

A MEZZI TERMINI

Forme della contaminazione
dal XX secolo

a cura di
Lorenzo Donghi, Elisa Enrile
e Giorgia Gherzi

PREMESSA <i>Paola Bernardi</i>	7
PREMESSA DEI CURATORI <i>Lorenzo Donghi, Elisa Enrile, Giorgia Gherzi</i>	9
INTRODUZIONE CONTAMINAZIONE, IBRIDAZIONE, MONTAGGIO. NOVECENTO E OLTRE <i>Clelia Martignoni</i>	11
PROSA D'ARTE, PROSA RITMICA, POESIA IN PROSA (PER NON PARLARE DELLA PROSA IN PROSA). QUESTIONI STORICHE E DI METODO <i>Paolo Giovannetti</i>	23
TRA NUDA CRONACA E SACRA RAPPRESENTAZIONE: <i>Il mestiere delle armi</i> di ERMANNO OLMI <i>Pietro Benzoni</i>	39
RAPPRESENTARE LA COMPLESSITÀ: LA RELAZIONE NARRATIVA TRA LETTERATURA ED ECOLOGIA <i>Niccolò Scaffai</i>	65
I TEMPI DEL GRAPHIC JOURNALISM TRA IMMEDIATEZZA DELL'INFORMAZIONE E ARTIFICIO DELLA SEMPLICITÀ <i>Giuliano Cenati</i>	87
IL RITRATTO AMBIENTATO TRA LETTERATURA E FOTOGRAFIA <i>Giuliana Benvenuti</i>	109
INCROCI TRA ARTE E LETTERATURA: ENRIQUE VILA-MATAS, SOPHIE CALLE, DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER <i>Roberto Pinto</i>	123

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Eterotopie*, n. 579
Isbn: 9788857553559

© 2019 – MIM EDIZIONI SRL
Via Montalcione, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02.24861657 / 24416383

L'editore resta disponibile ad assolvere le proprie obbligazioni riguardo alle immagini presenti nel testo avendo effettuato, senza successo, tutte le ricerche necessarie al fine di identificare gli aventi titolo.

IL CORPO DELL'IMMAGINE: DAVIDE MOSCONI FOTOGRAFO DI MODA
Elio Grazioli 143

NOSTALGIA DEL SACRO NELLA PERFORMANCE DI MARINA ABRAMOVIC
Paolo Campiglio 153

CONTAMINAZIONE COME MONTAGGIO. IL CINEMA, L'OPERA DI HARUN
FAROCKI E IL CASO DI *VIDEGRAMME EINER REVOLUTION*
Lorenzo Donghi 159

PAOLA BERNARDI*
PREMESSA

Il Collegio Nuovo – Fondazione Sandra ed Enea Mattei di Pavia, collegio universitario di merito accreditato dal MIUR, è lieto di offrire questo volume che riporta gli interventi del convegno *A mezzi termini. Forme della contaminazione dal XX secolo*, svoltosi nella sua sede il 12 aprile 2018 con il contributo di dieci relatori, tutti docenti in più Università. Promosso con entusiasmo e determinazione dalle alunne del Collegio Elisa Enrile e Giorgia Gherzi, entrambe allora laureande magistrali, ora neolaureate rispettivamente in Storia e valorizzazione dei beni culturali e in Filologia moderna, con il fondamentale supporto della loro docente Clelia Martignoni, che le ha guidate nella scelta dei temi e dei relatori, il convegno è stato davvero per molti, a partire dagli studenti, un'importante opportunità per avvicinarsi a nuove modalità espressive in più forme d'arte. Il Collegio Nuovo, da sempre attento a quanto c'è di "nuovo", ha favorito con piacere l'iniziativa delle due studentesse, che già l'anno precedente avevano promosso un'analoga occasione col convegno *Virgola, a capo. Tra postmodernismo e nuovi realismi*.

La pubblicazione degli atti, curata da Elisa e Giorgia, insieme a Lorenzo Donghi, assegnista di ricerca, pure parte attiva del convegno, ne costituisce il giusto coronamento, di cui siamo molto orgogliosi e che si colloca a ideale conclusione delle iniziative editoriali del Collegio nell'a.a. 2017-18: un anno importante per il Nuovo perché quello in cui si è festeggiato il quarantesimo di fondazione. Ed è inoltre testimonianza concreta del valore del Collegio sia come centro di formazione e disseminazione del sapere, sia come luogo che favorisce l'incontro di giovani brillanti e la condivisione tra loro di idee, progetti e iniziative. Era davvero questo, nel 1978, l'obiettivo della fondatrice Sandra Bruni Mattei: creare un ambiente nel quale giovani di particolare talento potessero crescere, anche come persone, nel confronto fruttuoso tra di loro, scambiandosi liberamente opinioni,

* Rettrice del Collegio Nuovo – Fondazione Sandra ed Enea Mattei.

- Calabrese S., *Il romanzo della globalizzazione*, in *Enciclopedia XXI-Secolo*, Treccani, Milano 2009.
- Carravetta P., *Del postmoderno. Critica e cultura in America all'alba del Duemila*, Bompiani, Milano 2009.
- Carravetta P., Spedicato P., *Postmoderno e letteratura: percorsi e visioni della critica in America*, Bompiani, Milano 1984.
- Ceserani R., *Raccattare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997.
- Fenton J., *Hybrid Buildings*, New York-San Francisco 1985.
- Fernández Per A., Mozas J., Arpa J., *This is hybrid. An analysis of mixed-use buildings*, art Ediciones, Vitoria 2011.
- Fiorani E., Ceresoli J., *Ibridazioni: nuovi territori della scienza e della tecnica, dell'arte, della mente*, Apèiron, Milano 2000.
- Fiorani E., *Panorami del contemporaneo*, Lupetti, Milano 2009.
- Giusti M., *Formarsi all'intercultura*, Franco Angeli, Milano 2004.
- Hannon P., Morel J-P., *Romanzo*, in *Enciclopedia del Novecento*, Treccani, Milano 1982.
- Jameson F., *Postmodernism. Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham (USA) 1991; tr. it. *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano 1989.
- Habermas J., *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1985; tr. it. *Il discorso filosofico della modernità*, Laterza, Bari 1987.
- Harvey D., *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell, Oxford 1988; tr. it. *La crisi della modernità*, Il Saggiatore, Milano 1997.
- Hassan I. H., *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, Oxford University Press, New York 1982.
- Hutcheon L., *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, New York 1988.
- Kumar K., *From post-industrial to post-modern society*, Blackwell Publishers, Oxford 1995; tr. it. *Le nuove teorie del mondo contemporaneo*, Einaudi, Torino 2000.
- Lytard J., *La Condition postmoderne: rapports sur le savoir*, Ed. Minuit, Paris 1979; tr. it. *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 1981.
- Pala M., *Allegorie metropolitane. Metropoli come poetiche moderniste*, CLUEC Editrice, Cagliari 2005.
- Simonetti P., *Postmodernismo / Postmodernismi: Appunti bibliografici di teoria e letteratura dagli Stati Uniti*, in "Status Questionis. Rivista di studi letterari, linguistici e interdisciplinari della Sapienza", Università di Roma, 1, 1 2011.
- Venturi R., *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, 1966; tr. it. *Dedalo*, Bari 1980.
- Venturi R., Scott Brown D., Izenour S., *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge 1972; tr. it. *Imparare da Las Vegas*, Chuva, Venezia 1985; nuova trad. a cura di M. Orzi, Quodlibet, Macerata 2010.

PAOLO GIOVANNETTI

PROSA D'ARTE, PROSA RITMICA, POESIA IN PROSA (PER NON PARLARE DELLA PROSA IN PROSA), QUESTIONI STORICHE E DI METODO

1. Di contaminazione tra verso e prosa stiamo parlando, con ogni evidenza. Quando nel corpo d'una prosa si va alla ricerca del rimo, di un'estenuazione dello stile capace di produrre simmetrizzazioni durevoli, certe conseguenze sono del tutto inevitabili: e la cosiddetta *oratio soluta* finisce per rivelare in filigrana l'altro da sé. Né credo che sia necessario insistere su una simile elementare nozione, intorno alla quale peraltro si è discusso fin troppo.

Vero è che — e la cosa mi è sempre sembrata curiosa — si dimentica spesso di rilevare che una delle principali obiezioni alla mescolanza confusiva di verso e prosa viene addirittura dai formalisti russi. In alcune loro osservazioni¹ è presente il fastidio per una delle tentazioni a cui è esposto l'ibrido, più esattamente gli ibridi in esame: vale a dire la regressione della prosa narrativa, di fatto del romanzo, al rango della lirica (più ancora che al rango del verso). Lo spettro del romanzo "lirico", del romanzo-poema, aleggia da sempre minaccioso sullo scenario che qui si intende sintetizzare, come un fattore regressivo, in senso lato dannunziano e in genere "simbolista" (per i russi, l'idolo polemico era Andrej Belyj: un narratore influenzato dall'antroposofia di Rudolf Steiner, capace di scrivere in una prosa narrativa costantemente ritmata). E ciò significa in sostanza affermare che la "poematizzazione" del genere romanzo è un tipo di operazione vista con notevole sospetto dalla teoria della letteratura, e infatti ancora oggi è relegata sullo sfondo delle operazioni residuali se non fallimentari. A parte poche eccezioni (*Le onde* di Virginia Woolf, *Siddharta* di Herman Hesse, o magari le curiose estenuazioni metriche di alcuni romanzi di Vincenzo Consolo), la prosa narrativa che ambisca allo statuto di "poesia" non ha goduto di vera considerazione estetica.

¹ Cfr. ad esempio V. Šklovskij, *La prosa ornamentale*; Andrej Belyj, in *Una teoria della prosa. L'arte come artificio. La costruzione del racconto e del romanzo*, Garzanti, Milano 1974, pp. 255-284; Ju. Tynjanov, *Il problema del linguaggio poetico*, il Saggiatore, Milano 1981, pp. 50-51.

La cosa merita di essere sottolineata — quasi si trattasse di una specie di *invariante* della modernità — anche e anzi soprattutto perché in generale non vale l'osservazione opposta. Come forse è noto, la "prosficazione" del verso è stata molto spesso accolta con simpatia. Quasi inutile ricordare cosa significa nella cultura russa l'*Onegin*, in quella inglese l'opera di Robert Browning, in Germania le allegorie di Bertolt Brecht; ma anche ciò che in Italia ha rappresentato l'effetto-Gozzano, con tutti i corollari cosiddetti crepuscolari che hanno attraversato il nostro Novecento, riemergendo nel Duemila nella fattispecie della lirica narrativa (o romanzo in versi, *va da sé*), com'è per esempio quella realizzata da Francesco Targhetta con il suo libro metrificato, *Perciò veniamo bene nelle fotografie* (2012). E come dimenticare che nel sistema nazionale di valori condivisi la "narratività" di Montale, la "prosaicità" di Saba ecc. sono sempre descritti come pregi, elementi propulsivi di una poesia pienamente realizzata?

Insomma, se il genere romanzo lirico in prosa interpreta il rifiuto del romanzo in nome di un ideale soggettivistico e quindi inevitabilmente conservatore, il romanzo narrativo in versi tende a essere colto come un modo per dare nuovo slancio alla poesia in un'epoca in cui la centralità del lirico è stata messa in crisi proprio dalla narrativa. Entrambi i tipi di contaminazione ruotano intorno, appunto, al problema della narrativa, e quindi in senso forte del romanzo, suggerendo con la massima efficacia come la bachiniana romanizzazione dei generi letterari sia un fenomeno molto specifico: e che, come tale, non deve essere confuso con altre evenienze che, mettendo in gioco i medesimi fattori, producono effetti quasi o del tutto opposti. A suggerire, insomma, che in ballo non c'è solo la fisionomia dei singoli partecipanti all'ibrido: ma che decisivo è il punto di partenza, la direzionalità, la vettorialità della mescolanza: c'è un punto, cioè un genere, di riferimento che muove verso un altro genere (o altri generi); invertendo la freccia del movimento, la sostanza dell'operazione cambia.

Schematicamente:

PROSA NARRATIVA (ROMANZO) → POESIA LIRICA = VALORE

POESIA LIRICA → PROSA NARRATIVA (ROMANZO) = DISVALORE

(dove la freccia sta per "trasforma", "agisce su").

2. Una simile premessa in senso lato tipologica è utile per cogliere con un minimo di precisione ciò che accade in un ambito di genere in effetti non

narrativo, non romanzesco, anche se non esclusivamente lirico (cioè poetico) che un po' provocatoriamente vorrei evocare con il testo che segue.

Un tale si sveglia la mattina, ogni mattina è vivere, si guarda nello specchio ma non sa più ridere, c'è chi nasce figlio di puttana e chi ci diventa, per chi la vita parte a sessanta e per chi finisce a trenta, pensa attentamente mentre guarda intorno, vive nel mezzo mai in alto mai in fondo, in fondo vivere è capire ciò che raccogli chi non fa mosse pur di non fare sbagli, chi se la scopa a bestia per dimostrare a se stesso chi l'ha scordata in cambio del successo e dentro a un cesso acciuffa da strisce e se la tira finisce pe' annacce a rota pur de sta' sempre a duemila, vita bella la vita che viene e va, qualcuno fa finta che non sia sua questa vita qua, ma la vita conosce i suoi figli, combattono mentre altri scappano come conigli. Scegli fra chi spinge e chi va avanti perché gli altri spingono, chi sta sveglio quando tutti gli altri dormono, chi pe' vive spigne il fumo senza mai fumasselo, chi vivendo se lo fuma senza mai pagasselo, c'è chi c'è rimasto sotto e non sa che è stato, chi guarda indietro chi indietro non c'ha mai guardato, vive la vita dall'esterno, gioca col fuoco perché mi dice tanto qua è già un inferno, il tale torna a casa la sera, tv già accesa, chiude gli occhi perché sa che qua non c'è resa, comincia a mangiare si sente stressato e la mattina dopo si sveglia sempre più incazzato?

È fin troppo evidente (soprattutto se si cerca di leggere ad alta voce) che siamo di fronte a una composizione *rap*. Si tratta dell'inizio di un brano del gruppo romano *Colle der fomento*, intitolato *Vita* e risalente all'ormai lontano 1999. Anche se spesso i pezzi *rap* vengono riprodotti in forma versale, e sono sempre contraddistinti da un ritmo metrico (cioè costante e in senso lato regolare), la loro natura è prosastica. D'altronde, la virtù principale del bravo *rapper* non è la capacità in sé di produrre rime, ma è il *flow*. La parola scelta dice moltissimo: si tratta di *far fluire* il discorso, di rilanciarlo in modo orizzontale, mentre si procede alla sua messa in forma di tipo ritmico e rimitico. Il *rap* non "torna indietro" (*versus*) come fa la poesia, che deve chiudersi su se stessa; il suo scopo è scorrere in avanti (*provorsa oratio* > *provorsa oratio* > *prosa*), secondo un'intenzionalità che combina principi costruttivi opposti, giacché il suo profilo ritmico deve venire a patti con una motivazione di tipo prosastico.

Ora, chi conosca almeno un po' quella che gli studiosi di italianistica chiamano la poesia vociana, sa benissimo che certi fenomeni di ritmizzazione della prosa erano divenuti pressoché comuni in ambiti di scritture di avanguardia, negli anni tra il 1910 e il 1920. Se ad esempio analizziamo

2 Colle der fomento, *Vita*, in M. Borroni, P. Ormaghi (a cura di), *Incontri metrici*, Arcipelago, Milano 2006, p. 228.

una prosa di Giovanni Boine, *I miei amici di qui* (uscito sulla "Riviera ligure" nel dicembre 1915), ci rendiamo conto che possiamo trascriverla nel seguente modo, indicando la lunghezza versale dei segmenti ritmici individuati:

- Quando gioca lento con gli accordi, [10]
 fa cento fugitive meraviglie [11]
 che nessuno più le udrà: [8,]]
 nenia di su l'armonio all'impensata [11]
 la bizzarria malata [7]
 della sua lauta malinconia: [10]
 proprio un malia: [6]
 vaga l'avviluppa: [6]
 il cerchio dell'incanto lo sovrasta [11]
 e par la sua soffitta, [7]
 non sai che reggia all'asta: [7] /
 Così se sono stanco di catalogare, [13]
 di far la notomia [7]
 a questa vita mia [7]
 d'avaro a chiechi, mi metto anch'io [10]
 con lui a fantasticare, [7]
 si vuotano i forzieri [7]
 dei sogni e dei piaceri: [7]
 non son piaceri veri, [7]
 son sogni oppiati: [5]
 ma il mondo è un mar di nebbie colorate, [11]
 la vita non è più a spicchi: - [9]
 siam ricchi, siam straricchi... [7]
 e quasi consolati: - [7]
 Le nubi che si veggon lassù [10,]
 dalla soffitta, [5]
 le son così dorate! [7]
 Certi Wakhalla bianchi sconfinati! [11]
 Ci si sta da eroi distesi contro il cielo, [12]
 laggiù, all'orizzonte! - [7]
 Codeste nubi (5)
 son proprio un ponte [5]
 sul mare del niente. [5-6]
 Son fatte di niente [6-7]
 ma son così opulente: [7]
 montagne di cielo, [6]
 porte del paradiso! [7].³

3 G. Boine, *I miei amici di qui*, in "La riviera ligure", XX, 48, dicembre 1915; ora in Id., *Il peccato, Planisi e botte. Frantumi. Altri scritti*, a cura di D. Puccini,

Come si vede, l'endecasillabo vi svolge un ruolo di un certo rilievo, anche se la vera invariante è costituita dal profilo del settenario, assimilabile nella sua versione raddoppiata a una "battuta" con ritmo musicale in 4/4 ("si vuotano i forzieri / dei sogni e dei piaceri"). Ed è inutile insistere sulla presenza di una sensibile articolazione di rime e altre figure del suono. Forse ancora più sintomatica è la trama dattilica esibita da Clemente Rebora in molte delle sue (cosiddette) *Prose liriche*, scritte fra il 1915 e il 1917. Ad esempio, in questa, intitolata *Senza fantasia*, risalente al 1916, che ho trascritto in una forma simili-versale per chiarire meglio il fenomeno⁴:

Si va per la strada profonda spastata, ingoiata.
 Confusion d'ordine; file perdute:
 barcollii di volumi spossati ricurvi, spossati e cacciati
 nel buio dai flutti dei morti
 che non è libero ancora,
 che non sarà libero mai,
 ma non sa, non sapeva, | e marcia e si posa e s'apposta,
 perché così vuole qualcuno o qualcosa,
 perché si deve, si fa, non si sa
 — per contro un nemico, il nemico ch'è fuori, il nemico ch'è noi. 18 datt.
 15 datt.
 11 datt.
 28 anap.
 8 datt.
 9 datt.
 7 + 9 datt.
 12 datt.
 11 tr datt.

Tutte le sequenze replicano il medesimo piede (+--), a volte in maniera così esasperata da produrre un effetto salmodiante quasi fastidioso. Da espressionista qual è, Rebora combina in maniera esemplare la prosaicità *letterale* del "genere" da lui adottato (le sue devono essere intese come *prose* vere e proprie, e non come versi mascherati) e la prosaicità *metaforica* del ritmo, meccanica ripetizione di un impulso progressivo che proietta l'uomo verso una morte tanto orribile quanto — appunto — priva di senso ideale.

Non è forse per un caso che simili attività risultino essere piuttosto isolate nel Novecento italiano. L'oltranzismo che le caratterizza le condanna al ruolo di accadimenti estremi, onomatopee psicologiche⁵ isolate

Garzanti, Milano 1983, p. 295. Per l'analisi in oggetto, rinvio a P. Giovannetti, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Interlinea, Novara 2008, pp. 175-176.

4 Per questo tipo di analisi, cfr. P. Giovannetti, *Le Prose liriche: questioni storiche e metodologiche*, in E. Manni (a cura di), *Fuori dall'ombra. Voci su Clemente Rebora*, Mimesis, Milano 2018, pp. 95-118.

5 Parlò di "onomatopoea psicologica" G. Contini, nel suo noto saggio su Rebora risalente al 1937. *Due poeti degli anni vociani. I. Clemente Rebora*, in *Esercizi di lettura*, Einaudi, Torino 1974, pp. 3-15: 7.

e prive di riscontri capaci di fondare una tradizione. Ai vocianti veri e propri (oltre i due nomi visti, aggiungeremo quelli di Giovanni Papini e, soprattutto, Piero Jahier – alle loro spalle c'è il più anziano Mario Novaro, autore nel 1912 di una raccolta, *Murmuri ed Echi*, che infuiscè moltissimo sui giovani collaboratori della "Voce"), potremmo affiancare il lavoro coevo di Arturo Onofri con il suo importante *Orchestra della corda*, risalente al 1952. Ad ogni modo, la definizione di "prosa ritmica" (o anche "prosa ritmata", come ebbe a suggerire Boine nella sua recensione di *Murmuri ed Echi*) è quella che meglio si attaglia a tali prove, saldamente installate nel sistema della prosa, pur se complicato dall'artificio del verso ritmato.

A ben vedere, molto è cambiato a partire dagli anni Settanta del Novecento, dopo che la poesia in prosa di Giampiero Neri ha fornito un esempio chiarissimo di come sia pienamente lecito fare lirica all'altezza dei tempi (potremmo dirla *postmoderna*) usando l'*oratio soluta*. Su questo punto dovremo tornare. Cionondimeno, se escludo l'esperienza molto particolare di Gabriele Frasca e qualche prova sparsa di Vito M. Bonito, e magari quella di alcuni autori di secondo piano (notevole peraltro il milanese Silvio Giussani)⁸, il tipo di prosa ritmata che c'interessa sembra essere un fenomeno non molto frequente, per lo meno in un contesto in senso forte poetico. Il fatto è che, a fianco di una simile esperienza, ne opera nella modernità una seconda, addirittura più importante, che abbia principi costitutivi di natura opposta.

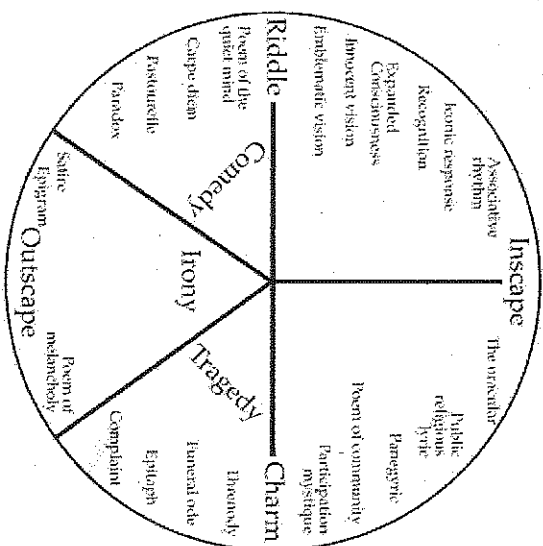
3. Per intenderci, proviamo a prendere in considerazione il seguente "cerchio tipologico", che elabora in modo tutto sommato efficace il sistema dei generi letterari poetici come enunciato da Northrop Frye in particolare in *Anatomy of criticism*⁹.

6 Si ricordi che Onofri fu sì collaboratore della "Voce", ma di quella diretta da Giuseppe De Robertis, negli anni 1914-1916, la cui poetica è parecchio lontana dalle scritture degli autori sopra ricordati.

7 G. Boine, rec. a M. Novaro, *Murmuri ed echi*, "La voce", 26 settembre 1912, in Id., *Il peccato, Piasci e botte. Frantumi. Altri scritti*, cit., pp. 240-244; 244.

8 Cfr. almeno S. Giussani, *Emmas*, Corpo 10, Milano 1984.

9 Traggio il diagramma da un libro di R. D. Denham, *Northrop Frye & Critical Method* (cap. 4, p. 123), risalente al 1978 e dal 2010 in rete all'URL: <https://mablog.mcmaster.ca/fryeblog/critical-method/theory-of-genres.htm>.



Mi limito a interpretare l'opposizione orizzontale *Riddle* (cioè enigma o indovinello) / *Charm* (fascino, seduzione), che si può riformulare – forzando e semplificando le intenzioni di Frye, ma non tradendole del tutto – come il contrasto fra ciò che in poesia attiene alle dinamiche del senso, all'interrelazione problematica dei significati, e ciò che invece riguarda la sonorità, la suggestione dei significanti. Del resto, questa coppia è integrabile di fatto con quella *opsis / melos*, sempre proposta da Frye, che sottolinea la differenza fra ciò che è visto e ciò che è udito. È da credere che dalla parte di *Charm* possa collocarsi una lirica in prosa che seduce con gli strumenti del ritmo, di una metricità "primaria" introiettata in modo solo apparentemente contraddittorio. Non stupisce del resto, dal punto di vista tipologico, che *Charm* si manifesti originariamente nelle *nursery rhymes*. Ma soprattutto – come mi è capitato di sottolineare in più occasioni – chi ha autorevolmente studiato le origini della prosa d'arte greca (mi riferisco al tedesco Eduard Norden) ha suggerito l'esistenza "mitica" di una forma indistinta, appunto ibrida, di verso e di prosa, che di fatto si manifesta come una prosa ritmata e ritmata¹⁰. Fatto sta – e questo non è un mito – che la metrica greca e latina non ha rime; mentre fenomeni ritmici e fonici sono

10 Cfr. E. Norden, *La prosa d'arte antica. Dal VI secolo a C. all'età della Rinascenza*, tr. it. a cura di B. Heinemann Campana, Salerno, Roma 1986, p. 40.

ben presenti in tutte le prose antiche. La rima, com'è noto, compare prima nei testi *provorsi* che non in quelli *vorsi*¹¹.

Certo: ma dalla parte dell'indovinello, delle scritte enigmatiche, che cosa individuiamo? Intanto, l'elemento della suggestione visiva non può essere trascurato. Tutti sanno, che il maestro della poesia in prosa moderna, Charles Baudelaire, nella famosa lettera dedicatoria a Arsène Houssaye, aveva dichiarato di essersi ispirato alle *Ballades françaises* di Aloysius Bertrand, pubblicate nel 1843. Ora, la forma di queste proslette è del seguente tipo¹²:

Rien encore! - Et vainement ai-je feuilleté pendant trois jours et trois nuits, au blafardes lueurs de la lampe, les livres hermétiques de Raymond-Lulle!

Non rien, si ce n'est avec le siffement de la cornue éinceulante, les rites moqueurs d'une salamandre qui se fait un jeu de troubler mes méditations.

Tantôt il attache un pétard à un poil de ma barbe, tantôt il me décoche de son arbalète un trait de feu dans mon manseau.

Ou bien fourbit-il son armure, c'est alors la cendre du fourneau qu'il souffle sur les pages de mon formulaire et sur l'encre de mon écritoire.

Ed è paragonabile alla struttura di un testo del seguente tenore, ben diffuso nella società letteraria di Bertrand, e dotato della stessa struttura prosastica:

Adieu rocher! Adieu cascade qui fais retentir les échos sur les collines d'Albion! Uldoonan, ma terre natale! Je dis adieu pour long-temps à tes forêts suspendues sur des précipices, à tes ruisseaux limpides.

Je m'éveille des rêves de mon enfance et de ma jeunesse; tous les doux prestiges ont fui. Adieu solitaires vallées et vous collines verdoyantes que l'amitié et l'amour m'avaient rendus si chères.

L'étranger est venu et le malheur a frappé le foyer paternel: je me suis en vain efforcé de trouver un asile au milieu des champs où naquit mon père.

Mais en dépit du sort, mon esprit ne sera jamais séparé de la demeure où me sourient ma sœur et ma mère, quoique, maintenant tout brisé, son toit de rameaux gise entre les murs découverts, et qu'elle ne présente plus qu'un amas poudreux de décombres.

11 "La rima giunge al verso dalla prosa": M. Gasparov, *Storia del verso europeo*, II Milano, Bologna 1993, p. 139.

12 Traggio i due esempi da P. Giovannetti, *Dalla poesia in prosa al rap*, cit., pp. 28-29.

J'entends devant moi les mugissements de la vague, je vois la galère au sein de la baie; prête à voguer, elle fait des signaux au rivage et semble me reprocher un plus long retard.

Uldoonan! lorsque, languissant loin de ta vallée, j'aurai terminé ce pèlerinage au-delà des mers écumanées, d'autres accorderont la harpe et te salueront par des chants nouveaux, mais jamais avec un enthousiasme, avec un amour égal au mien.

Testo che è la traduzione (appunto in prosa) di versi inglesi che nell'originale hanno una regolare struttura versale e strofica:

ADIEU to rock and to water-fall,
Whose echoes start among Albyn's hills,
A long adieu, Uldoonan! And all
Thy wildwood steep, and thy sparkling rills.

From the dreams of my childhood and youth I awaken,
And all the sweet visions that fancy wove;
Adieu! ye lone glens, and ye braes of green bracken,
Endeared by friendship, and hope, and love.

The stranger came, and adversity's wind
Blew cold and chill on my father's hearth;
I strove, but vainly, some shelter to find
Among the fields of my father's birth:

But my desolate spirit shall never be severed
From the home where a sister and mother once smiled,
Though within its bare walls lies the roof-tree all shivered,
And mouldering rubbish is spread and piled.¹³

Insomma, a ogni strofa corrisponde un paragrafo prosastico; e sulla base dell'effetto appunto visivo ottenuto in questo modo, Bertrand ha plasmato la struttura dei propri componimenti in prosa.

Del resto, oltre che visuale, la poesia (lirica) in prosa quale è realizzata dalla coppia Bertrand-Baudelaire, è anche "concettuale". Quanto percipisco deve essere da me pensato come disposto su due piani, che peraltro si intersecano. Dietro la prosa devo cogliere il verso che non c'è. Il verso che non c'è è la manifestazione più evidente dell'esistenza di una poesia, come

13 L'autore della ballata, *Exile of Uldoonan*, è John Grieve; la si legge, ad esempio, in *The Songs of Scotland, Chronologically Arranged, with Introduction and Notes*, Maurice Ogle and Company, Glasgow 1871, pp. 407-408.

tale dotata di ritmo. Una specie di doppio legame, e comunque un ossimoro conclamato. La metricità tanto più è negata tanto più è presente: e tanto più incombe anche in termini di tracce ora evidenti ora cancellate.

Possiamo, per intenderci meglio, dare un'occhiata a un testo di uno dei primi veri poeti in prosa italiani, di ascendenza baudelaireana:

Ho un ninnolo di cristallo sul tavolo. È antichissimo. Mia madre me lo donò il giorno in cui io, in lacrime, le svelai la piaga insanabile de la mia anima. Io non so da quale artefice, né in qual tempo, sia stato creato, giacché la miniatura che lo adornava è quasi scomparsa.

Ma spesso lo bacio, esaltata, però che, per me, esso è simbolo de la *perennità*. — Mio Dio! Così fragile e pur perenne! Con un sol colpo io potrei distruggerlo, ma il tempo non lo distrugge.

Giungo, perfino, ad avere l'illusione di *potere* ciò che li Elementi che ci dominano e ci annientano *non possono*.

Oh, per che mai il cristallo, che è la cosa più fragile creata, è la *sola cosa imperitura*?¹⁴

Sono versi di un giovane Ricciotto Canudo, che si firmava peraltro con il nome femminile di Karola Olga Edina. Come si vede, il testo manifesta un'esibita concettosità, basandosi sulla figura ossimorica della "fragilità immortale", quale prerogativa del cristallo. Ovviamente, qui si coglie la traccia più evidente dell'enigma-indovinello. E inoltre, in un dettato tanto elegante (non senza eccessi dannunziani: "artefice", le forme disgiunte delle preposizioni articolate, gli articoli "etimologici"), non si possono non rilevare presenze metriche, come quelle di certi endecasillabi (*"incipit"*, ad esempio; o anche "che è la cosa [...] creata"). Si tratta però di versi, per così dire, discreti, cioè poco sonori, quasi impercettibili. In ogni caso sono lontanissimi, quanto a fattura fonico-ritmica, dai versi che abbiamo udito in azione nei testi di Rebora e Boine.

Il fatto a mio avviso forse più divertente, in grado di restituire bene la pervasività di un certo clima letterario, l'ho scoperto in maniera quasi accidentale studiando certi giornali satirici pubblicati fra le due guerre mondiali. Mi sono occupato di un periodico romano, "Il travaso delle idee", che ebbe una vita molto lunga (dal 1900 al 1966), ma andò incontro a un periodo di controversa gloria specialmente nel primo dopoguerra, fino al momento in cui la censura fascista non lo costrinse a contenere i suoi attacchi satirici (non così radicali, a ben vedere, ma sempre dominati da

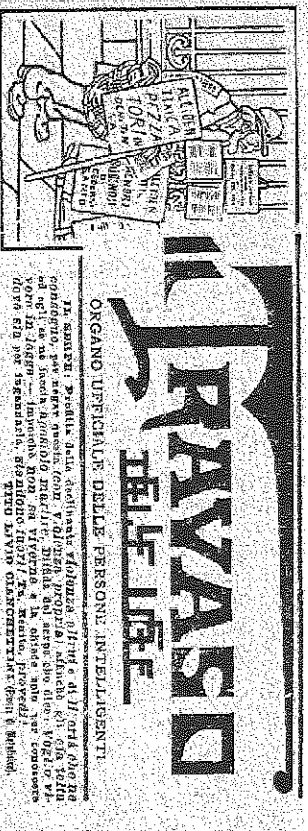
una grande dose di arguzia, anche e soprattutto grafica). Uno degli elementi caratterizzanti la satira del "Travaso" era il testo in prosa che in ogni nuovo numero (con cadenza settimanale) si poteva leggere sotto la testata. Era immaginato come una sentenza aforistica enunciata dal leggendario (ma realmente esistito) fondatore del periodico, Tizio Livio Cianchetini, il quale era solito esprimersi in una lingua colorita, leggermente sgrammaticata e insieme arcaizzante. Il suo motto, poi diventato insegna del periodico, era "Accidenti ai capezzatori", dove la parola "capezzatori" sta a indicare coloro che "mettono la cavezza" ("cavezza") al pubblico, ne limitano le libertà, comandano ecc.

Ora, se leggiamo due delle uscite politicamente più esplicite, entrambe rivolte al capo del governo, Benito Mussolini,

IL SERPE: Proffita della declinante violenza altrui e di libertà che ne consegue, per negare questa (con violenza propria) affinché gli sia tolta ed egli se ne faccia apostolo marite. Diffida del sepe che dice: - Voglio vivere in legge, impoiché non sa vivere e la chiede solo per conoscere dove sia per ingannarla, standone fuori. Tu, Benito, provediti (4 maggio 1924)

IL CRANNE: Ascolta e deplora. Gli spiriti sono in attesa del fatto decisivo! Voi invece gli date spettacolo di *controverbia* e di *colpi di scena*. Agire - *silenzio*. Tai deve essere scritto sulla fronte della giustizia. Invece essa diventa arena di *polemica* e di *gazzarra*. Si restituisca alla Giustizia, la *sede pubblica*. A te, Benito! (15 giugno 1924)

siamo decisamente in dubbio quanto al loro esatto significato. Si noti che l'*opsis* è curata con attenzione attraverso l'uso del corsivo, il quale nella veste tipografica reale produce un'impresione di ingrandimento della parola:



ORGANO UFFICIALE DELLE PERSONE INTELLIGENTI

Il mensile "TRAVASO DELLE IDEE" è diretto da U. GIOVANNETTI. Si pubblica nella seconda metà di ogni mese. Per abbonamenti e corrispondenze scrivere al direttore: U. GIOVANNETTI, via Veneto 119, Roma. Per pubblicità scrivere al direttore: U. GIOVANNETTI, via Veneto 119, Roma. Per arretrati scrivere al direttore: U. GIOVANNETTI, via Veneto 119, Roma. Per informazioni scrivere al direttore: U. GIOVANNETTI, via Veneto 119, Roma.

14 K. O. Edina, *Piccole anime senza corpo*. Prose, con prefazione di Jolanda, Barbomi Editore, Casrocario 1898, p. 3.

Vero è che chi doveva intendere avrebbe inteso fin troppo bene: e l'accanirsi della censura finisce per precludere all'eliminazione di simili inserti prosastici. Il 13 dicembre 1925 questo tipo di testo compare per l'ultima volta in frontespizio, e dal 20 dicembre retrocede allo spazio assai meno visivo del tamburino, per poi dileguare del tutto.

4. Esistono insomma due tradizioni della poesia in prosa che attraversano il Novecento italiano e certo si prolungano fino al Duemila. Ed è chiaro che il *côté* dell'indovinello o enigma è quello che l'ha avuta vinta, un po' per la sua ascendenza bandelariana, un po' per la sua maggiore duttilità. Ricordiamoci che il Novecento si apre con una delle istituzioni tipografiche (per così dire) che per almeno sette decenni condizioneranno il rapporto fra letteratura e pubblico borghese, con particolare riferimento a un'idea di stile prosastico, di eleganza elocutiva: mi riferisco allo spazio giornalistico della *terza pagina*, che comincia la sua vita l'11 dicembre 1901 nel quotidiano romano "Giornale d'Italia". Negli anni Trenta poi, anche grazie ai presupposti ideologici del rondismo e alla fortunata antologia di Papini e Pancrazi, *Poeti d'oggi* (1920 e 1925 - che promuove a poeti un gran numero di prosatori e di romanzieri), si arriva a teorizzare la centralità dell'elzeviro e di quello che Enrico Falqui chiamò "capitolo". In Riccardo Bacchelli, addirittura, leggiamo l'elogio della "forma" prosa lirica come sostituto delle strutture metriche moderne, cioè libere¹⁵. Si tratta di un movimento impetuoso, che comincia a entrare in crisi nel secondo dopoguerra, quando certi esempi di mero calligrafismo sono criticati nei fatti da parte della letteratura *éngagée*. Ed è per lo meno curioso notare che il 1976 è l'anno in cui l'opera di Giampiero Neri, *L'aspetto occidentale del vestito*, ridefinisce la pratica della poesia in prosa; ed è insieme l'anno in cui nasce il quotidiano "La Repubblica" che ha il coraggio di abolire la *terza pagina* e i rituali (anche stilistici) a essa connessi. Vero è che da non pochi anni la crisi della terza pagina era evidente, ma è altrettanto chiaro che la svolta del 1976 è stata in questo senso cruciale.

Ma che cosa ha fatto di così importante Giampiero Neri per produrre una svolta addirittura epocale, al punto che oggi ci troviamo ancora perfettamente dentro le sue "innovazioni"? La risposta credo risieda nella nozione di *littéralité* come l'ha enunciata un poeta francese, oggi settantenne, di nome Jean-Marie Gleize. Mi è capitato più volte di glossare le idee di

questo studioso-poeta¹⁶: in parole povere, Gleize ha teorizzato una post-poesia, in prosa (ma senza rigidzze formalistiche), caratterizzata dal rifiuto di ogni trascendenza semantica, in particolare di impianto metaforico, e dominata da un'istanza associativa di tipo metonimico, orizzontale. Una prosa che cresce su se stessa per addizione di frammenti, quasi di fotogrammi (in Gleize agisce una paradossale esigenza di realismo). Gleize stesso l'ha chiamata *prose en prose*, prosa in prosa.

Possiamo dire che Neri ha anticipato la messa a punto di una simile serie di idee, e pratiche, che peraltro erano già implicite nell'operato del maestro di Gleize, Francis Ponge. Dunque, di fronte a una "poesia" del genere:

Il cattivo tempo è alle porte e consiglia la prudenza, come comanda nostra madre Chiesa.

In concreto il temporale minacciò di far volare un numero straordinario di carte.

Risultava sempre più difficile incontrare il professore, costantemente impegnato nella correzione di qualche compito.

E avendolo visto per caso:

"Il dottor Livingstone, suppongo" disse, mentre gli tendeva la mano attraversando vasti deserti di tavolini rossi e sedie impagliate.¹⁷

Il lettore non può che prendere atto di una testualità anomala, in cui accostamenti di vario genere, anche di frasi di repertorio, "citare", produce una sospensione del senso particolarmente suggestiva, al limite del comico (leggere ad alta voce Neri per me è sempre un'avventura esilarante). Si produce un effetto cinematografico, di montaggio; ma alla maniera di certi esperimenti di cinema surrealista.

Ora, gli autori grosso modo quarantenni che nel 2009 partecipano alla silloge *Prosa in prosa* sono vicini alle posizioni di Gleize (anche se con differenze molto notevoli). Si assiste peraltro a due tipi di radicalizzazione: o nella direzione del grottesco-parodico o in quella di un'affabulazione inerziale suscettibile di auto-(ri)generarsi. Sul primo fronte troviamo la serie del *Giornale del viaggio in Italia*, di Marco Giovenale, che si costituisce come assemblaggio di spezzoni di testi, più o meno "demenziali", preesistenti:

16 Cfr. in particolare l'antologia *Prosa in prosa*, introduzione di P. Giovannetti, postfazione di A. Loreto, Le lettere, Firenze 2009.

17 G. Neri, *Un caso di onomatopoeia*, cap. III, in *Id., Teatro naturale*, Mondadori, Milano 1998, p. 31.

15 Per questa ricostruzione rinvio al mio *Al ritmo dell'ossimoro. Note sulla poesia in prosa*, in *Dalla poesia in prosa al rap*, cit., pp. 19-45.

è prossimo alla santità. blurred, questa ben si associa al nuovo presidente del rinato circolo ideatore, dell'eternità gerosolimitana.

ha aderito a questa giornata di durata quindici anni.

interagisci anche tu con lo spazio sacro. è un modello universale di fede e di comportamento.

il suo incedere ontologico è macchinoso e coglie il dinamismo.

è la provincia di savona, divina disposizione. si percepisce questa mattina nella piana.

“santità, in questo silenzio dov'è il vas?”

una postura interiore.¹⁸

Sul secondo fronte, c'è l'accumulo inorganico, privo di gerarchie, praticato da Gherardo Bortolotti; ad esempio in questo suo passo presente nella sequenza *Tracce*, in cui è la retorica del catalogo a farla da padrone:

23. lavando i denti prima di dormire, una specie di mossa interocutorea, un passo da tentare nel gioco del tempo che si perde, del continuo approssimarsi alla morte.

24. riferendoci, in sede di discussione, ad alcuni eventi secondari come alla nostra vita.

25. facendo shopping, implicati in qualche vicenda collettiva.

26. fra le puntate settimanali di un serial, avvenimenti di poco conto, discussioni interrotte, faintingements in ufficio.

27. stupori silenti di fronte allo schermo del televisore.

28. sensibile alle stagioni ed alle tattiche di manipolazione dei media.

29. rivolgendoci al futuro, aspettando che il sogno si interrompa.

30. nel silenzio delle tue convinzioni.

31. mentre le confezioni di detersivo ci riempiono gli occhi.

18 M. Giovannale, *Un modello universale*, in *Bgnole e altri incartamenti*, in *Prosa in prosa*, cit., p. 105.

32. nella media coscienza culturale.¹⁹

Il punto che a me sembra decisivo è la natura *interstiziale* della prosa in prosa. La sua è una poetica dello scarto, del residuo, dell'oggetto povero, “trovato” o “ritrovato”, ed esibito fuori di ogni ambizione estetizzante. O meglio: immesso nella testualità per sceneggiare una percezione del mondo e delle cose che passa attraverso la banalità e la normalità – dietro le quali tuttavia può palesarsi un'inaudita, anomala forma di piacere.

Convinto che il senso si agiti negli atti mancati e nei fallimenti (la prosa in prosa è vicina a quel genere che in musica viene chiamato *glitch*, e che utilizza suoni elettronici sbagliati, imprevisti: la parola inglese *glitch* significa “errore”, “disguido”), l'autore della letteratura post-poetica ci invita a guardare al mondo nella prospettiva di ciò che, apparentemente, con maggior forza si oppone sia al letterario sia al bello. E in questo suo procedimento cerca di conciliare il “sentire” con l’“agire”.

Se è vero che solo la prosa orizzontale conforme alla *literalité* ci rende consapevoli del mondo, allora i grumi disgregati di vita che entrano nella poesia sono l'unica strada che ci è rimasta per elaborare una corretta (anche se non necessariamente appagante) avventura estetica. Per l'ennesima volta, l'*oratio* sciolta dai vincoli del verso ha il pregio di rivelare una contraddizione, un'*impasse*. Che è tutta nostra: del nostro modo (in)adeguato, paradossale, di star dentro la vita.

Bibliografia generale

- Boine G., *I miei amici di qui*, in “La riviera ligure”, XX, 48, dicembre 1915 (ora in Id., *Il peccato. Plausi e botte. Frantumi. Altri scritti*, D. Puccini (a cura di), Garzanti, Milano 1983).
- Id., rec. a M. Novaro, *Murmuri ed echi*, in “La voce”, 26 settembre 1912, in Id., *Il peccato. Plausi e botte. Frantumi. Altri scritti*.
- Colle der fomento, *Vita*, in M. Borroni, P. Ornaghi (a cura di), *Incassri metrici*, Arcopeago, Milano 2006.
- Contini G., *Due poeti degli anni vociani. I. Clemente Rebora*, in *Esercizi di lettura*, Einaudi, Torino 1974, pp. 3-15.
- Denham R.D., *Northrop Fye & Critical Method*, 1978; poi dal 2010 in rete all'URL: <<https://maachlog.mcnaster.ca/fyeblog/critical-method/theory-of-genes.html>>.
- Edina K.O., *Piccole anime senza corpo. Prose*, con prefazione di Jolanda, Barboni Editore, Castrocaro 1898.

19 G. Bortolotti, in *Prosa in prosa*, cit., p. 49.

- Gasparov M., *Storia del verso europeo*, il Mulino, Bologna 1993.
- Giovanetti P., *Introduzione a Prosa in prosa*, con postfazione di A. Loreto, Le lettere, Firenze, 2009.
- Id., *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Interlinea, Novara 2008.
- Id., *Le Prose liriche: questioni storiche e metodologiche*, in E. Marni (a cura di), *Fuori dall'ombra. Voci su Clemente Rebora*, Mimesis, Milano 2018.
- Giussani S., *Emmaus*, Corpo 10, Milano 1984.
- Hesse H., *Siddharta*, New Directions, New York 1922.
- Neri G., *L'aspetto occidentale del vestito*, Guanda, Milano 1976.
- Id., *Un caso di omonimia*, cap. III, in *Teatro naturale*, Mondadori, Milano 1998.
- Norden E., *La prosa d'arte antica. Dal VI secolo a.C. all'età della Rinascenza*, *The Muses*, tr. it. Le onde, Mondadori, Milano 1956. Salerno, Roma 1986.
- Novaro M., *Murmuri ed echi*, Ricciardi, Napoli 1912.
- Onofri A., *Orchestrae*, La Diana, Milano 1917.
- Scialoja T., *I segni della corda*, Edizioni della Meridiana, Milano 1952.
- Šklovskij V., *La prosa ornamentale: Andrej Belyj, in Una teoria della prosa. L'arte come artificio. La costruzione del racconto e del romanzo*, Garzanti, Milano 1974, pp. 255-284.
- Targhetta F., *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, Isbn, Milano 2012.
- Tynjanov Ju., *Il problema del linguaggio poetico*, il Saggiatore, Milano 1981.
- Woolf V., *Le onde*, tr. it. Mondadori, Milano, 1956.

PIETRO BENZONI
 TRA NUDA CRONACA E SACRA
 RAPPRESENTAZIONE: IL MESTIERE DELLE ARMI
 DI ERMANNNO OLMI*

Nulla si ripete mai nella storia degli uomini, tutto ciò che a prima vista sembra identico è tutt'al più solo simile; ogni uomo è un mondo a sé, tutto accade sempre e mai, tutto si ripete all'infinito irripetibilmente.

Damio Kis

Evocazione storica rigorosa e insieme pronta a lievitare liricamente, *Il mestiere delle armi* costituisce certo un campione privilegiato di film che si muove a cavallo tra i generi, contaminando le specificità di linguaggi e mezzi diversi. Perché, se per sua natura il cinema è un'arte ibrida e composita che presuppone ed evoca altre arti (visive, drammatiche, sonore e letterarie), Olmi ha qui saputo valorizzare tale ibridismo muovendo in una direzione ben precisa: operando una personalissima

* Scheda del film. *Il mestiere delle armi* (2001). *Sottotitolo*: *Li ultimi fatti d'arme dello Illmo Sig.r Joanni da le Bande Nere. Regia, soggetto e sceneggiatura*: Ermanno Olmi. *Fotografia* (Eastmancolor): Fabio Olmi. *Sceneggiatura*: Luigi Marchione. *Costumi*: Francesca Sartori. *Musica*: Fabio Vacchi. Igor Stravinskij (*Symphonie de Psalms*: *Il. Expectans, expectavi Dominum* nell'esecuzione di Lorin Maazel). *Montaggio*: Paolo Cottignola. *Aiuto regia*: Andrea Marrari. *Interpreti e personaggi*: Hristo Jivkov, doppiato da Giovanni Crippa (capitano Giovanni de' Medici), Sergio Grammatico (Federico II Gonzaga, marchese di Mantova), Giancarlo Beletti (Alfonso d'Este, duca di Ferrara), Paolo Magagna (Francesco Maria della Rovere, duca d'Urbino), Nikolaus Moras (Georg von Ernudsberg), Dimitar Ratchkov (Luicantonio Cuppano), Dessy Tenekedjevera, doppiata da Giusy Cataldi (Maria Saviani, moglie di Giovanni), Sandra Ceccarelli (nobildonna mantovana, amante di Giovanni), Fabio Giubhani (Matteo Cusastro), Sasa Vulicevic (Pietro Aretino), Vittorio Corcelli (frate dissenatore), Francesca Lonardelli (cortigiana di Federico). *Produzione*: Luigi Musini e Roberto Ciccutto per Cinemal1, RaiCinema, Studiocanal, Taurusproduktion. *Distribuzione*: Milkado. *Origine*: Italia, Francia, Germania, 2001. Durata: 109'. *Premi*: miglior film e migliore attrice non protagonista (S. Ceccarelli) al Sacher festival 2001; David di Donatello 2002 per miglior film, regia, sceneggiatura, fotografia, scenografia, musica, montaggio, produzione.