

CORNICI

STRANIAMENTO E ISPIRAZIONE DA *PLANAVALA* *PARADISO*

Francesca Santucci

- Questi fiori sono bellissimi. Non ho parole, sono stupendi.
- È vero: le azalee. Abbiamo anche degli ortaggi. Qualche pianta aromatica, il rosmarino, la barbabietola. Lì c'è il finocchio, il timo, il girasole.
- Che meraviglia!
- E qui c'è il cavolo rapa. I bambini adorano il cavolo rapa.

La zona d'interesse (2023), J. Glazer

Premessa

Ritorno a Planaval, *Prove di libertà* e *Paradiso*¹ sono libri composti da almeno due parti: la prima, generalmente, si svolge al chiuso delle mura domestiche, o nel circuito urbano; la seconda spalanca i limiti e immette il soggetto nel paesaggio. Si potrebbe riformulare così, con una metafora visiva: nella prima parte dei libri convocati, il soggetto è soprattutto “alla finestra”, si affaccia sull'esterno a partire da un interno; nella seconda parte, il soggetto è dentro il paesaggio, lo attraversa (nella sezione eponima di *Ritorno a Planaval*; nella sezione *La Vedute sul paesaggio* e *Si. Libertà* di *Prove di libertà* e in quella eponima di *Paradiso*). Nessuna delle due situazioni viene qui valutata in termini di postura attiva o passiva del soggetto; se però si volesse considerare la vicinanza o la distanza dall'oggetto contemplato in

¹ Per le citazioni di versi userò le sigle: RP per *Ritorno a Planaval*, Milano, Mondadori, 2001, poi Faloppio, LietoColle-pordenonelegge, 2018 (tutte le citazioni a RP hanno per riferimento questa seconda edizione); PL per *Prove di libertà*, Milano, Mondadori, 2012; P per *Paradiso*, Milano, Garzanti, 2024. Dopo le sigle si indica il numero di pagina, seguito dal numero dei versi. Per esempio “P21, v. 1” sta a indicare che il verso citato è l'*incipit* del testo a pagina 21 di *Paradiso*.

relazione alla forma del testo, si dovrebbe subito fare presente la svolta che il binomio letteratura-vita raggiunge in *Paradiso*: le poesie dell'ultimo libro sono "dette" al registratore; non c'è più bisogno di tornare a casa a scrivere del platano, come nella poesia omonima (RP64).² E infatti proprio in *Paradiso* si registra uno scarto al netto della stessa bipartizione, pure approssimativa, di cui sopra. Intanto, nella sezione eponima, la presa diretta dell'esperienza mette alla prova il rapporto dieretico tra uomo e natura (prerogativa assoluta dell'esistenza stessa del paesaggio),³ sollecitando una tensione tra desiderio frustrato di adesione completa al tutto e tentativo di osservazione a distanza. Inoltre, la ripetizione del gesto (ossia, nel caso specifico, il fatto che il pre-testo di quasi ogni poesia sia la passeggiata nel bosco con il cane Tito) innesca un processo di straniamento che è, nello stesso momento, pratica alienante e "esercizio spirituale" che induce alla scrittura. *Paradiso* è, quindi, il più metapoetico dei già molto metapoetici *Planave* e *Prove*, nei quali la riflessione sulla creazione prende larga parte; mette esplicitamente a tema quello che altrove è materia appena intuita, mai esposta a *topos*, ma presente nella genesi dei libri: l'ispirazione. Questo è possibile grazie a una cosciente gestione delle cornici, cioè di una cerniera di chiusura e apertura⁴ che consente di rilevare una porosità tra i livelli di rappresentazione: ciò che è sullo sfondo affiora in primo piano, ciò che è in primo piano si delocalizza verso i margini e così via.

Nei prossimi paragrafi si osserverà come, nonostante la scena si definisca tale grazie a una coscienza che la "incornici", il dispositivo sia per il soggetto soprattutto mezzo di de-individuazione e straniamento. Parlerò di cornici riferendomi, in senso lirico-teorico, alla prospettiva che delimita la vista di chi parla nei testi; dall'altro, a livello pragmatico, a come entrino in comunicazione testo e contesto, le circostanze storiche in cui viene scritto – a come si rispondano, ancora una volta, interno ed esterno.

² Il riferimento è alla poesia *Platano* (RP64): il soggetto incontra un platano sulla sua strada, ed è subito costretto a tornare nel chiuso della sua stanza per poterne scrivere. Il testo è paradigmatico di un tema ricorrente, quello del rapporto tra esperienza e poesia. Lo strumento del registratore, cui si fa ampia menzione in *Paradiso*, consente di mettere in poesia l'esperienza in presa diretta.

³ Si rimanda alla definizione di paesaggio data da Michael Jakob in *Il paesaggio*, Bologna, Il Mulino, 2009: «Il soggetto fa interamente parte del paesaggio che compone. Da qui la *non-identità* profonda del paesaggio, la storia del paesaggio o meglio la *storia della coscienza* del paesaggio. Il paesaggio non esiste che in quanto coscienza, o anzi, è questa coscienza» (ed. or. Gollion 2008). Perché esista paesaggio, sostiene Jakob, c'è bisogno di un uomo in contemplazione, e quindi nettamente separato da ciò che è oggetto della sua contemplazione: è la distanza iniziale che consente a questi di trasferire la propria coscienza sull'oggetto estraneo.

⁴ «Ecco: in generale, uno dei grandi temi di *Paradiso* a me sembra proprio questo: la scelta tra *chiusura* o *apertura* al mondo o l'itinerario dalla chiusura all'apertura al mondo», si legge in Andrea Afribo, *Su «Paradiso» di Stefano Dal Bianco*, in *Come fare storia della metrica contemporanea? Tradizioni, metodi, esperienze*, a cura di Amelia Juri, Fabio Magro, Atti del convegno (Università degli Studi di Padova, 23-24 settembre 2024), Pisa, ETS, 2025, p. 162.

Se un discorso sulle cornici consente la verifica di alcuni dispositivi tradizionali del genere lirico, come l'atto scopico da una finestra, o da un balcone (entrambe le soglie ampiamente attestate nella poesia di Dal Bianco), è soprattutto utile a saggiare la tenuta dell'idillio di *Paradiso*, in cui il *locus amoenus* è il giardino, etimologicamente, che non può chiudere del tutto legami e corrispondenze con quello che avviene all'esterno: la pandemia di COVID-19.

I. «Mi sfugge il mio orizzonte». *Virtualità e ironia da Ritorno a Planaval a Prove di libertà*

Nel *De pictura* Leon Battista Alberti instaura le leggi della prospettiva che dal Rinascimento in poi cambiano il modo di vedere, disegnare, pensare l'architettura, il paesaggio, il soggetto stesso che osserva.⁵ Nella pittura come in poesia, la finestra diventerà mezzo efficace di una narrazione soggettiva: entro una cornice l'artista o il poeta rappresenta uno scorcio della realtà – una “siepe” che copre l'orizzonte dal punto in cui chi parla osserva, dicendo “il mio corpo è qui, non posso vedere diversamente di così”. La potenza lirica del dispositivo è misurabile dalla sua fortuna nella tradizione.

Il dispositivo della finestra o, più in generale, la messa a tema di una prospettiva, per quanto presenti nella poesia di Dal Bianco, non sono mai strategia di edificazione del paesaggio o di auto-contemplazione, e questo grazie a una pratica di spersonalizzazione e diminuzione del soggetto. È verificabile a partire da *Ritorno a Planaval* (sia nella sezione *Una vita nuova*, che nella eponima *dehors*), fino alla massima evidenza riscontrabile in *Paradiso*. Al netto dei dati disseminati ed erroneamente scambiati per (auto)biografismo,⁶ il mondo rappresentato nella poesia di Dal Bianco sembra privo, se non di un punto focale, di un soggetto

⁵ «Principio dove io debbo dipigniere. Scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto [...]. Poi dentro a questo quadrangolo, dove amme paia, fermo uno punto il quale occupi quello luogo dove il razzo centrico ferisce et per questo il chiamo punto centrico»; cfr. Leon Battista Alberti, *De pictura*, a cura di Cecil Grayson, Bari, Laterza, 1975, p. 70.

⁶ Cfr. Raffaella Scarpa, “*Ritorno a Planaval*: congetture e confutazioni”, in Stefano Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, Faloppio, LietoColle-pordenonelegge, 2018, pp. 109-124; pp. 111-113. Scrive Scarpa: «gli assi della diegesi (tipicamente lo spazio e il tempo) sono sopravanzati da connessioni di tipo percettivo-visivo, [...] poiché lo scopo non è sviluppare una cronaca intima a puntate che porti fuori [...] quello che c'è dentro – il vissuto, il ricordo – ma piuttosto di permettere al soggetto di “uscire fuori da sé stesso”», p. 113. Si veda anche il profilo tracciato da Giacomo Morbiato, *Stefano Dal Bianco alla ricerca (2001-2024)*, in *Poesia (2000-2024)*, a cura di Maria Antonietta Grignani, «Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura», XXVI, 2 (2024), pp. 43-51: specialmente p. 45 e ss.

individuabile che guardi e costruisca.⁷ La prospettiva di Alberti funziona se chi osserva il quadro vi si pone perfettamente di fronte, come a reggere il gioco del creatore, fingersi lui. Questo non può darsi nei libri di Dal Bianco: lo stesso soggetto deve costantemente negoziare la propria posizione rispetto all'orizzonte che ha di fronte. Prendo un testo dalla sezione *Una vita nuova* di *Ritorno a Planaval*, trascrivo da *Il piano*:

Quando mi stendo sul tappeto del salotto e guardo in alto, a volte c'è una mosca a volte un moscerino che volando descrive traiettorie stranamente geometriche, di colpo e di continuo svoltando con un angolo di solito acuto, e quello che è più strano è che tutto

si compie sullo stesso piano ideale: quello parallelo al soffitto e al pavimento dove sono io.

[...]

Veramente gli basta,
e anch'io sono su un piano, il quarto,
vivo nella mia fetta d'aria,
sopravvivo e quando voglio
guardo e respiro dalla finestra.

Anzi, ho comprato un tappeto
e qualche volta mi ci devo stendere,
altrimenti mi sfugge il mio orizzonte.⁸

Il «piano» è una dimensione relativa: vale tanto per la traiettoria bidimensionale tracciata dall'insetto, quanto, con spostamento di sema, per il piano del palazzo – il quarto – in cui vive il soggetto. Così che «il piano» in questione rappresenta, con una parola sola, sia il punto che è osservato – lo spazio in cui si muove l'insetto –, sia il punto d'osservazione da cui tale geometria è catturata – il quarto piano del palazzo in cui il soggetto vive. Del resto, se non bastasse una tale situazione di relatività, si noti pure che la prospettiva non ha davvero il potere di inquadrare un orizzonte; piuttosto, risulta vero il contrario: il soggetto non elegge arbitrariamente lo scorcio da visualizzare, si stende sul tappeto (ultima strofa) perché non gli sfugga un orizzonte già dato, per recuperarlo o trattenerlo.

Un altro caso di de-individuazione nella costruzione della scena e, dunque, del soggetto, si trova in *La poesia di oggi* (*Ritorno a Planaval*). Il testo è diviso in quattro brevi prose: *Con me*, *Senza di me*, *Con noi*, *Senza di noi*. Le prose “in

⁷ Pier Vincenzo Mengaldo parlava di «virtualità» dalla quarta di copertina della prima edizione di *Planaval*: «Stefano Dal Bianco è un uomo che si guarda vivere ad ogni istante ostinatamente, dolorosamente. E pensa a se stesso, col correttivo di affetti familiari nitidamente detti, come a una virtualità».

⁸ RP36.

praesentia”, *Con me* e *Con noi*, mettono in primo piano delle azioni, come l’atto in sé fosse prerogativa umana: basti considerare gli *incipit* rispettivi, «Dopo che ho preparato da mangiare mi riposo e aspetto, fumo una sigaretta» (*Con me*), e «Ci siamo visti» (*Con noi*). *Senza di me* e *Senza di noi* descrivono entrambe una scena, una porzione di realtà che però non è necessariamente catturata dal soggetto che parla; per esempio:

Senza di me

L’inclinazione dello schermo del computer che è la stessa del leggio di plastica poco più avanti, la lampada sui fogli e sul quadrato nero della scrivania, la sedia gialla vuota senza di me: tutto questo è il tuo sguardo nella fase di un amore corrisposto.⁹

In *Prove di libertà* l’atto di guardare è distorto sia nella prospettiva cercata («Mi esercito a guardarti dall’esterno, | da un luogo che non sia né te né me | ma sia da me da te equidistante» PL68, vv. 1-3) sia nell’oggetto che registra: guardare dentro una cornice, per esempio, porta all’edificazione di un “paesaggio” debitamente descritto nel rispetto del *topos* del *locus amoenus*, ma che ritrae le braci all’interno della stufa. Trascrivo alcuni versi da *Alla mia stufa, alla fatica*:

Questa sera le braci sono molte, anzi moltissime:
una vera montagna incandescente
con tutte le valli a ombrio e solatio
e con torrenti e fiumi e laghi rossi
e neri sbuffi e feste di paese...¹⁰

I “paesaggi con finestra” possono escludere e separare con decisione interno ed esterno (quelli che più avanti chiamerò i “testi-*separé*”), ma pure farsi momento di trasparenza in cui interno ed esterno dialoghino.¹¹ Interessa qui soprattutto considerare i momenti in cui la soglia diventi luogo di cortocircuito, occasione in cui la percezione indugi in bilico e le due misure di vicinanza e lontananza (o interno ed esterno) si sovrappongano; è qui che si realizza, per lo più, la condizione che Dal Bianco chiama di “distrazione”: un allargamento massimo, orizzontale e verticale, dell’attenzione. Trascrivo l’inizio di *Accorpamento* (dalla sezione *Una vita nuova* di *Ritorno a Planaval*):

Gli abitanti della casa che da poco abito non si curano delle ombre dei balconi lungo il marciapiede, vanno e vengono, entrano dal portone che si chiude con i loro nomi, non

⁹ RP25.

¹⁰ PL87, vv. 6-10.

¹¹ Cfr. Morbiato, *Stefano Dal Bianco alla ricerca (2001-2024)*, cit., p. 49.

si chiedono mai se vivranno abbastanza per capire tutto.¹²

Il balcone, soglia per eccellenza, è proiettato sulla strada: il varco che collega interno a esterno è sovrappreso su una superficie esterna, dalla strada gli inquilini attraversano l'ombra del balcone proiettata a terra e varcano la soglia del portone per rientrare in casa. Non si tratta solo di una finestra intesa come cornice o momento di trasparenza, contatto con l'esterno. Il sovrapporsi delle due condizioni genera un momento di «contrasto efficacissimo e sublimissimo tra il finito e l'infinito» (*Zibaldone*, 1° agosto 1821), tra aperto e chiuso, contenuto e contenitore, tanto più evidente quanto più si ha a che fare con la "natura morta" degli spazi domestici.

In *Veduta con signore*, da *Prove di libertà*, una prima persona plurale vede attraverso la vista di un signore alla finestra:

Un signore che mai conosciamo abbastanza oggi si è affacciato,
abbiamo visto che ha visto qualcosa
per un momento alla finestra,
qualcosa che tremava nella valle sottostante¹³

Quando il «signore» smette il contatto visivo con l'esterno e si volta a parlare con le persone all'interno dell'appartamento «il legame intrasentito scompare | e così i nostri confini, che per un po' di tempo | erano stati i suoi» (PL83, vv. 17-19).

Invece, con il caso della finestra-cornice quale *separé*, trova massima espressione un'altra dimensione: quella dell'ironia o dello straniamento – è specialmente questo il momento che interesserà la seconda parte di analisi, quella dedicata da vicino a *Paradiso*. Nei "testi-separé", cioè, si è in presenza di una membrana priva di porosità, dunque rigida e compartimentale: a riguardo si potrebbero citare, da *Planaval*, almeno *Colombino* («è per giustizia | che il nostro cuore si assomiglia | come un uomo e un animale | diversi e uniti sotto lo stesso sole», vv. 13-16), *Altra resistenza* («Sembra un uccello che batte sul vetro | e non capisce: | che qui non è il suo posto, | che qui dentro per starci | è necessario il sangue caldo, della carne, | un cervello pieno di pensieri | e la pazienza di abitare dentro», vv. 8-15), *La paura* («La signora che mi spia dietro la sua tenda bianca drappeggiata [...] questa signora io non la conosco e non ha niente di particolare: è una signora e basta, che sta nella sua casa e si nasconde»). Trascrivo *Fumo di sigarette*, in *Prove di libertà*:

L'inverno ha di buono che il calore è nelle case e tende a uscire, portandosi dietro il fumo se uno ha l'accortezza di aprire uno spiraglio di porta-finestra ad ogni sigaretta. Poi si richiude e tutto torna come prima, con pochissimi sensi di colpa per i coinquilini

¹² RP20.

¹³ PL83, vv. 1-4.

bambini, che mantengono polmoni chiari e troppo freddo non prendono. Al fumatore resta un senso di averla fatta franca, dimenticando il buon esempio e lo stato dei suoi, di polmoni. Ma sulla salubrità dell'aria in casa non v'è dubbio: il fumo nero è tutto fuori, affari vostri.¹⁴

Lo straniamento, in quanto forma di ironia, consente un'uscita parziale dal discorso instaurato dal testo. Talvolta, dal libro: è il caso in cui una sezione sia puntellata di testi ironici che contraddicono il tono generale degli altri. Ed è proprio lo straniamento – e quindi l'ironia, presente a titoli e peso diversi in ogni libro di Dal Bianco – a preparare un'uscita di più larga portata: quella del poeta da sé stesso, l'*ékstasis*, letteralmente: la dislocazione, lo stare fuori di sé che trova pieno adempimento nell'ispirazione tematizzata in *Paradiso*. Si procede verso la pratica di auscultazione della Musa: "pratica" perché, si vedrà meglio, è in forma di esercizio – spirituale – che si presenta la disposizione all'ascolto, tanto più alta nella parte *dehors* quanto più piena si fa, simmelianamente, la «vita dello spirito» distante dalla «metropoli» («Quanto più mi allontano dal paese | più, se ricordo, il tempo si dilata», P30, vv. 1-2). Lo scarto si avverte, con qualche approssimazione, nella sezione eponima di *Ritorno a Planaval*, nei testi dedicati già alla Val di Merse che chiudono *Prove di libertà*, e nella sezione eponima di *Paradiso*.

La tradizione entro cui si iscrive l'idea del risveglio epifanico della coscienza del poeta dopo i tentativi di poesia esperiti in "dormiveglia" è senz'altro di carattere romantico-modernista.¹⁵ Pure, l'idea di un'ispirazione come lingua dell'altrove che parli epifanicamente per mezzo del poeta-strumento è anche un oggetto ibrido, tra simbolismo e formalismo: da un lato, si assume l'esistenza di un altrove dal quale qualcuno o qualcosa mandi segnali; dall'altro, si assume una distinzione tra lingua della comunicazione e lingua della poesia. Ne *L'arte come procedimento* Šklovskij osservava una possibile distinzione tra una funzione pratica, di pensiero, e una funzione poetica della lingua, un mezzo per «rafforzare l'impressione». Il pensiero sintetico, il riconoscimento dell'esterno per mezzo di variabili note porta alla scomparsa dell'oggetto, all'impossibilità di *vederlo*. La poesia, piuttosto, è la trasmissione dell'impressione dell'oggetto – «la creazione della sua "visione" e non del suo "riconoscimento"». ¹⁶ L'arte procede per straniamento: sottrae l'oggetto all'automatismo della percezione, e così facendo lo rende di nuovo visibile.¹⁷

¹⁴ PL50.

¹⁵ Prendo l'etichetta di "dormiveglia" dall'intervento di Guido Mazzoni alla presentazione di *Paradiso* presso la Biblioteca degli Intronati di Siena, 8 maggio 2024, consultabile al link: https://www.youtube.com/watch?v=7_1WnshBJc0 (consultato il 5 novembre 2025).

¹⁶ Cfr. Viktor Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi*, a cura di Tzvetan Todorov, prefazione di Roman Jakobson, Torino, Einaudi, 1968, pp. 73-94: p. 88 (ed. or. Paris 1965).

¹⁷ Ivi, pp. 82-83: «Procedimento dell'arte è il procedimento dello "straniamento" degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione, dal

Tutta l'opera di Dal Bianco è tesa a questa sfida: rendere l'oggetto visibile, cioè irricognoscibile. Fuori dalla cornice, ma costantemente a fuoco.

I.2 Ambienti, sintassi, esperienza in Paradiso

La stessa prospettiva incerta di cui si è parlato per *Planavale Prove di libertà* è messa in crisi, in *Paradiso*, soprattutto attraverso una – letteralmente – “doppia vista”, che non è quella propriamente leopardiana o zanzottiana, o non solo: piuttosto, una consapevole relativizzazione della scena portando sempre a coscienza la diversa prospettiva del cane Tito rispetto a quella “umana” di chi parla.¹⁸ Nel primi decenni del Novecento Jakob von Uexküll teorizzava l'esistenza di tanti ambienti quanti fossero gli esseri viventi ad abitarli.¹⁹ Così il paesaggio di *Paradiso*, pure mantenendo i contorni di una coscienza («mentre ogni foglia che cade | costruisce una sua storia | e la racconta come può, con lievi digressioni | che nella calma parlano di te | e di altre cose altrettanto misteriose» P106, vv. 5-9.), è sempre messo in crisi da ciò che vede, sente, annusa Tito, moltiplicando i punti prospettici ma anche i paesaggi possibili («e Tito ha il naso rasoterra | tutto il tempo perché tutto | profuma di qualcosa | e io ho il naso per aria | perché il profumo è altrove, | perché niente mi basta sulla terra» P32, vv. 21-26; «Io e Tito ci teniamo sempre d'occhio | quando per finta andiamo a caccia, | ma questa volta no, per quanto mi riguarda | a causa delle stelle, mentre lui | l'ultima volta che l'ho visto | stava seguendo una traccia di lepre | o di cinghiale», P52, vv. 8-14; «Ora stiamo seguendo un canaletto secco per l'irrigazione | e Tito fa una certa invidia | perché il suo occhio è all'altezza dell'erba | e non è costretto a dominare niente | mentre il suo amico si fa serio | dall'alto della sua incostante umanità», P60, vv. 11-16; «e Tito non ha fatto neanche in tempo a incuriosirsi | che si è trovato in braccio a me | a fare retromarcia | senza colpo ferire | senza capire tanto | di una paura che è rimasta solo mia | e della vipera impietrata in mezzo al prato», P129, vv. 9-15). D'altra parte, esistono molto più spesso che altrove, in *Paradiso*, testi costruiti per essere o sembrare impersonali, come:

momento che il processo percettivo, nell'arte, è fine a se stesso e deve essere prolungato; l'arte è una maniera di “sentire” il divenire dell'oggetto, mentre il “già compiuto” non ha importanza nell'arte. [...] Gli oggetti percepiti diverse volte, cominciano ad essere percepiti per “riconoscimento”: l'oggetto si trova dinanzi a noi, noi lo sappiamo, ma non lo vediamo».

¹⁸ Per il rapporto tra uomo e animale in *Paradiso*, cfr. Andrea Bongiorno, *L'humain et l'animal dans Paradiso de Dal Bianco : une poétique de l'espace naturel à travers les promenades avec le chien Tito*, in «Écritures», 14 (2025), in corso di pubblicazione.

¹⁹ Cfr. Jakob von Uexküll, *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, con le illustrazioni di Georg Kriszat, Macerata, Quodlibet, 2010 (ed. or. 1934).

Se la pianta è spinosa
in certi casi può significare
che la sua struttura intrinseca è preziosa
e molle al punto da capitolare
all'offesa di una raffica di vento
se non al piede di chi passa
e scopre anche in natura da una parte
l'infermità di chi è scostante
dall'altra l'inutilità di esserlo.²⁰

Proprio come in *La poesia del giorno* la presenza degli umani era soprattutto connotata dalle azioni, è difficile qui pensare che ci sia un soggetto a descrivere una pianta, poiché l'indugio è più astrattamente sulle proprietà della stessa. Mai come in *Paradiso*, e tanto più per le modalità di composizione del libro, la coscienza e il soggetto vengono rappresentati integralmente nella sintassi. La poesia è costruita per condurre verso il fondo come conquista progressiva: le proprietà dell'oggetto si registrano in diretta così come si fanno autoevidenti, di fronte a qualcuno che man mano considera e soppesa ciò che gli è presentato dalla natura, registrando le manifestazioni del circostante al registratore, come in un *reportage*. Lo stupore del dato osservato e la distribuzione di questo nel verso è l'evidenza più marcata della presenza di un soggetto. La poesia si può dividere in 3 blocchi (vv. 1-3, vv. 4-6, vv. 7-9): dopo il primo, gli altri due procedono per polisindeto, ma con valore epifrastico, aggiungendo qualcosa al discorso del primo blocco, ciò che rende difficile citare la poesia in forma scorciata (frequente, si vedrà, nei testi monoperiodali del libro). Dal v. 3 in poi la poesia potrebbe finire in ogni momento: il v. 4 potrebbe essere l'ultimo, e così il 5, e così, definitivamente, il 6; eppure, c'è sempre un verso che segue e chiede al lettore di continuare, andare oltre, scoprire altro insieme.

Dopo i testi di "crisi" della prospettiva si valuti, anche per *Paradiso*, la funzione dei già menzionati "testi-*separé*". Nonostante il cinismo esposto di alcuni versi di *Prove di libertà* (si veda la sezione *Fa. Cinismi e cattiverie*, almeno), il libro con le escursioni più violente è in realtà *Paradiso*: e proprio perché è un libro di sostanziale idillio, all'interno del quale non ci si aspetta di trovare testi in cui la membrana interno-esterno si sclerotizzi all'improvviso, interrompendo il flusso da una parte all'altra della soglia-finestra. Quando capita di incontrare uno di quei testi con "*separé*" tra interno ed esterno, o con brusche recinzioni e fortificazioni di cornice, la reazione è qualcosa di simile al riso: è l'emersione dell'ironia. Si pensi all'«avanguardia piratesca | di moscerini» chiusi fuori dalla finestra in *È il primo giorno dell'anno che fuori* (P63, vv. 3-4); o a *Una rondine bella*, uno dei testi più

²⁰ p92.

lunghe della sezione eponima di *Paradiso*, composto da quattro strofe di diverse lunghezze: una rondine si posa sul filo della biancheria e dall'esterno guarda l'interno della cucina (stanza dalla quale, verosimilmente, il suo sguardo è ricambiato dal soggetto che parla). La rondine guarda all'interno della casa attraverso una «finestra chiusa» (P78, v. 3). Il soggetto descrive la cucina sottolineandone gli aspetti appetibili per la rondine – guardandola, cioè, con quegli occhi – e ne menziona «il soffitto alto | e *il*/sufficiente spazio per andare e venire volando» (vv. 13-14). Così le ultime due strofe:

A questo punto sono rovinato
perché lei ha già avvertito il suo compagno
e mi fanno la posta tutto il giorno, io lo so
perché se apro la finestra
la coppia entra e esce a volontà
trasportando materiali
per farsi una casa in casa mia.

Del tutto in linea con la mia infame specie
io questo non lo posso permettere
e allora tengo chiusi i vetri
perché la bellezza, come tutti sanno
è una cosa che si guarda
ma non si può tenere dentro, perché sporca.

A provocare lo straniamento, in questo caso, è la congiuntura in cui si incastona il testo dedicato alla «rondine bella»: la poesia è preceduta da una serie di testi di marca leopardiana (il diradare del paesaggio all'orizzonte nel «verdegrigio e grigioazzurro», l'«infinito niente | che sta oltre l'Amiata», P76, v. 14 e vv. 17-18) e subito seguito da un bozzetto primaverile, con «il colore lilla *che* spicca | anche isolatamente sul sostrato delle foglie secche» (P79, vv. 3-4).

Le cornici, o quegli elementi che incorniciano uno scorcio, chiudono e improvvisamente aprono, romanticamente, l'orizzonte allo sguardo, sono ovunque.²¹ Se non si tratta di un quadro di finestra, specialmente nella parte *dehors*, le scene sono delimitate da elementi naturali: siepi, filari d'alberi, la luce della luna, il cono di luce di un lampione. Così che le coppie interno-esterno e prossimità-distanza sono, essenzialmente, le cerniere che erigono l'intero libro («e tutto vibra di riconoscenza | e tutto si ricorda | di quando era lontano | mentre si fa vicino intenerendo i campi | e il cuore a quello che cammina», P58, vv. 11-15). Situazioni

²¹ Andrea Cortellessa parla di un «*piccolo dramma fenomenologico: la "visione ristretta" che, leopardianamente, è l'unica specola dalla quale si possa traguardare il concetto di "infinito" (e, con esso, l'orizzonte d'ogni possibile trascendenza)*», in «Antinomie», 23 settembre 2024).

di interstizialità si trovano in luoghi sparsi del libro; per esempio, in *Dopo tre giorni di piogge sottili*, in cui un soggetto e un cane attraversano il bosco e si trovano in bilico tra «l'odore delle querce», dall'alto, e «quello agro della terra», dal basso: «così nell'incertezza tratteniamo il respiro | acceleriamo il passo | e cerchiamo un rifugio tra l'asfalto e il cielo» (P81, vv. 12-14).

Più il soggetto si avvicina al paesaggio e prova a misurarlo, più l'oggetto si sfoca: il segreto di una natura panteistica non si può registrare per mezzo umano, «si capisce che lì sotto | lavora qualche cosa di grandioso | per ogni vita e colore sulla terra» (P79, vv. 9-11) – e, non da ultimo, perché ci sia un paesaggio, è richiesta distanza, un rapporto dieretico con la natura. Il tentativo di de-individuazione nella natura e l'impossibilità materiale di abbandonare completamente una prospettiva da cui dire la natura, sono la tensione fondativa del libro.

II. Alienazione e voicing: un libro sull'ispirazione

Nel corso del 2022 il litblog *formavera* ha condotto un'inchiesta sull'ispirazione; il titolo della rubrica era, appunto, *Non è lavoro sul nulla: questioni pratiche sull'ispirazione*. Quando Dal Bianco viene invitato a rispondere al questionario, elude l'intervista e scrive un testo di poetica. Si chiama *Ascoltare la Musa*, viene scritto nel momento di piena composizione delle poesie di *Paradiso* e ne sembra il manifesto o il prologo. *Ascoltare la Musa* riparte dalla prosa *Essere umani*, in chiusura di *Prove di libertà* – e molti recensori di *Paradiso* hanno notato come quell'invito a «entrare di notte nel bosco e ascoltare» venisse proprio raccolto dal libro del 2024.²²

Chi scrive ragiona di come l'ispirazione sia diventata, al presente, poco più che una metafora, qualcosa di cui non si è in grado di sottoscrivere o condividere i presupposti religiosi e culturali. Cosa si può fare per recuperare la proiezione nell'interiorità di cui l'ispirazione è risultato e premessa?

Ci si può inoltrare in un contesto di natura, e da lì mettersi in ascolto. Ascolto non di ciò che semplicemente ci sta intorno come un dato sensibile, ma un ascolto disposto a captare i messaggi che immancabilmente elargisce quella che nella tradizione è stata chiamata la *Natura naturans*, la Natura nel suo modo di operare, e sperare che qualche cosa avvenga. Qualche cosa per cui non siamo più *soltanto* noi a parlare, con tutte le nostre idiosincrasie di poveri relitti umani, ma una voce altra, che si fonde alla nostra e che davvero potrebbe servirsi di noi per manifestarsi. [...] ²³

²² Si vedano almeno Marco Villa, *Recensione a "Paradiso"*, in «Semicerchio», 1 (2024), pp. 109-111; e Massimo Natale, *Dal Bianco, il cane Tito e l'alterità della natura*, in «il manifesto», 24 maggio 2024.

²³ Cfr. Stefano Dal Bianco, *Ascoltare la Musa*, in *formavera*, 23 giugno 2022.

Al netto del repertorio di motivi spiccatamente modernisti («ecco che una rete di esperienze sedimentate, che solo in parte sapevamo lavorare in noi, viene alla luce della lingua»; «un verbo che è al principio di tutto e che in certi casi si fa vivo per barlumi fra gli interstizi della lingua»; «ciò che nasce, nasce come attraversato da un ricordo»), buona parte del fuoco è sul risultato di tale ascolto in termini di letteratura:

il manufatto che si crea in quel dato momento può assomigliare terribilmente alla lingua di comunicazione, tanto che i profani riescono talvolta a sentire che lì sotto c'è qualcosa, ma normalmente non si accorgono della differenza.²⁴

La differenza che si pone è davvero quella tra lingua della comunicazione e “lingua della poesia”: per Dal Bianco la differenza «non è rappresentabile perché si tratta di un *sapore*» – l'estetica indù lo chiama *rasa*.²⁵ Pure, senza quel “sapore”, «una lingua – una poesia – non ci parla», e si ferma alla «mera trasmissione di contenuti comunicativi». Parafrasando, è quanto Dal Bianco va dicendo da venti, trent'anni, per esempio nello scritto *Il suono della lingua e il suono delle cose* (2002).²⁶

L'idea di un rinnovamento interno della lingua, e quella della matericità delle parole, dotate di un corpo tangibile «come fossero cose», di nuovo, conducono direttamente alle teorie di straniamento e linguaggio poetico di Šklovskij e Tynjanov,²⁷ e trovano in *Paradiso* realizzazione per effetto di voce – davvero nel senso culleriano di *voicing*.²⁸ tangibile sia perché ogni prima trascrizione è sostanzialmente primo ascolto (poiché, si è detto, i testi sono registrati al microfono del cellulare: «Tante di queste inapparenti cose scritte | arrivano da sé, dettate a un cellulare», P89, vv. 1-2), sia perché il registratore, anche se non direttamente menzionato, imprime una forma riconoscibile ai testi. Sono frequenti, per esempio, gli attacchi *in medias res* (anche forme avverbiali, come «ora»), oppure ellittici, come a continuazione di un discorso: «Comincia così questo solstizio» (P31, v. 1), «Adesso l'ombra mia e del lampione spento si confondono | una sull'altra, e vanno

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Id., *Il suono della lingua e il suono delle cose* (2002), in Id., *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 75-84: 77: «il linguaggio della comunicazione in realtà non comunica granché: la possibilità di una vera comunicazione, di una vera condivisione si è persa per strada; ci si vieta a priori, per sordità verso la lingua, la possibilità di un contatto umano non fittizio».

²⁷ Cfr. Jurij Tynjanov, *Il problema del linguaggio poetico*, trad. Giovanni Giudici, Ljudmila Kortikova, Milano, Il Saggiatore, 1968 (ed. or. Leningrado 1924).

²⁸ Jonathan Culler sostiene che una delle caratteristiche della lirica sia l'effetto di voce insito nei testi di poesia, l'impressione che qualcuno stia parlando; cfr. Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, London, Harvard University Press, 2015.

sull'alloro» (P44, vv. 1-2), «Per esempio mi ricordo che ieri» (P90, v. 1), «Ora Tito ha scavato una buca» (P105, v. 1), «Ora la pioggia di ieri e la grandine leggera | hanno rifatto il suolo e nell'umidità | le foglie morte sono ancora più morte» (P123, vv. 1-3). Ci sono poi gli attacchi che descrivono davvero le variazioni di stato, o quelli che per prima cosa recano una descrizione di massima della situazione, come nei diari degli antropologi e degli scienziati o nei *reportage*: «La pendenza del campo è moderata.» (P41, v. 1), «Il cielo è completamente vuoto questa notte» (P42, v. 1), «Il vento se n'è andato con la pioggia» (P51, v. 1), «Come ormai tante altre volte stamattina | con la macchina e con Tito | abbiamo preso uno sterrato pianeggiante» (P56, vv. 1-3), «Sono tutto sudato» (P61, v. 1), «È il primo giorno dell'anno che fuori | fa più caldo» (P63, vv. 1-2), «Una luce si avvicina piano in fondo alla pianura» (P64, v. 1), «La perfetta visibilità di oggi» (P74, v. 1), «Dopo tre giorni di piogge sottili» (P81, v. 1), «Giorno di poca pioggia» (P112, v. 1). A questo proposito, numerosissime le situazioni deittiche.²⁹ Sono i segni incontrovertibili di una nuova prossimità dell'autore all'esperienza descritta in presa diretta («Abbiamo visto l'erba nuova [...] | ma è successo soltanto perché | eravamo dalla parte giusta del colle», P108, vv. 1-4). Non è un caso, allora, se nessuno dei testi della sezione eponima porti un titolo: la poesia nasce nel momento in cui viene detta, e non subisce sostanziali post-produzioni.

Il *voicing* concesso dal *medium* predispose il soggetto a una pratica spirituale. Che Dal Bianco lo abbia previsto o no, le condizioni da cui nascono i testi di *Paradiso* innescano un circolo virtuoso: il processo di disautomatizzazione della lingua, cioè, passa piuttosto per l'automatizzazione di un gesto, la passeggiata, nella fattispecie, o il lancio dei sassi a Tito, l'abitudine, la ripetizione: diventa rapidamente prassi estatica.

Le istruzioni per un migliore esito della pratica («Quando ti sembra che tutto sia perduto [...] | puoi tentare di entrare nel bosco di querce, [...] | Ma bisogna che il tempo dell'anno sia | primi di marzo», P115, vv. 1-12) convocano immediatamente i codici della filosofia e letteratura mistica: gli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola, per esempio, sono pensati come manuale alla ginnastica dello spirito, con pianificazione dell'allenamento scandita in settimane. Il metodo "lavorativo" è certo quello del filosofo Georges Ivanovič Gurdjieff, più volte assunto a modello esplicito nelle dichiarazioni di poetica di Dal Bianco. Fondamentale è la continuità della pratica, la costanza: la perdita del contatto, anche minima, comporta una fatica estrema per recuperare la sintonia («Qualora i doveri o gli affetti della vita | anche per pochi giorni ti chiamassero altrove | devi sapere che al ritorno | assieme all'abitudine | sarà andato perso il contatto [...] | Il fatto è che la frequentazione dell'altrove | porta con sé necessità, e assorda», P85, vv. 1-9).

²⁹ Rilevate in Afribo, *Su «Paradiso» di Stefano Dal Bianco*, cit., p. 166.

III. «Luna piena rossa di gennaio». (Anti-)idillio in *Paradiso*

Alla luce di quanto osservato finora, è possibile affermare che *Paradiso* sia un libro che concede almeno due letture: la prima è quella che si compie senza conoscere la data di composizione dei testi (scritti per lo più tra il 2020 e il 2022); la seconda è quella che si compie non potendo più evitare di ricondurre la genesi del libro alla pandemia di COVID-19. Come entrano in comunicazione il giardino edenico e il circostante?

Assunto con coscienza che la cornice implichi necessariamente la perdita di qualcosa, l'esclusione dello sguardo «da tanta parte dell'ultimo orizzonte», si registra pure, in *Paradiso*, una forza centripeta – una “distrazione” – che tenga il particolare quale momento dell'universale, di un più largo disegno.³⁰ Un vero e proprio reticolato è intessuto tanto nel testo singolo, quanto tra i testi del libro, chiarendo sempre che la parte è partecipe del tutto. Se ne ha la prova considerando la struttura delle poesie monoperiodali (già menzionate), spesso sintatticamente costruite perché ogni verso risulti incatenato agli altri. Si prenda il testo:

Dal momento che anche uno spicchio di luna
 questa sera se ne fa garante
 la storia delle lucciole stasera
 sarebbe da narrare per intero,
 che vuol dire senza nulla omettere
 di traiettorie e atterraggi
 di subitanei inalzamenti
 avventurosi sulla pista d'asfalto
 dove ora anche il bagliore della luna
 osa farsi intermittente
 nel segreto di un silenzio
 continuamente rotto dal silenzio
 così che neanche il testimone più attendibile
 brillerà per presenza costante
 e il suo racconto non potrà davvero essere intero.³¹

Soppesando un verso alla volta si registra un dato che, a livello macrotestuale, riguarda più generalmente il libro: la poesia risulta impossibile da parcellizzare o da

³⁰ Marco Villa nota come la maggior parte dei testi di *Paradiso* partano da un'evenienza per trascenderla poco dopo, in un movimento che proceda dall'opacità alla trasparenza; cfr. Villa, *Recensione a "Paradiso"*, p. 110: «Varie poesie si reggono su un meccanismo schematizzabile come una sequenza di occasione e astrazione. E cioè: all'uomo-poeta capita qualcosa, per lo più in termini di visione o di ascolto, e a questo fa seguito, magari attraverso uno stacco strofico o il ricorrente “Così”, una riflessione che tende ad allargare il valore di quell'esperienza a un piano più generale».

³¹ p94.

citare in forma scorciata senza perdite sostanziali.³² Ogni verso è inseparabile dagli altri, contenendo un legame grammaticale, sintattico, retorico con ciò che precede, e anticipando qualcosa di ciò che segue. Non è soltanto una perizia demandata all'inarcatura; piuttosto ha a che fare, da un lato, con l'emissione stessa della voce, che nella dettatura al registratore fa i conti con l'edificazione cieca, aiutandosi con i versi già detti e integrandoli a quelli appena concepiti, al materiale mentale; dall'altra, si ritiene, ha a che fare con un sentimento diffuso in tutto il libro, la compromissione reciproca delle parti, la sensazione di parlare da un luogo parziale e trasceso, che non appartenga a nessun individuo, e che sia inserito in un sistema superiore e onnicomprensivo. Il solo verso isolabile dagli altri, dove finalmente fermarsi nella pienezza sintattica e nell'autonomia semantica, è quello finale, un'epifrasi, una cosa aggiunta all'ultimo e che veicola un messaggio tanto più rafforzativo in quest'ottica, stabilendo: «e il suo racconto non potrà davvero essere intero».

Oltre ad avere l'impressione che ogni essere e creatura della sezione *Paradiso*³³ si accordi a una sorta di natura-diapason («per un'ora soltanto | parla la stessa lingua tutto» P48, vv. 6-7; «la scommessa di chi vive [...] | è far parte di un quadro dove tutto | è fermo» P49, vv. 6-9; «Tito il mio | corrispettivo ansante» P61, vv. 1-2; «può darsi che dopo il ventesimo | quarantesimo lancio il respiro dell'acqua | cominci a farsi condiviso» P66, vv. 6-8; «Commisurando il passo alla delicatezza | del profumo che è nell'aria» P80, vv. 1-2; «Trasformati in parole luna piena rossa di gennaio | e includi nel racconto il rombo della superstrada» P111, vv. 1-2; «L'umidità che sale dalla strada | forse è il respiro della terra ferma | che tiene conto del moto delle stelle» P114, vv. 1-3), esiste un evidente meccanismo di *capfinidad* tra i testi che ha il potere di stringere le maglie del libro: dai rimandi più o meno diretti nella prima sezione (l'*explicit* della terza poesia del libro che fornisce l'*incipit* per la quarta, così che da «che oggi in questo chiaro giorno | dispiega le sue nebbie di vendetta», P15, si passa a «In questo giorno che ci appartiene solo in parte», P16; l'ultimo verso della fronte, nell'unico sonetto del libro, «lasciando posto alla pace del nulla», che richiama il primo della sirma «quel nulla inequivoco che mai», P17; oppure «paradiso», parola che chiude la prima sezione, subito seguita

³² A questo proposito, si veda Afribo: «l'effetto di unità, uniformità, armonia, classicità, *pace* (*pace* è un'altra parola chiave del libro) di *Paradiso* viene anche – e direi principalmente – da come Dal Bianco scrive: cioè dalla sua sintassi, dai suoi periodi lunghi avvolgenti, senza stacchi e pause, così diversi dalla sintassi franta e laconica, a base nominale, del poeta da giovane della *Bella mano*»; cfr. Afribo, *Su «Paradiso» di Stefano Dal Bianco*, cit., p. 170.

³³ Non così in *Appuntamento al buio*: il testo spartiacque è *Acerò di Arquà*, P23: se inizialmente chi guarda ha l'impressione che, muovendosi nel vento, l'acero rida, «provi qualcosa di nostro», il finale sigla lo sganciarsi della natura dalla costruzione paesaggistica dell'occhio umano: «il suo provare è un tentativo | di essere nel vento | un accordo di foglie [...] è solo | solo nel suo chiuso riso, | paradiso», vv. 4-12. Da questa presa di coscienza può iniziare la sezione eponima.

dalla sezione eponima e omonima; ma si pensi anche alla ripetizione delle tessere lessicali: buio, fiamma, tutto, nulla, fermo/a, sera, stanza) agli attacchi *in medias res* della seconda (di cui si è detto), che lasciano immaginare che gruppi di testi possano essere stati registrati nel giro di poche ore, o nella stessa giornata, mettendo a confronto le condizioni della natura di poche ore prima con le presenti, man mano.

Un tale reticolo è pure la ragione per cui è impossibile considerare l'idillio di *Paradiso* senza valutare il contesto in cui è calato, se non proprio le premesse da cui nasce, e il rapporto che instaura con il *topos* del *locus amoenus*. Sebbene rispetti tutti i caratteri della tradizione, il primo effetto straniante della natura e del paesaggio idillico del libro è dato dall'inattualità stessa del codice, anche qualora si volesse pensare al bosco della Val di Merse come a un paesaggio ideale contrapposto alla contingenza pandemica.³⁴ In altre parole: tanto è solido l'idillio edificato, quanto più il lettore si trova letteralmente spaesato. Allargando lo spettro la natura di *Paradiso* risulta, a tratti, «inquietante»;³⁵ d'altra parte, è ancora più fortemente perturbante: ricorda al lettore qualcosa di noto, appunto, ma come rimosso. Discuto di seguito le categorie di inquietante e perturbante.

L'inquietudine che deriva dalla natura è senz'altro data da un carattere romantico di sublime spaventoso, talvolta reso nei termini dell'ansia e, soprattutto, della paranoia. Due isotopie attorno a cui orbita la paranoia sono il «buio» e la «luna»: due lemmi onnipresenti, nonché elementi necessari a un discorso sull'ispirazione, dove la paranoia diventa contatto con l'altrove. Il buio è metafora e condizione reale dell'«eclissi» di sé; lo dicono bene alcuni testi: «non importa che luce ti porti | se non sei in grado di eclissarti» P113, vv. 7-8. Ci si muove nella dimensione dell'inconscio, di quell'*Appuntamento* che si attende per tutta la prima sezione, e che finalmente si compie: è il momento in cui la vista si adatta al buio e si fa meno faticosa che in presenza di fonti di luce (è detto esplicitamente a tre quarti del libro: «Ormai manca pochissimo | ed è già pronto il gecko sul lampione ancora spento. | Quando si accenderà sarà la sera | e l'ombra nostra si confonderà | con tutto il resto | sotto un azzurro quasi ancora chiaro» P131, vv. 8-11).

La luna di *Paradiso*, più che nelle altre raccolte, mostra tutti i portati simbolico-archetipici dell'Arcano maggiore dei tarocchi: l'intuizione, il sogno, l'illusione, ma

³⁴ Per la storia del *topos* del *locus amoenus* e la sua fortuna nel contemporaneo si rimanda a Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017, in particolare pp. 86-100. Si veda anche: Id., «Di che cosa è composto il giardino». *L'anti-idillio come topos nella poesia del Novecento*, in *Metamorfosi dei topoi nella poesia europea dalla tradizione alla modernità - II. Le forme di Proteo. Antichi e nuovi topoi nella poesia del '900*, a cura di Paolo Amalfitano, Firenze, Pacini, 2019, pp. 97-121.

³⁵ Così Massimo Natale: «il fondale su cui si muovono l'io lirico e il suo fiducioso compagno è la magnifica – e a tratti persino numinosa e inquietante – alterità della natura»; cfr. Natale, *Dal Bianco, il cane Tito e l'alterità della natura*.

anche la paranoia, l'inconscio, l'ansia, la mistificazione.³⁶ È soprattutto una luna che raggiunge il massimo della sua funzione quando si trova in fase crescente, appena passato il novilunio, o in fase calante, appena prima del novilunio: una luna che si trovi nella soglia di congiuntura tra Terra e Sole, e che mostri la più piccola percentuale di superficie illuminata, che proietti una luce flebile e circoscritta e che consenta, quindi, un'illuminazione tanto tenue da non interferire con le tenebre, e anzi consentendo meglio all'occhio di "vedere" al buio. Per esempio:

Quando la luna nel suo primo quarto
è una falce sottilissima
illuminata dal basso
è molto facile che lasci intravedere
tutto il resto della sfera
come un alone leggermente più chiaro
nella perfetta oscurità del cielo,
cosa che non succede nei giorni successivi
quando la parte illuminata acquista rilevanza
e paradossalmente oscura il tutto.
È così che questa notte
l'oscuro della sfera
non è ben chiaro se si veda
o sia un miraggio della nostra immaginazione,
cosa che non ci farebbe tanto onore
considerando l'aria gelida
e l'idiozia dell'ammalarsi
stando tre notti di fila
col naso ghiacciato alla luna
immaginando di sottrarsi ai differenti mali
che immaginiamo stare sotto il sole.³⁷

L'attivazione della tipica doppia vista, o diplopia, ovvero la registrazione dell'illusione accanto al dato reale o percepito tale, si veicola con quell'ambiguità semantica che impone resistenza e rallentamento nei testi di *Paradiso* (per esempio: «l'oscuro della sfera | non è ben chiaro se si veda | o sia un miraggio», dove l'aggettivo *chiaro* si contrappone a *oscuro*, e però si libera pure da qualsiasi sema preciso nella formula idiomatica trita "non è chiaro", che vale per "questo dato rimane in dubbio, in bilico").

³⁶ Un lavoro sugli archetipi – e, nello specifico, sulle tracce delle conoscenze alchemiche – è quello che Dal Bianco ha condotto sulla poesia di Zanzotto: Stefano Dal Bianco, *Andrea Zanzotto's Archetypal Symbolism*, in *Conglomerates. Andrea Zanzotto's Poetic Clusters*, a cura di Adele Bardazzi e Roberto Binetti, Oxford, Peter Lang, 2025.

³⁷ P77.

Le situazioni di luna piena, poi, sono almeno due. Nella prima, il «riflesso bianco della luna piena» (P107) viene interpretato in modi differenti, lo stesso paesaggio descritto in atti enunciativi diversi (tutti virgolettati): non ne vengono fuori immagini diverse o paesaggi diversi, piuttosto un progressivo chiarificarsi della coscienza a sé stessa, che man mano interpreta ciò che ha di fronte. Ma si consideri anche la «luna piena rossa di gennaio» (P111): la luna rossa è il fenomeno ottico che si verifica, significativamente, durante un'eclissi totale di luna, perché la luce del Sole è filtrata dal corpo della Terra.

La luna, in sé, è un oggetto naturale che, da un lato, significa sé stesso in scena: si trova fisicamente nell'orizzonte di un soggetto che si trovi fuori di casa, al buio, e in quanto presenza entra a fare parte di una poesia che nasce dalle circostanze e che evolve trascendendole. Dall'altro lato, senza ignorare una nutrita tradizione di «poesie lunari» a Dal Bianco ben presenti, la luna è essa stessa un oggetto «straniato»: se la più famosa cantica paradisiaca è nota per la progressiva crescita di luminosità, non solo si consideri la penombra d'ispirazione del libro, ma anche il fatto che la luminosità stessa della luna altro non sia che il *riflesso* della luce del Sole. In altre parole: un Sole di traverso, obliquo. Del resto, l'ultima comparsa della luna in *Paradiso* è proprio diurna, al grado zero di luminosità: «nuvole a velo sulla luna di giorno» (P133).

Con l'oscurità, favorita dalla luce tenue della luna, aumenta il tasso di mistero e l'arbitraria interpretazione dei segni da parte del soggetto. La natura si fa sinistra:

Non c'è nessuna luce che riesca a illuminare
la vera fonte di questi rumori animali del bosco
e non credo che per farlo basterà la luna
che è ancora troppo lenta a inalzarsi.

Non resta che riflettere
oppure non riflettere e sperare
che qualche cosa in me si sostituisca
alla luce che manca e sia lo specchio
di questo poco chiaro trepestio dietro gli ulivi.³⁸

Ma anche sotto il sole si immaginano stare «differenti mali»: piccoli pericoli e ansie diurne, che corroborano le paranoie notturne: il «gorgoglio più cupo di quello normale | che fa l'acqua della Merse quando scorre» (P124, vv. 7-8), l'incontro tra Tito e la vipera («una paura che è rimasta solo mia», P129, v. 14), l'ipotesi che Tito venga morso da un aspide e le conseguenti paturnie pareidoliche:

³⁸ P64, vv. 8-16.

è così che procediamo al bagno assai guardinghi
 ed è così che la tensione crea miraggi
 e vediamo animali dove sono piante o sassi,
 un uccellino con il becco giallo dove c'è una foglia
 una serpe dove in acqua c'è un rametto.
 Sono gli scherzi che fa la paura
 con diverse ben più gravi conseguenze
 per chi esce dal fiume e va nel mondo.

Al netto della natura «inferocita e onnisciente» (P128, vv. 6), in filigrana all'idillio di sole e bellezza della Val di Merse posto al centro dell'inquadratura, c'è un secondo elemento da considerare: l'aspetto perturbante della natura, sopra menzionato.

A rendere l'idillio altamente perturbante per il lettore è soprattutto la dimensione temporale instaurata da *Paradiso*: una dimensione di immobilità, di minimi spostamenti, di tempo circolare e solo naturalmente progressivo, misurato dal trapasso di una stagione nell'altra. Risiede qui il punto di massima analogia possibile con quanto avviene appena fuori dalla cornice, nella Storia di tutti: la pandemia.

È stato notato come il tempo di *Paradiso* contesti il tempo lineare portando a emersione il tempo ciclico (delle stagioni, ma anche della ripetizione);³⁹ ancora, si è notata l'assenza effettiva di ancoraggi temporali concreti, nonostante la larga occorrenza di notazioni deittiche e di avverbi temporali.⁴⁰ L'immobilità cui invita il libro, o la sosta percettiva, la pausa meditativa, è insistente sin dal testo soglia, in cui un «falco fermo contro un vento forte | è figura di noi» (P11, vv. 1-2): come dire che il soggetto che si muove nel bosco, ogni giorno, a ore diverse del giorno, col cane Tito, sembra camminare su un *tapis roulant*, o marciare sul posto. Sono frequenti gli attacchi sospensivi con gerundi e infiniti, o gli inizi con subordinate che attendono il collegamento a una proposizione principale: «Avvicinando il naso a una di queste mai viste | infiorescenze» (P72, vv. 1-2); «Il promontorio verde scuro | che si inoltra nel bianco abbagliante | indescrivibile ai profani | si sta ora assottigliando» (P83, vv. 1-4); «Sapendo che non c'è fretta» (P93, v. 1); «Confidare nel sentiero ha un significato» (P98, v. 1); «Entrare in un bosco in un giorno sereno» (P106, v. 1); «Se la gioia di un cane all'uscita di casa una mattina | strappandoti un sorriso ti sottrae» (P118, vv. 1-2); «Capire cosa filtra in mezzo ai tronchi delle querce» (P122, v. 1); «Dire la quantità di fiordalisi al vento» (P125, v. 1); «Quando nel camminare uno viene sopraffatto» (P134, v. 1). Si potrebbe

³⁹ Si rimanda alla presentazione di *Paradiso* per il ciclo *SCART. La poesia che si fa*, con Davide Belgradi e Rodolfo Zucco, Udine, 21 giugno 2024, video disponibile al link <https://www.youtube.com/watch?v=ASzFeve5x7M> (consultato il 5 novembre 2025).

⁴⁰ Cfr. Afribo, *Su «Paradiso» di Stefano Dal Bianco*, cit., p. 166.

affermare che la lingua di *Paradiso* presenti alcuni connotati delle lingue agglutinanti: come in queste si attende pazientemente di passare in rassegna tutti gli elementi grammaticali disposti in progressione, così i versi di Dal Bianco necessitano di una lettura paziente che restituisca solo alla fine un senso complessivo. Il rallentamento della lettura nella poesia avviene, per stessa ammissione dell'autore, grazie all'inserimento di pause di silenzio nel verso, una fatica maggiore per il lettore nascosta nella sintassi, nell'incontro vocalico o consonantico, negli ictus versali.⁴¹ Ma nel caso di *Paradiso* vanno anche considerate le figure di ripetizione, da certe formule idiomatiche sospensive («da che mondo è mondo», «da parte a parte»), alle figure etimologiche e ai polittoti («l'abitudine per natura non ama l'abitudine», «e non importa | che ora non sia importante»), senza considerare la ripetizione delle parole rimanti, o delle assonanze e consonanze esposte (provocate, magari, anche dalla dettatura delle poesie al registratore). È quanto concorre, nell'alienazione del significato, al raggiungimento di un significato altro, a quel processo di straniamento dell'immagine già descritto. Ma un'esperienza del tempo simile è senza dubbio quella esperita da chiunque nel corso della pandemia, e qui sta il cortocircuito più grande generato da *Paradiso*: la poetica di Dal Bianco, rimasta pressoché coerente (almeno) da *Planaval* in poi, al netto delle contraddizioni e degli esperimenti di *Prove di libertà*, riceve, inaspettata o meno, una cassa di risonanza epocale dalla Storia di tutti (o quasi): per un momento è davvero collettiva e comunitaria un'esperienza del tempo e del silenzio cui Dal Bianco lavora sapientemente in poesia dagli esordi.

La scomparsa del tempo lineare durante la pandemia rimane, del resto, registrata da lì in poi nella lingua grazie a un neologismo anglofono: è coniata la parola *blursday* (*blur*, sfocatura, e *Thursday*, giovedì, il giorno intermedio della settimana) per indicare il giorno sfocato, il giorno della settimana che non si saprebbe individuare.⁴² La settimana è una misura temporale che conserva traccia del ciclo cosmico: corrisponde a un quarto del ciclo lunare. È a questo ciclo, o in generale a «una vita di stagioni» (P139, v. 18), che sembra tornare il tempo di *Paradiso*, epurando la misura settimanale dalla «scansione» tipica delle società produttive – estranea, in certa misura, a chi abbia avuto esperienza del *lockdown* pandemico.

Il *blursday* indica un disorientamento nella dimensione temporale; lo stesso sentimento lo avverte il lettore di *Paradiso*, e il risultato è il perturbante, *das*

⁴¹ «Il rallentamento elocutivo che si ottiene all'incrocio di un particolare ordine delle parole con una configurazione ritmica e un particolare assetto intonativo del verso (o della frase), magari in coincidenza con una sia pur lieve ambiguità semantica, procura una sosta, una leggera implicazione autoriflessiva nella catena fonosintattica, una difficoltà di pronuncia che di solito ha a che fare con un prolungamento «artificiale» della quantità o durata delle vocali», Dal Bianco, *Distratti dal silenzio*, cit., p. 77.

⁴² Cfr. [https://www.treccani.it/vocabolario/neo-blursday_\(Neologismi\)/](https://www.treccani.it/vocabolario/neo-blursday_(Neologismi)/) (consultato il 5 novembre 2025).

Unheimliche – curiosamente tradotto, talvolta, anche con il termine “spaesamento”.⁴³

Conclusioni

Si è detto che *Planaval* fosse un libro scritto «dal centro della catastrofe». ⁴⁴*Paradiso*, d'altro canto, scritto ai margini della catastrofe, è il primo libro di poesia che, a pochi anni da questa, ce ne parla senza descriverla, costruendo un idillio che ha tutti i tratti di un'arcadia nata in risposta alla crisi.

Leon Battista Alberti costruiva la prospettiva razionalizzando la vista e riducendo l'origine delle geometrie a un punto, e uno solo: come quando si chiude un occhio per vedere meglio, per prendere la mira. In *Dal Bianco*, come era stato per Zanzotto, come era stato per Leopardi, i “punti prospettici” cui si riconduce il percepito sono almeno due: la doppia vista e la diplopia sono frontalmente integrate alla poetica di questi autori, ne sono un manifesto. Non si tratta di una sfocatura, ma della possibilità di mettere in comunicazione il mondo fenomenico con uno trascendente – oppure, che è lo stesso, l'apertura del mero linguaggio della comunicazione alla complessità della lingua della poesia. «È difficile stabilire un confine | tra quello che si vede [...] | e quello che si immagina»; è tutto quanto concede al lettore di vederci doppio lui stesso, di sentire tutto quanto rimanga fuori dalla cornice durante la lettura del testo, dell'idillio centrale.

L'impressione è che *Paradiso* inneschi uno scambio continuo tra ciò che si trova in primo piano e ciò che si staglia sullo sfondo: vale sia per la cerniera di prossimità e distanza di cui si è molto detto, quanto per la rappresentazione dello spazio che lascia emergere soprattutto un discorso sul tempo; e quanto, in definitiva, a livello pragmatico: così che parlare dell'idillio porti allo stesso tempo l'attenzione su cosa stia succedendo fuori dal giardino, senza soluzione di continuità.

Durerà pochissimo la fascia di sole
che in orizzontale fa brillare
la seconda schiera di colline
lasciando spenta la prima
e più vicina a noi.
E infatti è alle nostre spalle
che il sole in due minuti nel frattempo
è tramontato lasciandoci di guardia
all'ombra della terra.⁴⁵

⁴³ Cfr. Graziella Berto, *Freud, Heidegger. Lo spaesamento*, Milano, Bompiani, 1999.

⁴⁴ Scarpa, “Ritorno a *Planaval*”: *congetture e confutazioni*, cit., p. 115.

⁴⁵ P75.

Bibliografia

- Afribo, Andrea, *Su «Paradiso» di Stefano Dal Bianco*, in *Come fare storia della metrica contemporanea? Tradizioni, metodi, esperienze*, a cura di Amelia Juri, Fabio Magro, Atti del convegno (Università degli Studi di Padova, 23-24 settembre 2024), Pisa, ETS, 2025, pp 161-174.
- Alberti, Leon Battista, *De pictura*, a cura di Cecil Grayson, Bari, Laterza, 1975, p. 70.
- Berto, Graziella, *Freud, Heidegger. Lo spaesamento*, Milano, Bompiani, 1999.
- Bongiorno, Andrea, *L'humain et l'animal dans Paradiso de Dal Bianco : une poétique de l'espace naturel à travers les promenades avec le chien Tito*, in «Écritures», 14 (2025), in corso di pubblicazione.
- Culler, Jonathan, *Theory of the Lyric*, London, Harvard University Press, 2015.
- Dal Bianco, Stefano, *Ritorno a Planaval*, Milano, Mondadori, 2001.
- Id., *Prove di libertà*, Milano, Mondadori, 2012.
- Id., *Ritorno a Planaval*, Faloppio, LietoColle-pordenonelegge, 2018.
- Id., *Il suono della lingua e il suono delle cose* (2002), in Id., *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 75-84.
- Id., *Paradiso*, Milano, Garzanti, 2024.
- Id., *Andrea Zanzotto's Archetypical Symbolism*, in *Conglomerates. Andrea Zanzotto's Poetic Clusters*, a cura di Adele Bardazzi e Roberto Binetti, Oxford, Peter Lang, 2025.
- Jakob, Michael, *Il paesaggio*, Bologna, Il Mulino, 2009 (ed. or. Gollion 2008).
- Mengaldo, Pier Vincenzo, quarta di copertina di Stefano Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, Milano, Mondadori, 2001.
- Morbiato, Giacomo, *Stefano Dal Bianco alla ricerca (2001-2024)*, in *Poesia (2000-2024)*, a cura di Maria Antonietta Grignani, «Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura», XXVI, 2 (2024), pp. 43-51.
- Natale, Massimo, *Dal Bianco, il cane Tito e l'alterità della natura*, in «il manifesto», 24 maggio 2024.
- Scaffai, Niccolò, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.
- Id., «Di che cosa è composto il giardino». *L'anti-idillio come topos nella poesia del*

Novecento, in *Metamorfosi dei topoi nella poesia europea dalla tradizione alla modernità - II. Le forme di Proteo. Antichi e nuovi topoi nella poesia del '900*, a cura di Paolo Amalfitano, Firenze, Pacini, 2019, pp. 97-121.

Scarpa, Raffaella, “*Ritorno a Planaval*”: *congetture e confutazioni*, in Stefano Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, Faloppio, LietoColle-pordenonelegge, 2018, pp. 109-124.

Šklovskij Viktor, *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi*, a cura di Tzvetan Todorov, prefazione di Roman Jakobson, Torino, Einaudi, 1968, pp. 73-94 (ed. or. Paris 1965).

Tynjanov, Jurij, *Il problema del linguaggio poetico*, trad. Giovanni Giudici, Ljudmila Kortikova, Milano, Il Saggiatore, 1968 (ed. or. Leningrado 1924).

Uexküll, Jakob von, *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, con le illustrazioni di Georg Kriszat, Macerata, Quodlibet, 2010 (ed. or. 1934).

Villa, Marco, *Recensione a “Paradiso”*, in «Semicerchio», 1 (2024), pp. 109-111.

Sitografia

Cortellessa, Andrea, Presentazione di *Paradiso*, in *Antinomie* (23 settembre 2024).

<<https://antinomie.it/index.php/2024/09/23/paradiso/>>

Dal Bianco, Stefano, *Ascoltare la Musa*, in *formavera* (23 giugno 2022).

<<https://formavera.com/2022/06/23/non-e-lavoro-sul-nulla-questioni-pratiche-sullispirazione-intervento-di-stefano-dal-bianco>>

Natale, Massimo, *Dal Bianco, il cane Tito e l'alterità della natura*, in «il manifesto» (24 maggio 2024).

<<https://ilmanifesto.it/dal-bianco-il-cane-tito-e-lalterita-della-natura>>

Villa, Marco, *Recensione a “Paradiso”*, in «Semicerchio», 1 (2024), pp. 109-111.

<<http://semicerchio.bytenet.it/numero.asp?n=1623>>

Presentazione di *Paradiso*, a cura di Guido Mazzoni, Biblioteca degli Intronati di Siena (8 maggio 2024).

<https://www.youtube.com/watch?v=7_1WnshBJc0>

Presentazione di *Paradiso* per il ciclo di incontri *SCART. La poesia che si fa*, a cura di Davide Belgradi e Rodolfo Zucco, Udine (21 giugno 2024).

<<https://www.youtube.com/watch?v=ASzFevc5x7M>>

Scheda dedicata alla parola *Blursday* sul sito Treccani.

<[https://www.treccani.it/vocabolario/neo-blursday_\(Neologismi\)/](https://www.treccani.it/vocabolario/neo-blursday_(Neologismi)/)>