parola e dei dispositivi di cattura, di creazione e di riproduzione estetica (social network, YouTube, smartphone ecc.) le tradizioni sono moltiplicate esponenzialmente, multimedializzate e ibridate, in modo talmente vertiginoso e acritico che nessuno può più pretendere di avere la Poesia, né che la lotta per la propria "Poesia SVG" (Sola Vera Giusta) possa avere più valore di quella per un'altra. È questo «l'astro esploso» di cui parlava profeticamente Berardinelli[1], alla cui luce tutti oggi scriviamo. Ormai esistono così tante tradizioni, fra loro divergenti, che le poesie *non si riconoscono più*. Ma attenzione: non solo, in molti casi, non si riconosce più la poesia da ciò che poesia non vuole essere (si prenda il caso limite del rapporto fra poesia e prosa, in autori come Anedda e Neri, Broggi e Bortolotti), ma intendo la frase in un senso forse meno radicale, ma le cui conseguenze sono e saranno forse più dirompenti: ciò che un poeta fa il poeta accanto non lo sa.
Nel saggio introduttivo di *Parola plurale*, dal titolo *1975-2005: Odissea di forme*, già si parlava apertamente come da tempo ormai (proprio dalla metà degli anni Settanta) ci si trovasse in una dimensione di convivenza caotica fra scritture diverse, che si trovavano a condividere la dicitura "poesia", «pur ignorandosi bellamente» una con l'altra[2].

[1] *Effetti di deriva* in Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli, *Il pubblico della poesia*, Lerici, 1975; poi anche in Luciano Anceschi, *Variazione su alcuni equilibri della poesia che san di essere precari*, in «Il Verri», 1, 1976, pp. 5- 20.

[2] Giancarlo Alfano et alii, *Parola plurale*, Luca Sossella Editore, Roma 2005. Ivi, p. 7.

Mazzoni ha provato a descrivere questa condizione evocando il terribile verso di Eugenio Montale («ognuno riconosce i suoi»). Mazzoni scrive che a animare la poesia moderna è «il desiderio di parlare a chi condivide certi presupposti, il desiderio di stare con chi ci assomiglia»[3]. La tensione alla frammentazione, al clan, all'idioletto di micro-comunità, così tipico dell'estetica moderna, però, ha assunto una misura radicalmente nuova negli ultimi vent'anni: ormai esiste una pluralità di tradizioni divergenti e la memoria culturale non è più "una", ma divisa in mille rivoli a cui i mille di rivoli della scrittura contemporanea si appella, ciascuna dalla propria parte, l'una ignorando del tutto i presupposti e i risultati della scrittura dell'altra, tanto da apparire l'una all'altra sostanzialmente incomprensibile.

Da qui nascono due tendenze della poesia contemporanea, da osservare con la massima attenzione. Da un lato, in un contesto di così divergenti e intricati rimandi, la carne umana e sociale del poeta occupa tutto lo spazio di riconoscibilità, a discapito dei testi. Il narcisismo totalizzante e totalitario di questi anni, se non affonda qui le proprie radici, trova in questo terreno il nutrimento per crescere a dismisura: nell'impossibilità di riconnettere i testi a una tradizione, l'uomo, la sua storia singolare, il suo carisma, assolve a ciò che il testo da sé non sa più fare.

O meglio: da ciò che i lettori di un testo non sanno più fare.

[3] Guido Mazzoni, *Ognuno riconosce i suoi. Poesia, politica, società*, *«L'ULISSE», 22, 2019, pp. 80-85: 84. Il verso è tratto dalla poesia Piccolo testamento* raccolta da Eugenio Montale in *La bufera e altro* (1956).

Quasi nessuno sa riconoscere le storie sottese al testo, nessuno sa più codificare le sottili trame di rimandi e di allusioni, di riconoscimenti (se non una ristretta cerchia di affiliati) e tutto si risolve facilmente nella "storia di una vita": le sue amicizie, i suoi incontri, le sue frequentazioni prendono il posto dell'analisi stilistica. Da qui la necessità di compiere uno sforzo di ritorno al testo, di stare sui testi, di racconto delle modalità attraverso cui il dispositivo testuale può essere attraversato e messo in funzione.

L'altra conseguenza è l'effetto "coda di pavone". Mi riferisco alla teoria di un matematico, studioso di evoluzione darwiniana, Ronald Fisher (1890-1962) che tentò in un celebre saggio di spiegare l'origine del vistoso dimorfismo sessuale presente nei pavoni[4]. Come è noto, il tema tormentava Darwin[5]. Si domandava lo scienziato: perché il maschio è capace di mostrare la fenomenale bellezza della sua ampia coda, mentre la femmina si accontenta di un banale moncherino? La coda del pavone rappresenta un evidente *handicap* nell'implacabile lotta per la vita. Non è certo di aiuto contro i predatori, né aumenta la *fitness* alimentare, anzi rende senz'altro più difficoltosi i movimenti dell'animale e la sua capacità di fuga.

[4] Ronald Fisher, *The Genetical Theory of Natural Selection*, Clarendon Press, Oxford 1930.

[5] «The sight of a feather in a peacock's tail, whenever I gaze at it, makes me sick!», scrisse Darwin al botanico e amico Asa Gray, il 3 aprile, 1860. La lettera è disponibile al seguente indirizzo: https://www.darwinproject.ac.uk/letter/DCP-LETT-2743.xml.

Per quale procedimento evoluzionistico si è affermata una caratteristica così inutile e dannosa? La risposta di Fisher è interessante: la colpa è stata inizialmente la preferenza sessuale, che ha fatto sì che la scelta delle femmine premiasse la variante, a discapito della sua utilità; il fenomeno, rinforzato dalla base genetica e dal feedback positivo (la continua scelta delle femmine), ha sostenuto la variante e anzi l'ha potenziata anche quando la sua *fitness* ha iniziato a calare e l'ha sostenuta a tal punto che l'effetto di deriva genetica è divenuto "a cascata". Questo effetto evolutivo è stato appunto chiamato *Runaway selection*, selezione "a fuga". È un meccanismo meraviglioso: la coda di pavone è un organo di straordinaria bellezza, una meraviglia di ingegneristica genetica. Ma attenzione: è un meccanismo tremendamente pericoloso. Se si supera un certo limite, la pressione selettiva non è più controbilanciata dalla preferenza sessuale e quello che è divenuta la principale attrattiva di una classe di individui (e quindi il meccanismo attraverso cui si promuove il proprio patrimonio genetico nella prole) diviene, al contrario, la causa della propria estinzione.
Che la poesia rischi lo stesso pericolo? Dopo un Novecento di estrema selezione a cascata, la poesia è divenuta una meravigliosa, raffinatissima, bizzarria controintuitiva, estremamente poco adatta al contesto mediale in cui ci troviamo. Oggi la sua complessità crescente e le sue criptiche, imprevedibili e disseminate tradizioni, ne fanno una straordinaria e incomprensibile coda di pavone che sempre meno esperti riescono a apprezzare, perché la tradizione non è più unica e condivisa, ma segmentata sempre più.

Se le tradizioni non dialogano fra loro, se non si moltiplicano gli strumenti per condividere i rami delle tradizioni e le rispettive evoluzioni significative, il numero delle preferenze sostenute dai lettori dei vari rivoli potrebbe non sostenere più il limite della *fitness* ambientale. Rotto l'equilibrio, la sopravvivenza della poesia così come l'abbiamo tramandata fino a oggi sarebbe a rischio: altri rami evolutivi dell'esperienza linguistica dell'umano – più orali, più semplici, più visivi, più multimediali – sono già pronti a invadere la sua nicchia ecologica, a prendere il suo posto.
Ma tutto questo forse è solo un incubo.

Jean Portante, *La strana lingua*, Kolibris 2023, pp. 234, euro 15
di Vernalda Di Tanna

La «chimerica» poesia di Jean Portante, grandemente influenzata dal simbolismo, è costellata di associazioni che rifulgono continuamente tramite slittamenti semantici. Lecito per i lettori e per l'autore è chiedersi qual è davvero la lingua che parlano questi testi, poiché *La strana lingua* di Portante è il francese, in cui egli compone i suoi versi negli anni Ottanta, tuttavia, la sua poesia muove da questioni ben più profonde che «scavano un tunnel/ nello sguardo» fino a risalire alle sue origini, virando inevitabilmente verso un imperituro interrogarsi circa la propria identità. L'orecchio poetico di Portante cresce in una Babele d'idiomi, fra tedesco francese e lussemburghese, ma ausculta il polmone della poesia in una lingua altra, più radicata, sotterranea, subacquea: il dialetto abruzzese dei genitori, oriundi di San Demetrio ne' Vestini, una «vecchia lingua/ più silenziosa del tempo», dove risuona ancora la pala del nonno che ha lasciato la pelle «scavando in miniera».

Tre inediti di Corrado Benigni

A cura di Roberto Cescon

Queste poesie di Corrado Benigni proseguono il suo percorso sullo sguardo e sulla luce, nonché sul «vedere» come atto di percezione (e di conoscenza: *ante oculos ponere*, dicevano gli antichi) e sul rapporto tra parola e immagine. Vedere è il nostro agire nel mondo, dove dentro e fuori esistono allo stesso modo e nello stesso momento nella mente. Tra l'altro, recenti studi ci dicono che vediamo ciò che prevediamo di vedere, cioè l'informazione scorre dal cervello agli occhi (non viceversa) e solo quando vi sono discrepanze tra l'aspettativa e ciò che effettivamente vediamo si attiva l'informazione visiva. In un certo senso vedere è sognare l'immagine attesa del mondo o, secondo l'intuizione già di Taine («la percezione esterna è un sogno interno»), una sorta di allucinazione comprovata. Ecco allora il tentativo di Benigni di scrivere al buio per sottrarsi alle immagini moltiplicate che abbagliano e trovare quelle vere, che non possono essere taciute, seguendo la loro traiettoria invisibile. È un avanzare mentre si scompare: le poesie sembrano così costruite con immagini colte e accostate da uno sguardo impersonale e avvolgente, in cui rara è la presenza della prima persona, su un crinale per far diventare parola il tempo.

Percezione

La forza di gravità si sente più fitta di notte,
stando immobili, soli
nella penombra di una stanza.
Si può arrivare a sentire che tutto sprofonda,
cede alla sproporzione.
Per questo ho imparato a scrivere al buio,
lasciare che le ore diventino parole,
materia depositata sul fondo.
Tempo che si disfa in altro tempo.

Farsi strada

Uno stormo di uccelli come nuvole nere impazzite
nel cielo autunnale di Roma.
Dove nascondersi dal pensiero che non smette
di rappresentare, mostrare, intrecciare?
Le parole, come i colori, sono poche per cercare riparo.
Non resta che farsi strada tra la moltiplicazione delle immagini,
contrapporre lo spazio al tempo,
come fa il corpo tremolante di un uccello
che avanza scomparendo nella sua invisibile traiettoria.

Vedere

Ognuno vede a modo suo.
Raccontano che a Palermo Borges, già cieco,
osservava le statue del museo Archeologico toccandole.
Primo Levi vedeva con la memoria
come Leopardi e prima ancora Tacito nei suoi *Annali.*

Quanti dettagli affiorano nella pupilla
quando un odore d'improvviso invade l'aria;
così, come relitti abbandonati sulla riva,
la nebbia del tempo restituisce i contorni delle cose,
mette a fuoco ciò che non può più essere taciuto.

Corrado Benigni è nato nel 1975 a Bergamo, dove vive. Ha pubblicato i libri di poesia: *Tempo riflesso* (Interlinea, 2018) e *Tribunale della mente* (Interlinea, 2012). Nel 2010 la sua silloge *Giustizia* è stata inclusa nel *Decimo Quaderno italiano di poesia contemporanea*, edito da Marcos y Marcos. Sue poesie sono tradotte in inglese, spagnolo, greco. Suoi testi sono apparsi su numerose riviste specializzate italiane ed estere. Con la raccolta *Là fuori* (Valigie Rosse) ha vinto il Premio Ciampi 2020. Ha curato per gli editori Silvana Editoriale, Humboldt Books e Mack diverse pubblicazioni su fotografi italiani contemporanei, tra i quali Luigi Ghirri, Mario Giacomelli, Nino Migliori, Olivo Barbieri e Guido Guidi.

Prima e dopo la fine. Per la poesia di Domenico Carrara

di Carmen Gallo

Torno a rileggere dopo più di un anno il libro *Nel ripetersi delle cose* (HomoScrivens, 2021) di Domenico Carrara. Lo faccio perché la volontà di dedicare delle parole alla sua poesia non mi ha mai abbandonato, così come la sensazione che quel dialogo inatteso che si era aperto, del tutto casualmente, la prima volta che ci siamo incontrati (a casa mia, con Sandro Abruzzese) reclamasse l'attenzione di uno sguardo più attento. Dopo la terribile notizia, ho letto il libro sopraffatta dallo sgomento per la sua scomparsa, e ne rimasi molto colpita. Eppure non volevo che fosse lo sgomento a parlare per me, non volevo che il suo colore cupo ricoprisse la forte impressione che aveva lasciato in me la poesia di Domenico Carrara. Ho aspettato, e l'ho riletto.

Nel ripetersi delle cose, accompagnato dalle illustrazioni di Maura Messina, è un libro che ha tra i suoi pregi una lingua poetica lieve, leggera, che si lascia attraversare da riflessioni sull'esistere in senso universale e sullo stare, anche in senso storico, che mantengono tutta la loro profondità in versi di grande nitore e sensibilità formale (in particolare fonica).

Come rispondendo al compito più alto della poesia, Domenico Carrara la usa come strumento di conoscenza e indagine del sé e del reale, nel suo statuto contingente e insieme evanescente. Conoscere, riflettere, a partire da sé, e usare la lingua poetica come una cassa di risonanza della macchina pensante e desiderante che siamo.
Un tema ricorrente – anticipato dall'epigrafe leopardiana – è quello della fragilità della natura umana, in particolare rispetto alla scure del tempo. Il testo incipitario è tra i più belli del libro, che pure ha accensioni notevolissime, perché è capace di tenere insieme il tempo presente, il tempo passato e il tempo futuro in una tensione plurale confermata dal pronome implicito "noi":

Siamo dentro impulsi e algoritmi,
in una foto in bianco e nero,
in un passato contadino.
Nasciamo già esistendo da tempo,
moriamo senza scomparire,
finché dura la luce del sole.
Prima di riconsegnare ogni adesso
abbiamo il dono di scegliere
cosa lasciare a chi viene.
Quest'attimo è forse la bellezza,
poter fare delle nostre mani
strappi o carezze leggere (1).

Gli algoritmi e il passato contadino collidono e si risolvono nella consapevolezza di un tempo che ci precede e di un tempo che dura finché dura la luce. Ma nel tempo presente che abitiamo la responsabilità è quella di scegliere "il dono", forse "la bellezza", che andrà tramandata a chi viene dopo di noi. E sul futuro insiste anche il testo successivo, quando chi scrive si interroga così: «Può darsi che il gioco sia ritentare, / oltre qualunque futuro già scritto / immaginare anche nuovi percorsi. / Poter combattere limiti e gabbie, / aver nemico il tempo, non gli uomini, / abitare in loro come loro t'abitano» (2, vv. 9-14). Come si intuisce, la dimensione in cui Domenico Carrara inserisce il suo canto è quella collettiva, quella di un «cuore collettivo» (in *Un fulmine*, v. 5), descritto come «umile, fraterno, spaventato», che appartiene a un'umanità che sta "nello scorrere" (4, v. 3) eppure costantemente "ritenta" la formulazione di un senso e il suo rilancio nel tempo a venire. Acuisce questa condizione già precaria un dato preciso, storico, se si vuole generazionale: portarsi la provincia dentro, il suo primo paesaggio mai dimenticato, la consapevolezza della partenza come "strappo" che si ricompone solo al ritorno (7). E in questa doppia precarietà continuare però a «reinventarsi e tentare una rotta» (10, v. 12), per «non soccombere la tempo» (v. 15). Come sempre nella poesia di Domenico Carrara, il piano individuale è occasione per una riflessione più ampia: perché mentre tutto accade, c'è intorno la storia. Quella delle immagini tremende «che ci lasciano illesi» (10, v. 6) e quella «degli affari grossi del mondo», in cui fischiano aerei e ambulanze, «guerre vicine e lontane» (12, v. 9); ma anche

quella della nostra solitudine, o peggio, indifferenza, che Autunno mette a fuoco con grande semplicità e rigore, smarcandola da incrostazioni retoriche:

> Fermi nei nostri inferni,
> le teste sugli schermi
> e il sole intorno
> a illuminare i corpi
> che resistono ancora
> all'eterno scomparire
> e al dispiacere che fa –
> vuoi vivere o solo non morire?

Contro questa indifferenza, la poesia di Domenico Carrara sembra rivendicare non solo un impegno nei confronti del futuro, ma una possibilità di ripensare l'umano al di fuori dalle logiche dominanti: «spezza il tempo che dicono / dover essere utile / - utile poi alla loro maniera» (35, vv. 4-6). E poco prima, nel componimento 33, quando leggiamo «Osa essere debole, / mentre tutto si fa scontro» (vv. 5-6), comprendiamo subito che questa posizione non è resa ma una forma di resistenza. Una resistenza che s'invoca soprattutto in difesa della natura, o sarebbe meglio dire della "terra", con tutto il suo portato simbolico ma anche politico: «proteggerla se la macchiano» (40, v. 11). Quella terra che ha tremato in Irpinia, nel 1980, segnando l'immaginario, e non solo, di generazioni:

Figli di un tremore,
nati sopravvissuti,
nel paesaggio le case
diroccate, spaccate;
eredi del proseguire
di sbalzi, soprassalti,
lo spazio per sbranarci
con le parole o amarci (25).

Negli ultimi testi del volume, in non casuale continuità, troviamo componimenti dedicati agli ultimi che lo stato («il paese che non sa chiedere scusa», 77) abbandona e perseguita «perché niente c'intralci di randagio / perché niente ci rovini il paesaggio» (77). Tra i momenti più belli e più alti del percorso di riflessione poetica sviluppato nel libro, ci sono due testi che raccontano la speranza che, nella fragilità della vita e dell'insensatezza del presente che minaccia il futuro, possa esistere «un posto per noi / storie minori, comparse / che sfilano un momento, / nati alla fine del mondo. / Ci sarà un luogo preciso, / qualcosa appena intuito / che senti esistere, brami / come il chiarore la sera». (43) Le storie minori, le comparse che siamo noi, i nati alla fine del mondo (tutti, ma in modo diverso quelli nati in provincia, e al sud, nello "strappo", nel "tremore").
E ancora, nel componimento 72: «La storia è così piena / di uomini silenziosi, di vita / trascorsa quasi tutte tacendo, / in piedi sotto la grandine». Questi versi mi hanno fatto pensare alle righe finale di un romanzo, *Middlemarch* di George Eliot, ed è forse un falso ricordo quello di averne parlato con

lui, proprio quella mattina, a Napoli: «L'influsso della sua esistenza su quelli che le stavano attorno fu incalcolabilmente ampio: perché il bene a venire del mondo dipende in parte da azioni di portata non storica; e se le cose per voi e per me non vanno male come potrebbero, lo dobbiamo in parte a tutti quelli che vissero con fede una vita nascosta e riposano in tombe che nessuno visita». Ho pensato a quest'immagine perché ho avuto l'impressione che, soprattutto nell'ultima parte del libro, lo sguardo su quelli che restano «fuori dalla storia» diventi pian piano il centro del discorso, intersecando ancora piano soggettivo e collettivo, individuale e generazionale, storico e atavico. Ma se la storia è piena di uomini silenziosi, a cui dobbiamo gratitudine e «il bene a venire del mondo», altrettanto dobbiamo a Domenico per questo dono che *ha scelto di lasciare a chi viene,* noi, lettori e interpreti chissà quanto all'altezza della sua presa di parola: un libro di parole dense, capaci di restarci intorno come nuvole leggere; capaci di farci conoscere, riflettere e sentire, nella paura e nella bellezza, «Questa nostra vita / che è acqua piovana».

Domenico Carrara (1987-2021), è stato un poeta irpino vissuto a Grottaminarda. Ha frequentato l'Università Federico II di Napoli, ed è poi emigrato temporaneamente per lavoro a Bienno, in Valcamonica, dove ha trovato la morte cadendo da un dirupo. Si è occupato di Giorgio Caproni, Andrea Zanzotto e Wisława Szymborska. Varie le pubblicazioni che ha lasciato: per la narrativa, i romanzi *Binario 8* (2012), *C'è chi si lamenta della pioggia* (2015) e *Mnemosine* (2019) con illustrazioni a colori di Sonia Giampaolo; per la poesia, le raccolte *A riprendere le stelle* (2009) e *Nel ripetersi delle cose* (2021), uscita postuma.

Il prosimetro secondo Agostinelli. Per non svilire il verso con il vuoto dell'attualità

di Daniele Luti

Sgombriamo subito il campo dalle ovvietà: *Le vive stagioni* (L'arcolaio, 2023) di Alessandro Agostinelli è un prosimetro, un genere misto che nasce in età cesariana con Marco Terenzio Varrone, per raggiungere un maggiore successo nell'età imperiale, prima con Seneca e poi con Petronio Arbitro. Aggiungo che il prosimetro si fa più complesso, più geometrico, più aereo, anche tematicamente, per lo spessore filosofico in Severino Boezio, in Dante, in Boccaccio e, ancor più luminoso nell'Umanesimo, in Jacopo Sannazzaro. È a questa struttura che il testo di Agostinelli, per attraversamenti e carattere, è più vicino.

Il titolo *Le vive stagioni* richiama, non solo per combinazione citativa e riflesso fonico, *L'Infinito* di Giacomo Leopardi. Il simbolo della siepe diviene qui un correlativo oggettivo trionfalmente metaforico. La siepe, che permette di vedere proprio perché impedisce di guardare, in questa riflessione

sulla e con la poesia, è fatta di parole, di versi, di palpiti accentativi, di sedimenti geometrici. Il centro di tutto il mosaico di forme e colori è infatti la parola, da trovare, da utilizzare per dialogare e per scendere, come sosteneva Giorgio Caproni, nella propria miniera interiore per scoprire se stessi e assieme il mondo degli altri esseri viventi. Diciamo che, continuando una polemica primo novecentesca, stando dentro le grandi sfide avanguardistiche (la più mirabile quella contro la prigionia della bidimensionalità della tela), Agostinelli ha sentito la necessità di ridare forza al verso, di far ritrovare alla parola indebolita, svilita dall'uso, sbiadita dai passaggi attraverso il paesaggio siccitoso dell'ignoranza e della massificazione, il suo valore primigenio. C'è dentro le prose e le strofe, quartine in genere, il richiamo del tempo aureo della classicità quando gli aggettivi non erano ancora diventati disperati tentativi di rendere il sostantivo più potente, ma tutte le parti del discorso contribuivano, nel loro assetto, nella loro giusta ed elegante sistemazione, all'armonia, alla complessità, alla leggibilità e alla funzione di un testo. Il percorso stilistico e semantico del poeta toscano è cominciata a ridosso della serrata pandemica, prima prendendo parte al coro antologico di Dal sottovuoto. Poesie assetate d'aria, curato da Matteo Bianchi, poi dando alle stampe *L'ospite perfetta. Sonetti italiani*, contestualizzata da Alberto Casadei. Entrambe le raccolte sono state pubblicate da Samuele Editore, nel 2020, fungendo da argine e da contraltare, al contempo, rispetto a una parola neanche più terapeutica, scaturita da uno sbalzo emozionale, ma in balia delle paure più brade amplificate dall'incessante sollecitazione mediatica innescata dalla reclusione.

Il centro del prosimetro, dunque, è la poesia con la sua funzione, la liricità che diviene la giustificazione di se stessa, ma soprattutto è stabilire il senso che ha avuto la poesia nella storia della letteratura di tutti i tempi, in quanto premessa e giustificazione di ogni atto creativo, di ogni arte. Il lessico poetico, del resto, è alla base dello sviluppo di ogni lingua nazionale, di ogni rapporto dialogico e dialettico, è il laboratorio dove è cresciuta la comunicazione fino a essere labirinto e Arianna, introspezione e messaggio, ragionamento individuale e Koinè. Antonio Tabucchi, durante una sua lezione sui sistemi letterari e le diverse tipologie di artisti (i teorici del ripensamento, gli artefici dell'analisi storica e autobiografica, post factum, alla maniera di Carlo Emilio Gadda, e i *veggenti*, gli anticipatori al modo di Pier Paolo Pasolini), ebbe a dire che la lingua italiana era la sua patria. Un bellissimo recupero, questo di Tabucchi, di un "incubo" pascoliano. Il poeta di *Myricae* e dei *Canti*, facendosi aedo delle sofferenze, delle umiliazioni, dell'odio razzista subiti dai nostri migranti, aveva molto insistito sul rapporto tra emigrazione e perdita della propria identità attraverso la rimozione e l'indebolimento della propria lingua, del dialetto, della comunicazione spontanea che può avvenire solo attraverso i fonemi, i detti, i motti della comunità alla quale si appartiene per nascita. Il testo di Agostinelli ha, fra tanti pregi, anche quello di essersi pronunciato proprio su questo: «Eppure noi siamo la nostra lingua, viviamo la nostra formazione nella storia letteraria. Come possiamo aver dimenticato tutto questo? (p. 20)»

E la parola in un poeta diviene la sua distanza o, meglio, lui diventa le sue parole quando si lascia leggere dalle emozioni e raccontare da ciò che vede. I luoghi della memoria, della propria biografia, non possono essere descritti da lontano, con la freddezza di termini incapaci di cogliere il mistero delle cose. Spazi urbani, monumentali, boschi, monti, mare devono giungere allo schema poetico, devono entrare dentro l'architettura metrica passando attraverso l'anima, la sensibilità del poeta. Non è un caso che molti critici e artisti si siano interrogati, più volte, sulla funzione che assume il paesaggio nella scrittura. Carlo Cassola, in una riflessione ancora inedita, sostiene che la realtà naturale non è di casa nella prosa, tanto è vero che «in Fëdor Dostoevskij non c'è quasi traccia del paesaggio», ma ha la sua funzione nella poesia. E poi spiega che, oltre alle funzioni prelusive della qualità morale di un personaggio, alla creazione di uno stato di attesa o di curiosità, alla necessità di fare in modo che il lettore si identifichi, veda i luoghi in cui si svolge la vicenda, il paesaggio spesso è il momento liberatorio per lo scrittore, può rappresentare l'evasione, l'aprirsi al vento travolgente della poesia.
Sottolineo questi aspetti perché ritengo che Agostinelli abbia voluto, attraverso questo suo testo, fare il punto sulla condizione della poesia oggi, pensando che il mondo abbia davvero bisogno, come sempre, più di sempre, dei poeti. La lirica, proprio per il suo carattere di narrazione dell'inesprimibile, di luogo vicino all'amore, amore inteso in senso assoluto e nella sua polimorfia (sesso, adorazione, amicizia, compassione, inclusione, apertura, Dio), può rappresentare un'oasi di incanto, di sensibilità, di esaltazione

dell'unicità dell'uomo che tale può restare solo se compensa, con il brivido della passione, tutte le morti, gli attentati, le volgarizzazioni, le brutalità, se rifiuta le vie più brevi alla felicità, la violenza, il pregiudizio.
Ci dice Agostinelli, foscolianamente, che compito del poeta è quello di «difendere i vivi e i morti», di conservare la memoria per chi dovrà costruire il domani. Compito del poeta è, dunque, in definitiva, quello di salvaguardare originalità, bellezza, ardimento, autenticità della letteratura dal dilettantismo, dalla banalità, dalla bruttezza orribile dei versi deboli ed eunuchi, truccati e artificiosi.
È interessante, anzi notevole, che un poeta contemporaneo, legato alla sperimentazione, alla ricerca di un nuovo canto, eroico e fastoso, asciutto e frugale, si sia servito del prosimetro, un genere in disuso, per dare vita assieme al verso e alla teorizzazione, al manifesto di una poetica nuova e antica come da sempre implica quella che abbiamo chiamato la classicità. Il ricordo, il richiamo, la marcia serrata ad aprire la strada ai versi che come monelli birichini corrono con energia verso l'orizzonte in fuga a volte parlando con le parole dei morti, altre con il candore dei vivi.

Alessandro Agostinelli ha pubblicato il romanzo *Benedetti da Parker* (Cairo, 2017), alcuni saggi di sociologia del cinema e le raccolte poetiche *Numeri e Parole* (Campanotto, 1997), *Agosto e Temporali* (Ets, 2000), *Poesie della Linea Orange* (Ets, 2008), *L'ospite perfetta. Sonetti italiani* (Samuele, 2020) e *Il materiale fragile* (Pequod, 2021). In Spagna ha pubblicato l'antologia poetica *En el rojo de Occidente* (Olifante Ediciones, 2014). Suoi poemi sono stati pubblicati su riviste in Francia, Germania e Stati Uniti. Dirige la collana Poesia di Ets. Ha lavorato a "Radio24", "Radio RAI", "L'Espresso", "Lonely Planet".

Minime di realtà. Un dialogo serrato con Stefano Raimondi

di Niccolò Nisivoccia

1)

Storie per taccuino piccolo piccolo (Scalpendi, 2022), di Stefano Raimondi, è un libro di short stories, come le descrive la sua stessa quarta di copertina, che in questo caso non è una quarta vera e propria ma un foglio, un foglio rosa separato, un foglio a sé stante – ed è una scelta molto bella tra l'altro, è un gesto che rappresenta anche una sorta di citazione, poiché nasce come desiderio di rimandare volutamente a certe raffinate edizioni del primo Novecento. Comunque sia, il foglio rosa che le introduce, queste *Storie per taccuino piccolo piccolo*, le descrive così: come delle short stories, appunto, perché in effetti questo sono, dal punto di vista estetico e formale – storie brevi, brevissime, storie che possono essere contenute in un taccuino ancora più piccolo del piccolo, in uno spazio, in una misura di pagina minimale: «la stessa misura del quaderno di minuta» che un giorno Raimondi aveva «trovato tra i giocattoli» di suo figlio (è lo stesso Raimondi a rivelarlo, in una nota finale del libro che

possiamo interpretare quasi come un indizio, una traccia di lettura). Potremmo chiamarle anche prose poetiche, queste storie, ma poco importa: saremmo pur sempre nell'ambito di una definizione, e l'unico senso delle definizioni è quasi sempre quello di placare un'ansia di catalogazione – dalla quale però possiamo affrancarci più che mai in questo caso, perché se c'è una pulsione, un'ansia che non appartiene a Stefano Raimondi è questa: quella di voler catalogare, codificare, ingabbiare la scrittura.

Parliamo subito, allora, dei contenuti del libro. E per farlo cominciamo da un dato biografico, o perfino di più – da un dato umano, antropologico. Quanto al dato biografico in senso stretto limitiamoci a poche parole, anche perché chi sia Stefano Raimondi è noto: è uno scrittore, un poeta, un saggista, un critico. È l'autore di molti libri anche molto diversi fra loro: raccolte di poesia, da *Invernale*, che era stata la prima, nel 1999 da Lietocolle, a *Più che sinceri*, l'ultima, pubblicata nel 2021 con Zacinto, passando per *La città dell'orto*, pubblicato originariamente da Casagrande e poi di nuovo, più di recente, dal La Vita Felice, *Il mare dietro l'autostrada*, con Lietocolle nel 2005, *Interni con finestre*, di nuovo con La Vita Felice nel 2009, *Per restare fedeli*, con Transeuropa nel 2013, *Il cane di Giacometti* con Marcos y Marcos nel 2017, *Il sogno di Giuseppe* con Amos nel 2019. Un volume di prose poetiche, da Mimesis nel 2016: *Soltanto vive. 59 monologhi*. Una bibliografia poetica importante e densa, cui si aggiungono un breve saggio sul silenzio – *Portatori di silenzio*, ancora da Mimesis, nel 2012 –, vari testi

critici – ad esempio su Vittorio Sereni e su Char – e molto altro ancora. In più è anche un curatore di libri d'altri, Raimondi, nella sua veste di consulente e di editor di una casa editrice, della stessa Mimesis: cura libri d'altri e prima ancora li scopre, ne va in cerca, spesso addirittura contribuisce a farli nascere, è lui che induce a scriverli. Ed è infine un organizzatore di eventi culturali: potremmo dire quasi un "agitatore culturale", come si diceva una volta – e pensiamo ad esempio a personaggi come Roberto Roversi, o come tuttora Goffredo Fofi.

Ma questo è il dato biografico in senso stretto. Il dato umano, antropologico, che secondo me è più importante di quello biografico rispetto alla comprensione di questo libro, riguarda invece il modo in cui Stefano Raimondi vive nei luoghi, il modo in cui li abita – a cominciare da Milano, che è la sua città da sempre, la città in cui è nato e dove ha sempre vissuto. La scrittura di Raimondi nasce, secondo me, proprio da qui, dal suo rapporto con i luoghi. E questo è più vero che mai ora, in questo libro, nelle piccole, minuscole storie che lo compongono. Raimondi, e questo è il dato fondamentale a cui facevo riferimento, vive sprofondato dentro i luoghi, a cominciare appunto da Milano: le vuole bene, la conosce, la perlustra, non smette mai di scoprirne gli angoli e le storie, le persone, l'anima, le verità. D'altronde è molto facile vederlo in giro per la città, Raimondi, incontrarlo: anche a voi sarà capitato, di incontrarlo per caso, al tavolo di un bar o su una panchina, in un parco – che faccia caldo o freddo, qualunque sia la stagione.

E spesso è lì che legge, scrive, studia. Stefano Raimondi lavora dentro la città, nel suo corpo vivo.

Non è un caso: Raimondi è un poeta, abbiamo detto, e nutre una fiducia enorme, in quanto poeta, nei confronti della Parola. Ma in lui, nei suoi versi e nella sua visione del mondo, la Parola non è mai disgiunta dalla Vita. Certo: lo sappiamo che la Vita è sempre esorbitante, è sempre eccedente rispetto alla Parola, e forse nessuno meglio del poeta è consapevole di questa eccedenza, e può arrivare perfino a disperarsene. È Celan, ad esempio, a definire disperata la condizione del poeta: e Celan, in particolare, è uno dei poeti più presenti nell'orizzonte ideale e culturale di Raimondi. Celan lo sa, e lo dice esplicitamente in una sua pagina, che la Parola non potrà mai corrispondere alla Vita: e tuttavia non per questo rinuncia a pronunciarla, né a credervi. Ecco: Stefano Raimondi rivela una fiducia enorme nei confronti della Parola – per la cura con cui la tratta, per l'importanza che le attribuisce: la sua è una vita interamente dedicata alla Parola – ma al tempo stesso nutre un attaccamento altrettanto forte alla Vita. L'immagine di Raimondi che scrive o legge da una panchina nel parco o al tavolo di un bar, allora, è più di un'immagine: è sostanza, è quasi una metafora, una rappresentazione plastica di una Parola che nasce e vive insieme alla Vita stessa, nel suo corpo caldo, fra le persone, fra le cose, e non in chissà quale cielo astratto e lontano.

Ora tutto ciò è vero più che mai in queste *Storie per taccuino piccolo piccolo*: perché qui i luoghi, e Milano per prima, diventano protagonisti in proprio, in prima persona. Dico "in prima persona", anche se mi riferisco ai luoghi o addirittura a una città e non a una persona, e non lo dico per modo di dire: ognuna di queste storie ha un protagonista diverso, ogni storia è il racconto di un piccolo episodio riferito di volta in volta a persone diverse – piccolo non tanto in sé stesso, perché non sono affatto piccoli, questi episodi, nella vita di ciascuna delle persone cui si riferiscono, ma piccolo proprio in relazione ai luoghi che lo contengono, dentro cui si disperde. Ognuna di queste storie, quindi, esprime un destino, nasconde un volto; ma è come se, tutti insieme, questi volti disegnassero a loro volta il volto di una collettività. Quasi come un rovesciamento di quel celebre racconto di Borges, nel quale c'è quel pittore che si ripropone di raffigurare il mondo e si rende conto, alla fine, di aver raffigurato il volto di tutti coloro che sono stati importanti nella sua vita. Qui Raimondi ci racconta le storie di tante persone, colte in un momento preciso della loro vita, ma quello che alla fine ne emerge è un volto unico: il volto, si potrebbe dire, che comprende quello di tutti noi, che abitiamo i luoghi troppo distrattamente – senza renderci conto di quello che ci sta accadendo accanto. C'è sempre qualcosa di importante, se non di decisivo, che ci succede accanto, nelle esistenze degli altri: ne veniamo sfiorati o toccati, e non ce ne rendiamo neppure conto. Ed è come se Raimondi, in definitiva, volesse invitarci a fare attenzione, come se ci dicesse: attenzione, non lasciatevi inghiottire dai

luoghi, i luoghi sono abitati da persone, non dimenticatevi di guardarle in faccia, ognuna di loro ha una storia da raccontare, ognuna di loro incarna una storia.

È condivisibile una lettura di queste storie come la descrizione del volto di una collettività, oltre a quello delle singole persone di cui parlano direttamente?

> «Senza gli altri non esisteremmo anche se, come diceva Sartre, in un suo pezzo teatrale: "l'inferno sono gli altri". Ebbene lo spazio dell'Altro ci accade per improvvisazione, per eccedenza e mai sapremo esattamente dove l'Altro inizi o finisca di succedere, ma è certo che, in questo nostro transitare nel mondo, gli Altri sono "luoghi" che incontriamo e attraversiamo per essere e diventare ciò che siamo. Ecco dunque che il nostro essere qui impone una presenza e una presenza è tale se è per qualcuno, se lo è per qualcosa. Ho sempre pensato che l'Altro sappia essere una storia dentro una Storia e che insieme si diventi una narrazione che, con il tempo, diventerà memoria, diventerà testimonianza. Io sono un testimone e chiunque ci incontri, ci intercetti anche solo con lo sguardo diventerà per noi la "testimonianza" di ciò che siamo. E dunque queste piccole, piccole storie sono tracce testimoniali di un paesaggio/passaggio umano-più-che-umano dove compiere una scrittura che sappia di ognuno essere responsabile. È questa per me la poesia: una parola responsabile, una parola per l'Altro. E ognuno di noi –

come sostiene il filosofo Emmanuel Lévinas – porta nel volto il passaggio verso l'infinito dove poterci incontrare o definitivamente perderci. Quello che ho tentato di "fare" con queste piccole, piccole storie è stato di trovare una Storia capace di farci portatori di una "vita d'Altri", a prescindere dalla vita stessa. Non sono individualità, ma presenze umane quelle che qui pronuncio: presenzialità sfuggite ad una catalogazione sociale; estromesse da una postura istituzionale obbligatoria; colte in una "slogatura" esistenziale».

Cosa esprimono, queste storie, tutte insieme?

«Esprimono una procedura d'ascolto e d'attenzione. Ognuno di loro, ognuna di queste vicende è posizionata proprio là dove la mancanza di ascolto e la mancanza di attenzione hanno prodotto la loro invisibilità che, in una città, ma anche in un paese, diventa lo stigma di un progressivo allontanamento dal mondo. Sono solitudini alle quali è stata concessa un'ultima udienza, un'ultima possibilità di comparizione. E insieme rappresentano un malessere che s'imbelletta di normalità, mentre qui è proprio la loro scomparsa ad essere lo stratagemma per la loro evidenziazione. Sono "Esseri" che compaiono nelle cancellazioni, dalle distrazioni, dagli sfinimenti e nulla viene domandato loro, perché l'abbandono inizia proprio là dove più nessuno ti domanda qualcosa, incomincia là dove niente ti viene richiesto, neppure il tuo nome proprio.

> Ed ecco che queste storie tutte insieme sono un coro per l'abbandono. È una parola-tema a me cara, sapendo che alla fine di questa parola così apparentemente spaventevole ne compare un'altra, ben più aperta, ben più possibile e cioè la parola "dono"».

Cosa ci rivelano, ammesso che sia possibile ridurle tutte a un senso unitario che le riassuma?

> «Non rivelano, ma tentato un'ultima rivelazione: quella della sorpresa, quella dello stupore. È su questi due elementi che il mio sguardo scrittoreo coglie i movimenti umani, è lì che si capacita, finalmente, non solo di guardare, ma di vedere ciò che nell'immediato dintorno prepotentemente ci accade. La loro non è una storia di rivelazione ma di *comprensione*. Ogni personaggio/carattere/emozione che viene nominato in questo rastrellamento di vite è una fortunata coincidenza di attenzioni successe tra me e loro, in quell'istante preciso di registrazione percettiva. Sono esperienze accadute o meglio "cadute" tra me e loro, inaspettate e feroci, impossibili per me non ascoltare».

2)

Le storie di questo *Taccuino*, lo abbiamo già detto, sono dedicate ciascuna a un episodio: sono storie piccole, e cioè brevi, e piccoli sono anche gli episodi raccontati. Ma la piccolezza degli episodi è solo apparente: sono episodi piccoli

forse rispetto al destino generale dei luoghi, che intanto continuano a scorrere nel loro flusso; sono episodi piccoli forse anche rispetto a noi che non ne siamo protagonisti, perché non sono destinati a ripercuotersi sulle nostre vite, che a loro volta continueranno a scorrere come prima. Ma sono episodi tutt'altro che piccoli rispetto a chi li vive, a coloro a cui sono riferiti. Anzi: forse, prima ancora, non è neppure corretto parlare di semplici "episodi". Un episodio è un fatto, in sé stesso concluso: un fatto che ha un inizio, uno svolgimento, una fine. Le storie di Stefano Raimondi sono cose diverse: sono piuttosto il racconto di una situazione, di un sentimento, di una sfumatura – che sì, a volte precipita in un fatto definibile come tale, e qui pensiamo in particolare a tutte le storie di suicidi o di tentati suicidi che attraversano il libro, e sono molte (il suicidio è uno dei temi più ricorrenti, all'interno di queste storie); ma perlopiù rimangono quello che sono, appena poco più di una sensazione, di una percezione, di un moto dell'anima descritto in suo attimo rivelatore. Raimondi, e questa è una sua grande capacità (lo è sempre, in assoluto, e lo è come sempre e forse più di sempre in questo libro), riesce a cogliere in un tratto, in un attimo, nel tratto di un attimo, il senso di un'intera esistenza. Ecco quello che sono queste storie: sono esistenze condensate, precipitate in un attimo, in un gesto, in un frammento, in una rivelazione. Vale a dire: in un gesto, in un frammento che ne rivelano il senso, che le illuminano nella loro verità più intima, più riposta, quella che si nasconde dietro le apparenze della vita che scorre.

Leggiamo ad esempio la storia a pagina 49:

> LA panchina era vicino a un muro, il mare era a sinistra e il sole davanti. Anche il vento sembrava esatto quel giorno: soffiava dritto negli occhi e faceva male. Lei continuava a spellare nocciole per l'inverno. Le metteva in una busta di plastica verde, veloce, attenta e concentrata. Ne aveva di tempo e di nocciole. Sarebbe arrivato anche lì l'inverno, tra le sue mani nodose, sulle sue spalle curve e il suo sguardo perso tra i gusci rotti nel sacchetto. Era lì, forse, che si pensava felice.

Ma è d'accordo, Raimondi, con una lettura delle sue storie da questo ulteriore punto di vista – come schegge rivelatrici di qualcosa di più grande rispetto alla loro apparente piccolezza?

> «Assolutamente concorde. E la ringrazio Niccolò per questa sottolineatura; per questa sua evidenziazione dell'attimo colto nella sua esorbitante grandezza se paragonata alla brevità di spazio concessogli per rivelarsi. Dietro alle storie ci sono vissuti che raccontano qualcosa che si vorrebbe dire, a volte confessare, ma che spesso resta imprigionato dentro, come in un segreto. E a volte non hanno spazio queste storie, non hanno possibilità di esondare nel reale e allora le si trattiene fino a costruire altre storie che fanno immaginare ma che restano, alla fin fine,

> impigliate nella profondità del proprio mistero fino a farti male. Il mio gesto scrittoreo è stato una trivellazione, forse nella speranza che qualcuno possa raggiungerci, che qualcosa da lì possa accadere. Ebbene la misura che mi sono prefissato di adottare per la realizzazione di questa "foratura" e la manifestazione di queste scene è lo spazio breve di un taccuino di piccole dimensioni (11x10,80 cm), dove solo il fronte della pagina era disponibile. Minuto proprio come è fulmineo il tempo dell'attenzione per una storia che si dimostra dal nulla, dal niente degli incontri. È il tempo incisivo dello sguardo che s'impiglia tra la spensieratezza dell'anonimato e la tragedia dell'esclusione. Queste storie piccole piccole sono il decanto di una *nostalgia d'essere* ancora troppo incatenata alla prepotenza dei fallimenti. Ogni singola storia, pur piccola e incompleta che sia, è davvero la risultanza di un senso esasperato, germinato e colto da un'intera esistenza messa alla prova dal vivere stesso».

3)

Alla luce di tutto quello che abbiamo detto, possiamo forse aggiungere anche un'altra cosa senza timore di cadere in contraddizione con noi stessi. E cioè: da una parte – e lo abbiamo detto, appunto – i luoghi, e Milano in particolare, sono i protagonisti, a loro modo, di questi racconti; da un'altra parte lo è anche la vita. È della vita che ci parlano, questi racconti. Della vita di ciascuno, della vita di tutti.

E la mia impressione è che anche qui sia possibile trovare un filo, un dato comune, nel libro. Certo: la vita di ciascuno di noi è sempre diversa rispetto a quella di chiunque altro, segue traiettorie diverse e come tali irripetibili, ognuno ha le proprie verità, nelle proprie vite, ed è per questo che, nello stesso modo, la verità espressa da ciascuno dei racconti che compongono questo *Taccuino* è diversa dalle verità espresse dagli altri. Però c'è almeno un elemento che forse li accomuna, i racconti del *Taccuino*, nonostante tutto e nonostante le diversità, e lo individuerei, lo definirei attraverso una preposizione: che potrebbe essere un "quasi", o un "appena". C'è sempre, in queste storie, una specie di confine fragile fra la realtà e la possibilità, fra il reale e il possibile, i mille altri possibili che avrebbero potuto a loro volta trasformarsi in realtà; fra ciò che è successo e ciò che sarebbe potuto accadere. Come a dire: fra ciò che siamo e ciò che avremmo potuto essere, fra ciò che immaginavamo o poteva essere e ciò che si è avverato, ciò che vediamo, che tocchiamo. C'è sempre un "quasi", di mezzo, un "appena prima" o un "appena dopo": ed è sempre una questione di sfumature, di gesti mancati o compiuti. E quasi sempre si tratta di gesti mancati, piuttosto che compiuti.

Leggiamo di nuovo una pagina, lo scorcio a pagina 73:

> SAREBBE arrivato alla fine del suo libro di Kafka, se non si fosse alzato quando un convoglio del metrò, fuori servizio, non fosse passato in quel momento e lui non avesse alzato

> la faccia, ancora immersa nel corpo dibattuto del suo scarafaggio, intento a voltarsi tra il comodino e il letto, accorgendosi che era stato inutile faticare per un perdono sbagliato, mai concesso. Si sedette ad aspettare ancora e ancora... Non c'era più il metrò e nemmeno la città.

Oppure quello a pagina 75:

> AVREBBE guardato ogni cosa con un occhio particolare, se il mondo fosse stato chiaro come doveva. Avrebbe pensato di farcela, se le cose fossero state semplici come presumeva che dovessero essere, guardando gli scarti e le immondizie sparse nei luoghi più impensati. Ci vedeva chiaro, in quei resti sparsi per terra nella stazione. C'erano pezzi di vetro, cinghie, biglietti da visita strappati e scarpe vicino a sguardi spaiati.

Da questi brevissimi racconti, e quelli appena trascritti sono solo un esempio, sembra emergere un senso di malinconia, se vogliamo. O perfino un senso di sconfitta. Però è una malinconia che sembra, tutto sommato, più spesso dolce che non drammatica, o addirittura tragica (a parte quei racconti, e non sono pochi, nei quali i gesti di cui parli sono un suicidio o un mancato suicidio – perché in quei casi la malinconia assume un contenuto di disperazione vera e propria). Anche il senso della sconfitta: anche questo appare tutto sommato pacificato, accettato. Come se i protagonisti

di ognuno dei racconti del Taccuino volessero dire: questa è la mia vita, forse è diversa da come poteva essere, certo è pericolante, certo è difettosa, certo è mancante, ma è questa, e tutto sommato mi va bene.

Si riconosce, Raimondi, in questa interpretazione delle sue storie? In questa malinconia quasi rasserenata che spesso, non sempre, sembra perlomeno di scorgervi, di avvertire?

> «Sono sempre più convinto, mano a mano che l'età ci regala materiali per costruzione, che siamo costantemente di fronte ad un disperato tentativo umano di diventare diversi da ciò che siamo, sempre. E questo accade non perché si è immancabilmente insoddisfatti di sé, ma perché di sé non si è mai completamente somiglianti. Amo i "somiglianti", i "trasparenti" (come scriveva René Char)[1], coloro che, per collimazione tra ciò che desiderano e ciò che sono, hanno la possibilità di attraversare il mondo senza ostacolare nulla, senza opporsi a niente e non per mancanza di personalità, ma piuttosto per pienezza.

[1] «I Trasparenti o vagabondi luni-solari sono ai nostri giorni quasi completamente scomparsi dai borghi e dalle foreste dove non era difficile scorgerli. Affabili e spigliati, dialogavano in versi con l'abitante del luogo, il tempo di posare la loro bisaccia e di riprenderla. Il residente, con l'animo commosso, gli concedeva pane, vino, sale e cipolla cruda; della paglia se pioveva». René Char, *Les Trasparents* in *Les Matinnaux* (1947-1949), [traduzione di Francesco Marotta] in "La dimora del tempo sospeso", https://rebstein.wordpress.com/.

Ma questi Maestri non sono presenze visibili, appariscenti: essi perdurano nell'anonimato delle loro scelte, nelle coerenze delle loro fedeltà e non hanno una riconoscibilità, ma una "presenza" da scovare, da riconoscere. E non è detto che questi siano dei vincitori, spesso sono proprio i vinti ad essere proprietari di un'altra storia da raccontare. Ecco, i ritratti di queste piccole storie sono le posture stortate di abitatori, colti nel retrobottega della Storia e delle storie. Ho visto mondi dalle cantine, dagli sgabuzzini, dai magazzini posti sul retro dei palazzi e da qui ho allenato lo sguardo: quello capace di intravedere proprio nelle grandi stanze, nei saloni splendenti, le nudità impudiche dei prestigiatori del mondo. Questo per dire che le storie di questo libro sono di chi ha saputo farsi vedere dagli attenti, da chi ha per un istante ha saputo, miracolosamente, cogliere la loro fatica di vivere. Ho iniziato questo progetto di scrittura nel 2011, girando con il mio taccuino piccolo piccolo puntato sui modi del mondo e questi sono i miei girati, queste sono le loro parole. E in tutto questo deambulare dello sguardo – come giustamente rivela lei – è la malinconia una delle cifre che mi è restata attaccata in alcune riprese, in alcune inquadrature. Ma non è una malinconia nata dallo struggimento della mancanza – quella del ritorno ad un luogo colto per nostalgia – ma è quella dell'infranto; quella che sorge dopo aver capito un'impossibilità d'essere, forse direi equiparabile piuttosto, a un sentimento più vicino alla tristezza del disincanto.

> In fondo i miei *abitatori di spazi* sono dei disincantati. Sono quelli che hanno visto il fondo e da lì hanno scelto "diversamente" di sopravvivere alla loro vita. Ma è nella costruzione del testo che ho cercato di regalare al lettore questo altro spazio o, come direbbe lo scrittore argentino Ricardo Piglia, la seconda storia, quella che deve essere sempre presente in un racconto perché esso sia efficace. Loro sono ritratti da una prima storia ed è questa che li rivela, ma in realtà ciò che vorrebbero realmente fare è far ascoltare la seconda storia: quella che resta sottintesa, celata e disperatamente "aperta", proprio come una richiesta d'aiuto.

4)

Poi c'è un altro elemento che troviamo sempre nei libri di Stefano Raimondi e che troviamo, fortissimo, anche in questo: ed è l'empatia del suo sguardo, al di là di qualunque altra considerazione. Ma in realtà si potrebbe dire anche qualcosa di diverso e di più, rispetto all'empatia. L'empatia sappiamo che cos'è: è la capacità di comprendere gli altri immedesimandovisi, entrando nel loro stato d'animo, nella loro situazione emotiva. Come se il loro stato d'animo fosse il nostro, come se la loro situazione emotiva fosse la nostra. È la nostra capacità di sentire le cose insieme agli altri. Ma qui, in questo *Taccuino*, c'è qualcosa di più: quella a cui assistiamo è una vera propria confusione soggettiva, una vera e propria sovrapposizione di piani. Quasi un'eteronomia – che ricorda quella di Pessoa.

Qui, in questo *Taccuino*, l'io narrante – o meglio: l'io raccontante, l'io poetante, non si limita a partecipare alle vicende umane altrui che racconta, bensì le racconta come se fossero sue, come se riguardassero anche lui. Le vicende degli altri sono le sue: è come se l'osservatore fosse sempre anche l'osservato, come se osservasse non solo gli altri ma anche sé stesso. Gli altri sono lui, lui è gli altri. L'io è un altro, diceva Rimbaud, e qui accade esattamente questo: è come se, parlando degli altri, chi racconta queste storie raccolte nel *Taccuino* stesse in verità parlando anche di sé stesso, in primo luogo di sé stesso, come se stesse denudando anche sé stesso, in primo luogo sé stesso. Non ha importanza, naturalmente, se questo sé stesso sia Stefano Raimondi o altri da lui, se Raimondi parli di sé o di un io immaginario, di un io altro o diverso da lui: il punto non è questo, naturalmente, come non lo è mai in letteratura, dove l'io che parla è sempre autobiografico ma al tempo stesso non lo è mai. Il punto è che quell'io siamo tutti noi, che a nostra volta – leggendo – veniamo trasportati nelle vite di cui Raimondi ci parla, perché quelle vite riguardano anche noi, quei moti sono anche i nostri. Quelle sfumature, quelle zone d'ombra, quelle rivelazioni improvvise. È questa la bellezza di questo libro, la sua forza più grande: questa capacità di rendere vera una finzione. Quel niente che separa il reale dal possibile, quel niente che guida le cose è un niente che riguarda le vite di tutti noi: lo conosciamo anche noi, lo abbiamo conosciuto o potremmo conoscerlo. Anche noi ci siamo trovati o potremmo trovarci nelle stesse svolte nelle quali si trovano i protagonisti delle storie di Raimondi.

Sono considerazioni troppo divaganti? O Raimondi vi trova una pertinenza rispetto a quello che ha scritto?

> «Trovo pertinente ciò che dice, anzi lo trovo importante! Per me è sempre necessaria la relazione con l'Altro dal momento che l'Altro diventa anche la mia relazione con il mondo. L'empatia è una condizione importante che già il filosofo tedesco Max Scheler aveva indagato e poi la grande pensatrice Edith Stein ha percorso e ricercato con i suoi studi capitali sull'argomento. È un tema che ho sempre percepito nella scrittura come questione cardine; è un tema fondante e fondativo: un'interrogazione. Ma l'empatia non è solamente sentire l'altro, non è sostituirsi agli altri. Ma è lo spazio che noi lasciamo, che noi proponiamo con il nostro ritrarci, con il nostro rimpicciolire a diventare un ascolto, un esserci per l'Altro. L'empatia non è mai un'invasione! L'empatia non è mai una proposta che parte già colma di pregiudizi, già piena di sostanziali punti di vista, che sembrano adattarsi perfettamente all'Altro. Non è mettersi negli stessi panni dell'Altro l'empatia, ma è piuttosto una sorte di scomparsa, una specie di sparizione, un tentativo di decompressione del proprio Io che si matura per l'accoglienza del Sé dell'Altro. Allora a questo punto direi che la confusione soggettiva di cui lei parla potrebbe essere intesa come la sovrapposizione dei piani dell'esperienza che si vanno a stratificare tra le vicende e gli accadimenti degli Altri,

di me, di noi nel mondo ed è questo, secondo me, lo spazio perimetrale della scrittura, lo spazio dove il proprio Io si fa da parte lasciando che il Sé degli Altri prenda posizione, prenda evidenza, pretenda ascolto. Non ho mai pensato di scrivere qualcosa di mio, di personale, e neppure di totalmente autobiografico nei miei scritti, nelle mie parole di poesia. Al contrario ho sempre avuto la perfetta coscienza di dover dire delle autenticità di alcune vicende che, proprio partendo da me, e non necessariamente essendo me, potevano davvero coinvolgere anche l'Altro, gli Altri, il mondo. Noi non potremo mai sostituirci agli Altri, alla vita degli Altri nelle loro vicende, perché non siamo quel corpo, perché non siamo quegli occhi, perché non siamo una certezza, né di ascolto, né di comprensione, né d'intesa del mondo degli Altri. Nella scrittura, e soprattutto in generale nell'arte, gli Altri diventano quella parte decisiva che costituisce interamente l'orizzonte d'attesa che ci aspetta per realizzare un luogo dove almeno incontrarci. Ecco dunque che le *Storie per taccuino piccolo* piccolo diventano, a questo punto, una sorta di categoria alla quale riferirsi, da uno spirito all'altro, per cercare di trovare una consonanza, o meglio per capire che alla fin fine non si è mai del tutto soli. Forse è proprio questo che fa la scrittura della parola di poesia: è questo farci stare accanto alla vita che immancabilmente e irrefutabilmente scorre nell'esistenza di tutti e che ci fa accadere. E nel momento in cui si legge un romanzo, si legge un

poema, si guarda un quadro, lo spazio della condivisione diventa ospitale: tra l'artista e il suo fruitore scorre la fiducia. Ecco dunque che tutto sembra diventare riconoscibile e, in quel momento magico di correlazione umana, accade davvero uno stare *insieme* all'Altro. E questo perché il romanziere, il poeta, l'artista hanno in quel momento detto di Sé, ciò che anche noi potremmo dire di noi e questo fa sì che l'angolo di incidenza tra noi e il mondo diventi, a questo punto, una piazza dove fare incontrare, dove fare innescare dialoghi, dove far passare delle emozioni».

5)

C'è infine un'ultima cosa sulla quale si può svolgere una breve riflessione, sempre a partire da quell'empatia, da quella partecipazione alle umane vicende che caratterizza lo sguardo di Stefano Raimondi. Ed è il valore politico di questo sguardo, di questa partecipazione; e dunque il valore anche politico, anche civile, oltre che poetico, di questo libro, di questo *Taccuino*. In realtà sappiamo che la poesia ha sempre un valore anche politico: la poesia, diceva Raboni, o è politica o non è, e questa è una cosa alla quale si può assegnare lo statuto di una verità. Ma qui il discorso è specifico: perché qui vorrei riferirmi al valore politico che deriva in particolare dalla partecipazione emotiva di Raimondi ai destini che, nel suo Taccuino, descrive e racconta. Questa partecipazione, per come viene svolta, e ne abbiamo parlato prima, implica prima di tutto una grande attenzione agli altri, alle vite degli altri.

È una forma di cura degli altri, quindi – e non è altro che questo che dovrebbe fare una politica che non volesse snaturare e svilire sé stessa: prendersi cura delle persone, considerare le vite e le persone per quello che sono, senza mai farle assurgere a puri e semplici simulacri o a pure e semplici rappresentazioni esteriori. La politica è pura evanescenza quando i simboli non s'incarnino in una storia, in un destino. Ed ecco: la poesia può servire anche a questo, a restituire umanità e concretezza alla politica, a restituirle il suo spirito più autentico.

Non potremmo dire allora che, da questo punto di vista, dal punto di vista del senso di umanità profonda che esprime, Storie per taccuino piccolo piccolo *è un testo anche di grande valore e significato politico?*

> «Ho sempre pensato che la politica non sia solo presente come risultanza di semplici decisioni nelle istituzioni, non sia citata solo all'interno di una linea piuttosto che in un'altra, ma sia quel gesto capace di sconvolgere una posizione non condivisibile, una situazione da mutare, un silenzio da stanare. Non è di qualcuno in particolare la politica e non è qualcosa che viene svolta soltanto diligentemente una volta e per sempre. Faccio mia quella frase magnifica di Jean-Luc Godard che dice: "Non bisogna fare film politici ma bisogna girarli politicamente". E *fare politicamente* è immettere nel proprio quotidiano, nella propria gestualità, nel proprio sguardo l'attenzione politica di

un *andare verso*, quasi come un atto coscienziale che ci attende e si attende come una concordanza, una posizione, una fermezza che, se tradita, non saremo più noi. Quindi ogni pratica può essere considerata politica se fatta politicamente e cioè se con questa parola intendiamo soprattutto considerare l'Altro come Persona, e mai come semplice individualità tra individualità. La politica è una modalità di affrontare la presenzialità del noi. Infatti come esseri umani siamo sempre di fronte a qualcuno, siamo sempre davanti a qualcosa. Il nostro essere qui, con il corpo, non può prescindere dallo spazio che la cosa e gli altri prendono come loro posizione di evidenza rispetto sempre a qualcuno, rispetto sempre a qualcos'altro. Quindi anche noi siamo sempre di fronte a qualcuno come gesti, come decisioni, come accadimenti. Siamo gesti che vengono visti, gesti che vengono vissuti, che vengono interpretati e giudicati: salvati o condannati. Siamo delle narrazioni già dall'antichità: siamo narrati dal primo istante della nostra nascita, siamo narrati dalla nostra via, dal nostro paese e tutti meritiamo una storia, pur piccola che sia, da lasciare, da memorizzare per continuare a sopravviverci nonostante tutto e nonostante il tutto. È per questo che anche le *Storie per taccuino piccolo piccolo* diventano una delle molteplici esemplificazioni di questa presenzialità, di questa perduranza e cioè il desiderio di poter comparire davanti a qualcuno e a qualcosa, come una possibilità, come una libertà.

Certo che il punto fondamentale, perché la politica non sia solamente una parola vuota, è che debba diventare colma di quell'attenzione che rende possibile l'incontro con l'Altro, la relazione con l'Altro. E quindi sono sempre più convinto che l'arte sia davvero un'opportunità tra le altre portatrice di questa "colmità", di questa pienezza. Nessuno dei miei personaggi o dei miei caratteri, in Storie per taccuino piccolo piccolo, sarebbe stato evidenziato o avrebbe avuto la possibilità di essere scritto/detto se non ci fosse stato il gesto creante dell'attenzione. L'attenzione è questa focalizzazione che porta in primo piano ciò che prima era confuso nello sfondo indifferenziato del tutto e la parola di poesia è proprio questa evidenziazione: è una focalizzazione che dice dall'indifferenza del linguaggio, dalla chiacchiera comune, mettendo in salvo le parole capaci di farsi portatrici di una lingua propria. E allora l'attenzione è davvero un prendersi cura dell'Altro, della cosa per la quale la tua attenzione è spesa, è prestata, è consegnata, è offerta. Le *Storie per taccuino piccolo piccolo* sono nate là dove sono state attraversate soglie di attenzione, là dove sono state sollecitate/catturate da quelle vicende totalmente umane, nella quale probabilmente un tentativo del tutto improvviso di conoscenza è diventato un gesto etico della parola. Un gesto che è riuscito ad incarnare non un'aspettativa, ma un desiderio».

In fuga verso la foce. L'antilirismo riparatore di Gianni Celati

di Sandro Abruzzese

Gianni Celati è stato un intellettuale originale per tanti, troppi motivi, che evidentemente non è possibile affrontare esaustivamente in questa sede. Tenterò dunque qui di indicarne alcuni, rifacendomi in particolare a un libro, *Verso la foce* (Feltrinelli, 1989), che ritengo in grado di condurci a comprendere diversi aspetti importanti del mondo poetico dell'autore. Libri come *Verso la foce* e *Narratori delle pianure* non hanno fornito solo nuove prospettive critiche e letterarie nel panorama culturale italiano, ma hanno aiutato generazioni di scrittori e lettori a comprendere il ruolo della realtà circostante nella lotta contro l'omologazione dell'immaginario mediato dalle tv e dall'industria culturale. Quello di Celati, inoltre, è un corpo a corpo con se stesso per ridare intensità alla vita attraverso la letteratura. Un discorso a più piani e livelli, complesso, stratificato, che parte dall'enigma primordiale per arrivare a interrogarsi su cosa ci facciamo noi tutti al mondo, come quando ricorda: «Noi siamo guidati da ciò che ci chiama e capiamo solo quello; lo

spazio che accoglie le cose non possiamo capirlo se non confusamente». (*Verso la foce*, pag. 55).
Sebbene l'autore ferrarese sottolinei spesso la finzione, l'artificio e l'impostura di qualsiasi letteratura, al contempo egli lavora alla riscoperta del racconto orale, della lingua viva che viene dal mondo circostante, e lo fa, lo ricordiamo con le sue stesse parole, anche perché «Ascoltare una voce che racconta fa bene, ti toglie dall'astrattezza di quando stai in casa credendo di aver capito qualcosa in generale» (p. 57).
Non è solo una fuga dalla letteratura, come l'ha felicemente definita Marco Belpoliti, o una postura antiaccademica che fa pensare per certi aspetti all'antilirismo di Pasolini. È pure un rammentare che le cose vengono dal mondo, dall'aria, e dal corpo. Dunque Celati, come fosse un Lukacs o un francofortese, ma modo suo, col suo stile, contesta e ridiscute l'uso distorto che la nostra civiltà fa della ragione e dell'intelletto. Ecco perché ama e traduce London e Swift, ecco perché propugna una letteratura che fa accadere le cose, che muove alla meraviglia e allo stupore, al viaggio e alla scoperta.
In fin dei conti, nell'uso del corpo e nella riscoperta del mondo, Celati tenta di ripristinare delle funzioni vitali e così risolvere la nostra moderna inadeguatezza alla vita: «Non si è mai estranei a niente di ciò che accade intorno, e quando si è soli ancora meno. Il corpo è un organo per affondare nell'esterno, come pietra, lichene, foglia».
Intendiamoci, egli è, come qualsiasi intellettuale, uno sradicato che combatte col fatto che «in fondo là fuori non c'è niente di speciale da vedere o registrare, c'è solo tempo che passa.

Lo spazio è una specie di grande galera dove si sta ad aspettare qualcosa: nessuno sa cosa, ci si fa delle idee, e c'è solo tempo che passa» (p. 77). Per questo, proprio mentre sembra tendere verso l'origine, in qualche modo sente il bisogno opposto, quello di rifiutarla; appare cioè attratto, partecipe, e a un tempo distante dall'appartenenza degli altri, dal radicamento e dal bisogno d'identità scaturito dal rapporto dei luoghi col moderno.

In questa prospettiva, la scrittura di *Verso la foce* si pone prima di tutto come una felice cura per chi scrive, è in grado cioè di dare un nuovo ritmo a chi lo ha smarrito, dunque fa respirare, al punto che non è difficile immaginare un'ansia che si placa accogliendo lo spazio e il tempo, accettando le incognite, l'indeterminato e il provvisorio, come fa Celati immerso nella pianura lungo il Po. Questa necessità dell'autore lo porterà a promuovere in un'antologia, Narratori delle riserve, una serie di nuovi autori che scrivono per i suoi stessi motivi, che scrivono per necessità quasi fisica, e per sfuggire alla dittatura e alla malattia della ragione.

In fondo, che ci si trovi in una grande metropoli o in un luogo sperduto, che sia il capriccio della mondanità o una calamità come la solitudine, ogni volta l'autore ferrarese ricorda che si tratta di tempo che passa. E allora narrare la "qualsiasità" Zavattiniana, o il mondo com'è e come accade, per dirla col suo amato Wittgenstein, lo porta verso i luoghi marginali e reticenti, dove non c'è niente da vedere, e dove le disfunzioni, i tic, le contro-condotte trovano terreno fertile contro il mondo dei progetti calati dall'alto.

Certo, negli itinerari di *Verso la foce* non c'è solo il mondo fatto di immagini, come recita il verso di Hölderlin scelto in esergo, ma anche la volontà di ri-vedere e ri-conoscere quei luoghi per motivi affettivi. La famiglia di Celati è nativa dell'est ferrarese, dunque il suo è un ritorno che apre a una ri-scoperta, la quale a sua volta conduce a un processo di razionalizzazione e comprensione nuova, sia della propria storia familiare, in cui ognuno è sempre invischiato, che dell'epoca in cui viviamo. La vita è un fatto personale, verrebbe da dire ancora col Pasolini degli *Scritti corsari*, e Celati in questo viaggio fonde intimità e sensibilità storico-sociale. Egli ritrova nella sussistenza e nella parsimonia che rimandano alla passata miseria, come pure nei gesti e nelle parole della gente di pianura da cui proviene, parte delle sua famiglia. Gesti che sembrano nascere dallo spazio circostante, come se lo spazio infondesse movenze, forme, pensieri, in chi vi abita, e che ritornano all'autore sotto nuova luce. A questo Celati si potrebbe, certo, rimproverare di trascurare il politico, di guardare la forma delle cose, dei luoghi e delle persone, senza voler arrivare esplicitamente alla natura politica di tanti fenomeni, ma un autore attraverso le sue intuizioni deve suscitare delle domande, non fornire risposte.

Insomma, se da un lato per Gianni Celati ogni discorso è un'illazione, e quello che sappiamo del mondo è sempre approssimativo, allora il mondo è qualcosa di troppo complesso per volerlo spiegare agli altri. A questo punto guardare diventa la finzione più onesta, perché comunque abbiamo bisogno ogni giorno di riempire un vuoto, di "arginare" il fatto che ogni epoca, come una marea, ci dirige verso gli accadimenti, ed è

puerile tentare di fermarla con l'ipocrisia della letteratura, anche perché, dice l'autore, le parole «sono richiami, non definiscono niente, chiamano qualcosa perché resti con noi. E quello che possiamo fare è chiamare le cose, invocarle perché vengano a noi con i loro racconti: chiamarle perché non diventino tanto estranee da partire ognuna per conto suo in una diversa direzione del cosmo, lasciandoci qui incapaci di riconoscere una traccia per orientarci».

Infine, Celati ha dimostrato che saper guardare è sempre un'avventura, perché può voler dire mettersi da parte per ritrovare l'altrove, occupandosene, ovunque esso sia. Per farlo, occorre restituire al tutto almeno una parte della sua indeterminatezza. Non meno importante è la sua lezione sull'assenza di radici. Se l'intellettuale deve avere vicinanza e lontananza col mondo, con Celati, come con Heidegger, è chiaro che l'intellettuale lotta con le origini fino a scoprirsi essere senza origini, fino a scoprire che l'umanità è un fenomeno tra gli altri, in grado però di creare con la letteratura nuove e inedite ramificazioni, che nutrono "il tempo che passa", e che sono importanti per un rapporto autentico con la vita.
Con Celati riscopriamo che si può raccontare il vuoto, l'assenza, l'inezia, senza mai ammiccare al lettore o all'editore. Narrare magari come atto sempre nuovo eppure antichissimo, sempre gravido delle voci narranti dei senza voce, ai margini, sempre in bilico tra moderno e pre-moderno.È questo coraggio di scrivere, questo fuggire dall'irrealtà attraverso una lingua che vivifichi, che dobbiamo a Gianni Celati, il quale

ha saputo rincorrere il mito, riportando però il fantastico alla terrestrità. Con lui abbiamo capito che essere "umani" vuol dire fallire onestamente, con tutto il coraggio che ci vuole per ammettere con se stessi e con gli altri tutta la propria fragilità.

Giorgiomaria Cornelio, *La specie storta*, Tlon 2023, pp. 133, euro 16
di Claudia Mirrione

Una fornace di mattoni a Valle Cascia (Macerata) «custodisce la leggenda sulla stortura degli abitanti, e la loro inquieta crociata» ed è lì che dal 2019 si svolge una delle più alternative e vivaci feste della poesia, "I fumi della fornace". Di questi cinque anni seminali, *La specie storta*, volume corredato dalle partiture visive di Giuditta Chiaraluce, serba memoria; la memoria di una specie storta proprio perché ha come punto di partenza la propria diversità: questa comunità, «genìa antichissima del secolo futuro», ha nel petto «fossili di rivolta» e nel contempo è la scala per «riparare il cominciamento del cielo». Barnaba apostolo, Bernardino da Siena, Pier Damiani che si scagliano veementemente contro l'omosessualità e tutte le aberrazioni dei costumi vanno perdonati e Origene viene loro incontro, non solo perché teorizzando l'apocatastasi, giudicata in seguito eretica, egli introduce l'idea della salvezza universale, ma anche perché sovrapponendo questo principio al discorso di Cornelio, questa liberazione è forse anche una liberazione «dal marchio del disimpiego, dal fondo di un inattingibile», che però ne conserva, nondimeno, «la tenacia tensiva, irrimediabile».

Ritratti di poesia, il mosaico della sedicesima edizione

di Irene Santori

Breve, attonita premessa: avevo scritto le mie impressioni su questa edizione, la sedicesima, di "Ritratti di poesia", a Roma, ad aprile, a caldo. Avevo pensato che le avrei poi riprese e ordinate nell'imminenza della consegna di questo mio contributo. Ora, oggi, la parola "imminenza", la parola "*deadline*" più che mai, mi terrorizzano. Sabato 7 ottobre 2023, i terroristi di Hamas hanno sferrato il più atroce massacro di civili israeliani dall'olocausto ad oggi. Sto scrivendo nell'imminenza della più radicale reazione israeliana all'attacco: assedio totale, Gaza sarà annientata, cancellata. Trecentomila riservisti israeliani si addensano per un'invasione via terra della Striscia lungo la linea di confine. Dead line. Possibile parlare di poesia? Sì.
Lecito intrecciare, sull'onda dello sgomento, l'evento di un arioso raduno di poeti in una Roma primaverile e gli eccidi in Medioriente? Sì. Perché, per quanto distopico possa sembrare, i volti degli ostaggi ebrei rapiti dai terroristi di Hamas, i volti dei bambini bruciati nel kibbutz di Kfar Aza,

i volti dei civili palestinesi tombati e bombardati nella gabbia della Striscia di Gaza, sì, sono ritratti di poesia.
Mi perdonino quanti si aspetterebbero di leggere un puntuale, più o meno pensante racconto della manifestazione, e mi vedranno invece disorientarmi tra svolte temporali, incagliarmi alle breaking news degli inviati ai fronti, disancorarmi: vero è che in ogni caso, mai avrei scritto alcunché secondo i precetti di unità di tempo, luogo e azione, giacché in poesia tutto è comunque, è ovunque, è sempre ultim'ora. E tutto ciò che crediamo di poter disintegrare, ma che continuerà a puntarci ad occhi sbarrati dai tumuli sotto cui tentiamo di seppellirlo, è il nerbo e il concreto della poesia. Tutto ciò che continuerà con segnali distorti a fiatare, chiamare e convocarci dalla voragine, da dentro il cratere di chissà quale razzo o da una delle infinite fosse della storia e di una vita qualsiasi, è l'indistinto e compresso vociare, vocare, il risalente brusio al quale la poesia tenta di abbozzare un labiale. In principio era – ed è – il brusio. Quel brusio, in tutte le sue frequenze.
E quel brusio, nel corso della mattinata del 14 aprile, ha per primo catturato la mia attenzione. Tre classi di tre licei romani erano state invitate ad inaugurare le pressoché ininterrotte undici ore di manifestazione di Ritratti di poesia 2023. Quei ragazzi stavano assiepati nei posti delle ultime file dove era stato fatto accomodare il loro sentirsi ed essere fuori luogo. Da quel fuori luogo facevano arrivare improvvidamente il loro spaesato, inarticolato brusio, trasmettendomi la costante impressione che dietro di me, come un avvertimento, montassero forze ingombranti e irriducibili.

Dinanzi, c'era il palco, lo spazio metrico; dietro, l'incontrollato, l'orlo, l'ultimo posto, chiamato a entrare per primo. Che l'ultimo sia il primo, anche questo è ciò che la poesia avvera.
Certamente in ossequio al congegno formidabile del palinsesto, di una scaletta soppesata in ogni sua frazione dal curatore Vincenzo Mascolo e da Carla Caiafa, le voci acerbe ed iniziate vanno fatte entrare all'inizio e l'inizio è un in-ire, un andare dentro, entrare nel quadrante pauroso della scena e togliersi di bocca quelle parole che per la prima volta (e per molti di questi studenti anche per l'ultima) si sono alienate in una forma inaudita, nelle formule delle poesie scritte da loro e selezionate per essere lette nell'evento: quelle parole consuete, che fino a poco prima erano famigliari e domestiche, ora le vedevano andarsene via di casa prima di loro. E questo fa paura, è una spoliazione, una perdita irreparabile e sarà per questo che una ragazza, lei sola, sì e no sedicenne, accodata ai compagni di classe in fila presso il leggio, si è tenuta tutto il tempo stretta stretta la sua borsetta sotto il braccio, in attesa che arrivasse il suo turno al microfono, mentre il compagno che la precedeva, leggeva di «Sergio che passa...». Blaise Pascal non riusciva a stare seduto senza stringere a sé lo schienale della sedia accanto, perché al suo fianco vedeva sempre spalancarsi un abisso pronto a inghiottirlo. Anch'io mi sarei aggrappata al parapetto della borsetta. Perché la poesia è un asse e l'impossibilità dell'asse.
E così come in processione sono entrati gli scolari dei licei Machiavelli, Colonna e Hack, in processione se ne sono tornati agli ultimi posti, questi adolescenti un poco più invecchiati.

E il brusio, il parlottio, il tramestio liceale è tornato a gonfiarsi nella grande e bella sala dell'Auditorium di Via della Conciliazione, mentre qualcuno degli astanti prendeva a voltarsi e a lanciare occhiatacce su di loro per zittirli. Non ti voltare, pensavo tra me e me. Quel verde e infero vociare ai margini è la causa prima del frutto poetico: è nelle retrovie e nel recesso che non si spegne mai il conflitto, sebbene in qualche capitale, in qualche residenza presidenziale stiano siglando protocolli, memorandum, trattati e road map per una qualche idea di pace. E mentre riscrivo le mie annotazioni di aprile, mi arrivano addosso gli aggiornamenti dei giornali: «Clamoroso fallimento dell'*intelligence* israeliana...»
La falla nell'*intelligence*. E mi metto a ripensare ai ritratti dei nostri liceali e a ripensare all'invettiva dell'immenso Mallarmé, che nell'implacabile scritto giovanile contro l'*Art pour tous*, aborriva che potesse germogliare in qualche mente l'«idea inaudita e balorda» di insegnare la poesia nelle scuole, abbassandola "egualitariamente" a livello di una scienza, «poiché è difficile distinguere sotto quale scapigliata criniera di scolaro albeggi la stella sibillina». Eppure, forse, in virtù di questa balorda uguaglianza, qualcosa di sibillino è bruciato nelle tempie rasate o spettinate, colorate e decolorate di quegli immaturi: che sia stella o missile o polveri, il punto non è questo, ma piuttosto che nella sorveglianza, nel sistema, nell'intelligence si apre sempre una falla da cui sbotta il contrordine, allora tutto, egualitariamente, viene giù, i leader, i civili, gli ostaggi e tra di loro anche l'artista aristocratico, e ancora e ancora tocca ricostruire, anche con la malta delle pochissime parole rimaste.

Come trattenere quel brusio primevo ed esorbitante, riattivarlo e vigilare su di esso, adesso che i ragazzi sono usciti dall'Auditorium e sono andati via dentro stormi di motorini? Come? Dove in-ire di nuovo e daccapo, tenendosi in bilico tra quel prima inarticolato e quel dopo di parole adulte, pesate e premiate? Personalmente non mi sono alzata dal mio posto per tutto il tempo, se non per un boccone di pranzo, se non per un succo verde tra gli analcolici serviti verso sera, se non per salire sul palco e concludere il mio turno leggendo come ultima poesia una di quelle che scrissi... proprio nei territori palestinesi della Cisgiordania.
Volutamente inchiodata per ore, mi sono esposta all'assedio totale, mondiale, babelico di parole da tutto il mondo – Italia, Usa, Iran, Hong Kong, Svezia, Spagna, Estonia, Macedonia, Grecia, ecc. – sino a scivolare in una specie di denso rapimento, in una soggiogata intensità che compendiava in sé versi, metri e il rimbombo, uno stato di attenta alterazione in cui il logos si sloga e si sgola, fibrillando assieme al brusio che lo precede e che lo insidia, tendendosi agguati reciproci, nella cessione e riconquista di territori occupati.
E intanto, l'escalation: 'Ultimatum dell'esercito israeliano: evacuare entro 16 ore un milione di civili palestinesi nel nord della Striscia di Gaza. Il World Food Program, l'Organizzazione Mondiale della Sanità, l'Agenzia Onu per i rifugiati palestinesi, chiedono l'immediata creazione di corridoi umanitari', riferisce nel suo giubbotto anti-proiettile il corrispondente in collegamento dal checkpoint di Erez sfondato dai miliziani di Hamas. Mentre i razzi tagliano il cielo di Al-Shati, nella parte occidentale di Gaza.

Attacco via aria, via mare, via terra. E io mi pianto ancora sulla via della... Conciliazione, dove tutti i paesaggi mi si condensavano in uno solo, nel quale più nessuna barriera di confine è presidiata. Allora, necessariamente, da ciascuna poesia di ciascun poeta ha cominciato a espatriare un singolo verso; quella sottile fibra esulava dalla sua tramatura e nel mio ascolto si andava a inanellare al filamento sfuggito da un'altra, e si legavano assieme, procedevano col medesimo passo in un'unica colonna, in un solo, umanitario convoglio. Un esile lineamento si è così saldato a un altro lineamento, finché tutto ha preso una sola fattezza, l'apparenza della conciliazione, del combaciare, del tenersi nello stesso poema, in un unico ritratto.

Amica mia, come osservare / la fine, senza terminare con essa? (Anil)
Tre anni / di carestia che cosa insegnano a una persona? Niente. (Chan)
Mi dicevo *non svenire ora* (Frolloni)
nella prossima vita / avremo una casa (Loreto)
un cuore alto (Agustoni)
ecco come entrano i campi nel sole (Manstretta)
tutto è rimesso alla grazia del vento (Ramat)
che calibra l'oblio (Schiff)

ne saprai il costo più tardi (Kareva)
facciamo adesso un controcanto (Bultrini)
un accordo / con un incubo ricorrente (Twemlow)
tutto / finisce, per tutti, in due metri quadri / di terra (Calandrone)
io la strada l'ho percorsa tutta (Emanuele)
(e gli altri niente) (Lamarque)

Sembra domani sembrava almeno ieri (Cingolani)
al suo presente (Franceschetti)
ma subito la storia cambia (Musetti)
e siete davvero, per poco, esistiti (Mussoni)

Alla collezione del nulla (Imbriani)
mi troverai informe (Piersanti)
teste e silicio sulle spiagge (Ulbar)
e natura morta (Sardzoska)
nell'aria morta (Ruffilli)
con una tale gentilezza (Gorji)

Verso il giù sotto verso / il buio (Cadorna)
è calato il cielo (Lyacos)
quello non lo taglio. (Gallagher)
C'è qualche ecatombe all'orizzonte? (Montero)

Alla rotonda dove vanno i vivi (D'Elia)
che non erano / e non saranno (Davoli)
secondo la leggenda (Frostenson)
(Bordoni)

ch'era bruciato anche l'ultimo topo (Isgrò)

Più di 1.300 le vittime israeliane. Più di 2.600 le vittime nella Striscia. Che mi resta da dire? Che ero a Nablus, la capitale della Cisgiordania, tra i copertoni scoppiati di un blindato, che ero davanti a una macelleria palestinese, che un somaro era issato per il naso e sgocciolava, che accanto a lui sgocciolava anche la testa di una pecora.

E questa è Nablus, Kfar Aza e Gaza.
E questo è niente.