

# polisemie

Rivista di poesia iper-contemporanea

V

2024



Lecture  
metriche

Dal Duemila a oggi



ISSN 2634-1867



WARWICK  
THE UNIVERSITY OF WARWICK



**p**olisemie  
Rivista di poesia iper-contemporanea

V

2024

Lecture metriche

Dal Duemila a oggi

Numero monografico a cura di

Bernardo De Luca, Giuseppe Andrea Liberti e Costantino Turchi

*Comitato direttivo*

Carmen Gallo (Sapienza Università di Roma, Italy)  
Luigi Marinelli (Sapienza Università di Roma, Italy)  
Niccolò Scaffai (Università degli Studi di Siena, Italy)

*Comitato scientifico*

Davide Castiglione (Vilnius University, Lithuania)  
Stefano Colangelo (Alma Mater Studiorum Università degli Studi di Bologna, Italy)  
Bernardo De Luca (Università degli Studi di Napoli Federico II, Italy)  
Yannick Gouchan (Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France)  
Rory O'Bryen (University of Cambridge, UK)  
Tommaso Pomilio (Sapienza Università di Roma, Italy)  
Carlo Pulsoni (Università degli Studi di Perugia, Italy)  
Fabio Zinelli (École Pratique des Hautes Études, France)

*Coordinamento di redazione*

Stefano Milonia (Eberhard Karls Universität Tübingen, Germany)

*Redazione*

Giulia Bassi (Università degli Studi di Siena, Italy)  
Andrea Bongiorno (Aix-Marseille Université, France)  
Stefano Bottero (Università Ca' Foscari Venezia, Italy)  
Mattia Caponi (Sapienza Università di Roma, Italy)  
Elena Casadio Tozzi (Università degli studi di Bergamo, Italy)  
Mario Cianfoni (Sapienza Università di Roma, Italy)  
Carlo Londero (Università degli Studi di Udine, Italy)  
Samuele Maria Visalli (Sapienza Università di Roma, Italy)  
Giorgio Tranchida (Alma Mater Studiorum Università degli Studi di Bologna, Italy)  
Costantino Turchi (Sapienza Università di Roma, Italy)  
Arianna Saggio (Sapienza Università di Roma, Italy)  
Giulia Boitani (University of Cambridge, UK)

*Polisemie* è una rivista annuale pubblicata da University of Warwick Press.

Tutti i saggi pubblicati sono sottoposti a *double-blind peer review*.

Licenza Creative Commons – Attribuzione (CC-BY 4.0).

ISSN: 2634-1867

DOI: 10.31273/polisemie.v4

Immagine di copertina e quarta: W. Kandinsky, *Linea curva libera verso il punto: suono simultaneo di linee curve geometriche* (MET, 1970.99, Rogers Fund, 1970). Licenza Creative Commons CC0 1.0 Universal Public Domain Dedication.

## Indice

### **Lecture metriche. Dal Duemila a oggi**

#### *Introduzione*

Bernardo De Luca e Giuseppe Andrea Liberti .....	3
Marco Villa, <i>Il verso breve nella poesia italiana del Duemila</i> .....	7
Marilina Ciaco, <i>Forme esposte. Spazi metrici e retoriche dell'installazione tra versi e prose di ricerca</i> .....	27
Marianna Marrucci, « <i>Immaginando di poter immaginare</i> ». <i>I poemetti allegorici e civili di Patrizia Cavalli</i> .....	47
Fabrizio Bondi, <i>Il violino di Gianmorte. Sui sonetti di Marco Ceriani (e in particolare su uno)</i> .....	65
Anna Stella Poli, <i>Bisogna essere contro la metrica per trovare una (bio)metrica. Appunti sulla poesia di Italo Testa</i> .....	83

### **Varia**

Ilaria Serra, <i>The Castle and the Seasons. Loris Jacopo Bononi and the Geometaphor of Castiglione del Terziere</i> .....	99
Antonio Perozzi, <i>Biforcazioni: Postlirica e postpoesia nel Marco Giovenale degli anni Venti</i> .....	123
<i>Abstract e informazioni sugli autori</i> .....	143



**Lecture metriche**  
**Dal Duemila a oggi**



## Introduzione

*Bernardo De Luca, Giuseppe Andrea Liberti*

Nelle intenzioni dei curatori, proporre un numero dedicato alle *letture metriche* non significa affidare il testo poetico a uno sguardo specialistico che ne denudi i dati particolari lasciandoli inerti, ma piuttosto ritornare a pensare la configurazione formale (metrica, ritmica o installativa che sia, per fare riferimento alle categorie più diffuse) la specificità del testo poetico, l'elemento imprescindibile senza il quale non si dà interpretazione.

Tanto più questo è vero in un contesto nel quale, ormai, non ha più senso parlare di un codice condiviso di norme, nei confronti del quale un autore prende posizione. La dialettica *norma/infrazione* è stata costitutiva della modernità; oggi può essere una bussola solo per determinati autori (magari quelli più avvertiti rispetto a tradizioni di media-lunga durata). Può darsi, invece, il caso di autori che, senza alcuna intenzionalità o memoria attiva, creino un testo poetico che non risponde ad alcun principio tradizionale, se non per fenomeni linguistici "naturali" (la natura prevalentemente sillabotonica dell'italiano, ad esempio) e, contemporaneamente, non siano mossi da alcun principio oppositivo, ereditato magari da una temperie sperimentale (si pensi a Carlo Bordini). Ciò, a nostro giudizio, chiama a un *surplus* di indagine metrica, nella quale, però, il momento descrittivo – tanto più necessario di fronte a testi irriducibili a forme di lunga durata o a norme condivise – non si esaurisca in una pur esauriente rassegna di dati metricologici, ma possa sostanziare un'ipotesi ermeneutica.

Non che il quadro manchi di esempi, tutt'altro. Imprescindibile come termine di confronto resta il manuale stilato da Paolo Giovannetti e Gianfranca Lavezzi, dedicato alla *Metrica italiana contemporanea*;<sup>1</sup> oppure, ad esempio, numeri di riviste o imprese collettive di mappatura del contemporaneo.<sup>2</sup> Non solo, ma giovani studiosi provano ad avanzare nuove ipotesi a partire da una maggiore distanza storica dalla fase propulsiva di liberazione dalla metrica tradizionale, verificatasi a fine Ottocento e inizio Novecento, come il recente tentativo di Luca Sanseverino

---

<sup>1</sup> Roma, Carocci, 2010; ora, anche in un'edizione scorciata: Paolo Giovannetti, Gianfranca Lavezzi, Jacopo Galavotti, *Che cos'è la metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2024.

<sup>2</sup> Si veda, ad esempio, il numero 16, 2013, de «L'Ulisse», dedicato a *Nuove metriche. Ritmi, versi e vincoli nella poesia contemporanea*.

di fornire una definizione del verso libero non solo in *negativo* (come perlopiù storicamente è avvenuto), ma a partire da presupposti che ne mettano in evidenza l'energia costruttiva:

Deve allora definirsi libero qualunque verso inserito in una serie in cui gli elementi linguistici si dispongono attraverso una gerarchia dinamica. È dinamica una gerarchia in cui i diversi elementi linguistici sono di volta in volta promossi a fattori strutturanti tramite l'istituzione di puntuali e non sistematiche periodicità. La gamma delle periodicità è senz'altro aperta e il suo unico limite sta nelle possibilità della lingua.<sup>3</sup>

Al di là della questione definitoria, ci pare che il proposito di fondare le analisi e le interpretazioni metriche a partire da una visione dinamica e relazionale<sup>4</sup> sia la prospettiva più fertile. Cadute le ipotesi di nuove norme costituite da metriche sostitutive, la pluralità dei fenomeni costringe a implementare le operazioni di mappatura, a partire dalle quali tentare poi di delineare linee di tendenze e definizioni di nuovi paradigmi metrici. Infatti, sembra oggi difficile fondare un discorso sulla metrica a partire da *a priori* teorici. Ci pare, insomma, che la concettualizzazione possa essere esclusivamente successiva alla concreta analisi delle prassi poetiche. L'interprete, in questo caso, compie il medesimo processo del lettore comune, se è vero ciò che Ghidinelli sostiene sia avvenuto allo statuto della poesia, dopo il Novecento:

il genere di una testualità aprioristicamente “senza forma” che tuttavia, ogni volta, avventurosamente ritrova o riedifica una *sua* forma, coinvolgendo tanto chi scrive quanto chi legge in una serrata dinamica di proposta/riconoscimento del possibile *statuto metrico* del testo (cioè della specifica funzione che il verso vi assume come principio di strutturazione formale della poesia e di definizione della scena d'interazione ideale in cui si e ci colloca).<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Luca Sanseverino, *Il verso libero in Italia (1888-1918). Lineamenti storici, sondaggi formali e questioni di metodo*, Milano, Mimesis, 2024, p. 109.

<sup>4</sup> «Il risvolto positivo della perdita di autonomia è, per la metrica, una sua maggiore relazionalità. Ciò significa che valore strutturante e pertinenza sul piano organizzativo non competono più primariamente a singoli elementi metrici (prosodia, strofismo, relazioni foniche) quanto a combinazioni o figure che uniscono il metro di volta in volta con la sintassi, la retorica, la semantica. [...] Sul piano operativo, l'adozione di questo modello *relazionale* comporta la necessità di porre di fronte a ogni singolo testo il problema della dominante e della gerarchia tra gli strati testuali», Giacomo Morbiato, *Su alcune implicazioni teoriche e storiche dell'approccio stilistico alla metrica*, in «Strumenti critici», XXXII (2017), 1, pp. 55-77, a p. 72.

<sup>5</sup> Stefano Ghidinelli, *Perdere la voce. La metamorfosi della poesia letteraria*, in *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, a cura di Lorenzo Cardilli e Stefano Lombardi Vallauri, Torino, Accademia University Press, 2020, pp. 28-53, a p. 48.

Questo significa, a nostro giudizio e tanto più oggi, che ogni soluzione metrica adoperata porta inscritti, nelle sue dinamiche strutturanti, i suoi fondamenti storici. All'aumento vertiginoso del tasso di libertà verificatosi nello scorso secolo, corrisponde un aumento del tasso di storicità dei dispositivi metrici, negli elementi tanto puramente formali quanto di senso della forma.

In quella che forse è stata la riflessione più vicina a un "filosofia della metrica", cioè i saggi metrici di Franco Fortini,<sup>6</sup> vi si proponeva una stretta interrelazione tra i fenomeni testuali, metrici in particolare, e tutto ciò che testo non è, una relazione dialettica e dinamica tra poesia e società, tra i significati della forma e lo stato di cose presente. Convinti di questa stretta relazione, non possiamo non ritenere che «la metrica svolge nella comunicazione poetica il ruolo di sintesi tra l'uomo in quanto essere sociale e la natura del suo corpo organico, presentandosi come forma simbolica di un sistema di rapporti introiettati».<sup>7</sup>

I saggi raccolti in questo numero vorrebbero essere un ulteriore tassello utile all'interpretazione di questa sintesi. I primi due contributi articolano altrettante panoramiche della letteratura attuale, con Marco Villa ad aprire le danze con una ricognizione tipologica del verso breve nella poesia del XXI secolo. L'attenzione è soprattutto rivolta a quali siano le posture riconoscibili nell'utilizzo di questo tipo di versificazione: avremo dunque un verso cantabile di marca più ironica, un verso tragico ammantato di sacralità e, ancora, un verso breve che cor-risponde a intenzioni procedurali dei suoi fautori. Di diversa ispirazione è invece l'articolo di Marilina Ciaco, che riparte da suoi precedenti studi per allestire un percorso all'interno di alcune scritture di ricerca (anche in questo caso, non riconducibili a una singola matrice poetica) segnate da strategie metrico-installative: scandagliando l'apparente informalità delle esperienze in esame, è possibile scorgere unità minime strutturanti e ulteriori dispositivi in grado di strutturare in modo nuovo il testo poetico.

Se Villa e Ciaco cercano tratti comuni a più autori e autrici, fornendo qualche appiglio a una definizione complessiva degli statuti metrici della contemporaneità, le pagine successive di questa sezione monografica si soffermano invece su casi individuali, scavando nelle proposte avanzate da nomi assai diversi tra loro. Marianna Marrucci affronta, per esempio, la scrittura di Patrizia Cavalli dalla specola della forma-poemetto: scelta non scontata se è vero che la poetessa di Todi viene solitamente associata alle forme brevi, lì dove, al contrario, la stessa ricorre al poemetto in più occasioni, riuscendo peraltro a contaminarlo proprio con i toni dell'epigramma e della scrittura scenica. Marrucci accompagna il lettore lungo tutti

---

<sup>6</sup> Per una ricognizione bibliografica e una sistemazione complessiva della riflessione metrica fortiniana, si veda il volume recente di Andrea Agliozzo, *Mutarsi in altra voce. Metrica, storia e società in Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2023.

<sup>7</sup> Ivi, p. 195.

i principali poemetti di Cavalli; un approccio diverso informa invece l'immersione in un singolo sonetto del neometrico Marco Ceriani a opera di Fabrizio Bondi, che propone un serrato commento capace di unire l'analisi dei formanti metrici con quella semantica. Infine, Stella Poli offre un esercizio di lettura della poesia di Italo Testa alla luce delle considerazioni dell'autore sulla metrica come piano del testo che tiene assieme «la spinta oggettivante – la forma, il metro, il ritmo» e quella «verso la soggettività che di volta in volta cerca espressione».

A lavoro redazionale concluso, noi stessi siamo rimasti colpiti dalla varietà di approcci metrici adottati e di oggetti testuali analizzati. Come si è detto, si va dall'esame di problemi prosodici ai rapporti riconoscibili tra unità e macrotesti, fino ad arrivare al *close reading* di componimenti che indugiano nell'alveo della tradizione. Siamo perfettamente coscienti del fatto che le cinque piste d'indagine qui accolte non esauriscano la molteplicità delle pratiche metriche contemporanee; e tuttavia ci sembra che siano radunate, dalla visione grandangolare di Villa e Ciaco al *particolare* di Marrucci, Bondi e Poli, numerose vie di accesso a quelle che, per parafrasare un maestro di questo settore di studi, vorremmo definire “questioni metriche duemillesche”.<sup>8</sup>

### Bibliografia

- Agliozzo, Andrea, *Mutarsi in altra voce. Metrica, storia e società in Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2023.
- Ghidinelli, Stefano, *Perdere la voce. La metamorfosi della poesia letteraria*, in *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, a cura di Lorenzo Cardilli e Stefano Lombardi Vallauri, Torino, Accademia University Press, 2020, pp. 28-53.
- Giovanetti, Paolo e Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010.
- Giovanetti, Paolo e Gianfranca Lavezzi, Jacopo Galavotti, *Che cos'è la metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2024.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 27-73.
- Morbiato, Giacomo, *Su alcune implicazioni teoriche e storiche dell'approccio stilistico alla metrica*, in «Strumenti critici», XXXII (2017), 1, pp. 55-77.
- Sanseverino, Luca, *Il verso libero in Italia (1888-1918). Lineamenti storici, sondaggi formali e questioni di metodo*, Milano, Mimesis, 2024.

---

<sup>8</sup> Il riferimento è ovviamente a Pier Vincenzo Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 27-73.

# IL VERSO BREVE NELLA POESIA ITALIANA DEL DUEMILA

*Marco Villa*

## *Piccola introduzione storico-tipologica*

Una delle grandi novità che il regime di verso libero (o metrica libera<sup>1</sup>) ha mostrato, fin dalle sue origini, è stata la comparsa di misure lunghe mai o quasi mai saggiate prima dalla tradizione poetica italiana, sia per quanto riguarda la struttura del singolo verso sia relativamente alla sua compaginazione con altri versi lunghi. Accanto a questa possibilità e per così dire all'altro estremo dello spettro, un'altra novità, meno appariscente ma altrettanto significativa, è consistita nella rifunzionalizzazione delle misure brevi. Il doppio esempio di Pascoli e di D'Annunzio, benché per il primo non si possa parlare di metrica libera a nessun grado, è stato anche in questo fondamentale, soprattutto per lo sdoganamento dell'otto/novenario come verso capace di costituire l'ossatura metrica di un testo, accanto o in concorrenza con il settenario.<sup>2</sup> Nei decenni successivi, fino a coprire tutto il XX secolo, ci sono stati diversi esempi di metrica imperniata su un verso libero lungo, superiore all'endecasillabo, o al contrario su un verso libero breve, sub-endecasillabico.<sup>3</sup> Sono casi in cui l'impiego sistematico del verso breve o del verso

---

<sup>1</sup> Per il discorso che si farà qui le due espressioni possono essere intese come sinonimiche (cfr. comunque Pier Vincenzo Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 27-73 e Paolo Giovannetti, *Metrica del verso libero italiano (1888-1916)*, Milano, Marcos y Marcos, 1994). Le due categorie sono state recentemente ridiscusse in due studi sulla nascita del verso libero, Federica Massia, *Il fogliame americano. Whitman in Italia e la nascita del verso libero*, Modena, STEM Mucchi, 2021 e Elena Coppo, *La nascita del verso libero fra Italia e Francia*, Padova, Padova University Press, 2022, che ne confermano, almeno a un certo livello, la sostanziale complementarità.

<sup>2</sup> Il manuale di Giovannetti e Lavezzi (Paolo Giovannetti e Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010, pp. 211-222) offre la migliore panoramica sul verso breve nel Novecento a mia conoscenza. Dello stesso autore, si veda anche Paolo Giovannetti, *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Roma, Carocci, 2005, pp. 117-119.

<sup>3</sup> Nel citato manuale di Giovannetti e Lavezzi il verso libero breve è individuato, nelle sue linee portanti novecentesche, all'interno di uno «spettro che va dal quinario all'endecasillabo (ma con propaggini sino al tredecasillabo), e che tuttavia valorizza con particolare cura da un lato ottonari, novenari e decasillabi, dall'altro il "nesso leopardiano" settenario-endecasillabo» (p. 211). In questo

lungo è strettamente legato a una poetica (l'esempio, per il verso breve, dell'*Allegria* di Ungaretti è eloquente), ed è a questi casi che si guarderà qui, avanzando sulla linea del tempo.

In effetti, questa duplice possibilità di scrivere poesie interamente costituite da versi lunghi e magari lunghissimi o da versi brevi e magari brevissimi è attiva e produttiva anche nel Duemila. Sul primo versante si pensi per esempio a poeti narratori come Vincenzo Frungillo, Marilena Renda o Valentino Ronchi, ma una diffusa predilezione per un verso molto lungo è anche in Biagio Cepollaro, dove la segmentazione metrica sembra obbedire a criteri primariamente grafici; per quanto riguarda l'ambito lirico, basti rilevare la crescente inclinazione verso le misure lunghe nelle ultime raccolte di Milo De Angelis. In questo articolo vorrei però soffermarmi su alcuni impieghi del verso (libero) breve.<sup>4</sup> Partirò dall'analisi di testi esemplari, tali perché indicativi di atteggiamenti che trovo rilevanti e che, al netto delle differenze particolari, mi sembrano comuni a più esperienze poetiche. Tutto ciò senza la pretesa di coprire per intero le possibilità di utilizzo del verso breve nella poesia italiana recente, ma con l'obiettivo di avviare un'analisi che isoli alcune delle tendenze principali.

Si può partire facendo un passo indietro. Con le inevitabili semplificazioni e, di nuovo, senza pretese di esaurire lo spettro, nella tradizione del Novecento italiano si possono riconoscere almeno quattro tipologie-matrice di verso breve, basate su caratteristiche tecniche ma con implicazioni relative anche alla postura del poeta. 1) C'è il verso breve che, fin dagli albori della metrica libera, sfrutta l'anisosillabismo e l'assenza di uno schema di rime rigido per dare vita a strutture raffinatamente musicali, un verso che "suona" senza cantare troppo, come invece da tradizione canzonettistica e melodrammatica (il primo e principale nome associato a questo tipo di verso breve è ovviamente quello di D'Annunzio); 2) c'è invece il verso breve che, sul piano tecnico, si ricollega proprio alla canzonetta e a forme analoghe della tradizione, un verso breve cantabile se non addirittura cantilenante, al limite da filastrocca (qui su tutti viene in mente Caproni);<sup>5</sup> 3) c'è poi un verso breve "tragico",

---

studio lo spettro è aggiustato verso una riduzione delle misure: si considera l'endecasillabo come spartiacque simbolico tra verso lungo e verso breve, mentre al limite inferiore si danno casi di versi monosillabici o addirittura corrispondenti a un singolo fonema.

<sup>4</sup> I casi studiati in questo articolo rientrano tutti, pur in gradi variabili, nella categoria della metrica libera così come definita da Mengaldo (si veda nota 1): sequenze anisosillabiche, assenza di una funzione strutturante della rima, assenza di isostrofitismo, se non in grado debole.

<sup>5</sup> Per un approfondimento sulla canzonetta nel Novecento cfr. Ilaria Cavallin, *La canzonetta nel Novecento: strofa, prosodia e rima*, in «Stilistica e metrica italiana», 22 (2022), pp. 197-252. Dal punto di vista tipologico che si sta adottando è possibile non riservare una categoria specifica alle manipolazioni alle quali, nel XX secolo, la forma canzonetta è stata sottoposta in direzione anticantabile, soprattutto mediante continui sfasamenti tra piano metrico e piano sintattico e altri artifici quali gradini e versi rientrati (si pensi a Giotti o all'ultima fase dello stesso Caproni, per non

spezzato, sollecitatore di silenzio (il nome-emblema è Ungaretti, ma nella seconda metà del secolo è importantissimo anche l'esempio straniero di Celan); 4) c'è infine un verso breve tendenzialmente informale, nelle cui serie la sequenza degli a capo non genera effetti musicali o di rottura drammatica né si indulge a isoritmie esibite, mentre il solo, eventuale elemento di ricorsività può consistere nella natura procedurale, meccanica, della sequenza (come accadeva in certe elaborazioni dell'area neoavanguardistica, da Balestrini a Porta). Se la prima tipologia mi sembra poco o nulla rappresentata oggi, le altre coprono una parte significativa – in senso sia quantitativo che qualitativo – della poesia in versi brevi degli ultimi anni.

### *Verso breve cantabile*

Si parlava di postura: la postura che sta dietro il verso breve cantabile, quando non obbedisce a un effettivo intento di levità e semplicità espressiva, è spesso in qualche modo dissimulatore. Si adotta un verso leggero, al limite scherzoso, per nascondere almeno in parte contenuti invece drammatici, oppure per creare un cozzo o un cortocircuito tra i due piani. Questo atteggiamento può poggiare su una concezione difensiva della forma poetica, con il linguaggio che funge da schermo (magari nei termini dell'*understatement* e al limite dell'ironia) dietro cui poter veicolare nuclei psicologici perturbanti o addirittura terrificanti; oppure può poggiare sull'idea che il dramma o il male riescano a emergere con tanta più forza quanto più è straniante la forma che li dice e rappresenta. In questi casi una caratteristica tipica della versificazione è l'isoritmia più o meno marcata, oppure – o contemporaneamente – il ricorso a una rima sonante; sul piano sintattico-retorico, poi, è frequente la presenza di anafore e parallelismi sintattici.<sup>6</sup>

---

fare che due nomi). Nella nostra ottica, questo tipo di verso breve può essere considerato una variante di quello cantabile da canzonetta o melodramma, almeno sul piano categoriale, anche perché qui ci si concentrerà sui casi in cui tale cantabilità viene esaltata, o comunque non contraddetta.

<sup>6</sup> Sul finire del Novecento l'esempio più celebre è quello delle *Sette canzonette del Golfo* di Fortini (da *Composita solvantur*, 1994: in versi brevi sono la prima, la terza e l'ultima). Si vedano anche, dalle generazioni successive, i casi emblematici di Vivian Lamarque e di Franco Buffoni. Lamarque fa dello stridore tra forma leggera e contenuti dolorosi e persino traumatici uno dei cardini della propria poetica. Così, fin dall'esordio *Teresino*, del 1981, si possono trovare poesie come questa (*Sole invernale*): «Fa bene al mio male | questo sole invernale | fa male al mio cuore | il tuo freddo tepore», dove la cantabilità facilissima e infantile è portata dalle rime bacciate, dai versi brevi isoritmici a coppie (senari dattilici i vv. 1 e 3, settenari anapestici i vv. 2 e 4; peraltro i due ritmi ternari sono perfettamente compatibili), dall'anafora e dalla struttura parallelistica, il tutto per quella che è una sofferta accusa al dedicatario. Buffoni ricorre a questo verso breve cantabile e dissimulatore nella sua prima raccolta, *Nell'acqua degli occhi* (1979), per esempio per raccontare un suicidio in quinari, semplici o doppi: «Era la scuola di stare soli | peggio per sempre | solo l'inizio. | Ed una sera di pomeriggio | mentre Pavese si compiangeva | scelse da solo la sua ringhiera | per

---

Prendo una breve poesia da *50 tentati suicidi più 50 corpi contundenti*, di Alessandra Carnaroli:

contro il palo della luce  
senza casco  
dove hanno già attaccato  
una sciarpa fano calcio  
madonnina fiore finto  
per un altro morto

Sei versi brevi: quattro ottonari, un quadrisillabo (v. 2) e un senario (v. 6). L'ottonario trocaico, il verso per eccellenza della filastrocca, detta il passo di tutta la poesia, che da questo punto di vista offre un perfetto esempio di ritmica scalare, con un'accentazione rigorosamente giocata sulle sedi dispari. L'andamento regolare conferisce al testo una cantabilità spiccata, a cui contribuiscono anche l'assonanza quasi paronomastica *casco* : *calcio*, a sua volta assonante con *attaccato*,<sup>7</sup> la mancanza di *enjambement* infrasintagmatici, che sbilancino il verso, e l'assenza di punteggiatura a interrompere il flusso. Questo ritmo saltellante accompagna però il sintetico racconto di una tragedia, un (tentato) suicidio, come da titolo della raccolta, avvenuto dove un'altra persona era già prematuramente defunta.

La violenza più caratteristica che la poesia di Carnaroli mette in campo è comunque quella di genere, e anche qui si trovano numerosi esempi (cfr. la sezione "Carico e scarico" di *Poesie con katana*) di stridore tra versificazione breve e leggera e rappresentazione di abusi tanto estremi quanto normalizzati dalle voci che li raccontano, sia vittime che carnefici. Riporto giusto un caso emblematico, dove si vedano di nuovo il ritmo trocaico marcato (soprattutto vv. 1, 3, 4, 7) dei versi brevi e lo straniamento che questo andamento da pseudo-filastrocca – con tanto di terribile battuta finale – contribuisce a generare nel rapporto con i contenuti:

se prendiamo la bambina  
appena uscita da scuola  
mentre gira l'angolo

mentre ha ancora in testa la  
coniugazione giusta  
dei verbi

---

archiviarsi | come da un vizio» (questa sequenza è analizzata anche in Andrea Afribo, *Questioni metriche*, in Id., *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, 2017, pp. 94-95, a cui si rimanda).

<sup>7</sup> Senza contare le assonanze interne: cfr., in sequenza, *palo, hanno, fano, altro*.

ci farà godere in molte lingue  
anche straniera<sup>8</sup>

Il verso breve di Carnaroli rientra in un processo di rinsecchimento linguistico, di una regressione per la quale le frasi enunciate sembrano provenire da una voce che faticchi ad articolare il discorso e quindi si esprima in una sintassi minimale e smozzicata e in una metrica elementare. Questo vale per le prostitute straniere, per le quali la mancata padronanza della lingua è scontata, ma anche per i loro aguzzini, così come per gli aspiranti suicidi del libro eponimo:

spararsi alla tempia  
sotto ponte autostrada  
confondere il colpo  
con buca sull'asfalto  
porca madonna  
di autista contro  
ministro trasporti

Si vedano qui l'assenza di punteggiatura, l'omissione di articoli e, di nuovo, la tendenziale isoritmia, questa volta dattilico-anapestica (solo i vv. 4 e 6 deviano: per il resto ci sono tre senari di 2<sup>a</sup>5<sup>a</sup>, un settenario di 3<sup>a</sup>6<sup>a</sup> e un quinario di 1<sup>a</sup>4<sup>a</sup>).

Un uso simile del verso breve, pur nel quadro di una poetica diversissima da quella di Carnaroli, è in Vito Bonito. Il suo verso breve, in realtà, per postura soggiacente e talvolta per esiti tecnici potrebbe stare benissimo nella prossima tipologia; e però in Bonito è altrettanto evidente una tendenza a esprimere un'oscurità complessiva, una concentrazione simbolica dei referenti e in certi casi un'inquietante violenza in versi leggeri e cantilenanti, di nuovo vicini alla filastrocca e alla ninna nanna (non senza sovrapposizioni con il sacro della litania e della preghiera). Si veda, da *Soffiati via*, questo uso della rima baciata insieme all'isoritmia (in particolare vv. 6-7, senari di 1<sup>a</sup>5<sup>a</sup>), oltre di nuovo all'assenza di punteggiatura e di *enjambement*, il tutto a stridere con la nemmeno troppo velata violenza delle immagini:

mettiti freddi i vestitini  
non torneranno i lumini

<sup>8</sup> In questa poesia i forti *enjambement* dei vv. 4-6 minano almeno in parte la cantabilità della sequenza. Si tratta in effetti di un'altra possibilità ampiamente sfruttata da Carnaroli, quella cioè di sottoporre il verso breve a un ulteriore processo di riduzione e frantumazione, fino al monosillabo. Cfr. per esempio, sempre da *Poesie con katana* (e si notino anche gli stacchi strofici urtanti e la sintassi tendenzialmente azzerata): «uno lo volevo ammazzare || ci ero vicina || non la finiva | di | grattare | come cane cerca | osso || sepolto || boh | martello».

le vedi le statue?  
 vacillano appena  
 come i bambini

smonta i corpicini  
 mangia gli ossicini

Questa metrica trova il suo ambito di realizzazione ideale nelle poesie dedicate alla «bambina bianca» di *Fabula rasa*, figura infantile e divina, indifesa e insieme dotata di un potere totale, elementare per definizione e però punto di addensamento di significati simbolici. Qualche esempio sparso, dove si può apprezzare, oltre a quelle già individuate (cfr. soprattutto le rime e l'iteratività ritmica), un'altra caratteristica che esalta la cantabilità di questo verso breve, ossia l'andamento anaforico, unito al parallelismo sintattico:

la bambina è in fiamme  
 la bambina è lieve  
 la bambina è bianca  
 la bambina è neve

[...]

fiamma che lieve dilaga  
 pèue la mente mi allaga

pèue che bianca m'assetta  
 neve che implora  
 e divora

dovunque di me  
 dalla a alla zeta

spasimo madre cometa

### *Verso breve tragico*

Se la postura ironico-dissimulativa associata al verso breve cantabile risulta abbastanza in linea con i tempi, quella che sta dietro il verso breve "tragico" appare per certi aspetti (e senz'altro andrà fatta distinzione tra poeta e poeta) più anacronistica. È una postura che poggia su una concezione ancora quasi sacrale della poesia e su una fiducia nei confronti della parola poetica, che come da tradizione simbolista va circondata di silenzio affinché possa significare e risuonare meglio. Ne risulta così un verso dall'andamento grave, rallentatissimo anche grazie

a fattori sintattici (pause interne, inarcature forti), ricco di silenzio, al quale si accompagna spesso e volentieri una tendenziale rarefazione e/o concrezione simbolica dei referenti. Prendo un testo da *La mente paesaggio* di Laura Pugno:

alla  
 perla che quella ha nella mano  
 rispondi  
 con la perla sotto  
 la lingua  
 dopo è vuoto  
 non c'è ragione di paura  
 se questo che è corpo quasi identico –  
 ti sparge

Nessuna isoritmia, nessuna rima, inarcature anche molto forti (su tutte quella infrasintagmatica ai vv. 1-2, o quella ai vv. 4-5), contrappunti marcati tra le varie misure pur nel *range* limitato dei versi brevi: tutto ciò contribuisce a rallentare quasi allo spasimo l'elocuzione, a valorizzare al massimo grado singole parole e talvolta singole sillabe. Anche l'assenza di punteggiatura, che questa poesia condivide con gli esempi visti finora, ha qui un valore diverso. Non propizia lo scorrere del flusso discorsivo, ma anzi determina salti e ambiguità che aggiungono interruzioni: si veda il passaggio, sintatticamente straniante, tra il v. 5 e il v. 6, o l'intromissione agrammaticale del trattino a separare soggetto e verbo, utile per esaltare ulteriormente la pausa e, di conseguenza, l'isolamento enfatico del verso-sintagma finale, peraltro molto più corto del precedente.

Oltre che in Pugno, esempi di questo uso del verso breve si trovano, per non fare che alcuni dei nomi possibili, nella poesia di Giovanna Marmo, della "celaniana" Elisa Biagini, di Silvia Bre<sup>9</sup> e del Mario Benedetti di *Pitture nere su carta*. Si veda *Metà orso*, poesia di *Occhio da cui tutto ride* di Marmo:

La lingua  
  
 feroce afferra  
 il cielo vuoto  
 di esseri  
  
 acquatici  
 entrano ed escono  
 evaporando  
 in trasparenza.

<sup>9</sup> Più nelle prime raccolte, e con un'inclinazione al canto (anche per il frequente ricorso alla rima) che avvicina in certi casi il suo verso breve alla prima tipologia (ironia esclusa).

La canoa taglia l'aria  
e separa il tempo.

Deforma la superficie

come la lingua liquida  
della bambina

metà orso.

Varie caratteristiche individuate nel testo di Pugno<sup>10</sup> si ripresentano qui. In aggiunta, e sempre nella direzione di rallentamento ieratico e di spezzato anticantabile, si possono notare: i forti *enjambement* tra le strofe (tra sostantivo e aggettivo ai vv. 1-2, 4-5, in parte anche nella chiusa, tra sostantivo e apposizione qualificativa), la generale frantumazione strofica, la presenza di scontri d'arsi, che introducono ulteriori pause (cfr. «La canoa taglia l'aria»<sup>11</sup> e, rilevato dal finale, «metà órso»). Inoltre, come in Pugno, è evidente un'indeterminatezza dello scenario, dominato da astratti o da elementi che tendono a un'assolutezza emblematica; non è un caso poi che in entrambi i testi sia centrale il simbolo metapoetico per eccellenza della «lingua», spia di una tendenza diffusa, da parte dei poeti e delle poetesse di questo gruppo, a riflettere su quella stessa parola che tentano al meglio di valorizzare.

Chiudo questa parte con un esempio da *Pitture nere su carta* di Benedetti, libro in cui la lotta con il silenzio per fare emergere la parola si svolge spesso sul campo di una versificazione breve, che segna una drammatica contrazione rispetto al respiro ampio di *Umana gloria*. Da questo punto di vista il discorso sulla fiducia nella parola poetica fatto all'inizio va quanto meno relativizzato, perché su tutto il libro incombe la minaccia di un'afasia terminale, di un azzeramento della pronuncia che fa sembrare le parole effettivamente presenti sulla pagina delle vittorie faticose e precarie. Questa è la poesia con cui si conclude la raccolta:

*physical dimensions*

Erano le fiabe, l'esterno.  
Bisbigli, fasce, dissolvenze.

<sup>10</sup> Cfr. per esempio l'ambiguità portata dall'assenza di punteggiatura tra il v. 5 e il v. 6, con il sintagma preposizionale «di esseri || acquatici» che diventa il soggetto logico della successiva dittologia verbale «entrando ed escono».

<sup>11</sup> Dove «canoa» è senz'altro bisillabico.

L'esterno dell'esterno,  
qualcosa ascolta.

Qui.  
Oh.

La punteggiatura e in generale la sintassi hanno il doppio effetto di minare tanto la scorrevolezza del singolo verso, tramite spezzature interne, quanto quella della sequenza, isolando ogni singola unità metrica (vale anche per i vv. 3-4, nonostante a separarli sia una virgola). La stessa sintassi nominale (non la incrina l'«ascolta» del v. 4, né tanto meno l'«Erano» incipitario, che ha un valore meramente presentativo) fa sì che il verso si costruisca come a scatti, per accostamento sussultorio di spezzoni linguistici minimi, gli unici che riescono a passare per le strette maglie di un silenzio incombente. Al rallentamento generale concorre poi la variazione ritmica (per esempio hanno un ritmo del tutto differente i primi due novenari), che allontana questo verso breve da ogni facile cantabilità; allo stesso esito porta l'assenza di rime – ci sono invece ripetizioni (vd. «esterno» tra v. 1 e v. 3), ma appunto anti-cantabili, funzionali piuttosto a un difficile rilancio del discorso. Si ha, infine, l'accorciamento brutale dell'ultimo distico, che riduce il verso e in generale il linguaggio prima al monosillabo di un deittico vuoto, quindi al monosillabo prelinguistico della pura esclamazione di stupore.<sup>12</sup>

### *Verso breve informale e verso breve procedurale*

L'ultima tipologia di verso breve che vorrei discutere è in realtà doppia. Si parlava di un verso breve informale, in cui l'a capo appare – e vuole apparire – immotivato, fuori da ogni coerente progetto espressivo, se non quello di esibire una noncuranza per l'istituto del verso, e di un verso breve procedurale, in cui l'a capo è motivato da principi estrinseci applicati in modo sistematico, come “due parole per riga” o “un verso un dattilo” o “un verso un nome + aggettivo” e simili. La resa superficiale dei

<sup>12</sup> Tra i fattori di rallentamento elocutivo e di isolamento delle unità, si noti anche che, su sei, ben tre versi – il v. 1 e, naturalmente, i vv. 5-6 – hanno un attacco in battere, che è la tipologia di attacco prosodico più faticosa all'orecchio italiano e che Bendetti sfrutta abbondantemente nella raccolta, sia a inizio verso sia dopo pausa sintattica. In questa poesia, per esempio, tranne che all'inizio ogni ripresa dopo pausa sintattica forte (e non solo forte) è tonica, e in certi casi si crea persino uno scontro d'arsi, a rallentare ulteriormente: «Agapetus II, Benedictus V, | Ioannes XII. Busti di uomini, | sotto le monofore a vetri. | Volte a crociera, il coro. | Blù e stèlle, c'è del rosso | e angeli, una corona di angeli. || Cinque órdini di stelle, la cupola. | Blù e stèlle nei riquadri d'oro, | e le ogive di luce di ottanio». Qualcosa di analogo avviene in quest'altro testo, dove si può apprezzare anche un'altra strategia di straniamento e interruzione del verso tipica del libro, vale a dire gli inserti in lingua straniera: «Vieni. Te a me, e anche a te. | Ride, ...lacht | mit der... | con la lingua. || E dutis lis musis,... | Facce. Invisibili ormai, | ...die Gesänge... | i canti».

due principi è spesso divergente, anche solo a livello visivo: tanto risulta caotica una sequenza del primo tipo, quanto si mostrano ordinati gli incolonnamenti del secondo, dove peraltro l'ordine procedurale può determinare serie isosillabiche. Se qui li considero insieme, tuttavia, è perché in entrambi i tipi è massimo il grado di arbitrarietà che li sostanzia. Semplicemente, nel verso breve informale l'arbitrio viene riproposto a ogni svolta di verso, in quello procedurale sta invece a monte, nello stabilire un criterio *a priori* del quale poi tutti i versi del testo sono l'applicazione meccanica. Questo criterio è deciso di volta in volta ed esula da quelli che tradizionalmente hanno guidato l'organizzazione metrica di una poesia. Può essere meramente sintattico (p. es. un nesso soggetto-verbo per verso<sup>13</sup>) o numerico o spaziale (come quello che guidava la metrica – però non breve – di Rosselli); altre volte può chiamare in causa elementi più direttamente metrici, come la sillaba o il piede ritmico, ma rifunzionalizzati secondo una legge decisa *ex novo* dall'autore e riprodotta senza eccezioni.

È ciò che accade in *Quattro* di Italo Testa. Obbedendo a un principio di massima riduzione, molte sequenze di versi brevi sono fondate su cellule prosodiche minime, corrispondenti a singoli piedi ritmici. Qui, per esempio, la regola base è quella di un verso una parola (e due versi-parola per “strofa”), ma non solo: ogni parola è un bisillabo piano. Questo fa sì che ciascun verso corrisponda a un trocheo:

luce  
lenta

entra  
luce

taglia  
viso

luce  
calma

scinde  
ombra

<sup>13</sup> Si pensi, nel Novecento, a *Come se fosse un ritmo* di Porta, con le sue doppie colonne di versi brevi tutti o quasi composti da un verbo alla terza persona plurale e un complemento («si servono di uncini | si alzano dalle sedie | chiedono dei fagioli | azzannano i bambini | amano la musica | si tolgono le scarpe | [...]»).

La sequenza immediatamente successiva presenta invece strofe di tre versi e l'articolo «un» sempre in seconda posizione. Di fatto, per ciascun gruppo abbiamo un anfibraco seguito da un altro anfibraco scomposto:

ancora  
un  
giorno

ancora  
un  
lento

variare  
un  
cerchio

ancora  
un  
altro

Più avanti nel libro l'anfibraco ritorna, a strutturare queste configurazioni appena più complesse:

respirasul braccio  
disteso            dal gomito  
                    al polso

la testa            piegata  
di lato            respira  
                    in affanno

un falco            aggrappato  
al suo            falconiere  
                    respira<sup>14</sup>

Sulla metrica di *Quattro* (e in generale di Testa) si è espresso autorevolmente Giovannetti, che vede in soluzioni come quelle appena riportate un fenomeno di

---

<sup>14</sup> Da notare i meccanismi di compensazione che fanno rientrare le eccezioni: i piedi anapestici o hanno un attacco vocalico, creando una sinalefe con il piede precedente («respira | in affanno», «un falco aggrappato»), oppure prestano la loro sillaba iniziale a un piede precedente monco («al suo falconiere»)

«ri-fondazione, se non proprio di re-invenzione» metrica.<sup>15</sup> In effetti, qui la metrica risulta scomposta fino alle sue cellule-base,<sup>16</sup> privata (liberata?) di tutte le impalcature che storicamente, a partire dalle innumerevoli e complesse combinazioni di quelle poche unità ritmiche, l'hanno caratterizzata. Si tratta insomma di una metrica che tende a farsi natura, *bios*,<sup>17</sup> benché ciò non possa avvenire che in modo paradossale, per quello (e non è poco) che di artificiale c'è nel piegare in una simile direzione un organismo-istituzione che è indissolubilmente natura e storia. Di qui anche la vicinanza che i risultati di quest'area della produzione di Testa esibiscono rispetto a sequenze procedurali in cui la componente di manipolazione artificiale del linguaggio è palese e magari orgogliosamente rivendicata. A conti fatti e in una prospettiva storica, mi pare che l'operazione di Testa si collochi nei pressi di un interessante punto medio tra un tipo di proceduralità post-metrica caratteristica delle ultime avanguardie e gli esperimenti sul ritmo e sulle sue unità prosodiche minime con i quali già nelle prime fasi della metrica libera poeti come D'Annunzio o, in modo più meccanico, Palazzeschi miravano a riattivare potenzialità latenti e in un certo senso sorgive della metrica stessa.

Tra la categoria dell'informale e quella del procedurale, almeno come sono state definite qui, si colloca il verso breve di Michele Zaffarano. In *La vita, la teoria e le buche*, e in particolare nella sezione "La vita è la ciliegina sulla torta", molti testi sono strutturati su versi brevi e su un sistema anaforico sovrabbondante,<sup>18</sup> che in certi casi arriva a coprire quasi tutti e dieci i versi che formano ciascuna poesia della sezione. Riporto alcuni testi imperniati sull'anafora di «per» (preposizione o congiunzione), la più frequente:

per le mani  
scioperano  
ci spiano

<sup>15</sup> Paolo Giovannetti, *Intermittenze della stilistica e dello stile. Due casi esemplari*, in «L'Ulisse», 25 (2023), p. 144.

<sup>16</sup> Abbiamo visto il piede ritmico, ma altrove può essere sollecitato un altro costituente metrico, la sillaba, privata però del suo nesso essenziale (nel quadro della metrica sillabo-tonica italiana) con l'ictus. Qui, per esempio, il principio regolatore del verso breve parrebbe il semplice numero delle sillabe, al di là di qualsiasi possibilità accentuativa, cosa che peraltro motiva lo spezzarsi di alcune parole: «risveglio | nella lu- | ce gialla | della stan- | za quattro | occhi a | puntarci».

<sup>17</sup> *Biometrie* si intitolava uno dei primi libri di Testa (2005). Sulla "bio-metrica" di Testa si veda anche Elisa Vignali, *In forme diverse. Alcune ipotesi critiche*, in «L'Ulisse», 25 (2023), pp. 81-91.

<sup>18</sup> Da questo punto di vista, si può rilevare una certa prossimità con la prima delle tipologie analizzate. A differenziare il verso breve di Zaffarano da quello cantabile visto all'inizio stanno però vari fattori: assenza di isoritmie marcate, disinteresse per la rima, mancanza, pur in un contesto per lo più ironico, della ricerca di una specifica dissonanza fra tragicità dei contenuti e leggerezza della forma.

per i capelli  
per sfortuna  
per essere sconfitti  
soffrono  
per rinunciare all'impegno  
per punire  
per poco

\*

per aria  
per amore o per forza  
per pigrizia  
per mano  
per il bavero  
per la musica  
fu ricoverato in ospedale  
sentiva i brividi  
per il freddo  
per la montagna

\*

per un braccio  
per il mare in agosto  
per l'ospedale  
mi sono impegnato molto  
che cosa ti passa  
per i controlli radiologici  
per la tosse  
per radio  
per scrivere  
per la lontananza del padre

\*

io viaggio  
per certo  
perforare  
ho capito la situazione  
per vivere  
per telefono  
per la schiena  
per ore e ore

per intuito sono stato assolto  
per non aver commesso il fatto

In questi casi l'anafora e la sintassi minimale che deriva dalla sua insistenza costituiscono la griglia procedurale di dieci versi brevi all'interno della quale Zaffarano esercita una certa *variatio*, sfruttando le possibili strutture che il «per» può reggere: preposizione + sostantivo, congiunzione + verbo all'infinito, locuzioni avverbiali (tipo «per sfortuna», «per poco», «per radio», «per certo» ecc.) e in certi casi proverbiali («per amore o per forza»), persino prefisso di un verbo («perforare»). Il fatto che la serie anaforica non copra mai l'intera poesia movimentata il testo, e tuttavia anche qui la sistematicità con cui la serie completa è scongiurata, lasciando liberi due, massimo tre versi, dà un senso di ripetizione automatica a mano a mano che le varie poesie si presentano nel libro.<sup>19</sup> L'anafora si configura insomma come principio ordinatore del testo, nel quadro di un anisosillabismo metrico e di una debolissima coesione logico-sintattica (tipica dell'area delle scritture di ricerca, a cui l'autore appartiene) tra i vari sintagmi e versi. Elevata a primo, pervasivo e tendenzialmente meccanico formante della poesia, l'anafora vede potenziata la sua funzione retorica, con una ricaduta non marginale sull'esecuzione: è del resto nella vocalità che molta della poesia in versi di Zaffarano trova probabilmente la sua dimensione ideale.

Quanto detto vale anche quando la struttura retorica è meno percepibile, benché in tal caso le poesie in versi brevi tendano più decisamente all'informale. Giusto un esempio, da *Bianca come neve* (la poesia si intitola *Curare la natura*):

al polo sud  
e al polo nord  
un meccanico  
babbo natale  
avevo una casa grande  
a mettermi il rossetto  
a parigi andare  
avere un altro cucciolo  
mangiare la pasta  
rolleravere  
essere un gatto  
avere un treno tutto per me  
abitare in un palazzo  
avere un robot

<sup>19</sup> Lo stesso fenomeno riguarda il testo in corsivo che chiude la sezione, costruito sull'anafora del pronome dimostrativo «quella»: «*quella è basilico | quella è anice stellato | quella è anguria | quella è bambagia | quella è alchimia | alambicco | quella è fardello e prisma | quella è tara | quella è tariffa e giudizio*».

essere una volpe  
 un alieno che non esistesse  
 mangiare  
 e essere  
 andare alle feste

Qui è la polverizzazione sintattica che, da un lato, fa risaltare l'arbitrarietà della struttura metrica stessa, perché, oltre all'anisillabismo e alla mancanza di periodicità ritmiche percepibili, ogni verso porta minime informazioni slegate da quelle portate dai versi limitrofi;<sup>20</sup> dall'altro, tende a riconfigurare un ordine meccanico nella sequenza, perché ciascun verso breve corrisponde a un sintagma giocato sulla struttura-base, tale per il predominio quantitativo, di verbo all'infinito + complemento.

Un'impressione di proceduralità possono dare anche alcune sequenze di versi brevi nella poesia di Carlo Bordini, l'ultimo autore che verrà trattato. In realtà, come quasi sempre accade nella sua produzione, la metrica di Bordini tende a svilupparsi in modo rapsodico, operando tagli che poco o nulla hanno a che fare con strategie e strutture tradizionali, compresa ovviamente tutta la tradizione del verso libero fino anche ai suoi esperimenti più recenti.<sup>21</sup> Prendo un testo da *Strategia*, e in particolare dalla serie intitolata *Sondaggio*:<sup>22</sup>

Perché io tento con=  
 ti=  
 nuamente di  
 essere amato da te?  
 Scusami, se vado sull'  
 ovvio, ho tutte le  
 donne che voglio.  
 Perché, dimmi  
 vorrei che tu  
 smettessi

<sup>20</sup> Fanno reale eccezione solo i due versi incipitari, dove peraltro la massima apertura in termini di latitudine suggerita dalla congiunzione «polo sud» - «polo nord» sembra fungere da cornice onnicomprensiva della massa irrelata di eventi elencati nella poesia.

<sup>21</sup> Questa poesia dalla quarta parte di *Sondaggio*, per esempio, sembra impostare la sequenza sul principio arbitrario ma rigido di una parola per verso, salvo poi iniziare a disattenderlo in vari modi (due parole, mezza parola, una parola e mezza) e infine perdersi in un tipico *explicit* sospeso bordiniano: «ti | odierò | io | più | di | quanto | non | mi | odi | te lo | prometto | non | vince= | rai | solo | con | me | ti | pro= | metto | amore | non | odio | odio | il | tuo | odio | o | lo vin= | cerò | o lo».

<sup>22</sup> La prima edizione del libro, ripubblicato pochi anni fa, è del 1981. Mi permetto questa deroga dal limite cronologico del 2000, nella convinzione che la poesia di Bordini, al di là delle date di composizione, appartenga di fatto al XXI secolo, avendo cominciato a imporsi all'attenzione del pubblico con l'autoantologia *I costruttori di vulcani* (2010).

di  
 mangiarmi  
 a  
 pezzettini,  
 una tregua,  
 una tregua,  
 perché ti  
 chiedo una  
 tregua?

Poesia d'amore come le altre della raccolta, caratterizzata da un notevole pathos veicolato soprattutto dalle domande incalzanti rivolte al tu, il testo offre un perfetto esempio della versificazione breve di Bordini: nessuna regolarità sillabica o ritmica apprezzabile, a capo che possono indifferente rispettare la sintassi o determinare inarcature brutali fino al taglio della parola, addirittura doppio (vv. 1-3), versi che possono avere un senso compiuto e "compleso" (v. 4) o ridursi a una sillaba vuota, eventualmente nemmeno corrispondente a una parola (v. 2), sintassi prosastica che esalta l'arbitrarietà e l'effetto caotico degli a capo (cfr. in particolare i vv. 5-7), anche per le tipiche, volute sciatte bordiniane, come la virgola agrammaticale del v. 5 o la sua ellissi alla fine del v. 8.<sup>23</sup> In un contesto simile, qualsiasi possibile attivazione di memoria tradizionale (come l'endecasillabo a cavallo dei vv. 8-10: «Perché, dimmi, / vorrei che tu / smettessi», o il quinario adonio in chiusura di frase al v. 7: «donne che voglio») è compromessa in partenza da una compagine metrica che stabilisce percorsi di lettura tali da far passare impercettiti questi – pur latenti, volendo – agganci. Del resto, la segmentazione almeno apparentemente casuale dei versi fa emergere alcune risorse espressive particolarmente efficaci nel contesto. Giusto qualche esempio: l'esagerata sillabazione di «con= / ti= / nuamente» dà un senso di sottolineatura vocale a una parola e a una condizione di cui il soggetto fatica a capacitarsi, mentre l'isolamento di «ti» in un verso monosillabico evoca per via di significante la dimensione allocutiva del discorso (cfr. i pronomi «te», «tu», «ti», sempre a fine verso); poi, la segmentazione dei vv. 11-14 («di / mangiarmi / a / pezzetti») oltre alla resa iconica dello spezzettamento ha l'effetto di dare ulteriore risalto a «mangiarmi», verbo-chiave di Bordini per rappresentare la dinamica relazionale, e non solo quella; infine, più palese, la ripetizione del verso-sintagma «una tregua», poi icasticamente rilanciato ma spezzato nel finale, veicola bene tanto l'urgenza della richiesta quanto, di nuovo, l'incredulità dell'io di fronte ai propri movimenti psicologici.

Se il verso breve di Testa ha una motivazione prevalentemente concettuale

<sup>23</sup> Virgola che invece è mantenuta in tutti gli altri casi paragonabili. Questo dell'assenza di sistematicità nelle soluzioni stilistiche è un altro tratto tipico della scrittura di Bordini che potenzia al massimo l'impressione di arbitrarietà e ostinata sprezzatura.

(ridurre il verso alle sue cellule ritmiche primarie), mentre per il verso breve di Zaffarano abbiamo visto agire un criterio di ordine retorico-sintattico, non senza implicazioni in termini di vocalità, quello di Bordini si lascia più difficilmente ridurre a un principio chiaro, anche per la mancanza, rispetto agli altri due autori, di una specifica intenzionalità filosofica e consapevolezza teorica (Testa) e di una progettualità pur nella destrutturazione, oltre che di una proiezione pragmatica (Zaffarano).<sup>24</sup>

### *Nota conclusiva*

Per concludere, qualche considerazione tratta da questa – ricordo: non esaustiva – panoramica sul verso breve del XXI secolo. Innanzitutto, si può partire dal fatto che l'insieme degli autori e delle autrici di cui si è parlato copre molte aree dell'odierno campo poetico italiano, dalle frange più dichiaratamente sperimentali al lirismo più massimalista, passando per le varie zone intermedie.<sup>25</sup> In effetti, il verso breve si dimostra anche oggi uno strumento molto duttile, capace di piegarsi a istanze differenti se non addirittura contrapposte. La sua misura ridotta è ideale per: concentrare energia espressiva sulla singola parola o sintagma, potenziarne la portata evocativa circondandola di silenzio, eventualmente valorizzarne le risonanze simboliche; oppure sfruttare al meglio le potenzialità del verso in termini di cantabilità, con l'apertura alle possibili stratificazioni ironiche, dissimulatorie e/o dissonanti; o ancora propiziare e rendere massimamente visibili tagli arbitrari e giochi combinatori, di manipolazione meccanica o casuale di segmenti linguistici ridotti ai minimi termini. Tutto questo fa sì che con il verso breve si possano coprire modalità del discorso poetico disparate: abbiamo visto la poesia d'amore, l'impegno e la denuncia civile, l'astrazione simbolica con propaggini neo-orfiche e l'astrazione portata invece dalla destrutturazione linguistica.<sup>26</sup> È variabile, infine, anche l'atteggiamento che il verso breve può significare nei confronti dell'istituto

<sup>24</sup> È vero che la poesia riportata sopra sembrerebbe sollecitare una resa orale, ma già i vv. 5-7 scoraggiano questa tentazione. Inoltre, varie soluzioni formali che Bordini adotta per il verso breve, talvolta ancora più estreme di quelle appena viste, vanno decisamente più in una direzione scritto-visiva che vocale. Si veda qui, per fare solo un esempio, sempre da *Strategia*, la gestione dei tagli di verso e di parola (e perfino di sillaba): «tu sei la | mia mamma, | io ti voglio | bene, | so che non | mi | lascerai | mai, | non an- | dare con gli | uomini cat- | tivi, | mamma | io | n | on | voglio | io | v | o | glio | che | tu | re | sti | se | mpre | c | on | m | e | || m | a | m | m | a».

<sup>25</sup> Non è rappresentata la poesia narrativa, che del resto, storicamente, ha sempre prediletto le misure lunghe (e per l'oggi si sono già citati Frungillo, Renda e Ronchi). Non che il verso breve non possa essere piegato al racconto: in anni relativamente recenti, si pensi al caso di Umberto Fiori, il quale però, significativamente, quando affronta la narrazione in versi vera e propria (con *Il Conoscente*) tende all'allungamento delle misure.

<sup>26</sup> Con tutta la gamma tonale del caso: dall'ironia all'indignazione alla disperazione al sublime tragico ecc.

metrico stesso. Soprattutto nell'ultimo gruppo emerge una volontà – ironica in senso lato – di abbassamento, se non proprio di umiliazione del verso; più che a collocarsi in un territorio post-metrico, praticare la misura breve sembra equivalere, in questi casi, a declassare il verso a uno statuto pre-metrico e talvolta pre-linguistico, quando le unità del ritmo e della sintassi non hanno ancora cominciato a combinarsi e ad articolarsi in strutture più complesse (fuori dal terzo gruppo si è visto che qualcosa di simile avviene in Carnaroli), o quando non si riesce nemmeno ad arrivare a una parola di senso compiuto (cfr. le segmentazioni estreme di Bordini).<sup>27</sup> Nel secondo gruppo, al contrario, la misura ridotta del verso è proprio ciò che consente la massima valorizzazione del segmento prosodico e verbale, e corrisponde quindi a una strategia di potenziamento invece che di abbassamento; adottare una versificazione breve consente di far entrare una grande quantità di silenzio nel testo e così di interrompere più facilmente la catena di rumore linguistico caratteristica della comunicazione quotidiana, con tutti i suoi effetti opacizzanti e corrompenti sulla parola.

Ad ogni modo, che prosegua, rilanciandole, tendenze già attive nella tradizione della metrica libera novecentesca, o che le estremizzi portando a soluzioni almeno in parte inedite, il verso breve conferma tutta la sua vitalità, anche e proprio per la sua capacità di intercettare e dare forma a esigenze profonde che animano le varie e talvolta conflittuali poetiche del Duemila.

### *Bibliografia*

Afribo, Andrea, *Questioni di metrica*, in Id., *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, 2017, pp. 91-106.

Benedetti, Mario, *Pitture nere su carta*, Milano, Mondadori, 2008 (si cita da Id., *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 2017).

Bonito, Vito M., *Soffiati via*, Rovigo, Il Ponte del Sale, 2015.

Bonito, Vito M., *Fabula rasa*, Salerno, Oèdipus, 2018.

Bordini, Carlo, *Strategia*, Roma, Savelli, 1981 (si cita da Id., *I costruttori di vulcani*.

---

<sup>27</sup> Da questo punto di vista, il verso breve dà prova di essere uno strumento efficace per le operazioni di forzatura della metrica verso l'informale, valido tanto quanto il verso lungo sesquipedale, a cui normalmente sono attribuiti i tentativi novecenteschi effettuati in quella direzione. La differenza è che, mentre il verso lungo si associa naturalmente a un'abbondanza di parola, tale da non tollerare più i confini metrici usuali, il verso breve, almeno nei casi più spinti, sembra spia di una difficoltà articolatoria, di una lingua "che non ce la fa" e che si spezza ricadendo su sé stessa prima ancora di raggiungere il segmento metrico compiuto.

- 
- Tutte le poesie (1975-2010)*, Roma, Sossella, 2010).
- Buffoni, Franco, *Poesie. 1975-2012*, Milano, Mondadori, 2012.
- Carnaroli, Alessandra, *Poesie con katana*, Torino, Miraggi, 2019.
- Carnaroli, Alessandra, *50 tentati suicidi più 50 corpi contundenti*, Torino, Einaudi, 2021.
- Cavallin, Iliara, *La canzonetta nel Novecento: strofa, prosodia e rima*, in «Stilistica e metrica italiana», 22 (2022), pp. 197-252.
- Coppo, Elena, *La nascita del verso libero fra Italia e Francia*, Padova, Padova University Press, 2022.
- Giovannetti, Paolo, *Metrica del verso libero italiano (1888-1916)*, Milano, Marcos y Marcos, 1994.
- Giovannetti, Paolo, *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Roma, Carocci, 2005.
- Giovannetti, Paolo e Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010.
- Giovannetti, Paolo, *Intermittenze della stilistica e dello stile. Due casi esemplari*, in «L'Ulisse», 25 (2023), pp. 140-146.
- Lamarque, Vivian, *Poesie. 1972-2002*, Milano, Mondadori, 2002.
- Marmo, Giovanna, *Occhio da cui tutto ride*, Milano, No Reply, 2009.
- Massia, Federica, *Il fogliame americano. Whitman in Italia e la nascita del verso libero*, Modena, STEM Mucchi, 2021.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 27-73.
- Pugno, Laura, *La mente paesaggio*, Roma, Perrone, 2010.
- Testa, Italo, *Quattro*, Salerno, Oèdipus, 2021.
- Vignali, Elisa, *In forme diverse. Alcune ipotesi critiche*, in «L'Ulisse», 25 (2023), pp. 81-91.
- Zaffarano, Michele, *Bianca come neve*, Roma, La Camera Verde, 2009.
- Zaffarano, Michele, *La vita, la teoria e le buche*, Salerno/Milano, Oèdipus, 2015.



FORME ESPOSTE.  
SPAZI METRICI E RETORICHE  
DELL'INSTALLAZIONE TRA VERSI E PROSE DI  
RICERCA

*Marilina Ciaco*

Il presente contributo vorrebbe porsi come seguito ideale, o più precisamente come un'emplificazione dei possibili risvolti applicativi, di alcune riflessioni in merito alle scritture di ricerca del Duemila apparse un paio di anni fa sulla rivista «Configurazioni».<sup>1</sup> In quella sede avevamo provato a costruire un'ipotesi teorica, avvalendoci tanto degli strumenti della critica letteraria quanto di alcune acquisizioni provenienti da altre discipline (in particolare i *visual studies*, l'estetica e la poetica cognitiva), che giustificasse la presenza di una struttura allegorica soggiacente a diverse forme di «poesia installativa». Si era delineata a questo proposito la funzione dell'*allegoria metacognitiva*, circoscrivendo mediante questa formula un'allegoria dei rapporti materiali fra un indefinito soggetto percettivo-enunciante e quella esteriorità radicale nella quale tutti siamo immersi e nei cui processi siamo coinvolti. Attraverso una simile costruzione ciascun lettore e ciascuna lettrice potrebbero, in teoria, 'agire' nel testo e implementarlo prendendo parte a una forma di autocoscienza collettiva veicolata dall'esperienza poetico-estetica. Così come avviene quando si entra fisicamente in una installazione artistica, questo processo innescherebbe una meditazione 'destabilizzante' sulla soggettività e sulle pratiche di soggettivazione, sul concetto di autorità/autorialità e sulla possibilità di rivitalizzare discorsi preesistenti (e in quanto tali ideologicamente predeterminati) sottratti al flusso comunicativo ordinario.

Date tali necessarie premesse, si vorrebbe ora spostare il fulcro dell'analisi sulle tipologie di spazi testuali che veicolerebbero una tale struttura di senso, indagando, cioè, la specificità delle architetture metrico-retoriche che ciascun autore o ciascuna autrice allestisce per verbalizzare lo spazio installativo. In diversi libri di poesia annoverabili nella sopra citata area 'di ricerca' o post-poetica è infatti possibile

---

<sup>1</sup> Marilina Ciaco, *Post-poetiche del Duemila: installazioni, dispositivi e allegoria metacognitiva in alcune scritture recenti*, «Configurazioni», 1 (2022), pp. 269-296.

rilevare la presenza di un'unità base ricorrente nella costruzione dei singoli testi che potrebbe ricordare, per affinità in termini di fenomenologia e per implicazioni visivo-sonore, lo «spazio metrico» rosselliano.<sup>2</sup> Curiosamente, era stata proprio Amelia Rosselli a introdurre per la prima volta nel contesto italiano, in un'intervista risalente al 1978, la definizione di «poeta della ricerca».<sup>3</sup> Ebbene, l'apparente 'informalità' dei testi di ricerca degli ultimi due decenni sarebbe, di fatto, controbilanciata dall'adozione di moduli formali eminentemente visivi, spaziali o concettuali – si ricordi in proposito la presenza di una «metrica per l'occhio» rilevata da Paolo Giovannetti<sup>4</sup> – che fungerebbero da dispositivi di lettura/fruizione caratterizzanti. Proveremo pertanto a osservare alcuni esempi delle scelte in questo senso compiute da autori e autrici, con l'intento di fornire una campionatura minima della pluralità di direzioni (e di esiti testuali) che da qui si diramano.

Gherardo Bortolotti in raccolte come *Tecniche di basso livello* (2009)<sup>5</sup> e *Senza Paragone* (2013)<sup>6</sup> sembra avere portato a compimento molte delle istanze espressive già emerse nell'antologia *Prosa in prosa*,<sup>7</sup> in particolare per quanto riguarda il travaso di elementi di matrice autobiografica in una serie di frammenti anodini, depersonalizzati e deliberatamente 'disordinati' in quanto destinati alla fruizione via schermo. Lo stesso si dica della sempre più tagliente messa a fuoco della relazione problematica fra un soggetto linguistico-percettivo e un contesto d'azione pienamente contemporaneo, nel quale l'ingerenza degli apparati economici, sociali, tecnologici sulla configurazione dell'esistenza dei singoli individui si avverte sin dai più minuti, insignificanti, automatismi quotidiani. In *Tecniche di basso livello* si moltiplicano gli attanti, o le *personae*, attraverso cui guardiamo allo spazio pseudo-strofico, orizzontale, del testo, e allo spazio tridimensionale, fisico e cognitivo, che comprende e circonda noi che leggiamo. All'ormai familiare *bgmole* si aggiungono:

<sup>2</sup> Amelia Rosselli, *Spazi metrici*, in Ead., *L'opera poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, con contributi di Francesco Carbognin, Chiara Carpita, Gabriella Palli Baroni, saggio introduttivo di Emanuela Tandello, Milano, Mondadori, 2012, pp. 183 e ss.

<sup>3</sup> «Certo, c'è Majakovskij e c'è Pasternak. V'è il poeta della saggezza e il poeta della ricerca, v'è il poeta della scoperta, quello del rinnovamento, quello dell'innovazione...». Rosselli si autodefinisce a questo punto (poeta) «Della ricerca. E quando non c'è qualcosa di assolutamente nuovo da dire, il poeta della ricerca non scrive». Amelia Rosselli, *Non mi chiedete troppo, mi sono perduta in un bosco*, intervista a cura di Sandra Pettrignani, in Ead., *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Novara, Interlinea, 2004, p. 290.

<sup>4</sup> Paolo Giovannetti, Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010, pp. 27-33, 306-307; Paolo Giovannetti, *Poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Roma, Carocci, 2017.

<sup>5</sup> Gherardo Bortolotti, *Tecniche di basso livello*, Caserta, Lavieri, 2009, poi in Id., *Low. Una trilogia*, Roma, Tic edizioni, 2020, pp. 5-80.

<sup>6</sup> Gherardo Bortolotti, *Senza Paragone*, Roma, Transeuropa, 2013, poi in Id., *Low*, pp. 81-130.

<sup>7</sup> AA. VV., *Prosa in prosa*, Firenze, Le Lettere, 2009, ora Roma, Tic edizioni, 2020.

*eve*, un personaggio presumibilmente femminile, spesso ritratta in momenti di stasi, sprofondata in «livelli sempre più impersonali della sua attenzione»;<sup>8</sup> *kinch*, combattuto fra la nostalgia di un passato forse speranzoso e le presenti, innumerevoli «occasioni di fallimento»;<sup>9</sup> *bapax* – che compare più di una volta, ponendosi in antifrasi rispetto a quanto vorrebbe il significato del termine – è infine colto nei suoi «viaggi attraverso l'appartamento»,<sup>10</sup> ultimo rifugio da «un esterno che non aveva fine, che non potevamo consumare né con lo sguardo né con le parole».<sup>11</sup> Nonostante la moltiplicazione apparente, si tratta anche in questo caso di pure funzioni linguistiche, *flat*, schiacciate sullo spettro di un ritmo monocorde, all'interno del quale queste presenze si limitano a innestare delle variazioni minime.

In *Senza Paragone* troviamo invece l'utilizzo reiterato di una procedura compositiva fondata sull'ellissi nonché sulla sospensione sistematica dell'elemento referenziale primario, vale a dire l'anafora con antecedente assente.<sup>12</sup> Di fatto, ciascuna breve sequenza di prosa è introdotta da sintagmi quali «simile a», «come», «affine a», «diverso da», «non diverso da», «non come», «opposto a», «analogo a».<sup>13</sup> Il referente invisibile di cui percepiamo il riverbero, percorrendo queste lunghe catene di subordinate o di enunciati comunque monchi, potrebbe coincidere con quel *contesto pragmatico* chiamato in causa di frequente nell'interpretazione di questo tipo di scritture.<sup>14</sup>

In aggiunta a ciò, si potrebbe pensare alla segnalazione, mediante la reiterazione di un 'vuoto' linguistico, di uno stato psichico o di uno 'stato di cose' difficilmente

<sup>8</sup> Gherardo Bortolotti, *Tecniche di basso livello*, 153, in Id., *Low*, p. 34.

<sup>9</sup> 201, 15.

<sup>10</sup> 53, Ivi, p. 23.

<sup>11</sup> 197, Ivi, p. 28.

<sup>12</sup> Italo Testa ha analizzato alcuni procedimenti anaforici attivi nella poesia contemporanea – già riscontrabili, di per sé, nel linguaggio ordinario – esaminando, fra i vari fenomeni, quello dell'anafora con antecedente extra-testuale, ovvero assente nel testo, annoverabile fra quegli elementi legati alla dimensione rituale del fatto poetico. Per Testa una catena anaforica situata idealmente in una catena esoforica, cioè una catena le cui premesse possono essere dedotte soltanto a partire da un riferimento extra-testuale, «non richiede il rinvio a un antecedente anaforico in senso linguistico quanto alla fissazione del suo referente». Di contro, «attraverso l'uso della catena anaforica retorica tale espressione finisce per diventare opaca [...]: un effetto di invaghimento del referente, in cui l'aspetto semantico dell'espressione viene via via consumato e la funzione referenziale si indebolisce» (Italo Testa, *Anafore. Per una teoria della poesia*, in *Teoria&Poesia*, a cura di Paolo Giovannetti e Andrea Inglese, Milano, Biblion, 2018, pp. 57-79).

<sup>13</sup> Per approfondimenti si rimanda a Chiara De Caprio, Bernardo De Luca, *Di strutture frasali in cui scarichi le spinte delle tue ragioni. Per un'analisi retorico-stilistica di "Senza paragone"*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», XXI (2018), pp. 302-316.

<sup>14</sup> Sul concetto di dispositivo estetico/dispositivo poetico e sul ruolo dell'aspetto pragmatico nella fenomenologia di molte scritture di ricerca si vedano in particolare Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Questions Théoriques, 2010; Olivier Quintyn, *Dispositifs/*

attingibile mediante la pura verbalizzazione (essendo il linguaggio ormai esautorato della propria funzione comunicativa), e per questo avviluppato dalla proliferazione verbale incontrollata, alludendo con questa al rapporto anti-mimetico con un «infraordinario» che resiste a tutte le eventuali descrizioni.<sup>15</sup> Pure compaiono, d'altro canto, alcuni oggetti posti in rilievo da una serie di (anti-)epifanie percettive,<sup>16</sup> così come residui di elementi naturali straniati, lacerti di discorsi incompleti, rumori, o in altri termini tutti quei «significati che ancora si trascinano per le camere, come carichi disfatti di marosi profondi, invisibili alla superficie che lo sguardo di chi vede percorre, infranta dal beccheggio delle onde, dagli schermi dei riflessi, disposti, fino all'orizzonte, secondo ordini di una complessità indistinguibile».<sup>17</sup>

Il discorso potrebbe complicarsi se si guarda a una raccolta successiva, *Quando arrivarono gli alieni* (2016).<sup>18</sup> Qui alcune evidenze testuali potrebbero generare il sospetto di non trovarsi di fronte a un libro di poesia: innanzitutto la tendenza perfetta dei tempi verbali (con un'alternanza fra imperfetto e passato remoto) e la costruzione di un arco di azione più o meno coerente, con l'abbozzo di uno svolgimento che, pur nella variazione continua della prospettiva, descrive una concatenazione definita di eventi. Il punto di vista oscilla spesso fra quello di una prima persona plurale, interna all'azione e partecipe del suo svolgimento, e quello appartenente a una voce decisamente esterna, grazie alla quale apprendiamo del ritorno in scena di *bgmole*, di cui si parla – come sempre – in terza persona. Appare indicativo che i testi di Bortolotti siano stati più volte interpretati come delle micronarrazioni, e in effetti Bortolotti era stato annoverato da Andrea Cortellessa fra i «narratori degli anni Zero», con l'inclusione nell'antologia del 2014 *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*.<sup>19</sup> Il caso di *Quando arrivarono gli alieni* ci sembra particolarmente emblematico proprio per indagare più a fondo la fenomenologia dei testi di questo autore nella fase antecedente ai veri e propri 'romanzi'.<sup>20</sup> Ciò non esclude, naturalmente, la compresenza di elementi

---

*Dislocations*, Paris, Questions Théoriques, 2007.

<sup>15</sup> Si rimanda al noto saggio di Georges Perec, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989.

<sup>16</sup> Su questo tema si veda anche Gilda Policastro, *L'ultima poesia. Scritture anomale e mutazioni di genere dal secondo Novecento a oggi*, Milano-Udine, Mimesis, 2021.

<sup>17</sup> Gherardo Bortolotti, *Senza Paragone*, 74, 2, in Id., *Low*, p. 91.

<sup>18</sup> Gherardo Bortolotti, *Quando arrivarono gli alieni*, Colorno, Benway Series, 2016, poi in Id., *Low*, pp. 131-202.

<sup>19</sup> Andrea Cortellessa (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, Firenze, Le Lettere, 2014.

<sup>20</sup> Si fa qui riferimento ai lavori più recenti di Bortolotti, esplicitamente viranti in una direzione più narrativa, in particolare *Romanzetto estivo* (Roma, Tic edizioni, 2021) e *Tutte le camere d'albergo del mondo* (Roma, Hopefulmonster, 2022). Sui possibili valori del lessema diminutivo «romanzetto» e dei termini che rimandano a forme testuali e generi socio-discorsivi a vocazione narrativa si può ora vedere un lavoro di Chiara De Caprio, «*La zona del disastro*»: stilemi della

‘lirici’ e di elementi narrativi all’interno dello stesso testo (basti pensare all’esistenza di una tradizione secolare e oltremodo stratificata di poesia narrativa), ma, nella prospettiva che si intende qui adottare, la componente narrativa non risulta sostanziale nella definizione della poesia in quanto genere e pertanto nella specifica fenomenologia testuale che ad essa pertiene. La cornice teorica alla quale ci si riferisce è stata esaustivamente tracciata da Jonathan Culler, che riprende a sua volta alcune importanti acquisizioni di Käte Hamburger.<sup>21</sup>

Sul piano strettamente tipologico, leggendo *Quando arrivarono gli alieni* si potrebbe avere l’impressione di trovarsi di fronte a delle strutture narrative – un dato che, del resto, si potrebbe evincere dagli scritti di diversi autori ascrivibili al coté post-poetico –, mentre sul piano formale deduciamo un’altra serie di dati che ci conducono, con ogni probabilità, in un’altra direzione:

- a) sul piano macrotestuale, Bortolotti ha sempre pubblicato libri dall’architettura complessiva attentamente sorvegliata, collocati all’interno di collane di poesia (di ricerca);
- b) a livello di sintassi narrativa, per quanto la componente di ‘azione’ risulti più pregnante rispetto ai libri precedenti, l’attenzione principale di chi legge è rivolta ancora una volta al ‘ritmo’ risultante dalla concatenazione degli enunciati, prevalentemente sintagmatico e associativo, che genera un ‘disturbo’ sistematico nella costruzione cognitiva di un *frame*;
- c) infine, l’intero testo può essere letto come una lunga digressione di tipo epidittico-dimostrativo in risposta alla domanda (implicita): «Che cosa

---

*perdita, pattern del desiderio e architettura del racconto in ‘Romanzetto estivo’ di Gherardo Bortolotti, «Giornale di storia della lingua italiana», 3 (2024), 1, pp. 99-119. Per De Caprio «romanzetto è una scelta lessicale ricca di istruzioni per l’interpretazione del macrotesto che designa, soprattutto se la si pone in cortocircuito con un altro termine che occorre più volte nelle prose ed egualmente definisce una forma narrativa in prosa, tipicamente medievale: leggenda» (Ivi, p. 103).*

<sup>21</sup> Per Culler e Hamburger l’enunciato poetico si distinguerebbe da quello narrativo per il suo carattere epidittico, ovvero il suo intento sarebbe quello di formulare dei giudizi sul mondo, in relazione ai quali non avrebbe senso chiedersi se siano *fictional* o *non-fictional*. La poesia, analizzando congiuntamente altre caratteristiche che le sono proprie sin dalle origini, quali le strutture di iterazione e la connessione a una precisa occasione concreta, sarebbe dunque da considerarsi come un evento connesso a un preciso spazio rituale. Nello specifico: «Mimesis of enunciation is distinguished from real enunciation, and lyric belongs to a real enunciation or statement, nonmimetic and nonfictive. (...) The statement-subject is not a personal “I” but a linguistic function.». Cfr. Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Harvard, 2015, p. 105; Käte Hamburger, *The Logic of Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1993, pp. 233-234. Per Culler, inoltre, il tempo presente (esplicito o implicito) di molti testi sarebbe sintomo di un’infinita iterabilità dell’atto poetico, che è a sua volta da intendersi come *epideictic discourse* ovvero «public poetic discourse about values in this world rather than a fictional world» (Culler, *Theory of the Lyric*, p. 115).

accadrebbe, come reagiremmo in quanto collettività, se fossimo coinvolti in un'invasione aliena?». L'intero arco narrativo si inserisce pertanto in una più ampia installazione poetica volta a mostrare, come in uno schermo e in un susseguirsi repentino di fotogrammi irrelati, le possibili percezioni, azioni e concatenazioni di eventi scatenate da un immaginario distopico in un'era ipertecnologizzata e tardocapitalistica.

In *Quando arrivarono gli alieni* Bortolotti attinge a piene mani a un repertorio tematico e iconografico codificato da certa narrativa cyberpunk/fantascientifica, in particolare di area statunitense (impossibile non avvertire echi à la Thomas Pynchon, William Vollmann, Bruce Sterling), e utilizza il pretesto del racconto di argomento distopico per mettere in luce le contraddizioni sociali e politiche messe in campo dal sistema capitalistico in pieno delirio autofago, e in particolare dal globalismo digitalizzato più spinto. Il più convinto antropocentrismo è cancellato in pochi istanti dall'irruzione di altri «esseri senzienti che producevano in massa atti di razionalità locale e meschina, costrutti di senso di minima estensione e di durata momentanea». <sup>22</sup> Nonostante la presenza simultanea dei numerosi prelievi di matrice narrativa, l'intento dell'autore non sembra tanto quello di creare un mondo possibile, quanto quello di rendere più consapevole chi legge dei complessi rapporti di forze che regolano il mondo reale, e che nella prospettiva dislocata/distopica del libro emergono con maggiore evidenza («Gli alieni ci mostrarono una cosa e, con sorpresa, ci vergognammo di sapere che era vera»). <sup>23</sup> La particolare tipologia di spazio metrico-retorico che ne emerge sembra poi avvalorare l'ipotesi secondo cui si tratterebbe di un macrotesto 'poetico', sebbene in un senso senz'altro eccentrico. Il libro si compone di una serie di blocchi di prosa numerati, con testo tipograficamente giustificato, e con la numerazione in evidenza poiché collocata in grassetto, in apertura della pseudo-strofa prosastica. Ne riportiamo un campione:

355 Molti non riuscivano a rivolgere la parola agli alieni, temendo che una loro risposta facesse esplodere ciò che era vero, la minima tensione superficiale tra le cose di tutti i giorni, la patina degli eventi reali, aprendo la strada alle rovine dei mondi alternativi, concorrenti,

---

<sup>22</sup> Gherardo Bortolotti, *Quando arrivarono gli alieni*, in Id., *Low*, p. 141. Cfr. Antonio Loreto, *Note livide, tracce tecniche, nearly bgmole*, in «Il verri», 46 (2011), pp. 67-75. Sulla presenza dell'immaginario fantascientifico, distopico e tecnologico-mediale in *Quando arrivarono gli alieni*, si segnala anche un recente intervento di Giorgia Esposito dal titolo *BGMOLE nel para-ordinario. Intorno a Quando arrivarono gli alieni di Gherardo Bortolotti*, tenuto in occasione del seminario *Luoghi dell'altrove: utopie, distopie, eterotopie*, 7 settembre 2023, Università degli Studi di Trento (Atti in corso di pubblicazione).

<sup>23</sup> *Quando arrivarono gli alieni*, 571, in Id., *Low*, p. 143.

---

agli universi paralleli, scartati nella successione dei minuti, da piccoli fatti, coincidenze realizzate, gesti distratti compiuti sulla porta di casa, leggendo per strada un messaggio.<sup>24</sup>

Emergono qui con chiarezza alcune scelte testuali piuttosto frequenti anche in altri lavori dello stesso autore: la sintassi per accumulo, fortemente paratattica nonché densa di moduli impersonali (si noti l'uso insistito dei participi e del gerundio), il ritmo sincopato che si avvale di allitterazioni, assonanze, omofonie e parallelismi di vario tipo («rovine» / «alternativi», «scartati» / «realizzati» / «compiuti»). In aggiunta a ciò, lo spazio visivo rettangolare delle prose, il cui susseguirsi è scandito dalla numerazione in rilievo, potrebbe agire, letteralmente, a mo' di stanza – espositiva-installativa e metrico-ritmica a un tempo. Chi legge è invitato ad attraversare, stazione dopo stazione, il percorso allestito dall'autore, facendo esperienza, attraverso la lente distorcente della scrittura, di una distopia fantascientifica inquietantemente prossima al mondo 'vero'.

La cornice metrico-espositiva del blocco di prosa di estensione relativamente breve si rivela una scelta piuttosto diffusa tra gli autori e le autrici dell'ultimo quindicennio, presentandosi in un numero significativo di voci che trascendono tanto le singole poetiche quanto i confini generazionali e, per così dire, linguistico-idiomatici. Limitandoci a menzionare un solo caso tra i libri più recenti degli autori annoverati in *Prosa in prosa*, pensiamo a *Oggettistica* di Marco Giovenale (2024),<sup>25</sup> nel quale le prose si compongono di una serie di paragrafi di estensione minima, ciascuna attraversata da una sintassi fortemente disarticolata il cui principale elemento di continuità è costituito dal movimento associativo delle catene significanti, secondo una logica più onirico-simmetrica che consequenziale. Eppure, i relitti linguistici e oggettuali riversati in un flusso di cascami sulla pagina si raggruppano in una serie di scene o «script», come li ha definiti Stefano Colangelo,<sup>26</sup> fornendo un abbozzo di cornice a chi volesse perlustrare questi spazi mobili, strutturalmente instabili:

#### *Facilitazione*

Perché la gente non si ammazzi lì ci mettono le transenne, ci mettono le barriere, delle barriere, fanno in modo che non si buttino, che ci pensino, è difficile scavalcarle,

scavalcare i muri, fanno anche dei muri, dei muretti bassi, per le galline, per i movimenti degli animali piccoli ma

---

<sup>24</sup> 355, Ivi, p. 198.

<sup>25</sup> Marco Giovenale, *Oggettistica*, Roma, Tic edizioni, 2024.

<sup>26</sup> Id., *Tre testi da Oggettistica con una nota di Stefano Colangelo*, su *Nazione Indiana*, 12 aprile 2024.

sono deterrenti – come dicono – per chi vuole buttarsi, per la gente, se volesse casomai ammazzarcisi, non è detto che non ci riesca comunque, allora

mettono delle reti, delle reti solide, quelle della conigliera, poi per gli animali più grandi, un gibbono, due gibboni, mettono quelle che possono, alte, alzano, alzano le reti in modo che siano alte, fanno degli sforzi, in modo che ci sia anche una distanza da dove si cade, uno spazio, come un gioco, un lasco, una specie di fossato che scavano, o possono non scavarlo, magari c'era già prima e loro ne approfittano, allora [...]

I 'quadri' allestiti da Giovenale si compongono di catene di lacerti prosastici all'interno delle quali alcune occorrenze lessicali marcate («ci mettono», «barriere», «muri/muretti», «reti», ecc.), insieme ai consueti costrutti anaforici ed epiforici, agiscono da puntelli nonché da nessi di concatenazione fra un segmento e l'altro. Lo spazio metrico-ritmico che ne risulta, se si considera poi l'ulteriore presenza di iterazioni visive e sonore, è solo all'apparenza 'informale' poiché si rivela, di fatto, millimetricamente 'recintato' da impercettibili ma onnipresenti *contraintes* formali.

Un processo analogo e contrario si verifica per i testi in versi di Giovenale, che rappresentano, a detta dello stesso autore, un versante della sua produzione assai diverso dalle prose non soltanto per ragioni stilistiche, ma soprattutto per il tipo di postura autoriale e il grado di «assertività»<sup>27</sup> che ne emergono. Vediamo un paio di testi da *Cose chiuse fuori* (2023):

Non vuole essere  
visto mentre vede.

Così, dalla casetta calcinata, prende  
nell'immagine  
un po' di scocca, lato, senza finestra.

Non *raffigura* – una cosa non può essere  
riconosciuta, pensa.  
Pensa ai cacciatori, che si abbassano

tra i forasacchi a fare – la domenica –  
gara – a chi centra il piccolo<sup>28</sup>

[...] a quel tempo iniziava da un assai  
alto

<sup>27</sup> Per una definizione del concetto di assertività nelle scritture di ricerca si veda Gian Luca Picconi, *La cornice e il testo. Pragmatica della non assertività*, Roma, Tic edizioni, 2021.

<sup>28</sup> Marco Giovenale, *Cose chiuse fuori*, Roma, Aragno, 2023, p. 27.

piano (via  
 Crispi, centro – è  
 l'asse assito che bilancia – ma non è –  
 l'equilibrio, né lo insegna, lui.  
 (non ha).

*hoc est* – (del resto)  
 il solo equilibrarsi è furto):

*essere vivo è la morte di un altro*  
 (meglio se là, staccato).<sup>29</sup>

Nel primo testo il poliptoto «visto» / «vede» introduce una scena all'insegna della negazione, con la sottrazione di sé allo sguardo altrui cui consegue, a livello testuale, una cancellazione degli elementi più familiari dallo «script» cui si faceva riferimento per *Oggettistica*. La scena si dà per dettagli infinitesimali disseminati lungo una pluralità di punti di fuga: la parola è ridotta a scoria che riporta a galla poche registrazioni ellittiche colte di straforo, «senza finestra». Proprio i vuoti cognitivo-percettivi, tradotti visivamente nell'isolamento delle incidentali, nelle interruzioni in iperbato e nei molti bianchi (orizzontali e verticali) che costellano la superficie della pagina disgregandola, agiscono, in maniera ancor più paradossale, da confini metrico-ritmici volti a circoscrivere uno spazio di dicibilità. La scrittura post-lirica di Giovenale, spesso avvicinata, non a caso, alle tecniche di presentazione del visibile tipiche del montaggio cinematografico – la seconda e la terza sezione del libro si intitolano rispettivamente *City shots* (*inquadratura, ritratti, esfoliazione*) e *Superficie della battaglia* (*film*) – è una scrittura che adopera sistematicamente l'ellissi trasformandola in dispositivo di coesione formale.

Ancora più evidenti sono gli esiti di una tale procedura compositiva nel secondo testo: qui il senso si dà per calcificazioni della memoria veicolate da sintagmi isolati, tronconi linguistici che riflettono la tragedia di una verbalizzazione inevitabilmente mutilata. Lo spazio metrico-espositivo è percorso da buchi, ottundimenti, zone di cecità che ospitano il moltiplicarsi delle presenze spettrali. Ancora i bianchi, i segni di inciso, le parentesi, i corsivi, sono tracce tipografiche che segnalano l'incistarsi nel verso di una molteplicità di pause, tutte profondamente motivate dalla logica e dalla semantica del verso stesso, dall'abisso di non dicibile che dischiude.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Ivi, pp. 59-60.

<sup>30</sup> In De Caprio, «*La zona del disastro*», la presenza di tecniche simili in Bortolotti e di sequenze con buchi, rallentamenti, ecc. è letta alla luce dei *trauma studies* e come referto o sintomo di uno shock visuo-percettivo.

E risiede forse qui, a nostro avviso, una delle differenze più dirimenti tra le prose non assertive e i versi lirico-assertivi di Giovenale: se nel caso di un libro come *Oggettistica* la proliferazione associativa dei significanti necessita di griglie evidenti, in rilievo, per dare luogo a degli agglomerati testuali coesi, in *Cose chiuse fuori* (ma si potrebbe pensare anche a libri come *Shelter*, *La casa esposta*, *Maniera nera*) l'effrazione – o il rinnovamento – della norma versoliberista novecentesca si dà attraverso la costruzione di versi a partire dai silenzi e dalle zone d'ombra intrinseche al verso stesso. Conducendo all'assurdo una tale procedura, si potrebbe pensare al verso di Emilio Isgrò, una riga bianca e nera fatta di spazi e cancellature a inchiostro – il verso asemantico e il verso *ipersemantico*, del resto, tendono asintoticamente a coincidere con un verso impossibile, quel verso archetipico che dà forma al silenzio radicale della vita e della morte, il verso di sole cesure.

Verso ellittico, epidittico – se la poesia è sempre, in una certa misura, un «discorso di verità» in fondo impersonale, intersoggettivamente valido, come vuole Jonathan Culler<sup>31</sup> –, è pure quello di Laura Pugno, in particolare se pensiamo a un altro libro di recente pubblicazione, *I nomi* (2023). Nel caso di Pugno il soggetto di percezione e di linguaggio è poi esplicitamente interpersonale, se non addirittura nomade, postumano,<sup>32</sup> considerando l'alto valore gnoseologico che la parola assume per questa poeta. Anche questo libro, come molti dei lavori precedenti dell'autrice, inaugura un percorso esplorativo nei riguardi del mondo e delle forme di vita che vi abitano. Il focus semantico verte proprio sul rapporto tra i «nomi», ovvero il reiterato conato a 'dire' nel tentativo inesausto di verbalizzare l'esistenza, e i «corpi», umani e non umani, che ostinatamente resistono all'essere detti e parlati, pur vestendosi a propria volta di linguaggio. I nomi sigillano legami, permettono la cristallizzazione dei ricordi nella memoria e, nel proprio costante inabissarsi e riemergere in superficie, sembrano alludere all'enigma del destino: le persone della nostra vita (il libro è dedicato ad «Anna» e «Maria», «i nomi delle donne della mia famiglia»),<sup>33</sup> con l'insostituibilità della loro presenza e l'irreparabilità della loro perdita, ce lo confermano ogni giorno quando le chiamiamo, o quando siamo da loro chiamati a 'essere'. Lo spazio metrico-ritmico de *I nomi* assume così i caratteri di uno spazio affermativo, di ri-fondazione e riabilitazione del senso nonostante le ellissi e i differimenti che pure, nelle costanti intermittenze della «lingua [...] troppo quieta», sembrerebbero sul punto di

---

<sup>31</sup> Cfr. Culler, *Theory of the Lyric*.

<sup>32</sup> Si fa qui riferimento all'accezione di postumano proposta dalla teoria della soggettività nomade di Rosi Braidotti, cfr. Rosi Braidotti, *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, a cura di Anna Maria Crispino, Roma, Donzelli, 1995; Ead., *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, traduzione di Angela Balzano, Roma, Derive Approdi, 2014, I.

<sup>33</sup> Laura Pugno, *I nomi*, Milano, La nave di Teseo, 2023, p. 87.

sovrastarlo. Proviamo dunque a vedere in che modo una tale procedura è adoperata dall'autrice:

Scrivi come se le cose ci fossero,  
tra loro quella cosa che è il futuro,  
le volte che ti è sembrato di toccarlo  
o che faceva male:

entra, entrano in scena,  
ma non è scena,  
non vedi che una stanza, o alberi  
li vedi così vicini a te che sono  
nella pelle, sotto la pelle delle mani  
come foglie, come colore bruno,

e dici questa lingua è quieta, è troppo quieta  
ha smesso di scorrere?  
O scorre con la quiete del sangue,  
con il corpo in sonno  
con l'estate che è adesso,  
e tu davvero desideri la pace?<sup>34</sup>

[...] L'altra forma del mondo che è  
in questo mondo  
prende la tua forma  
– tu, qui –  
avviene per istanti e non ha nulla  
di oscuro:

è luminoso,  
come si dice che siano luminosi gli dèi,  
tu che li hai visti?<sup>35</sup>

Pugno si avvale di una sintassi in netta prevalenza paratattica e di una lingua piana, dove si addensano quei lessemi che ripetiamo in maniera quasi irriflessa (i 'nomi comuni'), e che in un simile contesto di scrittura-lettura sprigionano appieno la loro valenza più che archetipica, diremmo «primordiale»<sup>36</sup> nel senso che a

<sup>34</sup> Ivi, p. 13

<sup>35</sup> Ivi, p. 31

<sup>36</sup> Emilio Villa, *L'arte dell'uomo primordiale*, a cura di Aldo Tagliaferri, Milano, Abscondita, 2015. Per Villa al fondo dell'esperienza ideologica e artistica dell'uomo primordiale, cioè paleolitico, risiede un'identità/continuità immanente fra *atto* (sacrificale), poi istituitosi in rito e in culto, e *simbolo* (pp. 24 e ss.). Non vi sarebbe dunque alcun filtro mimetico fra un l'oggetto rappresentato

questa dicitura era stato conferito da Emilio Villa. Parole come «cose», «male», «toccare», «stanza», «alberi», «pelle», «mani», «foglie», ci dicono qualcosa di profondamente radicato e al tempo stesso di inesprimibile perché hanno a che vedere con il millenario processo di antropogenesi che ha condotto l'essere umano a pensarsi così com'è, nella propria forma di vita, con il proprio 'mondo specifico'. L'enunciazione poetica è costantemente rivolta al «mondo» in un senso comunitario e trans-specifico, o in altri termini a un «tu» estremamente poroso, soggetto a un incessante movimento di fluidificazione e attraversamento dell'«esterno», con conseguente rinegoziazione dei propri confini. Il lessico dei nomi comuni è anche il lessico delle filosofie presocratiche, vale a dire delle prime forme di pensiero (occidentale) che hanno tentato di fornire delle risposte ai più diffusi interrogativi umani.

Anche l'allestimento della forma metrico-espositiva, così come la verbalizzazione dell'«altra forma del mondo» – quella scevra dai meccanismi di rappresentazione e simbolizzazione che caratterizzano l'*habitus* umano – «avviene» a sua volta «per istanti», ovvero per continui slittamenti e per progressive approssimazioni alla possibilità di circoscrivere uno spazio definito. Ebbene, la strofa breve di Pugno si avvale proprio delle iterazioni lessicali di queste parole apparentemente semplici, logorate dall'uso, per rivitalizzare i relitti semantici e simbolici che esse celano in sé. Ripetere «nome», «corpo», «mondo», nella cornice pragmatica e rituale che si identifica con la pagina del libro, equivale a riportare l'attenzione di chi legge sulla dialettica di presenze e assenze che queste parole presuppongono, sul differente significato che assumono per ciascun lettore o ciascuna lettrice, o sui differenti modi in cui la loro sola pronuncia rimanda all'insistenza di un lacaniano «*manque*»,<sup>37</sup> a una mancanza ineludibile al fondo del verbo.

In aggiunta a ciò, l'alternarsi di uno stile locutorio sospeso-interrogativo e di altrettanti enunciati energicamente esortativi o asseverativi producono il suddetto effetto *affermativo*. Questo non scaturisce più dall'enunciazione solida e iper-assertiva di un soggetto, garante della propria esistenza biografica e

---

dalla creazione artistica – spesso zoomorfa o antropomorfa – e la creazione stessa. I processi immaginativi e le formazioni espressive primordiali congloberebbero in sé una perfetta integrazione e compartecipazione all'esistenza dell'uomo, dell'animale e del «mondo». Di conseguenza, «quello che noi riconosciamo come "forma" non è che la naturale oscillazione del "contorno", del *periechon*, tra virtualità e latenza, tra azione e crisi» (p. 62). Il simbolo primordiale, «pregnante fisicità», è esso stesso atto e sacrificio, uomo e bestia: «L'uomo ha dentro l'animale; se ne libera, per sacrificarlo e restituirlo alla vita, uccidendolo, con il segno» (p. 63). Nella visione villiana dell'arte primordiale si invererebbe dunque la ricostituzione della frattura fondativa del pensiero occidentale tra 'parole' e 'cose', ovvero tra «nomi» e «corpi».

<sup>37</sup> «[...] Per te da sempre, / il lontano, il *manque*. / Per te invece – che sei tu – / cosa? / Senza risposta.» (Pugno, *I nomi*, p. 29).

autolegittimantesi attraverso la presa di parola, ma al contrario si rivela essere il risultato di un processo dinamico di dismissione e riappropriazione dei significati. Se l'io si eclissa lasciando il posto al «tu», a «loro», al «mondo», il verso recupera la valenza originaria di discorso che, *esponendosi*, si dà a chi ascolta e a chi legge in tutta la propria immanenza, si rivolge frontalmente a quell'alterità onnipresente e indicibile.

Un ultimo caso che vorremmo brevemente analizzare ci riporta nel territorio della prosa, e nello specifico nella prosa 'lunga', comprendente paragrafi di ampiezza assai variabile nonché moduli formali altamente eterogenei. Appare lecito domandarsi se anche in casi di questo tipo, dove l'entropia tipografica, semantica, sintattica è condotta ai massimi livelli, è altresì possibile riconoscere un'unità base metrico-espositiva, affine a quelle che abbiamo passato in rassegna. Nel proprio percorso poetico e artistico un'autrice come Mariangela Guatteri ha sperimentato un'ampia varietà di scelte stilistiche e, più in generale, estetiche. Dedicando sempre una particolare attenzione ai rapporti fra verbalità e linguaggi visivi, nonché fra la poesia e le pratiche artistiche contemporanee, si è passati dalla costruzione cibernetico-linguistica di *Figurina enigmistica* (2013), dove compaiono *glitch* visivi, iconismi sospesi tra l'analogico e il digitale, enigmi da risolvere, geometrie testuali attraversate da interruzioni e cortocircuiti del senso, a un libro come *Tecniche di liberazione* (2017), nel quale la sorvegliatissima architettura macrotestuale mostra un'alternanza fra stringhe di testo e fotografie in bianco e nero. A partire da una siffatta trama iconotestuale si delineava un iter meditativo che prevedeva delle azioni specifiche da compiere, innestate all'interno di una rigorosa partitura gestuale che si presta all'esecuzione collettiva (cosa che avviene, di fatto, in diverse performance dell'autrice). Nell'ultimo recentissimo lavoro, *Casino Conolly* (2024), Guatteri opta invece per la prosa suddivisa in paragrafi e sottoparagrafi, mentre l'apparato iconotestuale (*Tavole sinottiche*),<sup>38</sup> costituito da una serie di opere visive *asemic* dell'autrice, presumibilmente realizzate con la fotografia analogica, è collocato nelle ultime pagine del libro.

Il libro di Guatteri esibisce un altissimo grado di contaminazione fra tipologie testuali differenti: gran parte dei paragrafi sono testi in prosa di tipo argomentativo-epidittico (si pensi a enunciati come: «Può essere conveniente allenarsi a scomparire. Ad esempio in uno spazio concettuale, per affrancarsi dalle forme e dai luoghi stabiliti e per essere portatili»<sup>39</sup> oppure «La condizione dello straniero è precaria. Deve dimostrare di avere soldi legittimi. [...] C'è una continua instabilità della propria posizione personale»<sup>40</sup> quasi sempre accompagnati da una narrazione esterna, dove prevalgono i costrutti impersonali e l'uso della terza

<sup>38</sup> Mariangela Guatteri, *Casino Conolly*, Milano, Il verri edizioni, 2024, pp. 79 e ss.

<sup>39</sup> Ivi, p. 22.

<sup>40</sup> Ivi, p. 14.

persona, spesso plurale. Pure vi sono numerosi inserti dialogici polifonici dalla forte componente performativa, così come altrettante digressioni 'prescrittive', frequenti, come abbiamo visto, nella sperimentazione intersemiotica e intermediale condotta dall'autrice («D'altra parte bisogna costruir luoghi per difendersi. Bisogna imparare a giocare, a ridere»,<sup>41</sup> per non dire della sezione nella quale entra in scena l'«Allenatore», più una funzione testuale che un personaggio propriamente detto, il cui nome è di per sé esaustivo). Troviamo, ancora, notazioni metapoetiche e persino meta-installative:

Il linguaggio è di una semplicità estrema. In fin dei conti la poesia è una questione di parole, quando gli uomini erano intenti alla parola. Quando il linguaggio cominciava a formarsi. [...] Le parole hanno una funzione, se appartengono al linguaggio, e viene da pensare che, per forza, appartengono a un linguaggio, fosse pure quello del sintomo, fosse pure disfunzionale.<sup>42</sup>

[...] Ci si muove nello spazio procedendo da una lettera all'altra, secondo la disposizione della scrittura, una disposizione privata-pubblica: architettonica.

Si osserva la vocazione installativa della superficie progettuale: un ingresso enorme che fa da preludio a un concetto rivoluzionario. Ecco la porta che apre alla democrazia totale in cui l'apparato pubblico si connette al privato per diventare una cosa sola, pacificata. Uno stile unico la facciata, parla davvero per tutti con una voce sola.

Cos'è che fa ombra? [...] <sup>43</sup>

Questo montaggio fittamente stratificato di materiali linguistici e moduli formali tanto dissimili – ma si potrebbero tirare in ballo persino la forma collage o il *patchwork*, pur non trattandosi, in senso stretto, di poesia verbo-visiva – è tenuto insieme da un unico onnicomprensivo *Leitmotiv* a partire dal quale è stata allestita l'architettura macrotestuale dell'intera raccolta. *Casino Conolly* è prima di tutto la descrizione di un luogo in forma di reportage semi-allucinato, e i singoli paragrafi che lo compongono corrispondono ad altrettante strutture (spaziali, fisiche) o momenti (temporali, evenemenziali) che di quel luogo sono parte integrante e in quel luogo si consumano. Alcune delle sezioni del libro sono intitolate *Villino Svizzero*, *Sezione Lombroso*, *Camera Mortuaria* (già *Villino Stuoie*), o ancora gli inaggrirabili *Servizi Generali e Corpo Centrale*.

Sin dalle prime pagine appare chiaro che *Casino Conolly* è uno spazio concentrazionario (lo si definisce ironicamente «spazio di salute») dove si sta svolgendo «Un vero esperimento, l'opportunità di indagare le ragioni e i rapporti»,

<sup>41</sup> Ivi, p. 15.

<sup>42</sup> Ivi, p. 19.

<sup>43</sup> Ivi, p. 28.

fra esseri umani più o meno consenzienti nei riguardi dell'intera operazione. Meno chiaro è infatti il confine tra sottomissione coercitiva a un potere invisibile che impone i propri meccanismi di (de-)soggettivazione, e perversa volontà di assoggettamento/annichilimento da parte degli stessi «ospiti» della struttura, che verso la fine del percorso sembrano essere giunti alla visione epifanica di una qualche forma di trascendenza, sia essa celata nell'atarassia o nel martirio autoinflitto, con «pena di morte» («Nel buio prima di Dio esiste l'intermittenza luminosa della poesia divina incarnata»<sup>44</sup>/ «Il vuoto mi sta accanto, mi avvolge, mi abbraccia, sussurra all'orecchio. Mi dice: *Ora sei qui, non avere paura. Sei giunto alla fonte luminosa di tutto*»<sup>45</sup>).

Ritornano anche qui, e in maniera forse ancor più radicale, il filtro distopico e l'effetto di straniamento condotto alle sue conseguenze più estreme. Pur trovandoci, come si è detto, in un libro che vede convivere un'ampia varietà di spazi metrico-espositivi, un primo elemento che conferisce una sorprendente coerenza all'intero macrotesto è proprio la presenza di un'isotopia 'di cornice' tanto solida e pervasiva. Sebbene si attraversino numerose stazioni (o stanze) eterogenee, chi legge ricorda di trovarsi all'interno di un'enclave pragmatica, spaziale e concettuale che, letteralmente, non consente vie di fuga. In questo caso lo spazio metrico-espositivo sarà pertanto concettualizzato, più virtuale/immaginario che segnalato in maniera esplicita a un livello testuale. Non è difficile, d'altro canto, rintracciare anche in questo lavoro delle componenti di continuità tematica fra un paragrafo e l'altro, frequenti ripetizioni lessicali e visivo-sonore, così come i consueti parallelismi sintattici; eppure, ci sembra che, in questa pseudo-narrazione congelata in un eterno presente, ad assumere un indubbio rilievo (estetico e fenomenologico) sia, ancora una volta, la cornice.

Il secondo e ultimo elemento che vorremmo evidenziare si configura, per certi versi, come una derivazione del primo. All'interno di tali stanze fisiche e concettuali la voce enunciante sembra avvalersi di procedure di verbalizzazione che ricordano tanto la presa diretta cinematografica – ciascun paragrafo può essere inteso come una porzione spazio-temporale registrata da un occhio impersonale – quanto gli equilibri di iterazioni e variazioni 'quantitative' a partire da uno spettro cromatico specifico, da una forma geometrica o da un gesto dell'esecuzione che possiamo trovare in certa pittura astratta del secondo Novecento. La parte più propriamente linguistica e grafico-fonica dei testi, anziché essere fagocitata o comunque relegata a un ruolo secondario da una siffatta procedura compositiva, ne risulterebbe, al contrario, rinvigorita in termini di focalizzazione nonché di intensificazione semantica. Per chiudere con una inaspettata circolarità le nostre riflessioni, tornano

<sup>44</sup> Ivi, p. 60.

<sup>45</sup> Ivi, p. 74.

alla mente, di nuovo, le parole di Amelia Rosselli durante un dibattito sull'opera del pittore Piero Dorazio:

[...] Spesso noto invece che nella poesia contemporanea si possono ritrovare delle poesie che hanno molte affinità coi quadri, cioè poesie in forme quasi quadrate, o leggermente rettangolari, che ricordano questi quadri in quanto esse vogliono coprire l'intero spazio con una specie di geometrica confusione di colori, timbri vocalici, senza poi chiarire un senso centrale alla poesia, ma lasciando l'insieme parlare per sé. E mi pare che anche questi quadri lo facciano.<sup>46</sup>

La «geometrica confusione» di cui parla Rosselli fa riferimento a una forma di *modularità* paradossale che è rintracciabile anche nelle forme metrico-espositive di *Casino Conolly*, così come in diversi altri libri di poesia contemporanea. In questi lavori l'unità base a partire dalla quale si allestisce la costruzione testuale può includere un'ampia varietà di moduli ritmico-sintattici ed enunciativi, e può inoltre assumere connotati tipologici assai variegati (una descrizione, una narrazione, un testo argomentativo, un dialogo, persino dei versi). E tuttavia quell'unità rimanderà, in ogni caso, a un «insieme» concettuale che tutto racchiude, che è anche uno spazio-tempo fisico dove avviene la registrazione (formalizzata) di un vissuto percettivo, cognitivo, emotivo, idealmente intersoggettivo.

È in questo spazio che prende corpo quello che l'inquietante Allenatore del libro di Guatteri chiama «jenù», introducendo un improbabile *calembour* con la parola «ginocchio» in francese: «*io-noi* è proprio come un ginocchio: una parola sola per indicare qualcosa visto come unità: il *noi*».<sup>47</sup> Non trattandosi, tuttavia, di un costruito già dato, anche l'io-noi, come il ginocchio, indica un'*articolazione*: gli spazi metrico-espositivi che abbiamo visto, riarticolarlo una certa forma di eterotopia,<sup>48</sup> potrebbero forse innescare l'attivazione del dispositivo allegorico, facendo sì che il tormentato campo di forze del frammento possa ricongiungersi alla totalità (sempre precaria) del «quadro».

<sup>46</sup> Amelia Rosselli, *Musica e pittura. Dibattito su Dorazio*, in Ead., *Una scrittura plurale*, p. 36.

<sup>47</sup> Guatteri, *Casino Conolly*, p. 34

<sup>48</sup> Per la definizione del termine eterotopia si rimanda, naturalmente, al pensiero foucaultiano: «Le *eterotopie* inquietano, senz'altro perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello, perché spezzano e aggrovigliano i luoghi comuni, perché devastano anzi tempo la "sintassi" e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma quella meno manifesta che fa "tenere insieme" ...le parole e le cose». (Michel Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1967, pp. 7 e ss.; Id., *Eterotopia*, Milano, Mimesis, 2010).

*Bibliografia*

- AA. VV., *Prosa in prosa*, Firenze, Le Lettere, 2009, ora Roma, Tic edizioni, 2020.
- Bishop, Claire, *Installation Art*, London, Tate Publishing, 2005.
- Bortolotti, Gherardo, *Tecniche di basso livello*, Caserta, Lavieri, 2009.
- Bortolotti, Gherardo, *Senza Paragone*, Roma, Transeuropa, 2013.
- Bortolotti, Gherardo, *Quando arrivarono gli alieni*, Colorno, Benway Series, 2016.
- Bortolotti, Gherardo, *Low. Una trilogia*, Roma, Tic edizioni, 2020.
- Braidotti, Rosi, *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, a cura di Anna Maria Crispino, Roma, Donzelli, 1995.
- Braidotti, Rosi, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, traduzione di Angela Balzano, Roma, Derive Approdi, 2014, I.
- Ciaco, Marilina, *Post-poetiche del Duemila: installazioni, dispositivi e allegoria metacognitiva in alcune scritture recenti*, in «Configurazioni», 1 (2022), pp. 269-296.
- Cortellessa, Andrea (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, Firenze, Le Lettere, 2014.
- Culler, Jonathan, *Theory of the Lyric*, Harvard, Harvard UP, 2015.
- De Caprio, Chiara, De Luca, Bernardo, *Di strutture frasali in cui scarichi le spinte delle tue ragioni. Per un'analisi retorico-stilistica di "Senza paragone"*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», XXI (2018), pp. 302-316.
- De Caprio, Chiara, «*La zona del disastro*»: stilemi della perdita, pattern del desiderio e architettura del racconto in 'Romanzetto estivo' di Gherardo Bortolotti, in «Giornale di storia della lingua italiana», 3 (2024), 1, pp. 99-119.
- Foucault, Michel, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1967.
- Foucault, Michel, *Eterotopia*, Milano, Mimesis, 2010.
- Giovannetti, Paolo, Lavezzi, Gianfranca, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010.
- Giovannetti, Paolo, *Poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Roma, Carocci, 2017.
- Giovannetti, Paolo, Inglese, Andrea (a cura di), *Teoria&Poesia*, Milano, Biblion, 2018.

- Giovenale, Marco, *Cose chiuse fuori*, Roma, Aragno, 2023.
- Giovenale, Marco, *Oggettistica*, Roma, Tic edizioni, 2024.
- Gleize, Jean-Marie, *Qualche uscita. Postpoesia e dintorni*, a cura di Michele Zaffarano, Roma, Tic, 2021.
- Guatterri, Mariangela, *Figurina enigmistica*, Roma, IkonaLiber, 2013.
- Guatterri, Mariangela, *Tecniche di liberazione*, Colorno, Benway Series, 2017.
- Guatterri, Mariangela, *Casino Conolly*, Milano, Il verri edizioni, 2024.
- Hamburger, Käte, *The Logic of Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.
- Hanna, Christophe, *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Questions Théoriques, 2010.
- Loreto, Antonio, *Note livide, tracce tecniche, nearly bgmole*, in «Il verri», 46 (2011), pp. 67-75.
- Perec, Georges, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989.
- Picconi, Gian Luca, *La cornice e il testo. Pragmatica della non assertività*, Roma, Tic edizioni, 2021.
- Policastro, Gilda, *L'ultima poesia. Scritture anomale e mutazioni di genere dal secondo Novecento a oggi*, Milano-Udine, Mimesis, 2021.
- Pugno, Laura, *Il colore oro*, Firenze, Le Lettere, 2007.
- Pugno, Laura, *In territorio selvaggio*, Roma, Nottetempo, 2018.
- Pugno, Laura, *I nomi*, Milano, La nave di Teseo, 2023.
- Quintyn, Olivier, *Dispositifs/Dislocations*, Paris, Questions Théoriques, 2007.
- Rosselli, Amelia, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Novara, Interlinea, 2004.
- Rosselli, Amelia, *L'opera poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, con contributi di Francesco Carbognin, Chiara Carpita, Gabriella Palli Baroni, saggio introduttivo di Emmanuela Tandello, Milano, Mondadori, 2012.
- Testa, Enrico, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il melangolo, 1983.
- Villa, Emilio, *L'arte dell'uomo primordiale*, a cura di Aldo Tagliaferri, Milano, Abscondita, 2015.

*Sitografia*

Giovenale, Marco, *Tre testi da Oggettistica con una nota di Stefano Colangelo*, su *Nazione Indiana*, 12 aprile 2024.

<<https://www.nazioneindiana.com/2024/04/12/marco-giovenale-oggettistica/>>

Zublena, Paolo, *Come dissemina il senso la poesia 'di ricerca'*, su *Treccani.it*, 20 febbraio 2009.

<[https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/poeti/zublena.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/poeti/zublena.html)>



«IMMAGINANDO DI POTER IMMAGINARE»  
I POEMETTI ALLEGORICI E CIVILI DI PATRIZIA  
CAVALLI

*Marianna Marrucci*

Il poeta che scrivendo usa il plurale  
sembra subito più vasto e veritiero.  
Se poi il plurale si fa anche impersonale  
accorre l'universo col cimiero.  
(da *Sempre aperto teatro*)

Nel 2005 Patrizia Cavalli pubblica nella collana I sassi di Nottetempo *La Guardiania*, che oltre a quello eponimo contiene il poemetto *Aria pubblica*, già uscito in rivista;<sup>1</sup> entrambi confluiscono, l'anno seguente, nel volume einaudiano *Pigre divinità e pigra sorte*, ma l'ordine è invertito e i due testi sono separati.<sup>2</sup> È del 2010 un secondo 'sasso' di Cavalli, *La patria*, che comprende anche *L'angelo labiale*. I due poemetti vi vengono presentati come testi d'occasione, scritti, il primo, «per il Festival dei Due Mondi di Spoleto 2008 in occasione della serata di letture "Patria mia"» e, il secondo, «per il Festival di Massenzio 2008 in occasione della serata di poesia».<sup>3</sup> Anche questi due poemetti confluiscono in un volume più ampio, *Datura* (2013), dove compaiono distanti ma nel medesimo ordine.<sup>4</sup> *Datura* comprende anche altri due poemetti: quello eponimo, già pubblicato nel 2011,<sup>5</sup> e *La maestà barbarica*. Ma già il terzo libro di Cavalli, uscito nel 1992, conteneva un poemetto, *L'io singolare proprio mio*, che dava il titolo all'intero libro; e anche

<sup>1</sup> *Aria pubblica* era stato pubblicato su «MicroMega», 3, 2002.

<sup>2</sup> *Aria pubblica* corrisponde alla seconda sezione di *Pigre divinità e pigra sorte* (Torino, Einaudi, 2006), mentre *La Guardiania* è la settima.

<sup>3</sup> Patrizia Cavalli, *La patria*, Roma, Nottetempo, 2010, *colophon*.

<sup>4</sup> In *Datura* (Torino, Einaudi, 2013) *La patria* coincide con la terza sezione, mentre *L'angelo labiale* con la settima.

<sup>5</sup> *Datura*, come informa la *Nota* inserita nel libro, è stata pubblicata «come introduzione in *Eroi*, a cura di Danilo Eccher (Allemandi, 2011), catalogo della Mostra allestita nel 2011 alla Gam di Torino». Patrizia Cavalli, *Nota*, in Eadem, *Datura*, Torino, Einaudi, 2013, p. 117.

l'ultimo, *Vita meravigliosa* (2020), contiene un breve poemetto, *Con Elsa in Paradiso*.<sup>6</sup>

La cifra formale a cui la sua poesia è stata associata fin dall'esordio è quella della brevità epigrammatica;<sup>7</sup> eppure, per quasi un trentennio, Cavalli scrive anche testi più lunghi e articolati, ascrivibili alla forma del poemetto, innestandovi tanto il pedale epigrammatico quanto l'attitudine, di marca teatrale,<sup>8</sup> alle più ampie volute dell'argomentazione monologante. La forma metrica di tutti i poemetti di Cavalli è caratterizzata dall'assenza di isosillabismo e isostrofismo; prevale l'endecasillabo, ma senza una regola riconoscibile, così come le rime e le numerose figure foniche non sono organizzate in un sistema regolare. Sono le figure della ripetizione, i parallelismi sintattici e le posture dell'argomentazione a svolgere spesso, sebbene non in maniera sistematica, una funzione strutturante.

\*

Nel quadro di una ricognizione sulla forma del poemetto nell'opera di Cavalli, i due 'sassi', *La guardiana* e *La patria*, meritano particolare attenzione. Sono accomunati dalla macrostruttura bipartita: entrambi, infatti, comprendono due poemetti, uno dei quali dà il titolo al volume, ed entrambi accostano un testo che allude al genere della poesia civile (*Aria pubblica* e *La patria*) a un altro di taglio più esplicitamente allegorico e metapoetico (*La guardiana* e *L'angelo labiale*). *La guardiana* è un poemetto in tre parti (otto strofe e un verso isolato la parte I, cinque strofe la II e un'unica strofa di quarantuno versi la III), per un totale di centonovantanove versi. Centoventisei versi, divisi in tredici strofe, compongono *Aria pubblica*. *La patria* è di ventuno strofe, senza ulteriori suddivisioni interne, per un totale di trecentoventisette versi. Lo segue il più breve *L'angelo labiale*, otto

<sup>6</sup> È noto che Elsa Morante rappresenta un punto di riferimento decisivo per Patrizia Cavalli e una figura centrale nella mitobiografia della poeta. In questa sede mi limito a notare, solo per inciso, il filo simbolico che collega la dedica «a Elsa» del libro d'esordio, *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, nel 1974, e la messa in scena del rapporto privilegiato tra le due («Elsa ogni tanto ci portava in Paradiso. | E a chi chiedeva: "A me mi porti?" "No", | lei subito, decisa, "Non c'entri niente tu. | Tu non ci puoi venire in Paradiso". | "E allora chi ci porti?" insistevano i delusi, | "Patrizia ce la porti?" E Elsa: "Sì, | Patrizia può venire in Paradiso".») che apre il poemetto *Con Elsa in Paradiso* nell'ultimo libro pubblicato in vita, nel 2020 (Patrizia Cavalli, *Vita meravigliosa*, Torino, Einaudi, 2020, p. 15).

<sup>7</sup> Di recente lo ha ribadito, per esempio, Matteo Marchesini in *Patrizia Cavalli. Una grazia a metà*, «Snaporaz», 11 settembre 2024 (<https://www.snaporaz.online/patrizia-cavalli-una-grazia-a-meta/>)

<sup>8</sup> Giova ricordare, a testimonianza della familiarità della poeta con il codice drammaturgico e scenico (che a sua volta le offre la possibilità di una «ginnastica verbale»), che Cavalli è autrice di radiodrammi e di traduzioni di testi teatrali concepite per la scena; quelle shakespeariane sono raccolte nel volume *Shakespeare in scena* (Roma, Nottetempo, 2016).

strofe per centodiciannove versi complessivi. In entrambi i libri il poemetto del titolo supera per dimensioni il secondo, che funziona come spazio deputato a uno sguardo di rimando, funzionale alla ricerca di senso stimolata dal primo. Può essere utile mettere in relazione questa macrostruttura con le strutture dei luoghi descritti e attraversati dal soggetto che parla nei testi.

Ma conviene prenderla un po' larga e cominciare da *L'io singolare proprio mio* (1992),<sup>9</sup> opera centrale nel percorso della poeta. Oltre al poemetto eponimo - su cui tornerò più avanti - c'è una poesia di quindici versi (*Ah smetti sedia di esser così sedia!*) la cui lettura può contribuire a illuminare i poemetti. I versi sono eterogenei per ritmo e per misura, con variazioni che formalizzano i movimenti interni al processo di individuazione messo in scena nella poesia. I primi due versi sono interamente occupati da un'apostrofe rivolta a due oggetti, la sedia e i libri («Ah smetti sedia di esser così sedia | E voi, libri, non siate così libri!»); sul piano metrico sono due endecasillabi *a maiore*. Il primo emistichio sembra replicare se stesso per dar luogo al doppio settenario che segue, «Come le metti stanno, le giacche abbandonate.» (v. 3), di cui assume, in questa prospettiva, la funzione di matrice metrica. La misura del settenario accoglie l'evocazione di un'identità univoca, solida e bloccata in una forma che corrisponde a quella assunta dagli oggetti abbandonati. «Troppa materia, troppa identità» (v. 4) è l'endecasillabo tronco, con accenti ritmici di 4<sup>a</sup> e di 6<sup>a</sup>, che segue: la matrice risulta come tagliata dall'interpunzione; i suoi confini si complicano per eccesso di «materia», che equivale a un eccesso di «identità», un troppo pieno, riflesso, poco più avanti, dall'impianto metrico-retorico del v. 6, ipermetro con schema ritmico di tipo trocaico («Sono. Sono quel che sono. Solitari»), in cui figure come la diafora («Sono quel che sono») e l'epanalessi («Sono. Sono») nonché l'iterazione della sillaba 'so-', ripetuta quattro volte, contribuiscono a un effetto di ridondanza straripante.

Il soggetto che parla in questi versi passa da una postura assertiva e quasi giudicante (vv. 4-6) a un avvicinamento agli oggetti fino a farsi, per loro, «piazzetta» (vv. 7-9):

E io li vedo a uno a uno separati  
e ferma anch'io faccio da piazzetta  
a questi oggetti fermi, soli, raggelati.

È lo sguardo del soggetto («E io li vedo») ad accostare gli oggetti «separati». Ed è la metrica, con le due sinalefi trivocaliche consecutive («vedo^a^uno^a^uno») che determinano la misura endecasillabica, a segnalare

<sup>9</sup> Patrizia Cavalli, *L'io singolare proprio mio*, in Eadem, *Poesie (1974-1992)*, Torino, Einaudi, 1992.

una fusione proprio dove il piano semantico indicherebbe una divisione. Al contrario, il verso successivo è privo di fusioni vocaliche e, anzi, proprio una dialefe lascia riemergere, nel primo emistichio, la misura matrice: «e ferma ~ anch'io faccio». Al troppo pieno degli oggetti fa da sguardo di rimando il troppo vuoto del soggetto «piazze», che anima gli oggetti rendendoli, con il gesto di farsi piazza, una piccola comunità. Però per avvicinare gli oggetti, con le loro «forme padrone sempre uguali», «ci vuole molta ariosa tenerezza, | una fretta pietosa che muova e che confonda» (vv. 10-11). Ecco che, di nuovo, il livello metrico e quello semantico vengono dialettizzati: nella parte finale del testo la misura metrica inizialmente associata al troppo pieno degli oggetti si lascia occupare, sul piano semantico, dal movimento e dalla confusione di un'identità aperta, porosa, che può fare da «piazze» e riplasmare la forma della poesia come spazio di fondazione di nuove soggettività: «non è vero che si torna, non si ritorna | al ventre, si parte solamente, | si diventa singolari» (vv. 13-15). La conclusione è affidata a una serie di movimenti della misura metrica che precipitano, in chiusura, nell'ottonario, l'unico di tutto il testo e atto conclusivo di un processo di soggettivazione che non riguarda tanto (e soltanto) l'«io singolare».

D'altra parte al 'soggetto piazza' sembra fare da controcanto un testo di *Sempre aperto teatro* (1999), che allude alla tradizione epica (*Il poeta che scrivendo usa il plurale*). Se «il poeta che scrivendo usa il plurale | sembra subito più vasto e veritiero», la poeta Patrizia Cavalli disegna una traiettoria obliqua che, attraverso passi di lato e scarti ironici rispetto alla postura 'vasta e veritiera' del poeta epico, adibisce lo spazio del poemetto all'espressione di un 'io piazza', un soggetto singolare aperto, dinamico, a vocazione condivisa e relazionale. I poemetti possono, infatti, essere utilmente collocati in una linea di ripresa sghemba della postura da poeta 'vasto e veritiero', la cui parola plurale e impersonale erige un orizzonte di senso universale maschile, popolato di guerrieri e di campi di battaglia («Se poi il plurale si fa anche impersonale | accorre l'universo col cimiero»). Nella rifunzionalizzazione della forma poemetto converge quella che Enrico Testa ha definito la «primaria attitudine argomentante» di questa poeta, tra «formule epigrammatiche» e «ampie giravolte sintattiche», tra declinazione del piglio argomentante in 'azione' e scoperta «propensione al teatro».<sup>10</sup>

\*

Nella *Guardiana* la propensione alla scena teatrale è evidente già nella macrostruttura tripartita. È da notare subito che le parti di cui si compone il

<sup>10</sup> Enrico Testa, *Patrizia Cavalli*, in Idem (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960 - 2000*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 297-299, a p. 297.

poemetto mettono in scena, in successione, la rievocazione delle imprese infantili della protagonista, «artefice di chiavi», l'apparizione di una figura antagonista, «l'immobile, severa, inalterabile | Guardiania della Porta», infine il confronto tra le due, finché restano «sfornite e arrese tutte e due alla pari | giocando io alla porta e tu alle chiavi». Insomma quello del poemetto è lo spazio dello scontro tra due figure nemiche, l'una «ispirata» esperta di aperture e l'altra protettrice della «Sublime Porta». *L'incipit*, poi, è solenne; si noti il ritmo dattilico del primo verso:

Era il sospetto del tuo chiuso ardore  
che mi faceva artefice di chiavi.

Ma i versi successivi riconducono l'«artefice di chiavi» al perimetro di un quotidiano familiare in cui si distingue nei panni di una bambina capace di aprire serrature con dei «ferretti storti»:

D'altronde ero famosa da bambina  
per aprire cassetti, porte e armadi  
di cui non si trovava più la chiave.

In luogo del cimiero, la combattente bambina esibisce dei «ferretti storti». La seconda strofa entra nel merito:

Prima lasciavo che si presentassero  
i competenti, ossia gli adulti maschi,  
e io in silenzio buona da una parte  
con noia superiore li guardavo  
affaticarsi su quella serratura  
che mai avrebbero aperto, ero sicura.  
Dopo mezz'ora di maneggiamenti  
aspri e stizzosi senza risultato,  
quando alla fine si invocava il fabbro,  
come un eroe in disuso risorgevo  
flemmatica dicendo: l'apro io.

La strofa mette in scena il passaggio da un 'prima' («Prima lasciavo che si presentassero») a un 'dopo' («flemmatica dicendo: l'apro io»). Si possono distinguere due parti. A livello testuale la separazione è segnata dal punto fermo, che conclude il primo periodo (vv. 1-6), e dalla marca temporale («dopo mezz'ora») che apre il settimo verso. Sul piano ritmico-metrico è da notare che i vv. 7-10 riprendono, nell'avvio, l'andamento dattilico del v. 1, un endecasillabo con

accenti di 1<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup>. L'orientamento dattilico conferisce all'atto di lasciare la scena alla competizione degli «adulti maschi» un'aura di classica solennità, la cui eco è percepibile nella rappresentazione della «mezz'ora di maneggiamenti | aspri e stizzosi senza risultato» fino alla «invocazione del fabbro»: infatti i vv. 7-10 sono endecasillabi con accenti ritmici di 1<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup> (v. 7 e v. 9) o di 1<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup> (v. 8) e un ipermetro con accenti ritmici di 1<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> e 11<sup>a</sup> (v. 10). L'assetto ritmico del primo verso vi viene richiamato nell'attacco e poi complicato da interruzioni e scivolamenti, fino all'emersione della parola di un soggetto marginale, che segna un cambio di passo e il sopravvento di un ritmo di tipo ascendente: «flemmatica dicendo: l'apro io». Si presti attenzione al modo in cui si presenta il pronome 'io' nei versi: nella prima parte risulta sommerso dalle fusioni vocaliche («e^io^in silenzio buona da una parte», v. 3), mentre nella chiusa si stacca in dialefe («flemmatica dicendo: l'apro^io»). Nella prima parte chi parla si rappresenta «in silenzio buona da una parte», in paziente attesa di tramutare la «noia superiore» in azione, «come un eroe in disuso». Dietro la maschera del femminile conforme c'è un annoiato senso di superiorità; così l'azione eroica si accompagna alla flemma di chi controlla la situazione: dal margine in cui si è dislocata con apparente docilità, ha lasciato che la tensione crescesse fino al punto massimo, per il gusto di scioglierla con la presa di parola che la mette al centro una volta per tutte: «l'apro io». La noia superiore e la parola flemmatica sono il cimiero di questa «artefice di chiavi», la quale, bambina, con un'abile mossa del cavallo, ha conquistato il potere sulle ceneri dell'agone maschile, inventando nuovi strumenti, come si legge all'inizio della strofa successiva: «Con dei ferretti storti, mia invenzione,». La fine della quarta strofa risemantizza tale invenzione come segno del destino che la attende:

Con quei ferretti storti, poi parole,  
mi stavo esercitando alla poesia.  
Che cos'altro sennò? Sì, stavo imparando.

Le chiavi e i ferretti sono figure delle parole. Verrà esplicitato nella parte conclusiva dell'intero poemetto:

sì, con le parole, le valorose mie nobili  
scudiere, cui avevo sempre dato  
immenso credito - che a loro era passata  
la gloria delle chiavi. E adesso che cos'erano  
se non le vuote prove di un avvocato  
che voglia impratichirsi del mestiere?

La prima parte del poemetto racconta la formazione di un soggetto poetico femminile capace di inventare parole nuove, dalla scoperta del proprio talento ai percorsi tortuosi dell'età adulta, quando, «come quegli adulti affaticati», diventa artefice di «chiavi false», «affaticandomi ostinatamente | smaniosa sempre di aprire e di raggiungere | il tesoro nascosto, le delizie in maschera». La chiusa della prima parte è affidata a un significativo verso isolato («Qual era quella porta? Se c'era io l'avrei aperta») a cui fa eco l'ultima strofa della parte II:

Allora non sapevo che c'era la guardiana,  
soltanto la guardiana e non la porta,  
una guardiana che allude ad una porta  
meravigliosa e forse facile da aprire,  
basta saperlo fare, non certo con la forza.

La funzione della guardiana non è quella di presidiare una porta chiusa; al contrario, la sua presenza mobilita l'immaginazione e accende i meccanismi di invenzione figurale. Ecco, infatti, l'*incipit* dell'unica lunga strofa (41 versi) di cui si compone la parte III:

Quando io svegliandomi al mattino entravi  
nella costituzione dei pensieri

I versi chiave della strofa sono quelli in cui le proprie parole vengono rappresentate come «impotente e macchinosa avvocatura», costruzione eretta a difesa della colpa di «non saper trovare | la porta che non c'era, quella sognata porta», nonostante le potenzialità offerte dalla «faticosa virtù delle mie chiavi» di far «esistere»

quello che non c'era, che se io avessi inventato  
il suono giusto, il giusto combinarsi  
di parole, fossi riuscita nella  
descrizione, saremmo entrate in due  
in quell'invenzione. [...]

Se è vero che la «dichiarazione di poetica antiermetica», in questo poemetto, «si ibrida» «col tema omoerotico»<sup>11</sup>, la formulazione di ipotesi sulla condivisione di spazi inventati e aperti per mezzo di 'parole ferretti' da un soggetto femminile ha

---

<sup>11</sup> Giancarlo Alfano, *Patrizia Cavalli*, in Idem et alii (a cura di), *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Roma, Sossella, 2005, pp. 157-160, a p. 160.

---

anche una valenza civile e, in conclusione, fa balenare un'idea della poesia come luogo pubblico.

\*

Nell'edizione del 2005 un poemetto intitolato *Aria pubblica* segue *La Guardiania*. Ed è incentrato proprio su un luogo pubblico. Un'analisi della sua macrostruttura rivela un sistema in cui prevalgono, alternandosi, l'estroflessione della postura interrogante e l'apertura interna del discorso tra parentesi, entrambe in progressiva espansione (e reciproca confusione) lungo il poemetto. La prima strofa si apre con il verso «L'aria è di tutti, non è di tutti l'aria?», che dispone a chiasmo un'affermazione e un interrogativo, una certezza e l'esibizione di un dubbio che, di fatto, la rafforza. L'intero poemetto si fonda su questa polarizzazione. Vediamo meglio. La strofa conclusiva è occupata per intero da una domanda retorica:

Ci sono forse altre città del mondo  
che hanno piazze più belle delle nostre,  
piazze perdute alla vista e al cuore,  
piazze vendute insieme alla città?

La seconda strofa, invece, coincide con un'affermazione tra parentesi: «(Non c'è più Pantheon e non c'è più Navona, | Campo de' Fiori è Cuba di Batista.)». E nella parte finale una serie di interrogativi («Come faccio a non sentire [...] Come faccio a non vedere [...]») si susseguono all'interno di una vasta parentetica, che si snoda lungo tre strofe intere, per un totale di ben trentanove versi. Nello sviluppo dei versi e delle strofe le parentesi assumono, insomma, una funzione fagocitante. Ciò che le contraddistingue è il fatto di contenere sempre la descrizione di una perdita, già compiuta o in corso, dello spazio pubblico, nella maggior parte dei casi attraverso il ricorso a costrutti della negazione. Leggiamo, per esempio, la seconda, la quarta e la sesta strofa:

(Non c'è più Pantheon e non c'è più Navona,

(I delegati a conservare il bene  
di tutti, cittadini e forestieri,  
fuggono il vuoto come peste nera,  
per loro il vuoto è vuoto di potere.  
Non c'è piazzetta slargo o marciapiede  
strada o rientranza che, sequestrata,  
non si trasformi in gabbia. Da riempire.

[...]

(Ora è una fuga torva verso casa  
fra stretti corridoi di ferraglie,  
ora è l'inciampo, l'ostacolo, il disgusto,  
l'inimicizia, l'odio degli oppressi.)

La tendenza è ulteriormente confermata dalle tre strofe inglobate dalla lunga parentetica di trentanove versi della parte finale:

(Come faccio a non sentire quel rumore,  
come posso, anche volendo, non vedere  
quell'ingombro massivo e prepotente  
che intralcia i passi e che la vista offende?  
[...]

Non c'è più il dentro, finito anche l'inverno,  
ora ogni dentro si è triplicato in fuori  
per ingordigia di prendere e occupare,  
quanto più puoi, prendere e occupare,  
che tanto poi ti lasciano restare.

Non basta togliersi a quella bieca vista  
abbandonando la feroce piazza,  
perché l'offesa t'insegue nell'udito  
supera porte e ottusi doppi vetri,  
sciupa le notti e fa i risvegli smorti,  
rovello che s'insedia nei pensieri,  
un male di città fatto interiore.)

L'espansione fagocitante dello spazio in parentesi sembra riprodurre a livello formale la progressiva occupazione delle piazze cittadine e la corruzione di quel salutare «vuoto di potere» che è l'«aria pubblica». Nel poemetto, che Leonardo Vilei ha opportunamente definito «invectiva en forma de poema»,<sup>12</sup> un soggetto

---

<sup>12</sup> Leonardo Vilei, *El vaciamiento del espacio público: la plaza sin atributos en la poesía de Patrizia Cavalli*, in Camen Mejía Ruiz e Eugenia Popeanga Chelari (a cura di), *La ciudad sin atributos la no ciudad*, Vervuert, Iberoamericana, 2021, pp. 269-283, a p. 270. «Cavalli lanza con su poemetto una invectiva contra la actual ausencia de aire que viene a corroer algunos de los pocos rincones que el ser humano había sabido construir en defensa de sí mismo, contra la trágica destrucción de todas las cosas: la plaza en tanto que lugar de pública libertad» (p. 276).

---

monologante e argomentante denuncia i rischi connessi alla trasformazione della pubblica piazza da spazio della vita civile e luogo di elaborazione e negoziazione dei significati di una comunità in qualcosa che «non è più piazza, è privata terrazza | o lugubre infinito lunapark». La dimensione poetica rimodula l'invettiva in una chiave originale; e così si rifunzionalizzano anche spazi e modi della forma poemetto.

L'architettura retorico-formale di *Aria pubblica* fa perno sulle figure della ripetizione e dell'accumulo. Alcune parole («aria», «piazza», «città», «pubblico», «vuoto», «pieno», «dentro», «fuori») ricorrono ossessivamente a scandire i versi. Per esempio in questi sei versi della terza strofa la parola «vuoto» viene ripetuta cinque volte.

È un vuoto costruito a onor del vuoto  
nell'artificio urbano del suo limite.  
Se si riempie è per tornare al vuoto  
perché a costituirlo è proprio il vuoto.  
Non fosse vuota infatti non potrebbe  
accogliere chi passa e se ne va.

La disposizione delle occorrenze, disegnando figure come l'epanadiplosi e l'epifora, crea un effetto di incorniciamento che mette in rilievo il vuoto della piazza cittadina. Chi parla, infatti, sta descrivendo la piazza come uno spazio a geometria variabile fondato su un «vuoto costruito»; la cifra della piazza pubblica sta nella porosità che le permette di accogliere chi la attraversa, a patto che non resti: per essere tale la piazza deve sempre «tornare al vuoto», alla condizione di apertura e permeabilità grazie alla quale le è possibile rimodulare la propria identità pubblica in relazione a quella privata di chi vi entra. Lungo il poemetto si snoda una lunga argomentazione, condotta da un io monologante, che fa perno su alcuni dispositivi retorici: le domande retoriche, le figure della ripetizione, con l'iterazione di singole parole o fonemi, e quelle dell'accumulazione, come le enumerazioni, perlopiù per asindeto, che disegnano immagini di saturazione e occupazione massiva dello spazio. Ciò accade particolarmente nelle strofe tra parentesi e si associa alla denuncia del fenomeno di riempimento stabile delle piazze e alla corruzione dell'aria pubblica. Prendiamo l'enumerazione caotica presente in questi versi della quarta strofa (interamente tra parentesi):

Che cosa la riempie non importa:  
chiasso puzze concerti promozioni

---

i cinquemila culturali eventi  
fiere-mercato libri chioschi incensi  
corpi seduti o in piedi nella mischia,

Elementi eterogenei vengono affastellati rinunciando in partenza a una compiutezza organica e gerarchica d'insieme. Se un principio unificante è presente, questo consiste proprio nell'assenza, dichiarata come necessaria, di criteri di selezione e ordinamento («che cosa la riempie non importa»).

La voce che si interroga, si indigna e denuncia è quella di un soggetto in movimento nello spazio cittadino; descrive e denuncia ciò che osserva collocandosi a distanza e, intanto, mette in scena una discussione con se stessa. Dopo il taglio impersonale delle prime sette, nell'ottava strofa emerge un soggetto plurale («a noi»), che torna nella conclusione: «Ci sono forse altre città nel mondo | che hanno piazze più belle delle nostre». La prima persona singolare compare ben tre volte - e sono le uniche di tutto il poemetto - nella lunga parentetica comprendente tre strofe. Si tratta di voci verbali all'interno di frasi interrogative:

(Come faccio a non sentire quel rumore,  
come posso, anche volendo, non vedere  
[...]  
Come faccio a non vedere la fatica

È un singolare che si stacca dal plurale, a cui pure appartiene, per reclamare attenzione verso il disagio del corpo, aggredito a livello sensoriale, e del pensiero, stretto in un vicolo cieco mentale e indotto a sbattere contro l'evidenza. Tutto il poemetto è intessuto di segnali discorsivi e di marche dell'argomentazione, tanto da dare a chi legge l'impressione di trovarsi ad ascoltare il monologo di un soggetto che cerca la parola collettiva, che si misura con le possibilità di fare della dimensione poematica uno spazio di ripensamento del soggetto dentro la comunità e, dunque, di rifondazione di identità collettive.

\*

Patrizia Cavalli ha cominciato a confrontarsi con la misura del poemetto già sul finire del Novecento, con *L'io singolare proprio mio*, quattordici strofe di varia lunghezza per un totale di centocinquantotto versi. È vero che in esso la forma poematica veicola «la rivendicazione ironica delle ragioni della propria ossessività intransitiva», ma non per questo si dissocia del tutto dalla «propria connotazione

di argomentazione civile»<sup>13</sup>. L'elemento strutturante è la ricorrente costruzione sintattica di tipo ipotetico, con la voce verbale «fosse» ad aprire tutte le strofe, tranne le prime due e la quarta. Il referente del discorso ipotetico è, ossessivamente, intransitivo: l'ipotesi riguarda il soggetto stesso che la sta formulando. Come nei poemetti del Duemila, l'argomento è dichiarato in apertura: si tratta di rispondere alle accuse giunte da «amici e conoscenti» di non far altro che «dire io, io», di parlare solo di sé senza guardare intorno e vedere che «esistono anche gli altri». La prima strofa si chiude con il quinario «ora rispondo», gesto di autorizzazione a prendere la parola per sostenere le proprie stesse ragioni attraverso una serie di argomenti, dispiegati nelle strofe seguenti al ritmo di formule ipotetiche, alle quali è affidata la funzione strutturante di *incipit*: «Se quando parlo dico sempre io»; «E se anche quest'io | fosse il mio io carnale, eccomi ancora»; «E se anche quest'io | fosse l'io singolare proprio mio»; «e fosse pure quel parlottare fitto»; «e fosse pure quella pretesa insana»; «e fosse pure quella pietà sbagliata»; «e fosse pure l'ozio ipocondriaco»; «e fosse la sabbatica | illusione di non dover pagare»; «fosse il perfezionismo solitario»; «fosse l'affanno delle mie parole»; «fosse il giudizio molto impressionabile»; «fosse il perfezionismo solitario». L'insistenza sull'eventualità di scenari egocentrati, su cui si innesta l'invenzione di autoritratti ironici in falsa modestia («ché anzi io mi considero soltanto | un esempio qualunque della specie»; «esempio, certo poco ambito, molto | mal riuscito, del corpo primordiale»), potrebbe implicare una realtà affatto contraria, vale a dire, di fatto, non egocentrica e, anzi, sbilenca, sbilanciata e incompiuta nel tortuoso cammino della costruzione di una soggettività tanto autorevole - e proprio per questo intenta a «dire io, io» - da poter parlare del mondo. D'altra parte l'ambizione dichiarata - e subito abbassata da un ironico autosabotaggio - è quella di fare del proprio io un soggetto umano esemplare, ovvero di parlare degli altri e del mondo circostante proprio parlando di sé. Insomma già in questo poemetto di fine Novecento è presente una tensione verso la parola plurale e la postura civica, nei modi dislocati e sbiechi che nei poemetti più tardi non verranno meno. Prendiamo a esempio la complessa immagine di salute ed equilibrio fisico allestita, in questi versi della terza strofa, alludendo a forme di giustizia sociale, senza prevaricazioni e divisioni in dominanti e dominati:

A una pressione bisogna infatti opporre  
un'altra simile pressione, e la salute  
è questa condizione nulla dove  
non vi è né oppresso né oppressore,

---

<sup>13</sup> Caterina Verbaro, *Poesia e identità comunitaria*. La patria di Patrizia Cavalli, in «Oblio», XII, giugno, 2022, pp. 192-204, a p. 195.

quello che è esterno non è tempesta è brezza  
e la materia non si sopravanza  
resta al suo posto e non si fa sentire,  
così il pensiero non è più servile  
ma lieve s'alza, mosso da sé  
per intima creanza. [...]

Quello messo in campo da Cavalli con *L'io singolare proprio mio* è un modo obliquo di attraversare lo spazio del poemetto di argomentazione civile, spazio che viene rimodulato grazie ai dispositivi retorici dell'ironia e dello straniamento. Ulteriori elementi di continuità con i poemetti del Duemila sono, oltre alla retorica teatrale dell'argomentazione monologante, la sostanza allegorica e metadiscorsiva delle costruzioni figurali, orientate a rappresentare la stessa esperienza poetica, per esempio, attraverso le immagini delle parole in affanno e dell'«avvocatesca smania», che impone «di riprovare con nuovi verbi e nomi | la costruzione logica esteriore».

\*

Prendiamo *La patria*. Tra i poemetti di Cavalli è il più esteso. Il titolo esibisce una tematica civile e politica. Fin dalla prima strofa la deissi erige la postura scenica tipica della poeta: «[...] sempre più | dubitando, eccomi qui obbligata | a pensare alla patria.». I due *enjambement* contribuiscono a mettere in rilievo l'acutezza del dubbio, il primo, e i vincoli, il secondo, posti al pensiero, piegato in direzione della patria da ciò che si chiarisce subito dopo: «[...] che se io l'avessi | non dovrei pensarci. [...]». Siamo, ancora una volta, nel campo della modellizzazione di materia gassosa, ovvero, fuori metafora, è in gioco l'invenzione di spazi identitari 'vuoti', perciò connotati in senso comunitario e civile. A venire in primo piano sono, in questo caso specifico, le possibilità stesse di immaginare e costruire figure della patria, non potendo aderire a quelle stereotipate, anche se «sarebbe un gran vantaggio | poterla almeno immaginare | quale figura umana, tutta intera, | dai tratti femminili». Nelle strofe centrali il poemetto mette in scena l'attraversamento, da parte del soggetto monologante, di quella che Caterina Verbaro ha definito una «galleria di figure - la madre, la vedova, la vergine, la prostituta, la pazza, l'angelo "corrusco" - ciascuna portatrice di uno specifico modello di cittadinanza, dall'accoglienza alla mercificazione, fino a quell'autoritarismo che il testo ironicamente riconosce alla figurazione maschile emergente alla fine di questa galleria allegorica»<sup>14</sup>. Infine, conclusa la rassegna, il soggetto si trova a commentare

---

<sup>14</sup> Verbaro, *Poesia e identità comunitaria*, p. 199.

il proprio difetto di figurazione:

Beh, io alla fine di questa tiritera,  
immaginando di poter immaginare  
queste stereotipie più che banali,  
- le troverei d'altronde senza sforzo  
già pronte in confezione nei giornali -  
volenterosa mi ritrovo priva  
di una qualunque intera, definita  
figura della patria: anche se mi concentro  
vedo soltanto un gomito, una spalla,  
dei piedi tutt'al più, una scarpetta,  
ma in nessun modo la vedo in interezza.

Il confronto con la figurazione retorica tradizionale è condotto da un soggetto che sbuca di lato. E di quanto elaborato dalla tradizione, da questa angolatura, la sua invenzione poetica intercetta frammenti scomposti; così, oscurato alla vista, l'edificio retorico nella sua interezza svanisce («in nessun modo la vedo in interezza»).

Infine l'io, con lo sguardo libero, scopre che la patria non è che «epifania della comunanza»<sup>15</sup> e che le è possibile «riconoscere ciò che mi è dolce patria | fra tutto quello che da lei mi espatria»; la conclusione del percorso è nella piazza cittadina, spazio di attraversamenti, incontri e costruzione di relazioni identitarie («la patria ama le piazze»), negli spazi nascosti della geografia civica e nella scoperta sentimentale di un patrimonio laterale:

Capita a volte  
che hai un mezzo pomeriggio in una delle tante  
belle città italiane di provincia.  
Vai dove devi andare, non hai voglia  
di fare la turista, e anzi scegli  
stradine laterali, senza gente;  
camminando ti imbatti in uno slargo  
con una chiesa, di quelle un po' neglette,  
spesso chiuse; sei già in ritardo, ma guardi  
la facciata che sonnecchia, e subito  
i tuoi passi si allentano, si disfano,  
si fanno trasognati finché non resti  
immobile a chiederti cos'è  
quel denso concentrato di esistenza

---

<sup>15</sup> Ivi, p. 201.

sorpresa dentro un tempo che ti assorbe  
in una proporzione originaria.

Così il poemetto trova la propria connotazione più propriamente civile facendosi spazio di ragionamento sulla possibilità stessa di inventare nuove soggettività e costruzioni linguistico-retoriche capaci di esprimere nuovi immaginari poetici.

\*

Mario Buonofiglio ha rilevato un filo poetico sottile ma fondamentale in *Datura*, il libro che comprende *La patria e L'angelo labiale*: la presa di coscienza della propria «autonomia rispetto al modello meccanico (al proprio corpo) e al linguaggio tecnico-poetico della tradizione letteraria italiana, nella quale viene “meccanicamente” ripetuta, attraverso una complessa permutazione di ritmi e stilemi, sempre la stessa serie storica di versi». <sup>16</sup> È questo il cuore dei poemetti di Cavalli, anche prima di *Datura*. Il punto è che la forma del poemetto permette di allestire la raffigurazione allegorica della conquista di una parola poetica liberata (pur in rapporto dialettico con le gabbie formali tradizionali), da parte di un soggetto che ha introiettato il dominio di un codice che non ha contribuito a elaborare. Risulta particolarmente convincente, in questa prospettiva, la lettura che dà Buonofiglio del poemetto *L'angelo labiale*, interpretando il «crudo paragone culinario» della prima strofa come costrizione agli strumenti della creazione letteraria ricevuti dalla tradizione e assimilati inconsciamente, cosicché l'incontro con l'«angelo labiale» («E fu così, in evaporazione, | che mi imbattei nell'angelo labiale») segna una svolta («Ah, fece presto a prendermi») e il disgusto cede il passo all'entusiasmo di «endecasillabare»: «la poesia è, per Patrizia Cavalli, un'espressione della libertà della parola e del libero pensiero rispetto al modello biologico-meccanico rappresentato dal corpo e dagli organi preposti al linguaggio, anche se è ingabbiata in schemi e ritmi tradizionali non superabili a livello conscio». <sup>17</sup> Da qui la conclusione: «ho finto una perfetta | remissione. Ma ora che l'angelo | mi attrezza di parole io non mi arrendo, | sia chiaro, io contendo». Le fa eco quella del poemetto *Datura*:

Un altro è il mio progetto, la mia ambizione  
è accogliere la lingua che mi è data  
e, oltre il dolore muto, oltre il loquace

---

<sup>16</sup> Mario Buonofiglio, *Sull'«endecasillabare» di Patrizia Cavalli o il fiore di Datura*, «Il Segnale» n. 96, ottobre 2013, pp. 76-78, a p. 76.

<sup>17</sup> Ivi, p. 77.

---

suo significato, giocare alle parole  
immaginando, senza un'identità,  
una visione.

La piazza, il vuoto, l'aria compaiono in tutti i poemetti: rappresentano lo spazio «senza un'identità» e da attraversare «immaginando». È possibile, in conclusione, sostenere che la dimensione poematica diventi essa stessa, nei poemetti di Cavalli, lo spazio allegorico della costruzione di una soggettività che, interrogante e argomentante, muove dal margine e dalla singolarità e si avvale di una serie di scarti ironici e dinamiche di «spaesamento domestico»<sup>18</sup> per tracciare il perimetro di una fragile identità comunitaria.

### *Bibliografia*

- Alfano, Giancarlo, *Patrizia Cavalli*, in Idem et alii (a cura di), *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Roma, Sossella, 2005, pp. 157-160.
- Buonofiglio, Mario, *Sull'«endecasillabare» di Patrizia Cavalli o il fiore di Datura*, «Il Segnale» n. 96, ottobre 2013, pp. 76-78.
- Cavalli, Patrizia, *Poesie 1974 - 1992*, Torino, Einaudi, 1992.
- Cavalli, Patrizia, *Sempre aperto teatro*, Torino, Einaudi, 1999.
- Cavalli, Patrizia, *La guardiana*, Roma, Nottetempo, 2005.
- Cavalli, Patrizia, *Pigre divinità e pigra sorte*, Torino, Einaudi, 2006.
- Cavalli, Patrizia, *La patria*, Roma, Nottetempo, 2010.
- Cavalli, Patrizia, *Datura*, Torino, Einaudi, 2013.
- Cavalli, Patrizia, *Shakespeare in scena*, Roma, Nottetempo, 2016.
- Cavalli, Patrizia, *Vita meravigliosa*, Torino, Einaudi, 2020.
- Marchesini, Matteo, *Poesia senza gergo. Sugli scrittori in versi del Duemila*, Roma, Gaffi, 1992.
- Testa, Enrico, *Patrizia Cavalli*, in Idem (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960 - 2000*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 297-299.

---

<sup>18</sup> Matteo Marchesini, *Una pigrizia astuta*, in *Poesia senza gergo. Sugli scrittori in versi del Duemila*, Roma, Gaffi, 2012, p. 83.

Verbaro, Caterina, *Poesia e identità comunitaria. La patria di Patrizia Cavalli*, «Oblío», XII, giugno, 2022, pp. 192-204.

Vilei, Leonardo, *El vaciamiento del espacio público: la plaza sin atributos en la poesía de Patrizia Cavalli*, in Camen Mejía Ruiz e Eugenia Popeanga Chelari (a cura di), *La ciudad sin atributos la no ciudad*, Vervuert, Iberoamericana, 2021, pp. 269-283.

### *Sitografia*

Marchesini, Matteo, *Patrizia Cavalli. una grazia a metà*, in *Snaporaz* (11 settembre 2024).

<<https://www.snaporaz.online/patrizia-cavalli-una-grazia-a-meta/>>



# IL VIOLINO DI GIANMORTE SUI SONETTI DI MARCO CERIANI (E IN PARTICOLARE SU UNO)<sup>1</sup>

*Fabrizio Bondi*

## *1. Il lavoro del sonetto*

Il sonetto, nella poesia italiana contemporanea, persiste con una vitalità perturbante, a testimonianza se non altro di un radicamento nella nostra tradizione che ha assunto nei secoli pieno valore metapoetico, affatto simbolico: una struttura ‘a cui votarsi’, senza pericolo di cadere nella retroguardia, perché a conti fatti senza tempo.<sup>2</sup>

Citerò due esempi abbastanza recenti, esemplarmente divaricati: una raccolta più ‘tradizionale’ di Beppe Cavatorta (2020) e la ‘provocatoria’ sezione *Piccoli suoni* di Marco Giovenale (2018).<sup>3</sup> Ma è verosimile che in questo momento, mentre le presenti pagine vengono redatte e pubblicate, qualche poeta più o meno giovane, più o meno noto, stia scrivendo dei sonetti.

---

<sup>1</sup> Il presente articolo vuole essere anche un parziale risarcimento per il trattamento forzosamente un poco sommario e ‘impressionistico’ (dati gli spazi) riservato a Ceriani in Fabrizio Bondi, *Meditazioni neometriche. Appunti sulla ripresa delle forme chiuse nella poesia italiana contemporanea*, in «Sig.Ma», I (2018), n. 1, pp. 269-303, a p. 283. Come testi ricapitolativi sulla storia del sonetto nel Novecento, cfr. Raffaella Scarpa, *Le forme del sonetto. La tradizione italiana e il Novecento*, Roma, Carocci, 2012; Fabio Magro, Arnaldo Soldani, *Il sonetto italiano dalle origini a oggi*, Roma, Carocci, 2017.

<sup>2</sup> Cfr. Bondi, *Meditazioni neometriche*, pp. 284-289.

<sup>3</sup> Cfr. Beppe Cavatorta, *Istantanee di un amor de lonb*, Pordenone, Samuele editore, 2020, e Marco Giovenale, *Quasi tutti. microtensori e prose in prosa 2008-2010-2018*, Torino, Miraggi, 2018. La sonettistica di Cavatorta è ‘tradizionale’ per modo di dire: come testimonia, ad apertura di libro, in primo luogo la mancanza di rime, pur persistendo la divisione in quartine e terzine: opzione praticata, per esempio, anche da un Riccardo Held. L’approccio di Giovenale è più esplicitamente ‘decostruttivo’: usa infatti solo l’impronta numerica (ed esplicitamente numerata) di quattordici (e l’a capo) per una serie di frasi o lacerti di frasi ‘quotidiane’, destituite, secondo la dizione d’autore, di ogni «assertività». Il titolo ‘cita’ dunque l’etimologia del genere ma anche vale per le minime emissioni sonore, quasi segnali o deboli manifestazioni di presenza linguistica, che l’autore monta con vari procedimenti.

La fede tuttavia, si sa, è anche una forma vuota, che bisogna poi riempire: e la sopravvivenza del sonetto si deve anche al lavoro effettivo, alla pratica dei poeti: non solo a una feticistica astrazione. Marco Ceriani è uno di quegli autori che, pur sicuramente ascrivibile a quel fenomeno di ripresa delle forme chiuse che si registra nella poesia italiana a partire dagli Anni Ottanta (con alcuni significativi precursori), non è sicuramente indiziabile di 'ricalco' archeologico o, peggio, di compiacimento necrofilico.

La forma-sonetto sembra particolarmente cara a Ceriani se, già nella raccolta *Memoriré* la sezione intitolata *Sonetti* è dedicata a Rodolfo Zucco, critico-sodale dell'autore.<sup>4</sup> Anche in *Gianmorte violinista*<sup>5</sup> il sonetto ha un ruolo 'centrale', sia perché la sezione sonettistica è posta fisicamente al centro della raccolta, sia perché l'Autore la indica nella 'postfazione' quale nucleo ispirativo primario.<sup>6</sup>

Cercherò, ai tre quarti circa dell'articolo, di fornire un'interpretazione del sonetto d'esordio della serie di ventotto *specimina* (*Che ti dicono come al canto del gallo*) evidentemente marcato da diverse 'signature' di elazione e importanza (per cui anche ad esso si potrebbe applicare il titolo di *Introibo*, che Ceriani appone al primo esemplare della serie sonettistica di *Memoriré*).

Ciò nella convinzione che un tipo di *close lecture* 'estrema' possa essere più utile che una generica scorsa 'a volo d'uccello'. Ma l'operazione necessita, inesorabilmente, di un abbondante - spero non strabordante - lavoro d'introduzione (paragrafi 2, 3 e 4), cui seguiranno un'analisi metrica e semantica di *Che ti dicono* (paragrafi 5 e 6) e, infine, la proposta di alcune linee ermeneutiche fondamentali (paragrafo 7) sullo stesso sonetto.

## 2. La funzione-Osip

Il culto che l'autore dedica al poeta russo Osip Mandel'stam è ostentato in *Gianmorte violinista* sia in sede di postfazione sia nell'esergo apposto a questa sua sezione di sonetti.<sup>7</sup> Quest'ultimo, infatti, è composto da due gruppi strofici mantenuti nel russo originale e, per conseguenza, stampati in alfabeto cirillico. Si tratta però di due distinte poesie di Mandel'stam, non di due strofe di un medesimo

<sup>4</sup> Cfr. Marco Ceriani, *Memoriré*, Lecce, Lavieri, 2010, pp. 61-79.

<sup>5</sup> Cfr. Id., *Gianmorte violinista*, Varese, Stampe2009, 2014. L'altra forma privilegiata da Ceriani è la quartina - peraltro parte, com'è ovvio, della struttura del sonetto stesso - che potremmo far risalire anche all'esempio di Mandel'stam, sul quale v. *infra*.

<sup>6</sup> Quest'ultima è trattata, nell'economia del testo, come ulteriore 'sezione' della raccolta, la V: *Avec toutes les herbes de la St. Jeanne*, nome vernacolare di un gruppo di erbe medicinali da raccogliere nella notte di S. Giovanni. Non raro, nel nostro, incappare in bei tecnicismi botanici: «scorpioide», «diòspiri», «accestire» ecc.

<sup>7</sup> E in *Sguinzaglia il cacciante l'acre segugio* si dice (v. 13-14): «C'è Mandel'stam che tra le edere elogia | il distico bulbiforme di Erevan», con probabile riferimento al *Viaggio in Armenia*.

componimento. Insieme, esse tratteggiano una ‘poetica’ che vale la pena di prendere sul serio, se si vuol entrare nel non apertamente accogliente universo ceriano.

### 2.1. Della dolce assurdità della lingua di Ariosto

La prima lirica, nella traduzione di Remo Faccani (esplicitamente raccomandata dall’Autore-Ceriani) suona così:

Compagna del Petrarca, del Tasso, dell’Ariosto:  
 lingua del tutto assurda, lingua dolce-salata;  
 e splendide gemellanze di quei suoni in combutta...  
 Introduurrò una lama tra le valve dell’ostrica?<sup>8</sup>

Faccani nel suo commento (oltre a ricordare l’uguaglianza del secondo, terzo e quarto verso con i rispettivi di una poesia più lunga significativamente intitolata *Ariost*) rimanda alle *Conversazioni su Dante*, dove il poeta russo dichiarava di essere rimasto «colpito “dal carattere puerile della fonetica italiana, la sua stupenda infantilità, la sua vicinanza al cinguettio dei bambini, *un certo suo congenito dadaismo*».<sup>9</sup> Il corsivo è mio: a sottolineare naturalmente una potenzialità che Ceriani avrà raccolto.

Nello stesso testo il gran poeta russo loda anche acutamente l’invenzione pan-linguistica di Dante, il balbettare nella sua propria lingua, che gli ricorda lo *zauim* di Chlebnikov. Un qualcosa di simile allo *zauim*, in Ceriani, lo possiamo trovare nelle neoformazioni, come quando osa un gioco quale «reinninivarsi» (‘rimettersi, o ritornare, in Ninive’); fino al fatidico «caron | dini» (‘rondini di Caronte’), neologismo composto oltretutto con spezzatura sintattica e spaziale del lemma.

Il dolce-salato viene, spiega sempre Faccani, da un’antitesi petrarchesca: «Così d’una sola fonte viva | Viene ’l dolce e l’amaro ond’io mi pasco» da *RVF*, 164, uno dei sonetti che Mandel’štam tentò di tradurre. Quelle «gemellanze», invece, sarebbero libera traduzione di una parola russa «usata di solito per indicare “oggetti doppi”: forconi a due rebbi, alberi con due tronchi gemelli, conchiglie di bivalvi. Secondo Gasparov, qui è sinonimo di rime».<sup>10</sup> Già, ma come non ricordarsi delle endiadi ariostesche, a non dire delle «dualità» (proliferanti *en baroque*) che Damaso Alonso schedava in Petrarca?,<sup>11</sup> delle argute antitesi e delle infinite coppie della nostra tradizione poetica? A queste senz’altro Ceriani si abbandona con senso musicale e le lascia esplodere al contatto con un contenuto indubbiamente – ma

<sup>8</sup> Osip Mandel’štam, *Ottanta poesie*, a cura di Remo Faccani, Torino, Einaudi, 2009, p. 121.

<sup>9</sup> Ivi, p. 242.

<sup>10</sup> Ivi, p. 243.

<sup>11</sup> Damaso Alonso, *La poesia del Petrarca e il Petrarchismo. Mondo estetico della pluralità*, in «Lettere italiane», XI (1959), 3, pp. 277-319.

sarà da chiarirne il perché e il come – ‘assurdo’.

E c'è ancora del succo, nella nota, per spiegare certe altre particolarità del poetare cerianesco:

Voglio però ricordare che a Mandel'stam piaceva dare il nome di *dvojcatki* ai componimenti che a un certo punto della loro elaborazione si scindevano in due testi, i quali – pur mantenendo un legame di parentela e, spesso, di complementarità – erano, a suo parere, da considerarsi autonomi.<sup>12</sup>

A volte ciò sembra accadere anche nell'autore che stiamo prendendo in esame (v. *infra* il sonetto scelto per l'analisi *close*, *Che ti dicono come al canto del gallo*, che ha un suo 'omologo trasformativo' in *Forse al balivo in cavalcatura*, sito circa a metà della sequenza; o ancora più visibile, nella 'suite delle vipere').

E infine, per spiegare come la lingua di Petrarca Ariosto Tasso che, a un orecchio italiano, (almeno a un orecchio educato alla lettura dei classici: ma ne esisteranno ancora?) non sembrerebbe particolarmente 'assurda', anzi ascrivibile al filone chiaro, cantante e cantabile della nostra tradizione, dice: «si tenga presente, fra l'altro, che la lingua russa non conosce i dittonghi, e la metrica russa ignora fenomeni come la sineresi e la sinalefe. Il significato letterale del v. 4 è pressappoco: "Non trovo il coraggio di aprire, forzare con il coltello l'ostrica perlifera"».<sup>13</sup>

Ma, mi chiedo, il verso quarto non sarà da Ceriani sornionamente 'rigrato' al proprio lettore e al proprio critico, cui di primo acchito, e forse anche di secondo e terzo, la poesia di questo autore risulta in effetti sigillata come un'ostrica nel suo segreto metrico e semantico?

## 2.2. Relatività e archetipo. Mandel'stam (e Ceriani?) tra Einstein e Jung

L'altra lirica in esergo, montata senza soluzione di continuità sotto la precedente, suona in traduzione così:

Schubert a filo d'acqua, Mozart fra cinguettii,  
Goethe che lancia fischi su un viottolo tortuoso  
e Amleto che rimugina a passi sbigottiti  
credevano alla folla, ne contavano il polso.  
Forse il bisbiglio nacque già prima delle labbra  
e in un prearboreo vuoto mulinava il fogliame,  
e quelli a cui il nostro cimento si consacra  
hanno tratti più antichi d'ogni cimento umano.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Mandel'stam, *Ottanta poesie*, p. 243.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Ivi, p. 129.

Il sempre prezioso Faccani commenta: «Nei versi 5-6 qualche studioso ha intravisto un possibile riferimento al principio einsteiniano di relatività»,<sup>15</sup> di cui Mandel'stam si sarebbe occupato nei primi anni Venti, in relazione alla letteratura. Ad esempio Chlebnikov era per lui «una specie di idiотico Einstein» [...] «incapace di stabilire se gli fosse cronologicamente 'più vicino' un ponte ferroviario o il racconto epico medievale della spedizione del principe Igor' contro i nomadi delle steppe russe».<sup>16</sup>

Sarebbe in effetti tentatrice l'idea di vedere la poesia di Ceriani come 'rappresentazione' di un universo dove il tempo si curva sullo spazio e viceversa, e dove la Galilea di Cristo e le Sabra e Chatila di oggi (se ne parlerà con la dovuta ampiezza) si trovano gomito a gomito, come Cnosso e la Val d'Ossola (anzi schiacciate, quest'ultime, in una sola parola: «Valcnòssola»), in cui la Grecia e l'Assiria e anche le loro – e le nostre – scienze e letterature siano (s)collegate nel giro di una quartina, o anche meno, alla natura che le precedette, ma anche nella quale esse già esistevano. Difficile però non prendere in considerazione, come chiave interpretativa di *Gianmorte*, anche l'altra proposta di Faccani: «Leggendo *Schubert a filo d'acqua*, *Mozart fra cinguettii* verrebbe anche da dire che Mandel'stam spostati e riordinati le immagini su quella che potremmo definire una "tastiera degli archetipi" o, magari, della "virtualità"».<sup>17</sup>

Lasciamo sospese per ora queste possibilità, riservandoci per il finale qualche osservazione ulteriore.

### 3. *Precisazioni sul senso e sul nonsense*

Certamente, andando come si dice 'a naso', o in questo caso 'a orecchio', tra gli antichi lari di Ceriani parrebbe di dover annoverare più che altro Burchiello e Berni (forse più il primo che il secondo, anche lasciando stare il carattere di 'lingua speciale', gergale e a tutto-doppio senso che alcuni interpreti gli hanno attribuito). In ogni caso, le esigenze del genere, le *contraintes* producevano in autori di quella stregua uno stravolto disordine oggettuale, un quarantotto nella tassonomia delle cose che ci fa ridere ma che ridendo fa sempre anche un poco allegare, o persino stridere, i denti.

Inoltre, nella poesia di Ceriani non si pratica solo il *nonsense* – che possiamo definire non tanto quale parodia poetica del senso, ma quale parodia del processo di creazione di senso che avviene quando cerchiamo di accoppiare significanti e significati – nell'accezione tradizionale, ma anche, a ben vedere, una parodia dell'ermetismo (intendiamo tale etichetta nel senso più largo possibile) in quanto

<sup>15</sup> Ivi, p. 247.

<sup>16</sup> Ivi, p. 248.

<sup>17</sup> *Ibid.*

*nonsense* ‘alto’, naturalmente *clus* e più o meno oracolare.

Ma certo non manca, nella sonettistica di Ceriani e in generale nella sua poesia, anche il *nonsense* più diffuso, quello (diciamo spicciamente) ‘basso’, mirante a effetti comico-paradossali.<sup>18</sup>

Gli inserti propriamente ridevoli non sono infrequenti in questi sonetti. Si veda, già nel terzo della serie:

[...]

fa rotolo di agosto Ossirinco  
 su cui struscia la schiena di spire  
 una vipera che al bancone di zinco  
 succhia da una cannuccia le birre

rischiarate dall’incendio di Troia  
 [...]<sup>19</sup>

Laddove si vede, peraltro, che a scuola di *nonsense* ‘comico’<sup>20</sup> Ceriani è andato, è quasi inutile ricordarlo, più che da Lewis Carroll e soci<sup>21</sup> dal rabonian-valdughiano Toti Scialoja; il delizioso cantore di *Scarse serpi* è anzi un altro dei suoi autori d’elezione. Ma Ceriani, manipolando i suoi zoonimi e toponimi, spinge più forte il pedale dell’assurdo, raggiungendo risultati definibili come sue proprie speciali versioni di un certo Surrealismo, di un certo Dada (ne abbiamo già accennato al paragrafo 2).

Ma tornando all’alt(r)a parodia, quella del ‘nonsense’ ermetico, non è un caso che sia citato in sede di postfazione il famoso racconto, o apologo, di Tommaso Landolfi *Dialogo dei massimi sistemi*,<sup>22</sup> dove si parla di uno «pseudopersiano». Ceriani cita l’apologo landolfiano a proposito di un proprio «pseudoceco», la cui inserzione porta l’autore un passo oltre il plurilinguismo ‘tradizionale’ degli scrittori che ancora si definiscono e studiano con l’epiteto di ‘italiani’, ma che poi

<sup>18</sup> Ceriani non disdegna peraltro nemmeno il sordido: «fia da rifugio a chi in Valcnòssola | porta di latrina chiude con le unghie | vuole con le unghie mézze per la scròfolà | mostrare che il mozzo non la ruota l’unge» (Ceriani, *Gianmorte*, p. 47). Oppure: «Curami l’orchite con la dubbia causa | del lardo in gola e del burro ai testicoli» (ivi, p. 62). Inutile moltiplicare i campioni, tanto più che un pubblico contemporaneo dovrebbe essere abituato a ben di peggio.

<sup>19</sup> Ivi, p. 43.

<sup>20</sup> Naturalmente, come Luigi Ballerini ebbe a definire un proprio *dictatus* poetico, «inconscio ma non inconsapevole», si potrebbe dire di Ceriani ‘assurdo ma non insensato’.

<sup>21</sup> Sul *nonsense* ancora valide (e godibili) le pagine di Guido Almansi, Guido Fink, *Quasi come. Parodia come letteratura*, Milano, Bompiani, 1976.

<sup>22</sup> Leggibile nella raccolta omonima, cfr. Tommaso Landolfi, *Dialogo dei massimi sistemi*, Milano, Adelphi, 1996.

scrivevano: in latino; nel loro volgare d'origine; nell'italiano della 'letteratura' e magari in una o due lingue straniere.<sup>23</sup>

Ma naturalmente il paradosso di uno «pseudopersiano» presentato come lingua parlata da una sola persona, che è allo stesso tempo autore, lettore e giudice dei componimenti poetici scritti in quella medesima lingua apre a ben altre problematiche. In quel racconto Landolfi aveva verosimilmente di mira il linguaggio poetico dei propri amici ermetici fiorentini, con la sua non infrequente autoreferenzialità: ma mirava si presume anche più in alto. L'operazione modernista che – rifiutando o addirittura distruggendo il 'luogo comune' (lodatissimo invece dallo scrittore di Pico) –, stoffa e materia stessa del comune intendersi, corre il rischio di produrre tante lingue quanti sono gli scrittori: serrando dunque fuori dai cancelli di Parnaso i lettori.

Naturalmente il paradosso di Landolfi non è irrisolvibile. Si vedano ad esempio, per Mallarmé, ma anche per Ceriani e per altri, certe pagine di Rancière: «Ce qui tient le peuple à distance du poème tient le poème à distance de lui-même, fait du livre qui en serait le lieu, et du coup de dés qui en serait l'opérateur, des mythes, nécessaires à l'acte poétique mais que cet acte lui-même ne cesse de récuser».<sup>24</sup>

L'estrema complicazione e torturante *labor limae* cui Ceriani sottopone le sue strutture versali, spesso facenti aggio su (quasi?) licenze agli estremi delle possibilità metriche italiane, rendono di fatto assai difficoltosa quella funzione di 'riconoscimento sociale'<sup>25</sup> che è proprio della metrica, e anche mettono in forse (ma certamente in misura minore: vedremo come) il ritmo, ad esempio quello così orecchiabile dell'endecasillabo italiano, istituzione altrettanto inossidabile nella nostra storia che la forma-sonetto.<sup>26</sup>

Consigliamo comunque al lettore capitato a slogarsi nei meccanismi di questa inusitata orologeria gotica ceriànica, in questi pesanervi artificciati a strappare brividi, risate a denti strettissimi e illuminazioni contorte, di non aggrapparsi solo, anche se la tentazione è forte, alla nuda Idea del Sonetto, «infamia e mandala» (Zanzotto), che ancora sembra abitarci e quasi definirci: ma di voler adire senza timore a un'iniziazione più specifica e inusitata.

<sup>23</sup> Si veda il sonetto [11] *Mais parmi les chacals, les panthères, les lices* in cui convivono francese, dialetto di Uboldo (Varese) e italiano. Dunque spesso il multilinguismo si celebra all'interno dello stesso componimento.

<sup>24</sup> Jacques Rancière, *L'intrus. Politique de Mallarmé*, in Id., *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, pp. 93-112, a p. 112.

<sup>25</sup> Franco Fortini, *Metrica e libertà*, in Id., *Nuovi saggi italiani*, Bari, Di Donato, 1974, 301-314.

<sup>26</sup> Tanto da dare luogo, dalle terzine di Pasolini (v. Mengaldo) ai poeti degli anni Duemila, a uno pseudo-endecasillabo che sarebbe marca fattizia di 'poeticità' (cfr. Bondi, *Meditazioni neometriche*, pp. 276-278, con la bibliografia ivi contenuta).

#### 4. *Formalismo sperimentale e metrica*

Ritengo si possa applicare anche a Ceriani l'autodefinizione di Gabriele Frasca di «formalista sperimentale». Nello specifico, la sua *eteroritmica*<sup>27</sup> parrebbe raggiungersi nei sonetti, attraverso un missaggio di versi della tradizione italiana, soprattutto endecasillabi, anche se in genere non canonici, e altri versi composti, a ricercare ritmi appunto 'altri'.<sup>28</sup> Questo ci sembra un referto tendenziale che nella pratica non è poi semplicissimo da scandire o 'inverare', come chi si chini sulle ipercomplesse partiture di uno Stravinsky, di un Dvořák (anche se il libro in questione inizia con Chopin...) e si sforzi di districarsi tra le attese e le sorprese del 'metro' e del 'ritmo'. Versi doppi (ad es. un tipo di 'martelliano', o settenario doppio) si insinuano ad esempio a complicare ulteriormente il repertorio dei regesti sillabici. Nei versi lunghi, comunque, dal dodecasillabo in su, il verso si tiene generalmente su sei, o cinque, accenti principali.<sup>29</sup>

Altra caratteristica dello stile di Ceriani è una sorta di ostentata instabilità strutturale, che talvolta, tramite lo strumento delle parentesi quadre, pone un verso che trasforma una terzina in una possibile quartina. Così, le varianti, indicate con un asterisco, non mi paiono offerte al lettore a scopo 'documentario', ma testimoniano piuttosto positive direzioni (per quanto magari limitate) che il testo (in un presente per così dire 'assoluto') potrebbe prendere. La variante, in entrambe queste forme, moltiplica di fatto il testo: se assunta a rigor di logica produrrebbe di fatto un altro testo, non direi alternativo quanto accostabile a quello 'scelto' come 'variazione'. Coerentemente con il *self-fashioning* 'musicale' (o 'musicistico') del personaggio poetante, qui temi, oggetti, immagini, a volte interi sintagmi<sup>30</sup> si fanno eco da un sonetto all'altro, anche a distanza, dando l'impressione appunto di una *suite* musicale dove riconosciamo ricorrenze significative, variazioni di temi, assonanze tautologiche che hanno talvolta l'effetto di un accordo duramente ribattuto.

---

<sup>27</sup> Cfr. *Mais parmi les chacals* cit., in Id., *Gianmorte*, p. 91.

<sup>28</sup> Mi riferisco alla metrica barbara carducciana, senza però assumerne le soluzioni come ferree gabbie. Dato questo presupposto, non ripeterò dunque l'aggettivo 'barbaro' ogni volta. In generale, il mio punto di riferimento per la teoria metrica è Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 1991.

<sup>29</sup> Non è escluso che con questa tecnica si proponga di imitare certe esapodie o pentapodie giambiche dell'amato Mandel'stam.

<sup>30</sup> Anche i semplici totem animali: le vipere (fortemente indiziate di far da molteplice controfigura al serpente tentatore dell'Eden); i lupi; le già citate rondini e un certo numero di altri uccelli. Ma ad esempio un personaggio, o nome ricorrente, è quello di Caino.

## 5. Tentativo di un'analisi metrica di Che ti dicono come al canto del gallo

Che ti dicono come al canto del gallo  
intristisca la vera rondine candida  
mentre la nera con un'intravena da sballo  
si fa marescialla in orto se Gesù si ricandida

come in una sciarada fuggiasca un filotto  
di sputi in un fazzoletto del colore dei cigni  
più oscuro che al palio il paliotto  
delibera che ad esser deriso dai non sunt digni

ulivi dalla pagina sottana in peluria  
mentre la soprana è lucente se glabra  
solo agli stretti di dell'incuria  
consumati alla mensa scervellata di Sabra

e Chatila, quando agli stretti di di quaresima  
Gesù parteggia per il pane e Cristo per il vin che millesima...<sup>31</sup>

È evidente che dal punto di vista metrico il poeta vuole qui creare un verso a costante pulsazione di cinque accenti (con una sola eccezione al v. [14]), interpretabile tramite forme giambiche o dattiliche; i versi appaiono combinazioni di tipi italiani: soprattutto novenari, ottonari, settenari, quinari. Essendo versi composti, il luogo della cesura sarà particolarmente sensibile. Abbiamo scelto di provare a individuare una cesura che coincidesse con la divisione sintattica (anche se a causa del peculiare 'asintattismo', v. *infra*, di Ceriani l'operazione resta incerta).

[1] Chè ti dicono | còme al cànto del gàllo  
[2] intristisca | la vèra ròndine càndida  
[3] mèntre la nèra | con un'intravèna da sbàllo  
[4] si fà maresciàlla in òrto | se Gesù si ricàndida

[5] còme in ùna sciaràda | fuggiàsca un filòtto  
[6] di spùti in ùn fazzolètto | del colòre dei cigni  
[7] più oscùro che al pàlio | il paliòtto  
[8] delibera che ad èsser | deriso dai nòn sunt digni

[9] ulivi dalla pàgina | sottàna in pelùria  
[10] mèntre la sopràna | è lucènte se glàbra

<sup>31</sup> Ceriani, *Gianmorte*, p. 41. Il sonetto è quello che apre la sezione succitata.

[11] solo agli stretti di | dell'incuria

[12] consumati alla mensa scervellata di Sabra

[13] e Chatila, quando agli stretti | di di quaresima

[14] Gesù parteggia per il pane e Cristo per il vin che millesima...

I primi due versi della quartina possono essere letti come dodecasillabi, ma con l'ottonario e il quaternario in posizione invertita rispetto al tipo rinvenibile in Carducci<sup>32</sup> (da notare il primo quaternario, sdruciolato, mentre nel secondo verso è l'ottonario a esserlo). Il verso [3] è riconducibile a una combinazione di un quinario + novenario, non introvabile nel repertorio 'barbaro' ma che in questo sonetto ha forse una funzione che poi specificheremo. Il verso [4] può essere interpretato come novenario + settenario sdruciolato, cioè esametro carducciano ma anche qui a posizioni invertite (essendo il tipo più comune 7+9). Anche il v. [5], settenario doppio, può volendo essere riportato alla tarda abitudine di imitazione pentametrica carducciana. Al tipo dell'esametro barbaro 'inverso' (9+7) pare appartenere anche il v. [6]; quale rapido novenario dev'essere invece letto il successivo [7], che subito crea un parallelismo con il novenario 'interno' del v. 3, in posizione omologa nella quartina.

Il v. [8] creerebbe un'aspettativa di doppio settenario, ma la sillaba in più accentua ulteriormente l'inarcatura con il v. [9] e la terza quartina. Ancora il tipo 'pentametrico' (7+7) per questo verso; quello successivo lo ricalcherebbe, come avviene ad es. nel v. [8], se zoppo d'una sillaba nel primo membro (6+7) rendesse la cesura quasi una pausa, a contrasto con l'asindeto del v. precedente. Il decasillabo [11] ricalca quasi esattamente per metro, forma e contenuto il decasillabo interno [v. 13], metricamente divisibile in 9+5, tipo già visto, invertito, nel v. [2], uno dei marcati da questo isomorfismo interno che 'tiene insieme' le due quartine e a maggior ragione le altre due unità strofiche («solo agli stretti di dell'incuria» / «quando agli stretti di di quaresima»), quasi a richiamare la possibile unità dei sei ultimi versi, che è poi una forma possibile di disposizione grafica delle terzine del sonetto.

Insomma abbiamo EFEF || GG, ma potremmo anche avere EFE FGG. L'ultimo verso [14] del sonetto è formato da un doppio ottonario (se ci si passa la fusione 'impossibile' in cesura tra la -e di «pane» e la «e» congiunzione). In ogni caso è il verso più lungo dell'intero componimento. L'*enjambement* o inarcatura massima si ha dunque tra il composto congiuntivo «Sabra || e Chatila».

Il sistema rimico si attesta su una struttura (abbastanza frequente in Ceriani) a rime alterne ABAB (con cambio di rime nella seconda quartina e nei versi seguenti) che si interrompe solo negli ultimi due versi, a rima baciata e separati anche

<sup>32</sup> Nelle traduzioni di Klopstock, cfr. Beltrami, *La metrica italiana*, p. 348.

tipograficamente, la quale conferisce al sonetto, se si vuole, una sorta di andamento da ottava. Tra le rime interne segnaliamo quelle della prima quartina, «vera» [2] e [nera].

### 6. Proposte per un'analisi semantica

[1] A questo incipitario «che» si appende ('asintatticamente', ci arriveremo) l'intero componimento; esso potrebbe costituire dei legami 'mobili' con vari sintagmi del testo, o essere continuazione di un testo o di un enunciato precedente (dunque con 'impliciti' puntini di sospensione iniziali, che farebbero eco ai finali?). «Ti dicono *come al canto del gallo*». Riferimenti simbolici e cristologici: il gallo è Cristo e il suo canto è l'euforica annunciazione della Buona Novella, del Nuovo Tempo, della Nuova Storia: esso risveglia i 'dormienti'; il gallo canta secondo la tradizione rivolto verso l'Est mistico dove sorge il sole. Ma qui il gallo è quello della veglia dei Getsemani (Cristo a Pietro: prima che il gallo canti, ecc.)<sup>33</sup> citata *infra*. [2] La prima contrapposizione binaria tra le molte contenute in questo sonetto si ha tra il gallo e la rondine.<sup>34</sup> La rondine – segno di annuncio primaverile ma anche di massacro (Progne) – intristisce al canto del gallo. Ad essa è attribuita una «verità»<sup>35</sup> anche legata al colore: «la vera rondine candida» (una varietà bianca zoologicamente reale, altra attestazione delle competenze naturalistiche di Ceriani). Candido è il puro, la purezza del bianco.

[3] La rondine si sdoppia nella sua varietà rara, ma «vera», e quella «nera», paronomasia su cui si struttura il centro della quartina.<sup>36</sup> E qui interviene il geniale elemento *nonsensical* o surrealista: la rondine nera è una drogata, una *junkie* che tramite un *fix* (si noti il cozzare di aulico e prosastico, tecnicismo e gergo: «un'endovena da sballo») si proietta nell'orto dei Getsemani, in occasione di un possibile Secondo Avvento, dove però [4] lei sarebbe (anzi «si farebbe»,<sup>37</sup> diverrebbe? si autonominerebbe?) «marescialla» (ulteriore antitesi: drogata dunque *outlaw*/marescialla dunque tutrice dell'ordine). Questa seconda Venuta, a

<sup>33</sup> *Mc*, 14, 72.

<sup>34</sup> Troviamo lo stesso uccello nei sonetti: 1, 8, 15, 16 (dove è citata 3 volte), 19, 25, 26 (v. *infra*, n. successiva), 27.

<sup>35</sup> Per contrasto, dunque, se la verità diventa triste all'annuncio di Cristo, quest'ultimo viene posto nel luogo della falsità.

<sup>36</sup> Altrove la rondine è un simbolo totalmente diabolico «[...] che acheron | dini vanno in stormo deliziando il parco | infernale [...]» (Ceriani, *Gianmorte*, p. 66).

<sup>37</sup> «Farsi», *i.e.* 'drogarsi', gergo dei tossicodipendenti.

rigore apocalittica,<sup>38</sup> è qui abbassata parodicamente a ‘secondo mandato’ politico: «se Gesù si ricandida»!<sup>39</sup>

[5] La seconda quartina inizia con un «come», promessa (ovviamente non mantenuta) di una similitudine esplicativa. L’equazione si istituirebbe, dunque, tra quanto precede e «in una sciarada fuggiasca un filotto | [6] di sputi in un fazzoletto del colore dei cigni»? Qui sembra peraltro di entrare in una parodia della poesia ‘tisicheggiante’ tardo-crepuscolare, tra Francia e Italia, tra Laforgue e Gozzano. E però: la «sciarada fuggiasca» potrebbe essere anche una sorta di spiccia autodefinizione poetica (vedi il cigno, uccello tradizionalmente legato alla poesia e ‘doppio’ del poeta stesso); gli sputi sono anche quelli che riceve Cristo durante la via Crucis (*Mc*, 15, 17-19).

Ma non sbagliamoci sul colore del fazzoletto, e dunque del cigno, che ci aspetteremmo bianco, cosa che il verso seguente non si perita di smentire. Esso è [7] «più oscuro che al palio il paliotto». Se «palio» vale «drappo riccamente intessuto o ricamato o dipinto, assegnato come premio al vincitore di gare disputate in varie città italiane nel Medioevo, nel Rinascimento e ancora oggi, in occasione di determinate feste religiose»<sup>40</sup> e, per estensione sineddochica la gara stessa, ma anche ‘panno che ricopre l’altare’, cioè la definizione propria di «paliotto». (Forse il cortocircuito semantico – implementato, non chiarito, dall’accrescitivo – si spiega con la pratica, proprio del Palio per antonomasia, cioè quello di Siena, di portare i cavalli in Chiesa a essere benedetti). Si ha notizia di pali o paliotti di colore scuro.

[8] Chi è il soggetto di quel «delibera»? Lo potremmo ricondurre, metricamente (è sdrucchiolo) e lessicalmente (gergo politico-amministrativo) a quell’estremo «ricandida» del v. 4 che ha per l’appunto come soggetto il Gesù al suo ‘secondo mandato’.<sup>41</sup> Dunque il «come» di cui sopra si ridurrebbe in questo caso a introdurre una parentetica; ma la deliberazione – a essere deriso dai «non sunt digni | [9] ulivi» (con inarcatura di per sé ‘pericolosa’) – inciampa in quell’«a» di «delibera che a esser deriso», complemento di non si sa che cosa.

La scena potrebbe comunque ‘passare’: Gesù nell’orto degli ulivi invoca su di sé una derisione, incaricandone gli ulivi che non ne son degni (e perché dovrebbero?). Il *non sum dignus* del soldato e del peccatore sembra comunque riecheggiare in questo sconnesso Getsemani di Ceriani: riverberarsi cioè anche sul Cristo stesso. Poi: «dalla pagina sottana in peluria» potrebbe riferirsi alla parte superiore e

<sup>38</sup> Dopo il regno dell’Anticristo Gesù ritornerà sulla terra «per giudicare i vivi e i morti», secondo la formula del Simbolo cattolico.

<sup>39</sup> Sarebbe forse eccessivo, sebbene suggestivo, evocare la *religio instrumentum regni* dei vari machiavellici, libertini, *politiques* del Cinque-Seicento.

<sup>40</sup> *Palio*, in *Vocabolario online*, su *Treccani.it*

<sup>41</sup> «Delibera» è il primo sdrucchiolo dopo «ricandida».

inferiore della foglia dell'ulivo. Tuttavia, qualora vi si insinui un asindeto, immaginando una virgola cancellata tra «ulivi» e «dalla pagina», e «sottana in peluria» apposizione a quella, ne (stra)vediamo delle belle. La pagina, la pagina stampata – è lei che, *ab origine*, sta deridendo il Cristo che si fa deridere – mostrando la propria sottana «in peluria».

La peluria sono ovviamente le lettere stampate, coll'assieparsi del loro nero su bianco: e fin qui niente di male, o quasi. Ma se intendiamo “sottana”, con un gioco di parole che fa aggio sul recupero etimologico di ‘ciò che sta sotto’, la esibizione derisoria sarà quella del pube femminile; da sottana deriva poi soprana, con il solito procedimento di rovesciamento verbale paronomastico (cfr. *supra* nera/vera). Qui le anfibologie si sprecano, anche deragliando nel comico: ad esempio se intendiamo soprana come «soprano», cantante lirica. Ma che si tratti di donna o panno, la lucentezza (apparentata alla purezza), deriva da opportuna... rasatura.

Gli «stretti dì dell'incuria»: giorni brevi, di distrazione, dove sembra assurdo incontrare a un certo punto Sabra e Chatila, uno dei massacri di palestinesi che più hanno colpito l'immaginario occidentale, e che ancora vivo è in esso.<sup>42</sup> Ma i «giorni incuranti» consumati alla «mensa scervellata» potrebbero essere i telegiornali o altri prodotti mediali che fanno da colonna sonora e visiva ai pasti occidentali, dove anche le tragedie più inconcepibili divengono accompagnamento distratto di un ingerimento.

La lacerazione sintatticamente/metricamente più forte di tutto il sonetto disunisce il sintagma divenuto per noi quasi una parola unica: *sabresciatila* (‘il massacro di-’); gli «stretti dì di Quaresima» fanno da eco agli «stretti dì dell'incuria»: e la Quaresima non può che essere stretta, breve, se la necessità è quella di consumare.

Nell'ultimo verso, doppio novenario, si celebra la lacerazione più forte di tutte, e al contempo come tutte le altre insensata. Allo stesso modo di ‘*sabraesciatila*’ è spartito il composto del parlato ‘*gesucristo*’; ad ognuno dei due lemmi restituiti distinti si assegna una delle specie dell'Eucarestia: il corpo e il sangue, cioè il pane e il vino: «che millesima...» dice Ceriani: e non dimentichiamo, insieme alle risonanze enologiche, quelle millenaristiche, appunto.<sup>43</sup>

In ogni caso il sonetto sembra concludersi con una scissione sottilmente blasfema, un'anfibologia bestemmatoria cui la metrica fa eco quasi con un colpo di piatti.

<sup>42</sup> «Massacro avvenuto negli omonimi campi-profughi palestinesi in Libano (16-18 sett. 1982), nei pressi di Beirut, durante l'invasione israeliana del Libano (1982)» (*Sabra e Shatila, strage di*, in *Dizionario di Storia* (2011), ora su *Treccani.it*). Inevitabile che, a un ennesimo, lancinante ‘giro di vite’ di quella storia di oppressione e sangue il lettore di oggi senta ancora più fortemente il ‘rischio’ di un simile inserimento. Vedi *infra* (ultimo paragrafo) per una spiegazione, ovviamente avvelenata di dubbio.

<sup>43</sup> Un'ulteriore eco semantica potrebbe essere alle nozze di Cana, dove il vino viene ‘millesimato’ nel senso di ‘immillato’.

### 7. *Proposte per un'analisi ermeneutica*

*A voice comes from nowhere...* già: 'ti dicono', o 'si dice'. Ma la catena degli enunciati umani, il linguaggio, funziona innanzitutto in quanto parola d'ordine, qualcosa che ti viene detta (Deleuze). Per esempio, a molti, la favola – ancora vitale, per quanto deteriorata dopo le varie morti di Dio – del Cristianesimo.

E Ceriani vuole scrivere «una piccola Bibbia pre-gutenberghiana»,<sup>44</sup> che inizia in un Getsemani dal quale, apparentemente, non si può uscire. Laddove la metafora della sistemazione 'a stampa' del Verbo, che aprirà alla Galassia omonima e in definitiva alla Modernità, è vista come ulteriore reificazione-caduta del linguaggio e delle sue potenze 'sacre'. Contro questa la scrittura poetica di Ceriani vuole opporsi, forse disperatamente, arredando le sue gabbie maniacalmente miniate con un mondo smembrato la cui caoticità, il cui disordine ontologico, però, ci perturba, che sia o meno ispirato a uno spaziotempo einsteiniano.

A questo punto appare chiaro come Ceriani non possa che adottare l'asintassi propria della tradizione della (neo)avanguardia,<sup>45</sup> per ammannirci un allucinato Libro d'Ore in cui la *facies* già *hippocratica* della natura-storia (Benjamin, *Trauerspiel*) appare scanzonatamente (all'apparenza) remixata, tra ritagli di erbari e testi di zoologia, manuali di storia per le scuole medie, burle sottili 'del senso perso' alla Scialoja, storie della musica, della poesia russa, e via elencando. Un frammentato e degradato campionario, insomma, di ciò che noi ci ostiniamo a chiamare Civiltà. Ma all'interno di questa, illuminata d'una luce tagliente e blasfema è la casella della Religione, in particolare quella cristiano-cattolica. Risalire a prima di Gutenberg significa, allegoricamente (per *figura* in senso auerbachiano), risalire anche a prima della *Vulgata*, alla radice plurale, e soprattutto gnostica del Cristianesimo, prima che la Grande Chiesa prevalessesse.

Non a caso il testo incipitario della sezione, quello che si è tentato di analizzare più sopra – che è anche uno dei più metricamente complessi – è attraversato da una serie di contrapposizioni, di cui molte sono caratterizzate dal segno bianco/nero, luce/buio ecc.: le quali, però sono a propria volta rovesciabili l'una nell'altra.

Dunque una Gnosi, nientemeno?

Sufficientemente atra, demònica se non demoniaca, questa sembra essere alla base di un sonetto ambientato in un Getsemani che è l'universo, dal quale dunque non si esce; in cui Cristo (eternamente?) ritorna, ma alla stregua di un politico che non vuole togliersi di torno, pur essendo volontariamente deriso, a sputi, a immagini oscene, nella cui mensa le specie della comunione si scindono e la transustanziazione precipita in panificazione e vinificazione... L'incredibile,

---

<sup>44</sup> Ceriani, *Gianmorte* p. 91.

<sup>45</sup> Cfr. Alfredo Giuliani, *Introduzione a I novissimi. Poesie per gli anni Sessanta*, Milano, Rusconi e Paolazzi editori, 1961, pp. XVI-XVIII.

fantasiosamente blasfemo verso finale (cui corrisponde, almeno per questo sonetto, anche il maggiore ampliamento della «fisarmonica», per dirla con Pagliarani, versale cerianiana) certo alluderà all'assurdità di credere che un dio parteggi per una parte di umani belligeranti invece che per un'altra. Ma nondimeno, e soprattutto nel discorso d'un personaggio poetante che reca la morte incistata nel nome, trovare i fatidici toponimi di Sabra e Chatila – la morte vera, la morte attuale, non quella di Caino<sup>46</sup> o Clitemnestra – rende quantomeno perplessi (ne abbiamo già accennato in nota).

La Storia, tuttavia – quella che verrà abbondantemente evocata nei sonetti successivi, sacra e profana, tra Sodoma e Solima e Ossirinco – non è, per Ceriani, solo un ammasso di rovine, un passato irraggiungibile e a maggior ragione irredimibile. Ogni suo frammento, ogni *flatus vocis*, certo, vi appare a tutta prima non solo superfluo, ma risibile. Eppure, esso possiede ancora per così dire un residuo radioattivo, un minimo potenziale tragico. Quest'ultimo, però, è né più né meno ciò che è; dunque non sarà possibile costruirvi sopra un qualsiasi tipo di retorica: figuriamoci di poetica, o di etica.

Il dramma si svolge nella metrica, in quella dilatazione che è quasi una lacerazione: e la lacerazione si fa in qualche modo disperato specchio della distruzione reale. Qual è il dio idiota, il demiurgo «scervellato» (Ceriani) che permette tutto ciò? Che ha predisposto la sanguinosa farsa degli eventi umani, il gioco senza senso della realtà fenomenica... Sicuramente Ceriani si impegna nel bestemmiarlo, se non altro nella sua ipostasi 'contemporanea':

[...] con la iena che vocia omai in una chiesa  
rotta ove confondi l'ostia e la pizza [...]<sup>47</sup>

(o nel sonetto 'cugino' del primo, il numero quindici).<sup>48</sup> Ma ancora ci sembra poco, per potersi permettere di fare quei nomi, le città di quella strage dell'82, di incastonarli in una dicotomia pur maledicente (a suo modo) un ipotetico demiurgico colpevole. Eppure, per Ceriani come per molti altri poeti neometrici, o formalisti, è proprio l'assoluto impegno artistico che l'estrema difficoltà 'ascetica' delle proprie creazioni comporta a garantire la 'moralità' delle medesime: anche se nessuna affermazione aperta in questo senso vien fatta.

Lo stile sussume l'etica (o l'«impegno»), ma non in senso – si badi – estetizzante o da *art pour l'art*; piuttosto nel senso di un mestiere assunto in modo totalizzante. L'unico peccato è il diletterismo, l'autoindulgenza. Se l'arte del Verbo è portata

<sup>46</sup> La presenza insistita di Caino, tuttavia, soprattutto se si assume una prospettiva gnostica, non sarà a sua volta senza senso.

<sup>47</sup> Ceriani, *Gianmorte*, p. 52.

<sup>48</sup> Ivi, p. 56.

---

agli estremi, ai confini (e oltre) delle capacità d'autore, allora tutto è dicibile, ogni nome, per quanto impregnato delle *lacrymae rerum*, è nominabile.

### *Bibliografia*

- Almansi, Guido, Fink, Guido, *Quasi come. Parodia come letteratura*, Milano, Bompiani, 1976.
- Alonso, Damaso, *La poesia del Petrarca e il Petrarchismo. Mondo estetico della pluralità*, in «Lettere italiane», XI (1959), 3, pp. 277-319..
- Beltrami, Pietro G., *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 1991.
- Bondi, Fabrizio, *Meditazioni neometriche. Appunti sulla ripresa delle forme chiuse nella poesia italiana contemporanea*, in «Sig.Ma», I (2018), 1, pp. 269-303.
- Cavatorta, Beppe, *Istantanee di un amor de lonh*, Pordenone, Samuele editore, 2020.
- Ceriani, Marco, *Memoriré*, Lecce, Lavieri, 2010.
- Ceriani, Marco, *Gianmorte violinista*, Varese, Stampe2009, 2014.
- Fortini, Franco, *Metrica e libertà*, in Id., *Nuovi saggi italiani*, Bari, Di Donato, 1974, pp. 301-314.
- Giovenale, Marco, *Quasi tutti. microtensori e prose in prosa 2008-2010-2018*, Torino, Miraggi, 2018.
- Giuliani, Alfredo, (a cura di), *I novissimi. Poesie per gli anni Sessanta*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961.
- Landolfi, Tommaso, *Dialogo dei massimi sistemi*, Milano, Adelphi, 1996.
- Mandel'stam, Osip, *Ottanta poesie*, a cura di Remo Faccani, Torino, Einaudi, 2009.
- Magro, Fabio, Soldani, Arnaldo, *Il sonetto italiano dalle origini a oggi*, Roma, Carocci, 2017.
- Rancière, Jacques, *L'intrus. Politique de Mallarmé*, in Id., *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, pp. 93-112.
- Scarpa, Raffaella, *Le forme del sonetto. La tradizione italiana e il Novecento*, Roma, Carocci, 2012.

*Sitografia*

*Pàlio*, in *Vocabolario online*, su *Treccani.it*.

<<https://www.treccani.it/vocabolario/palio/>>

*Sabra e Shatila, strage di*, in *Dizionario di Storia* (2011) ora su *Treccani.it*.

<



BISOGNA ESSERE CONTRO LA METRICA PER  
TROVARE UNA (BIO)METRICA  
APPUNTI SULLA POESIA DI ITALO TESTA

*Anna Stella Poli*

«Il luogo della poesia torna sempre fuori,  
anche se il poeta è senza luogo»,  
Corrado Costa

Rileggendo i miei appunti, nel tentativo di scrivere questo saggio sulla metrica e sulla poesia di Italo Testa, mi tornava in mente quel che Risset diceva a proposito di Francis Ponge: «Quand il est chez Ponge, le critique se sent toujours levé trop tard. Tout est déjà fait dans la maison».<sup>1</sup>

Sembra infatti difficile, anche a puntare sveglie diligenti, spiegare Testa prescindendo da una serie di strumenti – pur non strettamente autoesegetici, anzi – che Testa offre al critico, in particolar modo dopo la pubblicazione di *Autorizzare la speranza*,<sup>2</sup> saggio ibrido, operativo, militante, ampio e personalissimo insieme.<sup>3</sup> Ma, nondimeno, proverò, tenendo l'analisi di un testo come perno, per non girare a vuoto fra glosse d'autore.

*«prendiamo possesso, noi | di un tempo che frana»*

La metrica, in qualche maniera – sembra dirci Testa – è una questione di sguardo. Guardiamo la realtà, nei suoi aspetti qualitativi, e uno sguardo poetico-metrico potrebbe aiutarci a orientarci, perché, come una bussola nel suo quadrante, inserisce una componente discreta nel continuo: la misura, la messa in forma, il quantitativo.

---

<sup>1</sup> Jacqueline Risset, La Gaya scienza *de Francis Ponge*, in *Francis Ponge*, a cura di Jean-Marie Gleize, Paris, éditions de l'Herne, 1986, pp. 399-402, a p. 399.

<sup>2</sup> Italo Testa, *Autorizzare la speranza. Giustizia poetica e futuro radicale*, Novara, Interlinea, 2023.

<sup>3</sup> Paolo Febbraro, *Italo Testa e la lezione dell'ailanto*, su “doppiozero”: «*Autorizzare la speranza*, come dice il titolo, significa pur sempre renderla *autoriale*».

La poesia è una forma del vivere ma anche una tecnica, un bagaglio di strumenti che mettono in forma le cose. Non dovremmo mai dimenticarci che, in forma libera o chiusa, la poesia è sempre una pratica metrica: essa pretende una misura espressiva, una metrica del linguaggio, che in epoca moderna assume, come altri aspetti delle transazioni umane, una forte torsione quantitativa.<sup>4</sup>

Ma questa, ineliminabile, torsione quantitativa deve essere minata da dentro, perché la poesia vuole continuare a guardare, oltre alla bussola, anche il sentiero, le ombre dei rami: se «la direzione sociale del biopotere»<sup>5</sup> va dal qualitativo al quantitativo, per controllare il qualitativo; la componente utopica, rivoltosa, del testo poetico deve controbilanciare la spinta, cercando al contempo un'utopia massimamente individuante, un quantitativo piegato al qualitativo.<sup>6</sup>

La metrica abiterebbe, allora, questo piano di faglia; cercando configurazioni capaci di tenere insieme la spinta oggettivante – la forma, il metro, il ritmo – e la spinta verso l'individuazione, verso la soggettività che di volta in volta cerca espressione (*questo sentiero, quest'ombra*):

I versi si lasciano misurare secondo il numero di sillabe che contengono [...] ma la scansione del linguaggio è insieme una misura del respiro, un'articolazione ritmica di quel soffio che segna il limite tra interno e esterno, di una soggettività che cerca espressione, e che proprio attraverso la costrizione metrica del verso si lascia misurare dagli altri, si rende comunicabile pur nella sottrazione.<sup>7</sup>

«*se i dettagli possono salvarci*»

Si capisce già, forse, che per comporre tale scontro di spinte e principi contrastanti, non può bastare una formula, o una forma. Nella sua produzione poetica, infatti, Testa ha sperimentato (e sperimenta) «una notevole ricchezza di soluzioni»:

<sup>4</sup> Ivi, p. 31.

<sup>5</sup> «La poesia quale tentativo di andare dalla quantità alla qualità, e non dalla qualità alla quantità: in questo senso essa è il tentativo utopico di invertire la direzione sociale del biopotere, che invece tende a ridurre la qualità a quantità per poterla controllare meglio. La poesia, che pur vuole dire l'individuale dal suo interno, deve confrontarsi con il mondo della quantità, deve confrontarsi con l'elemento seriale», ivi, p. 47. Molti sono, in *Autorizzare la speranza*, o nei testi poetici di Testa, i riferimenti alla biometria, alla poesia come tecnologica biometrica e, in generale, alle tecnologie biometriche come strumenti di controllo sociale.

<sup>6</sup> «[Q]uesta felicità promessa si riflette nell'idea di una *compiuta individuazione* [...]. In quel desiderio di salvazione delle cose che innerva l'immaginazione estetica: un desiderio che le cose siano pienamente, massimamente individuate e in ciò perfette», ivi, p. 22.

<sup>7</sup> Ivi, pp. 31-32. Segnalo a proposito una utile conversazione con Livio Partiti, in cui si approfondiscono questi passaggi, cfr. Livio Partiti, *Autorizzare la speranza. Intervista a Italo Testa*, su «il posto delle parole».

dall'uso del corsivo alla centratura nella pagina del testo alla collocazione molto libera dei versi, sulla stessa linea orizzontale mediante l'inserimento di spazi vuoti (alla Zanzotto, per intenderci), all'uso delle minuscole a inizio testo o anche dopo punto fermo ecc. Così è anche per la metrica: dalle forme più libere, in genere lunghe e narrative, monostrofiche, come nel caso del poemetto *I camminatori*, o divise in strofe di varia conformazione, alle diverse forme strofiche, da quelle isostrofiche [...] – siano distici o quartine o forme più ampie fino al sonetto [...] – ad altre e più libere conformazioni.<sup>8</sup>

Questa libertà nel metro, questa diffrazione, questa molteplicità di tentativi c'entrano senz'altro con un'ampia sperimentazione di mezzi, quasi una verifica, una messa alla prova di soluzioni più o meno tradizionali; ma paiono soprattutto una forma di resistenza contro l'idealizzazione della poesia, contro la sua essenzializzazione reificante:

Ogni poesia, all'altezza delle sue pretese, sarebbe così contro *la* poesia come essenza fissa, invariante. [...] Se essendo contro la poesia si resistesse alla sua reificazione, alla riduzione del suo fantasma a cosa morta, fenomeno catturabile, afferrabile come oggetto determinato. [...] Se essere contro la poesia significasse svelarne l'aperta molteplicità, come essa non si lasci stringere al singolare, ma si dia solo in una pluralità di pratiche, atti, modi.<sup>9</sup>

In maniera solo a prima vista contraddittoria, Testa ci spiega quanto sia necessario, soprattutto ora, essere contro *la* poesia – scontrarne l'impossibilità, la vergogna, il disagio – non per ridursi al silenzio, ma per trovare una poesia capace di accogliere in sé l'antipoesia, la barbarie che dovrebbe metterla in scacco: per *scrivere ancora*, nonostante l'eterno rosario delle fini.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Fabio Magro, *Italo Testa, l'errore usuale* in Id., *Poesie italiane del Novecento*, Roma, Carocci, 2020, pp. 151-166, a p. 155. Cfr. anche Paolo Giovannetti, 5×5. *Poesia italiana dal nuovo millennio. Crocevia mediale*, "alfabeta2": «Nella sua poco più che decennale carriera poetica 'pubblica', Testa ha attraversato moltissime istituzioni metriche italiane, mostrando peraltro a più riprese una decisa simpatia, oltre che per il sonetto e la terzina, persino per la saffica o per la canzonetta settecentesca».

<sup>9</sup> Testa, *Autorizzare la speranza*, pp. 135-136.

<sup>10</sup> Livio Partiti, *Intervista a Italo Testa*: «I poeti contemporanei sono cresciuti nella vergogna della poesia, che in parte è vergogna e odio di sé, nello svolgere qualcosa di inattuale, eredità di un secolo che ha dovuto fare i conti con la barbarie. Ma questo non silenzia la poesia, se riesce a scardinare dall'interno, a dereificare, mostrando la pluralità al di là dell'identità unica che ci viene consegnata», [la trascrizione è mia].

L'antipoesia s'installa al centro della poesia stessa. [...] essere contro la poesia, contro il sublime, lo stile alto, l'io lirico, il poetico, per poter continuare a scriverne ex negativo, nelle pieghe, nei tropismi dell'ordinario e dell'infraordinario.<sup>11</sup>

Occorre, infatti, tenere «l'aperta molteplicità» – contro la metrica, per una, ovvero molte, metriche – come strategia di individuazione: «[L]a forma di visione cui aspira questa poesia è una visione della singolarità dell'immagine: questa strada, questo pioppo, questa casa insaponata nella nebbia. Non è il tipo, l'individuo generico, ma la singolarità di questa cosa».<sup>12</sup>

«*sei tu, proprio tu, non sei nessuno*»

Questa, molto densa, mi rendo conto, cornice teorica mi pareva la necessaria premessa in cui innestare la lettura di un testo – *questo, che tu vedi, corpo*, tratto da *Biometrie* (2005) – significativo, penso, per l'intreccio di possibili tracce d'analisi:

questo, che tu vedi, corpo che giace  
tra due corpi, questo sono io, che tu  
vedi, non importa come il corpo

si muova, dove abbia luogo la scena  
come ombra nel vano degli occhi  
come scena sul linoleum verde

questo, è un corpo che cede, opaco  
s'adegua alla pressione degli arti,  
s'inoltra nella cecità terrestre,

questo, riflesso in sillabe è il mio volto  
su cui si alternano, sconnesse, altre  
membra, a due a due deformano

l'impronta, il bordo che ti contiene,  
questi due corpi, che tu ora vedi,  
da entrambi i lati con moti divergenti,

freddi lambiscono i confini, i profili  
svuotano di me, ammasso di vene

<sup>11</sup> Testa, *Autorizzare la speranza*, p. 138.

<sup>12</sup> Italo Testa, *Autopresentazione*, in Id., *Autoantologia* su "nazione indiana". E anche Biagio Cepollaro, *Italo Testa: proposta di lettura di Biagio Cepollaro*, su "poesiadafare", cita a proposito un saggio di Musil, *La conoscenza del poeta*, secondo cui lo scienziato, a differenza del poeta, tende a cogliere la generalità, il poeta coglie invece l'eccezione, la singolarità.

irretito nel battito sordo degli arti,

cono deforme che sul linoleum  
striscia, intaglia ombre alle pareti  
percorse da carne bianca e remota.<sup>13</sup>

Innanzitutto, il testo si compone di sei terzine, composte da numerosi endecasillabi, alcuni novenari e decasillabi, e alcune misure di poco eccedenti l'endecasillabo. Una regolarità metrica approssimata, quindi, quasi solo allusa. Manca, inoltre, uno schema rimico, ma possiamo contare alcune false rime, interne e per l'occhio (*irretito: battito; vano: alternano: deformano: svuotano*, con, per quanto riguarda i verbi, un *pattern* sdrucchiolo che dà comunque regolarità fonica); allitterazioni («è un corpo che cede, opaco»; «questo, riflesso in sillabe»...); assonanze (*corpo: volto: bordo; confini: profili; cede: verde; importa: ombra: s'inoltra...*); consonanze (*riflesso: sconnesse: ammasso; lati: moti: pareti...*).

I poliptoti (*corpo: corpi; ombra: ombre*) e le figure etimologiche (*deformano: deforme*), oltre alle riprese semantiche (*vedi, occhi, cecità...*) fanno quasi da armonici alla pervasiva anafora di termini (un'anafora, vedremo, in accezione non strettamente retorica).

All'individuazione di *questo* corpo, contribuiscono una deissi ribattutissima e il riferimento, più marcato in *incipit*, allo sguardo altrui, con l'introduzione di questo «ambiguo tu», non proprio una seconda persona, forse più un tu-che-vede: uno sguardo, appunto, individuante.<sup>14</sup>

Ma è come se la concretezza del testo, l'icasticità della scena sbiadisse via via: questo corpo, fra i corpi, che tu vedi, un corpo che giace, che cede, con del linoleum attorno (forse un ospedale?), diventa, nell'iterazione ininterrotta degli elementi, impronta deformata, bordo che contiene due corpi (quel «ti contiene», contiene anche l'osservatore?), argini che si svuotano dell'identità prima assodata

<sup>13</sup> Italo Testa, *questo, che tu vedi*, in Id., *Biometrie*, San Cesario di Lecce, Manni, 2005, p. 14. [Nell'edizione del 2005 il testo è stato impaginato al centro, mentre, quando viene citato in *Autorizzare la speranza* e in altre sedi, antologiche o autoantologiche, ha un'impaginazione a sinistra, come quella che riporto. La scelta è motivata dalla sicura autorizzazione d'autore dei testi successivi e dalla coerenza delle scelte, forse un superamento della simmetria centrale verso *mises en page* testuali più usuali per l'occhio del lettore di versi. La mia decisione è, come tutto, naturalmente contestabile].

<sup>14</sup> «L'io lirico – sguardo, come si è detto, ma anche anima, mente, persino cuore – non si limita a registrare le diverse parvenze della scena che gli scorre accanto: già nelle prime due sezioni serpeggia un ambiguo tu, nel quale è comunque difficile ravvisare una seconda persona» Umberto Fiori, *Introduzione* a Italo Testa, *Luce d'ailanto*, in *Decimo quaderno di poesia contemporanea*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2010, pp. 243-247, a p. 244.

(«questo sono io», «questo è il mio volto», ma poi «i confini, i profili | si svuotano di me»), con alcune suggestioni quasi geometriche nel finale.<sup>15</sup>

*«seguono un ritmo, hai visto, che ricorre»*

Questa sorta di “perdita di definizione” della scena, prima quasi auto-evidente, poi quasi dubbia, allucinata, è imputabile alle catene anaforiche che tramano il testo, e a spiegarcelo è una teoria di Testa, neanche a dirlo. L’iterazione e l’iterabilità, sono aspetti, su cui dice, «prova a lavorare»,<sup>16</sup> prescindendo dagli approcci di Culler e Ribeiro, e ponendo invece il *focus* sull’aspetto pragmatico dell’anafora.<sup>17</sup> Evidenziando, in primo luogo, un legame con la formularità e, quindi, con la liturgia:

Il fenomeno della catena anaforica fa emergere un primo aspetto dell’anafora che travalica la dimensione retorica e linguistica, e che ha a che fare con la coesione formulare. Questo aspetto riguarda la dimensione rituale. L’anafora non a caso è la figura retorica centrale nelle formule rituali e nelle preghiere, che sono strutturate come catene anaforiche, liturgiche [...]. La catena anaforica assume un aspetto formulare, che se per certi versi conferisce coesione al testo, per altro verso rinvia a un antecedente extratestuale. Tale aspetto linguistico dell’anafora rinvia peraltro al significato rituale-antropologico del termine ‘anafora’, che sta ad indicare l’atto rituale in quanto ripresentazione di un atto prototipico, che è stato compiuto una volta da un dio o da un personaggio mitologico.<sup>18</sup>

D’altronde, anche per un orecchio ateo e materialista, non è difficile sentir risuonare nel testo prima citato un: «questo è il mio corpo, offerto in sacrificio per voi», con, per altro, l’anafora deittica poco dopo di «questo è il calice del mio sangue».<sup>19</sup> Mentre in Testa si legge che «questo, riflesso in sillabe è il mio volto», la formula eucaristica ha lo scopo di trasformare, attraverso delle sillabe, delle parole precise, una sostanza semplice nel corpo di Cristo. Questa duplice “transustanziazione” si chiude con un «fate questo in memoria di me», atto che reitera la memoria di un’identità (divina), e, d’altro canto, in Testa, con dei «profili

<sup>15</sup> I coni, le deformazioni, le proiezioni sulle pareti, il riferimento al bordo che contiene, definizione forse topologica (in topologia un insieme che contiene il proprio bordo è chiuso).

<sup>16</sup> Esiste online la registrazione di un seminario di Teoria della poesia tenuto da Testa nel giugno 2024 all’Istituto Italiano di Studi Filosofici di Napoli. La lezione n. 4, *ripetizione e trasformazione*, riprende di fatto i contenuti di Id., *Anafore. Per una teoria della poesia*, su “Le parole e le cose<sup>29</sup>”.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Messale romano*, riformato a norma dei Decreti del Concilio Ecumenico Vaticano II, promulgato da papa Paolo VI e riveduto da papa Giovanni Paolo II, Roma, Fondazione di Religione Santi Francesco d’Assisi e Caterina da Siena, 2020<sup>3</sup>, pp. 418-419.

[*che*] si svuotano di me», atto poetico che smarrisce, fa cadere, l'identità (poetante). E la smarrisce disperdendo semanticamente questo corpo, per progressivo «invaghimento del referente»:

Un secondo aspetto importante della catena anaforica per la comprensione dei meccanismi poetici riguarda invece la dispersione semantica che essa può generare [...] quasi che in questo caso l'uso formulare dell'anafora retorica generasse un anticlimax semantico: un effetto di invaghimento del referente, in cui l'aspetto semantico dell'espressione viene via via consumato e la funzione referenziale si indebolisce.<sup>20</sup>

Per citare due voci senz'altro care e importanti per Testa<sup>21</sup> è come se Benn – con la deissi, i corpi che cedono, le corsie di corpi fra i corpi – si facesse, di rilancio in rilancio, Porta, in cui non si è più sicuri della consistenza dei referenti, che si combinano via via, negandosi o tornando:

L'uomo:  
 questa è una fila di grembi devastati  
 e quella una di petti devastati.  
 Letto puzza dopo letto. Le infermiere fanno turni di un'ora.

Avanti, solleva pure la coperta.  
 Guarda, questa massa di grasso e di putridi umori  
 per qualche uomo un tempo era una gran cosa  
 e si chiamava anche ebbrezza e rifugio.

Avanti, guarda questa cicatrice sul petto.  
 Senti che rosario di molli noduli?  
 Tasta pure. La carne è molle e non duole.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Testa, *Anafore*.

<sup>21</sup> Accosto due altri testi che hanno una forte componente anaforica e qualche tessera testuale comune con *questo corpo*, non per forza postulando un'intertestualità diretta, ma perché mi pare funzionino in maniera non troppo dissimile dagli altri esempi in questione: cfr. Giuliano Mesa, *Tiresia*, Roma, La camera verde, 2008, ma datato 2000-2001, p. 346: «vedi. vento col volo, dentro, delle folaghe. | vedi che vengono dal mare e non vi tornano, | che fanno stormo con gli storni neri, | lungo il fiume. | guarda come si avventano sul cibo, | come lo sbranano, sbranandosi» e Elio Pagliarani, *Narcissus pseudonarcissus*, in *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di Aldredo Giuliani, Torino, Einaudi, 1965: «così ho violenta fiducia | non importa come lo dico – ah l'infinita gamma dei toni | che uguaglia solo il numero delle anime sensibili delle puzze della terra | ho violenta fiducia, non importa, che tu mi trovi in mezzo alla furiana | e dopo, quando le rotaie del tram stanno per aria», p. 38.

<sup>22</sup> Gottfried Benn, *Uomo e donna attraversano il padiglione del cancro*, in Id., *Frutto ebbro*, traduzione e cura di Anna M. Carpi, Parma, Guanda, 1989, pp. 44-45 (*Trunkene Flut*, Wiesbaden

e poi:

Dietro la porta nulla, dietro la tenda,  
l'impronta impressa sulla parete, sotto,  
l'auto, la finestra, si ferma, dietro la tenda,  
un vento che la scuote, sul soffitto nero  
una macchia più oscura, impronta della mano,  
alzandosi si è appoggiato, nulla, premendo,  
un fazzoletto di seta, il lampadario oscilla,  
un nodo, la luce, macchia d'inchiostro,  
[...]

VII

Il corpo sullo scoglio, l'occhio cieco, il sole,  
il muro, dormiva, il capo sul libro, la notte sul mare,  
dietro la finestra gli uccelli, il sole nella tenda,  
l'occhio più oscuro, il taglio nel ventre, sotto l'impronta<sup>23</sup>

L'esoforicità delle riprese<sup>24</sup> è un altro elemento che distanzia i due esempi e che, credo, è anche la strategia che prova a torcersi su sé stessa in *questo corpo*: se la deissi nelle prime terzine punta all'interno di una scena che contribuisce a costruire; poi sembra diventare centrifuga, indicare qualcosa fuori scena, spiazzandoci.

«*come non vedere quel che appare*»

È una vicinanza a Porta, alla sua «generatività del ritmo»,<sup>25</sup> che però si nota meno, a prima lettura, nel testo di *Biometrie*, perché quasi sviati, distratti, dalla simil-

---

1949). Il componimento è però già in Id., *Morgue* (Berlin 1912), tradotto peraltro nel 1971 per Einaudi da Ferruccio Masini.

<sup>23</sup> Antonio Porta, *Aprire*, Milano, Garzanti, 2009, p. 124.

<sup>24</sup> Dell'esoforicità delle riprese Italo Testa parla nella sua teoria dell'anafora. Aggiungo anche una considerazione di Enrico Testa, che proprio nella referenza a antecedenti non riconoscibili trova uno dei tratti caratterizzanti la poesia contemporanea: «1. segni pronominali di tipo anaforico costituiti di antecedenti [...] e, in genere, forme deittiche [...] riferite a enti non direttamente riconoscibili neanche nello svolgimento tematico del discorso successivo; 2. incipit stranianti che fanno del testo una sequenza poggiata su una sorta di vuoto linguistico; 3. slogatura dell'andamento discorsivo; 4. uso anomalo dei nomi propri di persona (anche questo un caso di inscrutabilità della referenza)», Enrico Testa, *L'esigenza del libro*, in *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, a cura di Marco A. Bazzocchi e Fausto Curi, Bologna, Pendragon, 2003, pp. 114-118.

<sup>25</sup> Cfr. Testa nell'intervista di Greta G. Palmazio, *Natura e invenzione del possibile. Dialogo con Italo Testa*, su "La balena bianca": «il Porta che ho letto dapprima e a cui ho fatto qualche omaggio nei miei primi libri è quello di *Come se fosse un ritmo*, o meglio della raccolta *Cara*, dove la cosa che mi ha interessato è l'elemento della forza generativa del ritmo e della costruzione di dispositivi post-

regolarità del profilo delle terzine. Un metro tradizionale ha, rispetto al libero, una riconoscibilità diversa: il nostro sguardo lo vede, forse, prima ancora di leggerlo:

[M]olto spesso nella mia riflessione sulle forme e sul metro gioca un forte ruolo l'idea che si tratti di immagini metriche, più che di un lavoro sulla norma del metro. E quindi che ci sia questo ritorno e sia un ritorno per esempio dell'immagine del sonetto, dell'immagine della terzina, non tanto del dispositivo.<sup>26</sup>

Sfruttare l'immagine della terzina, la sua inconfondibilità di scansione, non è poi tanto diverso dal trasfigurare in sillabe un volto: serve «[f]are presa sul fondo iconico del linguaggio, sul fatto che il linguaggio può essere usato come immagine di qualcosa, ma è esso stesso figura, figurazione disposta nello spazio».<sup>27</sup> E, naturalmente, è la loro persistenza nei secoli far sì che la terzina (o il sonetto) siano immediatamente riconoscibili, nella loro dimensione figurale, iconica, riattivabile: «mi interessava molto l'elemento della metamorfosi delle forme, anche di quelle più tradizionali e dei loro processi compositivi: come se ci potesse essere una loro reviviscenza, un loro *Nachleben* in senso warburghiano».<sup>28</sup>

«e nessuno riconosce i suoi»

L'innegabile «dimestichezza di Testa con la tradizione novecentesca», la molteplice compresenza di richiami, riattivazioni, *sopravvivenze* di materiali tradizionali fa ipotizzare a Magro che sia una sorta di mimesi del molteplice naturale: una sorta di «processo allegorico per cui la forma/le forme testuali nella loro ricchezza e diversità rifanno la ricchezza e la diversità dell'universo naturale». Lo studioso si premura, inoltre, di separare il metricismo di Testa da altri tentativi, precedenti o coevi, «non essendo giustificabile [...], un discorso – l'ennesimo – di tipo avanguardistico».<sup>29</sup>

Si può già qui notare come [...] la metrica di questo autore non guardi alle forme manieristiche di un Frasca o di una Valduga, e neppure a quelle parodiche di un Sanguineti neometrico, ma scelga una tradizione diversa, dentro una prospettiva, se così

---

tradizionali per quanto riguarda la generatività della forma. Questo è qualcosa di potente nel giovane Porta: la generatività del ritmo, il dispositivo poetico nella sua ricorsività».

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Testa, *Autopresentazione*.

<sup>28</sup> Palmazio, *Dialogo con Italo Testa*.

<sup>29</sup> Magro, *Italo Testa*: «Questo atteggiamento, decisamente mobile e sperimentale, non è facilmente inquadrabile in un orizzonte stretto di tradizione letteraria. La dimestichezza di Testa con la tradizione novecentesca è per certi versi del tutto evidente, soprattutto sul piano metrico, ma è palese anche una personale direzione di ricerca verso nuove morfologie testuali, affine del resto a quella di altri autori di questo inizio di millennio», p. 155 e poi, per le citazioni seguenti, p. 156.

si può dire riformista che punta a un confronto reale e dialettico con la tradizione. L'ambito di riferimento, in altre parole, è ancora quello del canone montaliano.<sup>30</sup>

Pur concordando in gran parte con il saggio di Magro – e pur essendo innegabile una qualche influenza montaliana, soprattutto sul primo Testa – non penso che il suo sia *riformismo*, e che l'orizzonte di stimoli sia, sostanzialmente, secondonovecentesco; penso piuttosto, con Giovannetti, che «Testa [*abbia*] un'idea radicalmente anticlassica del metro: [...] come se la forma ogni volta fosse portatrice di un valore non convenzionale».<sup>31</sup>

Si sente una tangenza crescente, negli ultimi anni, con alcune scritture di ricerca,<sup>32</sup> che coinciderebbe con cambio di dispositivi descritto dall'autore: «*Tutto accade ovunque*, come anche *Teoria delle rotonde*, usa altri dispositivi formali: vi è una differenza nell'uso del verso, dello spazio, del linguaggio, del tipo di tradizioni a cui attingo».<sup>33</sup>

Ma, tirando le fila, a me pare che, pur senza diventare meccanica applicazione, la poesia, e la metrica, siano per Testa quasi vetrini, cartine al tornasole, dove – anche magari nolente – verificare o sperimentare ipotesi teorizzate o analizzate su altri piani. (Oppure, viceversa, che sia dalla molteplicità di tentativi poetici e metrici, anche nei suoi cambi di dispositivi, che derivino le sue teorie, quasi disancorate dalle dinamiche di conflitto e posizionamento, perché teoreticamente orientate).

Scherzosamente, in un'intervista, per situarsi nel campo letterario, dice che potrebbe essere un ailanto<sup>34</sup> – vegetale infestante, transfugo, ma anche legno prezioso, ornamento di giardini; ossessione di lunga data dell'autore, che ritroviamo spesso, anafora visiva, ai bordi delle strade o negli spazi interstiziali di tante stazioni

<sup>30</sup> Ivi, p. 157.

<sup>31</sup> Giovannetti, *5x5. Poesia italiana dal nuovo millennio*.

<sup>32</sup> Paolo Giovannetti, *Teoria delle rotonde*, su “doppiozero”: «L'ibrido – di nuovo! – spaziale che è costituito dalle prose con cui qui ci confrontiamo allude al bisogno di una misura esatta, che però non potrà più darsi una volta per tutte e in modo automatico come avveniva nel passato, nella cosiddetta “tradizione”. Ma che tanto meno può manifestarsi nella maniera “espressiva” e soggettiva del grande retaggio libero novecentesco, né nella prassi concettuale che oggi è sempre più spesso proposta dalle scritture di ricerca. Un punto di contatto con la prosa in prosa è visibile, certo, ma dalle parti soprattutto di ciò che di quella poetica ha brillantemente restituito Andrea Inglese, sulle tracce almeno in parte di Jean-Marie Gleize. Ma anche rispetto a questi modelli, i “paesaggi e prose” con cui abbiamo ora a che fare sono molto più sostanzialisti, reificati, molto più ancorati a un bisogno positivo di senso».

<sup>33</sup> Palmazio, *Dialogo con Italo Testa*. Si citano Italo Testa, *Tutto accade ovunque*, Torino, Aragno, 2016 e Italo Testa, *Teoria delle rotonde. Paesaggi e prose, con dodici fotografie dell'autore rielaborate da Riccardo Bargellini, con una nota di Paolo Maccari*, Vecchiano (PI), Valigie rosse, 2020.

<sup>34</sup> Livio Partiti, *Intervista a Italo Testa*.

ferroviarie.<sup>35</sup> Se Testa del campo abita il confine, lo spazio liminale, l'interstizio non può che essere fra la teoria della poesia, la filosofia di cui si occupa, e la poesia che fa: se la misurazione di un elettrone impatta sulla posizione dello stesso, la teorizzazione e la confidenza col meccanismo poetico non possono non rifrangersi in qualche maniera nel meccanismo stesso.

Posto che, probabilmente, il posizionamento-ailanto è anche *understatement*, mi sembra che qualsiasi tradizione o ricerca, con i suoi dispositivi, Testa stia guardando in quel momento-testo particolare, le strategie metriche su cui prova a lavorare non cambino poi tanto: l'anafora gira e lavora (e a volte sfoca) nelle prose della sezione *non ero io, in tutto accade ovunque*,<sup>36</sup> così come nelle terzine di *questo corpo*.

Entrambe risentono di quella mediazione particolarissima di chi assembla, e propone, oltre che delle anafore, anche una teoria dell'anafora:

[N]on ho mai pensato "adesso se intervengo sul testo lo rovino", nel senso che tolgo un elemento di freschezza e di immediatezza. Credo che non sia questo il punto e che l'intervento, anche a posteriori, di solito non pregiudichi questo, anche perché i miei testi sono testi già abbastanza mediati di per sé.<sup>37</sup>

### Bibliografia

Afribo, Andrea, «*Tutta distrutta, tutta nuova nata*». *Poesia e macerie. Il senso della poesia italiana postrema per le macerie*, «L'ospite ingrato», 14, II (2023), pp. 17-37.

Benn, Gottfried, *Frutto ebbro*, traduzione e cura di Anna M. Carpi, Parma, Guanda, 1989.

Fiori, Umberto, *Introduzione a Italo Testa, Luce d'ailanto*, in *Decimo quaderno di poesia contemporanea*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2010,

<sup>35</sup> Troppi i riferimenti per scorciarli in nota. Per i luoghi interstiziali, cfr. Andrea Afribo, «*Tutta distrutta, tutta nuova nata*». *Poesia e macerie. Il senso della poesia italiana postrema per le macerie*, «L'ospite ingrato», 14, II (2023), pp. 17-37, in cui si citano anche gli ailanti di Testa.

<sup>36</sup> Si possono provare a confrontare, ad esempio, il testo esaminato e: «1. non ero io, non vedi, in quella folla, non erano le mie mani, a toccarsi, non erano le mani, soprattutto questo, dico ancora una volta, soprattutto questo, e non riuscivo a trattenerle, tutte quelle immagini, a destra e a sinistra, la pressione che monta, non ero io, torno a dirti, non l'avrei fatto, non mi sarei spinto dentro, non è così? non sono sempre stato questo, quello che conosci, con gli occhi chiusi, la testa un po' piegata, non potevo proprio essere io, a trascinare i piedi, ad avanzare, perché questo conta, maledettamente, questo conta sempre [...]», Testa, *tutto accade ovunque*, p. 77.

<sup>37</sup> Palmazio, *Dialogo con Italo Testa*.

pp. 243-247.

Magro, Fabio, *Italo Testa, l'errore usuale*, in Id., *Poesie italiane del Novecento*, Roma, Carocci, 2020, pp. 151-166.

Mesa, Giuliano, *Tiresia*, Roma, La camera verde, 2008.

Pagliarani, Elio, *Narcissus pseudonarcissus*, in *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di Aldredo Giuliani, Torino, Einaudi, 1965.

Porta, Antonio, *Aprire*, Milano, Scheiwiller, 1964.

Risset, Jacqueline, *La Gaya scienza de Francis Ponge*, in *Francis Ponge*, a cura di Jean-Marie Gleize, Paris, éditions de l'Herne, 1986, pp. 399-402.

Testa, Enrico, *L'esigenza del libro*, in *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, a cura di Marco A. Bazzocchi e Fausto Curi, Bologna, Pendragon, 2003.

Testa, Italo, *Biometrie*, San Cesario di Lecce, Manni, 2005.

Testa, Italo, *Tutto accade ovunque*, Torino, Aragno, 2016.

Testa, Italo, *Teoria delle rotonde. Paesaggi e prose, con dodici fotografie dell'autore rielaborate da Riccardo Bargellini, con una nota di Paolo Maccari*, s.l., valigie rosse, 2020.

Testa, Italo, *Autorizzare la speranza. Giustizia poetica e futuro radicale*, Novara, Interlinea, 2023.

### *Sitografia*

Cepollaro, Biagio, *Italo Testa: proposta di lettura di Biagio Cepollaro*, su "poesiadafare".

<<https://poesiadafare.wordpress.com/2018/01/20/proposta-di-lettura-di-biagio-cepollaro-italo-testa/>>

Febbraro, Paolo, *Italo Testa e la lezione dell'ailanto*, su "doppiozero".

<<https://www.doppiozero.com/italo-testa-e-la-lezione-dellailanto>>

Giovannetti, Paolo, *5×5. Poesia italiana dal nuovo millennio*. Crocevia mediale, "alfabeta2".

<<https://apeiron.iulm.it/retrieve/dd257434-6874-c9a9-e053-6605fe0a2f53/5%C3%975.%20Poesia%20italiana%20dal%20nuovo%20millennio%20%3A%20Crocevia%20mediale%20%E2%80%93%20Alfabeta2.pdf>>

Giovannetti, Paolo, *Teoria delle rotonde*, su "doppiozero".

<<https://www.doppiozero.com/teoria-delle-rotonde>>

Palmazio, Greta G., *Natura e invenzione del possibile. Dialogo con Italo Testa*, su "La

balena bianca”.

<<https://www.labalenabianca.com/2024/03/11/natura-e-invenzione-del-possibile-dialogo-con-italo-testa-2/>>

Partiti, Livio, *Autorizzare la speranza*. Intervista a Italo Testa, su “il posto delle parole”.

<[https://www.youtube.com/watch?v=5\\_OC1J9iVh8](https://www.youtube.com/watch?v=5_OC1J9iVh8)>

Testa, Italo, *Autoantologia*, su “nazione indiana”.

<<https://www.nazioneindiana.com/2018/01/22/auto-antologia-7-italo-testa/>>

Testa, Italo, *Anafore. Per una teoria della poesia*, su “Le parole e le cose<sup>2</sup>”.

<<https://www.leparoleelecose.it/?p=33362>>

Testa, Italo, *Ripetizione e trasformazione*, seminario di Teoria della poesia tenuto all’Istituto Italiano di Studi Filosofici di Napoli.

<<https://www.youtube.com/watch?v=i8Snpqr2AAo>>



**Varia**



THE CASTLE AND THE SEASONS:  
LORIS JACOPO BONONI AND THE  
*GEOMETAPHORS* IN CASTIGLIONE DEL TERZIERE

*Ilaria Serra*

The medieval tower of Castiglione del Terziere perches in tranquil repose, its countenance turned away from the thoroughfare, gazing upon the Magra Valley. It is an arresting sight for those who ascend the road from Villafranca, meandering through the dense oak and chestnut forest at the confluence of Tuscany, Liguria, and Emilia. This article embarks on an exploration of the poetic landscape of this region, delving into the oeuvre of Loris Jacopo Bononi (1929-2012), a contemporary poet who has not only made this castle his home but has also imbued it with metaphorical significance. Bononi was a living anachronism: rarely since the eras of Emperor Frederick II or Lorenzo de Medici has a poet assumed the mantle of a feudal lord, concurrently presiding over a castle while exhibiting profound interests in philology, philosophy, history, and literature. This is the first article to propose Bononi's poetic production in English, offering translations of some of his poems composed in the first decade of the 21st century. The first part of the article concentrates on a poetic reading of the physical reality of Castiglione, followed by a choice of verses that point to the poetry contained in physical reality. This double lens proves instrumental in comprehending the interplay between the poet and the landscape, where each entity assumes prominence, mutually enriching the other. Bononi's poetry evinces a singular communion between space and verse, affording a fertile ground for geocritical contemplation of his work. It is the perfect context to develop a new conceptual framework: the *geometaphor*.

*What is a Geometaphor?*

The concept of geometaphor has been recently developed, grafted into the fabric of recent geocritical and ecocritical theories.<sup>1</sup> This critical figure marks an

---

<sup>1</sup> See the recent articles: Ilaria Serra, *Eugenia Bulat's Poetry: Geometaphors among the Stones of Venice*, in «The Italianist – Special Issue, “Cross-Cultural Approaches to Italian Ecocriticism”»,

evolution in the discourse surrounding spatial considerations, invoking the allure and efficacy inherent in metaphors, while introducing an element of heightened geographical precision.<sup>2</sup> While in the realm of pure symbolism, poetic metaphors assert dominance, veiling their tangible origins, and conversely, in the domain of realism, the physical realm subdues the poetic, in the geometaphorical mode, the two facets coexist: corporeal and lyrical landscapes harmoniously converge, creating a reciprocal sheltering effect. It was important to start the article by walking through the woods towards the castle, because it is imperative that the physical world take precedence in the analysis: the geometaphor enriches the world we see by adding an additional layer, making our vision thicker and in a certain way, double.

In simple terms, the geometaphor is a metaphor deeply rooted in its terrestrial context, a metaphor with a specific location on the map. The most illustrious example is the border of infinity in Giacomo Leopardi's poem *L'infinito*, which is quite rooted as the verdant hedge enveloping the residence of the poet in Recanati. In that exact location, the way to infinity opens. Leopardi himself theorized the existence of a «double gaze», a perceptual duality that, according to him, elevates life to a more appealing dimension. He maintained that life is sad when devoid of the ability to perceive, hear, and feel beyond the mundane objects of the senses, and lamented the limitations of such most common form of existence.

All'uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono d'una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obbietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vita (ed è pur tale la vita comunemente) che non vede, non ode, non

---

42 (2022-2023); and Ead., *The Poetic Geography of Italy: Coastal Geometaphors*, in «Italian Culture», 41.1 (2023), pp. 80-102.

<sup>2</sup> In Italy, Serenella Iovino's studies on ecocriticism recently attracted attention to the relation between texts and geography giving them an ecological urgency. As for geocriticism, besides the Italian translations of Bertrand Westphal's work, see also Alberto Comparini's *Geocritica e poesia dell'esistenza* (Milano, Mimesis, 2018) which stresses the novelty of an approach that combines geocriticism and existentialism or phenomenology («senso dell'essere dell'ente») and existentialism («senso dell'essere dell'uomo», p. 115) in Italy. He recognizes the echo of Edward Soja's «spatial turn» theorized in *Postmodern Geographies* (1989) and of the 2008 collection *The Spatial Turn* edited by Barney Warf and Santa Arias (New York, Routledge, 2008). For Umberto Eco, the metaphor, the most «luminous» of all tropes, is a scandal because it is the sum of all tropes and hardly separable from them. Umberto Eco, *The Scandal of Metaphor. Metaphorology and Semiotics*, transl. Christopher Paci, in «Poetics Today», 4 (1983), 2, pp. 217-257. Cristina Cacciari's edited volume *Teorie della metafora. L'acquisizione, la comprensione e l'uso del linguaggio figurato*, Milano, Cortina Editore, 1991, is a valid attempt to point out the rich valence of the metaphor in different fields.

sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione (30 novembre 1a Domenica dell'Avvento).

For the sensitive and imaginative man/woman who lives – as I have always lived – continuously feeling and imagining, the world and the objects are in a certain way double. They will see with their eyes a tower, a field; they will hear with their ears the chime of a bell; and at the same time, they will see another tower, another field, another chime in their imagination. In this second type of objects is everything beautiful and pleasant. Sad is that life (and such is commonly life) that does not see, does not hear, does not feel anything other than the simple objects, only those felt by eyes, ears and other feelings. (November 30th, 1a Sunday of Advent)<sup>3</sup>

Thanks to the double gaze, travelers may experience an enhanced comprehension when beholding a locality through the lens of the metaphors it has inspired. At the same time, readers find unparalleled satisfaction in engaging with metaphorical language when endowed with the precise knowledge of the tangible element literature has transmuted into an evocative image. This seems to be particularly true in Italy, where – according to poet Diego Valeri – poets have always entertained an amicable relationship with their surroundings: «The Italian landscape, as it is perceived by writers, is a human landscape», he writes. «To be clearer: in Italian writers the sentiment of landscapes is so simple and deep as the sentiment of love and death».<sup>4</sup> Writer Marco Lodoli reinforces this perspective, asserting that, dating back to the origins of Italian art and literature, a profound and harmonious relationship has prevailed between nature and humanity: «They are complementary».<sup>5</sup> This symbiotic connection, for Lodoli, serves as a potent antidote to the contemporary proliferation of non-lieux or non-places. Quoting Lodoli, «One word, and a place burns in the fire of eternity. No word, and every place fades into distraction».<sup>6</sup> Loris Bononi's words stem from this very tight love affair of the man with his landscape, the area of Lunigiana, which becomes a privileged place of resistance against a perceived meaninglessness.

This article's critical methodology forges its own metaphors, or geometaphors, achieved through the deliberate isolation of two discrete elements within the topographical expanse of Lunigiana: one, the fortress and its contents, symbolizing a yearning for perpetuity, and two, the transience of the seasons in the adjacent woodland, serving as an evocative metaphor for the ephemeral. Needless to say, not every castle possesses the capacity to encapsulate the essence of Loris Bononi's

---

<sup>3</sup> Giacomo Leopardi, *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, Firenze, Le Monnier, 1900, VII, p. 352. In this article, all translations from Italian are the author's unless otherwise noted.

<sup>4</sup> Diego Valeri, *Tempo e poesia*, Milano, Mondadori, 1962, p. 166.

<sup>5</sup> Marco Lodoli, *Quasi in lieto giardino. Civiltà dei luoghi letterari*, Roma, Ecrà, 2010, p. 144.

<sup>6</sup> Ivi, p. 20.

poetics. Solely this specific castle, situated in the region of Lunigiana, transforms into a metaphorical locus his creative expression.

### *The castle: a poetic reading*

Loris Bononi, a figure both obscure and deserving of attention, has been aptly characterized as «vivente prisma umano», a living human prism, given his multifaceted roles as a poet, doctor, collector, and inventor endowed with a visionary and eccentric personality.<sup>7</sup> Born in 1929 in Fivizzano, a town nestled at the base of Castiglione del Terziere, into a landowning family, Bononi initially pursued classical studies at Liceo and subsequently delved into medicine at the University of Parma. Despite working as a local physician in his hometown post-graduation, he found himself unfulfilled and moved to Rome, where he earned three degrees in Pharmacology, Microbiology, and Chemotherapy. Bononi's intellectual pursuits extended globally as he directed research centers in New York for Pfizer, in Milan for Zamberletti, and in Florence for Manetti & Roberts. Simultaneously, he served as a professor of Chemotherapy at the University of Turin. His research efforts culminated in a significant contribution to cancer medicine, that allowed him to amass considerable wealth in the process.

Bononi dedicated this fortune to the revival of his region's history by purchasing and restoring important *lieux de memoir*: the castle of Gavedo on the hill of Gropoli, the seventeenth-century Fantoni Palace in Fivizzano, that was the home of arcadic poet Labinto Arsinoetico and now is a Printing Museum, and the castle of Castiglione del Terziere. The ownership lineage of Castiglione traces back to the Corbellari family, subsequently transitioning into being a «terziere» or third part of Alberto Malaspina da Filattiera's inheritance. From the year 1451 onward, the castle served as the seat for various Florentine judges, «capitani di giustizia». Abandoned since 1750, Castiglione fell into a state of abandonment – its trifora windows sealed, roofs collapsed, and frescoes faded. When Bononi bought it in 1969, it was a poignant testament to centuries of disregard, seismic disturbances, and the deleterious impact of World War II. At the time of Bononi's death, on November 12, 2012, the castle had undergone a complete restoration and had been transformed into his primary residence. His partner Raffaella Paoletti, who was 26 years his junior and whom he had met in 1982, continued to administer his inheritance, until she unexpectedly passed away during the revisions of this article, adding a layer of melancholy to its narrative.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Vittorio Vettori quoted in Stefano Milano; Carlo Cantini, *Il Castello di Castiglione del Terziere*, Milano, Silvana editoriale, 1992, p. 72.

<sup>8</sup> Raffaella Paoletti sudden death occurred on September 20<sup>th</sup>, 2023.

Today, Loris Bononi's essence has become inseparable from Castiglione.<sup>9</sup> The elegance of Castiglione, with its marble trifora, robust stone walls, and dual terraces commanding views of surrounding village and the valley, mirrors the lifestyle of a man who spent his final years within its confines. This architectural structure is emblematic of his character – steadfast, proud of his town's traditions and history, deeply rooted in the soil and the historical tapestry of Lunigiana. The commanding fortress encapsulates the vanity and self-centeredness of a man who purportedly crafted his own destiny.<sup>10</sup> The cluster of modest residences enveloping the castle, nestled within the ancient walls, seems to echo the centralizing influence of Bononi. He charmed visitors with his profound knowledge and commanding voice.<sup>11</sup>

The Castle of Castiglione was more than a building from the beginning. When Bononi saw it the first time, his double gaze showed him more than a ruin: he saw a «castle-idea», a «castle-stronghold» against death. The castle was a physical and metaphorical vantage point to gaze into the passage of time, as Bononi remembers: «I had come to Castiglione del Terziere to observe and examine up-close the history of Lunigiana. In no other place would I have been able to look backward to the past, and ahead, to the future, of this Land. [...] From its terraces, that once were ramparts, one can see hundreds of years back».<sup>12</sup> Bononi's reacted strongly to the decadence of the place and resolutely committed to the castle restoration: «Had we to accept this abandonment? No. This syllable, No, was multiplied, magnified in the cavity of my chest».<sup>13</sup> Repairing the building meant much more than fixing stone and mortar, it amounted to repairing the dignity of the land. Each infusion of cement, an infusion of pride:

<sup>9</sup> Valentino Bompiani wrote in a 1988 letter: «I hope to come to visit the Castle of Terziere one day, also because I understood that all your life has to be read [there]» (quoted in Emerico Giachery, *Afterwards*, in Loris J. Bononi, *Le stagioni a Castiglione del Terziere*, La Spezia, Comitato Omnia Vanitas-Amici, 2018, p. 29). Emerico Giachery also recognized that «it is hard to imagine a historical building more intensely lived in, in our times, by someone who inhabited it as a poet, humanist and *mecenate*, and passed there his last years often tormented by a disease bravely endured» (ivi, p. 28).

<sup>10</sup> Author Martha Cooley dedicates interesting pages to Bononi, her unusual neighbor with a strong sense of self, in her memoir *Guesswork. A Reckoning with Loss*, New York, Catapult, 2017.

<sup>11</sup> «We fell straightaway under the spell of Bononi's speech – sometimes alluring, sometimes comic, sometimes nearly brutal, sometimes baffling, but never insincere» write Antonio Romano and Martha Cooley in their *Introduction*, in Loris J. Bononi, *Il migrante ferito. Poesie scelte / The Wounded Migrant. Selected Poems*, with a translation and introduction by Antonio Romano; Martha Cooley, Aulla, Grafiche Conti, 2017, p. x.

<sup>12</sup> Milano; Cantini, *Il castello di Castiglione del Terziere*, n.p.

<sup>13</sup> *Ibid.*

So, this syllable, No, became water (blessed, spring water), plaster (blessed, furnace plaster), iron (blessed, foundry round wall nails), wood (blessed, chestnut, oak, walnut for beams, boards, doors, shutters, windows), clay (blessed, floor bricks), stone (blessed, sandstone for architraves, jambs, steps, platelets), marble (blessed, in my maternal family, for arches, capitals, columns, bases), paper (blessed, for white sheets to fill with memories projects daring sadness, and so much happiness), paper (blessed, for blessed books written in ancient languages by the people of this Land). Let there remain - beyond the meaning of the vanity of everything - the testimonial proof of so much civilization, past and present. [...] That far away snowy day, I would like to live it again. [...] This is how love does not die. I feel unmovable as if I had already died: a phoenix that everyday lives again with the same thought and the same obstinate happiness.<sup>14</sup>

This chateau serves as a testament to Bononi's relentless pursuit of immortality, a palpable and obsessive desire that echoes through its very stones and find a way into his verses.

### *The castle contents: a poetic reading*

We may enter the castle. Bononi filled it with antiquities and valuable books meticulously curated to align with the historical narrative of Lunigiana. Only artifacts intricately linked to the geographical area found a place within these walls. He loved this land intensely: «Ever since my mother gathered my first smile at the beginning, then, all my other smiles have been given to my land», he writes.<sup>15</sup> In the main bedroom, several elements contribute to the overarching narrative of the struggle the poet waged against temporal constraints. Foremost among these is the incorporation of oak wood – a poignant symbol of strength. Drawing an intertextual parallel with Ulysses' bed, Bononi elected to repose in an oakwood bed that used to belong to Cardinal Julius II della Rovere – the pontiff who commissioned Michelangelo the Sistine Chapel. The family crest della Rovere, prominently engraved on the bed's headboard, features the emblematic oak tree. Raffaella recollects Loris's predilection for awakening to the majestic oak tree visible through the window. The etymological derivation of «oak» further underscores this symbolism, with its Latin roots *vis-roboris* connoting active strength (*vis*, from which «virile» emanates, denoting the strength of man), and *roboris*, signifying unwavering strength akin to the robustness of the oak tree itself.

Flanking the bed, a marble sculpture depicting a slumbering child, a funerary monument attributed to the school of Sansovino, serves to remind the occupants of the inevitability of mortality. Finally, a Byzantine crucifix occupies a central place in the room and holds personal significance as Loris Bononi would

---

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Quoted in Giachery, *Afterwards*, p. 27.

ritualistically kiss it each morning with the express purpose of «lighting up the sun» («per accendere il sole», says Raffaella). This Christ exudes a dark wood severity that bears witness to the ravages of time: the arms are broken, leaving only the upright trunk intact. Symbolical is its provenance: Bononi discovered it in the castle's attic where it functioned as a makeshift support for a fractured roof beam. In venerating this Christ icon, Bononi seems to concurrently pay homage to his own work of reconstruction and salvation.<sup>16</sup> The double gaze allows for this metaphorical reading of the bedroom and its contents, reminders of death and the human struggle against its sting.

In the adjacent library, antique cabinets adorned with painted doors serve as custodians of a trove of ancient books – a particular fascination and intellectual sustenance for Bononi, humorously described by Raffaella, as his weakness and «drug».<sup>17</sup> Bononi's bibliophilic passion pushed him to reevaluate the obscured legacy of Jacopo da Fivizzano – a fifteenth-century cleric who acquired printing expertise in Venice under Clemente da Padova, during the early stages of the diffusion of Gutenberg's printing technology. Jacopo, his eponymous, established a printing press in Fivizzano where he engaged in movable character printing for four years (1470-1474) – nine years before London, seven before Oxford, and five before Bruxelles. Loris Bononi especially treasured *incunabula*, books printed before 1500, which not only symbolized the immortality of the written word, but also its wide availability. They are reflections of Bononi's plan to make the castle and its content a gift to the people of Lunigiana. Demonstrating a profound commitment to public engagement, Bononi opened the castle's doors for tours and events, and he assigned Raffaella to continue this tradition.<sup>18</sup> This ethos of generosity mirrors the spirit that ignited the hearts of the pioneering printmakers. Jacopo and Raffaella make this symbolic connection by highlighting the colophon of the first book printed by Jacopo da Fivizzano in their possession – the *Satires* of Juvenal. The Latin colophon, a printer's closing remark on the last page of the book expresses gratitude to God for making books accessible and affordable, particularly for those of limited means: «Thank God you who love books because your prayers have been answered and thank Him even more if you are poor».<sup>19</sup> Bononi perceived himself as perpetuating the tradition started with printmaking: making culture widely available. Ancient books served as his own form of salvation: «They are the best part of me. They represent me better than who I am and make me look

---

<sup>16</sup> Bononi's interesting relationship with the human Christ is developed in his novel *Miserere Dei*.

<sup>17</sup> «Books are the love of his life, after me; no, before me». Interview during my June 2022 visit to the Castle.

<sup>18</sup> Videos of these visits are available on YouTube.

<sup>19</sup> «Solve preces solve quicunque volumina cernis: Maxime qui pauper porridge vota deo» (last page of the incunabulum).

like the man my mother desired me to be».<sup>20</sup> They will outlive him: «Books are the multitude of the heart, the solitude of the word that we have not said, the evidence of our thought, the treasure that we have lost, the voice we have muted, the hearing and sign that we haven't used. They are out posthumous, our testimony against or in our favor».<sup>21</sup> Books provided solace and companionship within the confines of the castle, even when the atmosphere was dense with desolation («today the fog in the sky makes us blind. I remain on the ramparts, like a flagpole without a flag»)<sup>22</sup> They are a powerful antidote to depression and suicidal contemplations: «If we love a book, [...] the book will be our breath, fogging the sad glass of the winter window of our rainy prison. The book will be the light of day in the sun, and the moon and the northern star in the night».<sup>23</sup> The written word has an enduring nature, captured in the Latin adage *scripta manent* (what is written remains).<sup>24</sup> Much like the steadfast castle counters the flux of seasons, the bound book serves as a stabilizing force, mitigating the capricious movements of the winds. «There have always been in my life: winds and books. [...] We both found a home in this castle to testify to the *vanity of everything*, but also to the *pervasiveness of vanity*.»<sup>25</sup>

---

<sup>20</sup> Loris J. Bononi, *Museo Jacopo da Fivizzano dedicato alle arti del libro*», Fivizzano, Palazzo Fantoni-Bononi, 2008, n.p.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Within this article it is worth mentioning the origins of *Miserere Dei* because it underscores the author's enchanted relationship with destiny and books. The first edition of the *Gospels, Esposizione sopra evangelii*, annotated by Frate Simone da Cassia, printed in Venice in 1486 by Annibale Fosio from Solignano (Parma), was the first book in Bononi's collection, and he bought it in 1938, when he was a 9-year-old boy! Sent to Florence in the company of his unmarried aunt to procure a gift for his mother, the boy ventured into an antique shop with a modest sum of 8 liras, intending to purchase a print. The bookseller, in a gesture of goodwill, sought out a postcard in the back of the shop as an alternative. Upon his return, he saw the boy holding the first edition of the Gospels, boldly declaring, «I want this for my mother; she would love it». The antiquarian asked him several questions, then gave him the book. «All these things I heard from the bookseller many years later», writes Bononi (*Itinerari*, p. 106). At his mother's death, Loris discovered a written note instructing him to return to the same bookshop to settle a debt incurred in his boyhood. Remarkably, the shop persisted, and though the bookseller failed to recognize him, the sight of the note prompted him to retrieve a document from the safe—a written commitment from young Loris pledging to repay a considerable sum for the acquisition of the old book: «I promise that when I am older, I will pay many liras (really many!) for this old book. Signed with my name» (*Ibid.*). The bookseller explained that the unusual situation had pushed him to «bet on the future». True to his word, the bookseller declined to accept more than the agreed-upon amount.

<sup>25</sup> Loris J. Bononi, *Itinerari. La biblioteca di Castiglione del Terziere*, in «Rara Volumina. Rivista di storia sull'editoria di pregio e il libro illustrato», I (1996), pp. 103-118, at p. 109, italics in the original.

### *The poems and the seasons*

Loris Jacopo Bononi's literary oeuvre encompasses two historical volumes focusing on Jacopo da Fivizzano and the Lunigiana,<sup>26</sup> as well as the fictional trilogy: *Diario postumo* (1969), *Miserere Dei* (1970) and *Il poeta non muore* (1973).<sup>27</sup> The three novels garnered the commendation of Pier Paolo Pasolini, who acclaimed *Diario Postumo* as «libro dell'anno»,<sup>28</sup> and have been extensively examined in Giuseppe Fontanelli's 1996 critical volume, *Il solo segno. La Trilogia di Loris Jacopo Bononi*.<sup>29</sup> An extensive collection of poems remains unpublished, locked in a chest within the castle. A preliminary scrutiny of this material, conducted by Giuseppe Fontanelli, culminated in three detailed articles.<sup>30</sup> A small selection of these poems has been published posthumously in two slim booklets: *Il migrante ferito. Poesie scelte / The Wounded Migrant. Selected Poems* (2017), and *Le Stagioni a Castiglione del Terziere* (2018).<sup>31</sup> A few more poems chosen by Raffaella were «published» on the walls of the castle village, following a tradition that Bononi started: «Ours is a unique village, with many flowers both rooted and in hanging baskets, and so many poems attached to the doors of the little old houses» (*Il migrante*, 3).<sup>32</sup> Within this article, we allude to a selection of these poems. From the perspective of the geometaphor, there exists no more compelling affirmation of their distinct geographical origin than their literal affixation to the stone bricks of the castle village.

Bononi's poems predominantly emanate a pervasive sense of mortality, reflective of the culmination of his life's journey. Their style is traditional: free verses, irregular length, only a few rhymes, sometimes internal. They seem written

<sup>26</sup> Loris J. Bononi, *Jacopo da Fivizzano, stampatore*, Brescia, Sardini, 1971, and Id., *Libri & destini. La cultura del libro in Lunigiana nel Secondo Millennio. Stampatori, editori, libri, librai in Lunigiana attraverso i secoli nel mondo*, Lucca, Pacini Fazzi, 2000.

<sup>27</sup> Loris J. Bononi, *Diario postumo*, Bologna, Cappelli, 1969; Id., *Miserere Dei*, Bologna, Cappelli, 1970 and Id., *Il poeta non muore*, Bologna, Cappelli, 1973.

<sup>28</sup> With a peculiar style: «senza radici, cioè senza prosa. Potrebbe essere stato scritto sulla Luna» (Pier Paolo Pasolini, *Fasti autobiografici*, in «Tempo», 30, 1969, quoted in Giuseppe Fontanelli, *Nell'Archivio di Castiglione del Terziere. La poesia inedita di Loris Jacopo Bononi*, in «Rivista di letteratura italiana», XXXV (2017), 2, p. 126.

<sup>29</sup> Giuseppe Fontanelli, *Il solo segno. La Trilogia di Loris Jacopo Bononi*, Venezia, Marsilio, 1996. The three novels have a unique format: they are mosaics of memories (his youth, the war, the Resistance), surreal images and visions (Lady Death). They can be read in any order, and in fact *Diario postumo* has no page numbers.

<sup>30</sup> See also Giuseppe Fontanelli, *Verso le sillogi 'postere'. Tensioni elaborative della poesia inedita di Loris Jacopo Bononi*, in «La modernità letteraria», X (2017), pp. 115-132, where the critic underscores the mythological content of Bononi's last poems.

<sup>31</sup> Bononi, *Il migrante ferito*, and Id., *Le Stagioni a Castiglione del Terziere*. Cooley, an award-winning *New York Times* author, and her husband, Antonio Romano, now live in the village of Castiglione.

<sup>32</sup> From a letter he wrote welcoming the new neighbors, Martha and Antonio (*Il migrante*, 2).

on the spur of the moment, with urgency, not polished over time. In fact, in his final years, Bononi succumbed to a relentless compulsion for writing, engrossed in a frenzy that spanned day and night, an insatiable appetite for filling pages. This fervor reached such intensity that he would rouse Raffaella from her sleep in the dead of night to seek her input on a poem. Any available piece of paper served as a canvas for his urgent poetic expressions, emphasizing the imperative nature that poetry assumed later in his life. These compositions distinguish themselves from earlier works for their intensity, akin to the disparity between perfumed water and drops of essence – an apt simile evoked by Raffaella during our 2022 visit.

Opening the *Wounded Migrant* is the translation of one of Bononi's most poignant poems bearing the title *Dusted with light is the valley* (*E' impolverata di luce la valle*). This composition vividly elucidates the fusion of the poet with the landscape, who undergoes a profound metamorphosis within the surrounding scenery during the enchanting hour of sunset. The Magra Valley offers an interesting geometaphorical aspect by losing its defined terrestrial aspect and becoming a charming silvery place, in which the poem unspools a tangle of lunar rays. The valley becomes one with the moonlight, reminding the reader of some folk legends.<sup>33</sup> The verses are silverplated by locutions such as «dusted with light», «filigreed silver», «lunar wells», «smoked with incense», «silk veil», «green-gray ash». In this metamorphosing landscape the first-person singular is threatened and decomposed, dissolving in the same lunar dust. The metaphor of Leopardi's hedge frequently reverberates in Bononi's literary expressions. But his «naufragar» is interestingly hindered by his same strong personality: the resistant repetition of the personal pronouns «me» and «myself» in fact betray the difficulty of the subject in detaching from his own self.

Dusted with light is the valley  
 the hills' profiles  
 filigreed silver  
 and huge voids of shadow  
 lunar wells  
 The line  
 of the highest peaks weakens  
 softened by the brightness of a sunset  
 from which it seems impossible  
 a new day smoked with incense  
 could arise

---

<sup>33</sup> I am thinking about the legends of the Pale Mountain, the Dolomites, in the collection by Carlo Wolff, *I Monti Pallidi. Leggende delle Dolomiti*, Verona, Mondadori, 1931.

Towards the sea  
the sea-breeze is a silk veil  
I too vibrate  
like the green-gray ash  
of birches  
and replicate and confuse myself  
and make myself  
now infinite now immortal  
and sometimes I recognize myself

But it's not me  
me myself

To myself I seem  
Another.<sup>34</sup>

Bononi sees the end of the day as the moment in which mortals find themselves able to conceive the possibility of transitioning into a state that is «now infinite now immortal». The breathtaking panorama visible from the castle – a locale that served as Bononi's exclusive writing space for all his poems – represents a borderland with infinity. In the passage below, the castle frames the poet against the backdrop of a summer day, while simultaneously opening avenues for spiritual contemplation and introspection:

I walk on the ramparts almost always in the morning, early before the day warms up. Then, I stop in the darker lower rooms: the quiet noise of the outside, filtered, wanders through the walls, and is broken into its compositions: river, bird, human voice, voices, far away memories (because memories have a voice). Sometimes I reach the sea. But more often, I delve into the infinity of things that are close by. Or, if I have already gone too far, and it is already late night, I return backward, absorbed in my dominion of the things that have dominated me... In the meantime, in the lower lands, the work in the field continues slowly. The figs, the plums, the pears are ripe, and the grapes are swelling.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Bononi, *Il migrante*, p. 5.

<sup>35</sup> Bononi, *Il poeta muore*, p. 45. In this novel, the narrative unfolds to reveal a panorama meticulously depicted, capturing the landscape's vibrant sounds, seasonal agricultural activities in the fields and woods, diverse fauna, an array of avian species and specific flora referred to by their precise nomenclature. The four seasons seamlessly weave through the storyline, offering glimpses into agrarian tasks and providing month-by-month descriptions, effectively constructing a poetic calendar akin to an agricultural almanac (a *lunario*). Furthermore, the temporal progression in nature parallels the temporal passage reflected in the narrator's corporeal experience, whose palpable decay is delineated with precision by Bononi, a medical doctor by profession. Even the

Bononi's poetic persona experiences a fusion with his land and landscape not only through its twilight but also through its aural dimension. A short unpublished poem titled *The wind's greeting* (*Il saluto del vento*) seals the conversation between the poet and the breeze that blows on the castle terrace. Within this grammar construct, the human assumes the role of a passive entity subjected to the dynamics of the landscape (the wind breathes *me*). This reversal, where the landscape becomes the subject and the poet the object, aligns with the conceptual tenets inherent in some of the most poignant geometaphorical poetry. Here, the wind, in concert with rustling leaves, accompanied by the sibilant alliteration (often impure in its «sp», «st», «sb», «st», «st»), undergoes a transcendence of terrestrial qualities, metamorphosing into echoes of historical voices or murmurs of imaginative realms.<sup>36</sup> In six verses, the wind of the Magra Valley bears a whiff of imagination.

Il saluto del vento	The wind's greeting
a volte mi respira	sometimes breathes me
E se stormiscono le foglie	And he if the leaves rustle
avverto un bisbiglio	I hear a murmur
che mi racconta le storie	that tells me stories
che non sono mai state	that have never been <sup>37</sup>

The observation of the seasons from the bastions of the castle is one of Bononi's cherished themes.<sup>38</sup> As the title suggest, the collection *Le stagioni a Castiglione del Terziere* is entirely dedicated to the seasons seen as reminders of impermanence: an oxymoron, an eternal impermanence. In a self-diegetic note, with an antithetic chiasmus, Bononi declares: «Always the seasons, and their appearing and becoming by changing and their changing by becoming has been lovingly connatural to me» (*Le stagioni*, 31).<sup>39</sup> The poems from *Le Stagioni* are translated here for the first time. They were chosen from two collections, *Profumo d'oblio e Lettere a una sconosciuta*, that Bononi was gathering for a future publication when death called him. They all lack punctuation, and capital letters are the only signs of a sentence's beginning. Periods, commas, and all signs that may have given a rhythm and rhyme to the flow of time have been erased: here time ticks away on its irregular, inhuman path. The temporal sequencing within these poems is also quite

---

language employed is inherently organic, swelling through Bononi's neologisms and inventive grafting that mirror natural growth.

<sup>36</sup> The poems translated here for the first time have frontal translation.

<sup>37</sup> Unpublished poem, contained in a trunk at the castle.

<sup>38</sup> Emerico Giachery defined Bononi «poeta di stagioni» (poet of seasons) (Giachery, *Afterwards*, p. 30).

<sup>39</sup> Ivi, p. 31; quoting a letter by Bononi.

intriguing. *Spring* delineates a period characterized by anticipation, manifested through its utilization of future tenses. In *Summer*, a stark stillness prevails, accompanied by the imposition of brutal present tenses. *Autumn* unfolds as a temporal conundrum in the realm of implausible past perfect tense, epitomizing a season marked by aspirational longing. *Winter*, by contrast, assumes a state of timeless stasis, where no progression is possible thanks to frozen future tenses and their sense of finality.

First, *Spring*: this poem seems to burst forth from the secluded corners of Castiglione village, where expansive hydrangea branches out in a profusion of pink and purple hues. The poetic composition incorporates references to music, evoking the melodious undulations of a *barcarole* within the profound silence that accompanies blossoming. Delicate roses patiently anticipate what will be the explosive display of summer colors, the vivid eruption of poppies. The terminology evokes the medieval ambiance of the castle, such as the archaic form *perfumo* in lieu of the contemporary *profumo* and the introduction of the refined French term *parterre*, denoting both the garden floor and the stage floor of a theater. The poet participates in the expectancy, utilizing a verse link anchored by the pronoun «I» («io») that endeavors to reconcile the temporal cadence of nature with that of human experience.

Primavera

La barcarola della primavera  
ondeggia sui prati  
mossi dal vento  
e la musica muta nel silenzio  
colma l'ascolto del cuore  
Trepitanti  
le corolle delle ortensie  
recingono di profumo chi le sfiora  
mentre siepi di rose  
sono in attesa che i papaveri  
compongano un parterre rosso sangue  
Ti aspetterò  
io  
fin oltre la fine del tutto  
e sarà niente il tutto  
a fronte all'attesa

## Spring

The barcarole of spring  
undulates over the meadows  
moved by the wind  
and the music changes into silence  
filling the listening heart  
Trembling  
the hydrangea's corollas  
encircle with perfume those who touch them  
while hedges of roses  
await for the poppies  
to build a blood red parterre  
I will wait for you  
I  
beyond the end of everything  
and everything will be nothing  
in the face of anticipation<sup>40</sup>

The poem *Summer* describes a violent season, seen from an aerial perspective, suspended above the wooded expanse. In this instance, the familiar theme of anticipation, which had lent a refreshing quality in the preceding spring months, concludes. The diurnal canvas shifts to a violet palette, emblematic of the sweltering heat. Amidst this oppressive ambiance, predators, dogs, and a solitary seagull – a maritime memory – appear over the airless terrain. It is hard to imagine Lunigiana mountains as scorching hot as the poet describes them. It must be a metaphysical heat that desiccates the poet's mouth and intellect, evoking a sentiment of disdain through the declarative statement, «I do not love you». The participation of the poet transforms him into a pile of dust, dried up by the lack of water, crackling and thirsty («you have dried my breath in me»).

## Estate

Una giornata viola  
Armeggiano i falchi roteando  
e gli altri predatori  
Solo un gabbiano recita  
rauco il suo verso  
Portami con te  
Giuro

---

<sup>40</sup> Bononi, *Le Stagioni*, p. 13. The capital letters suggesting the start of a new sentence are in the original.

che ti sarò fedele  
L'estate si smorza come una candela che scotta le dita  
Anche i pensieri consumati nella calura senza remissione si sono sciolti  
Qualche abbaio lontano rauco e stracco  
Ogni anima ha ricevuto il dovuto  
Presto rifletterà sul dono nei lunghi giorni ciechi dell'inverno  
Estate  
come sempre ancora  
hai arso di me il mio respiro

Io non ti amo

Summer

A purple day  
the hawks swirl, maneuvering  
and the other predators  
Only one seagull recites  
his hoarse verse  
Take me with you  
I swear  
I will be faithful to you  
Summer fades like a candle burning fingers  
Even worn-out thoughts  
in relentless heat have melted  
A distant hoarse tired barking  
Every soul has received its due  
Soon it will reflect on its gift  
in the long blind days of winter  
Summer  
as always once more  
you have dried my breath in me

I do not love you<sup>41</sup>

*Autumn* opens a window of possibilities in the seasonal calendar: the silence is broken, infused with a festive musicality characterized by the resonant notes of the modern flute, the antique Baroque *traversier* flute and the chiming melodies of bells. Bononi's extensive collection of antique musical instruments succeed in making their way into his verses.<sup>42</sup> As the earth regains warm colors, human

---

<sup>41</sup> Ivi, p. 14.

<sup>42</sup> In reality, the musical instrument collection was stolen from the castle one faithful night.

thoughts seem like withered leaves descending akin to diminutive kites. An exciting breakthrough in the poem is the notable temporal shift, specifically, a regression towards the conditional tense, signifying a prospect of potentiality (would be), or even an exploration of the realm of implausibility through the past conditional tense (would have been). This nuanced application of the pluperfect grammatical structure leads into a dimension of unreality as «the fifth season» emerges. It is an immutable and unalterable epoch, effectively, the season of eternity. The poet's feeling of approaching mortality takes a romantic turn as it engenders hope for a timeless covenant with his beloved Raffaella, in the fifth, eternal season.<sup>43</sup>

#### Autunno

Sarebbe venuto l'autunno  
 e le foglie ormai secche dei miei pensieri  
 consunte da un'estate rovente  
 avrebbero infine cercato il cielo  
 e di lassù sarebbero ridiscese  
 minuscoli aquiloni  
 a posarsi  
 sulle policromie della terra  
 Gli uccelli di passo  
 avrebbero sostato per ascoltarti  
 caso non si sa che tu avessi intonato  
 Soffi di flauti lievi e traversieri allegri e clarinetti e tocchi di campane  
 Ci saremmo baciati sugli occhi

Ti amerò comunque e d'estate e d'inverno  
 di primavera e d'autunno e forse  
 forgerò inalterabile una quinta stagione  
 che piacerà a Vivaldi  
 ma sarà tua soltanto

#### Autumn

Autumn would have come  
 and the now dry leaves of my thoughts  
 worn out by a scorching summer  
 would finally have sought the sky  
 and from up there would have descended

---

<sup>43</sup> Raffaella's voice was always filled with deep tenderness as she read Bononi's poems aloud. This poem in particular was read with love and pride.

tiny kites  
to settle  
on the polychrome earth  
Migrating birds  
would have paused to listen to you  
just in case you had started a tune  
Whispers of light flutes and joyful traverse flutes and clarinets and bell chimes  
We would have kissed each other's eyes

I will love you anyway both in summer and in winter  
in spring and autumn and perhaps  
I will forge an unchangeable fifth season  
that will please Vivaldi  
but that will be only yours alone<sup>44</sup>

The cold season barges in with all its cruelty in *Winter*. In the restored Castiglione, modern heating provisions extend solely to a confined upper apartment, while the lower areas rely on the ancient chimneys to warm the cold stones. Winter assumes the guise of a season synonymous with mortality, a perspective swiftly embraced by Bononi, who transforms the absence of vitality into a promise of eternity and enduring love. The color palette turns to a frigid white, contrasted by the glowing warmth of love: «my throat ablaze» and «turn myself into fire to warm you». Amidst the candid expanse of Castiglione's snowy winter, the poet pledges to persist resolute and steady. His unwavering devotion to Raffaella is likened to a castle atop a hill – steadfast and immovable amidst the seasonal vicissitudes, startling the migratory birds in their passage.

Inverno

Lo so che l'inverno sarà di gelo  
per il mio respiro  
ma per parlarti  
m'infiammerò la gola  
con le braci di un fuoco  
Larghe distese di neve  
profonde e lunghe fino  
all'infinito del visus  
mi assorbiranno con il tremito dei rami  
rattrappiti  
Io starò saldo

---

<sup>44</sup>Ivi, p. 15.

sopra  
a bufera di neve  
caso mai vedessi punto bianco su bianco  
e lontana  
la tua figura  
Allora  
ordinerei all'inverno di ritirarsi  
e mi farei di fuoco per riscaldarti  
Rapidi tagli in volo di uccelli imbalsamati  
si poseranno a guardarci  
sperduti nel nostro amore

Winter

I know that winter will be icy  
for my breath  
but to speak to you  
I will set my throat ablaze  
With the embers of fire  
Wide stretches of snow  
Deep and long until  
the infinite of vision  
will absorb me with the shiver of shriveled branches  
I will stand firm  
above  
the snowstorm  
just in case I could discern white on white  
and in the distance  
your figure  
Then  
I would order winter to retreat  
and I would turn myself into fire to warm you  
Quick frozen birds will slice the air  
perching to watch us  
lost in our love<sup>45</sup>

As we have seen, in *The Seasons*, the temporal cycle paves the way for the inception of a fifth season, emblematic of immortality. This theme is underscored in the prose dedication of the booklet to Raffaella that starts with «My fifth season

---

<sup>45</sup> Ivi, p. 16.

is immortality» and that makes this posthumous collection a real testament.<sup>46</sup> In this paragraph, the convergence between the poet and the surrounding landscape attains culmination. The protracted struggle against the inexorable passage of time becomes near complete, both as a declaration of war and a gesture of surrender. The voice belongs to Don Quixote, but the signature is Sancho's: the idealistic knight meets the resilient servant. As in the other compositions, in consonance with the thematic content, graphical punctuation is deliberately eschewed, allowing the temporal continuum to unfold without interruption, reflecting the seamless flux of time, but also adding an element of creative chaos as a necessary destruction. Verses seem to fold one on top of the other in the confusion of death through antithesis («in death I will be alive»; «we are nothing and nobody but that this is everything»), repetitions («the things I loved until I died of love for love itself»), several negative constructions («the things I left unfinished»; «infinity of vision»; «immortality of the heart»; «impossibility of going beyond»; «the endless desert of our having been»; the final «I will never die»), and short syncopated segments that suggest dissolution of the body («my arteries burn my heart is mad my head dreams my legs run and my arms hold you tight»). The fifth season has nothing to do with nature. It is unknown to the rows of birch trees that traverse this poem in the middle part, with their white rarefied elegance. If there is a tree, in Bononi's immortal vision, it must be the birch tree that mostly resembles a lean purified soul, filled with the musicality of its triangular small leaves, shimmering and trembling. «Intremare» is one of Bononi's neologisms. And if there is a natural element in this fifth season, it must be the wind that gusts from the Appennini peaks to the Tirrenian sea and encompasses the universe of Castiglione del Terziere.

La mia quinta stagione è l'immortalità  
 Io non morirò perché da morto sarò vivente nelle cose che ho lasciato  
 incompiute e le cose che ho amato fino a morire d'amore per l'amore stesso  
 saranno la mia testimonianza che noi SI' siamo niente e nessuno ma che il tutto  
 è questo.  
 Essere fusto di betulla e sbiancare di macchie la propria scorza pulita la musica  
 dei rami innamorati dal vento in lunghe file non sanno eseguono non sanno  
 Questa è la quinta stagione  
 L'infinito del *visus* l'immortale del cuore l'impossibile del fare oltre e ancora  
 Trabocca un fiero sentiero di vento penninico dall'Orsaro e arriccia il mare a  
 rovescio e le onde vanno lontano e resta il deserto senza fine del nostro essere  
 stati  
 Sono la quinta stagione di me stesso e ti dono oggi ogni mio pensiero

<sup>46</sup> The epitaph preceding the dedication says «A Raffaella per il suo libricino sulle stagioni che presto Le donerò», in Bononi, *Le Stagioni*, n.p.

---

Un brivido primaverile mi intrema le vene e le arterie bruciano il cuore è pazzo  
la testa sogna le gambe corrono e le mie braccia ti stringono forte  
Lasciami andare oltre  
Io non morirò mai  
*Sancho*

My fifth season is immortality  
I will not die, for in death, I will be alive in the things I left unfinished  
and the things I loved until I died of love for love itself  
will be my testimony that YES we are nothing and nobody but that this is  
everything  
To be a beech trunk and to blanche the clean bark the music of branches in love  
with the wind in long rows they do not know they do they do not know  
This is the fifth season  
The infinity of vision the immortality of the heart the impossibility of going  
beyond and still more  
A proud mountain wind makes its way overflowing from Mount Orsaro and  
furrows the sea against the current and the waves go far leaving the endless desert  
of our having been  
I am the fifth season of myself and today I give you every thought of mine  
A spring shiver makes my veins tremble my arteries burn my heart is mad my  
head dreams my legs run and my arms hold you tight  
Let me go beyond  
I will never die  
*Sancho*<sup>47</sup>

### *Conclusions: Castiglione poetic geography*

The objective of this article was dual in nature. Primarily, the presentation aimed to introduce a hitherto unfamiliar Italian poet through the inaugural translation of his poetic works. Loris Jacopo Bononi is situated on the periphery of the literary landscape, but his poetic production has multiple merits. His verses come as the conclusive manifestation of an extraordinary life, a medieval vestige in a modern world, a unique figure in 21<sup>st</sup>-century Italy. The resolute Bononi fabricated both a physical and an ideal realm through thoughtful use of his resources – be it financial, architectural, or literary. Furthermore, Bononi's verses intricately intertwined with an extraordinary location, perfect to experiment with a novel critical tool. This article proposed a novel way to look at the landscape of Lunigiana and at one of the numerous castles gracing the summits of its mountains. Beyond their historical roles as watchtowers, defensive structures, and administrative outposts, Castiglione conceals a geometaphor, as a resilient bastion against the temporal flux of seasons.

---

<sup>47</sup> Bononi, *Le Stagioni*, p. 10.

Because of his unwavering loyalty to his ancestral territory, Bononi foregrounded his own «adherence of the truth of the self to the truth of the places» («l'aderire della verità dell'io alla verità dei luoghi»)<sup>48</sup>

The «truth of the places» is evident in one more poem worthy of consideration on the way to our conclusion. The poem titled *There is a door* (*C'è una porta*) was affixed to the door of the Dimora del Bargello, one of the restored houses within the castle village. Since the summer of 2021, that door has indelibly etched itself in my memory as a powerful geometaphor, complete with its weathered wood, substantial bolts, and rusty creaking hinges. The poem makes this interstitial space the very juncture where earthly time converges with eternity. In the fissure between the door and its jamb, the forces of time and eternity meet. Their duality offers no solution: the threshold separating the two dimensions remains persistently ajar, in a perpetual state of oscillation. The untranslatable verse «un uscio che fa corrente d'anima» (a doorway that lets in drafts of the soul) renders the idea of the liminal space between the physical and the spiritual, embodied in that very creaking door in Castiglione. Giacomo Leopardi's verses offer the perfect echo to describe a door opening on the infinite.

C'è una porta  
in una stanza del mio cuore  
che non si chiude bene  
e spiffera  
La visione mentale di questa porta  
mi lascia immaginare  
l'immortalità

E' un uscio che fa corrente d'anima

Per questo un giorno o l'altro  
o in una notte pleniluna  
mi avvierò per comparare  
la mia voce  
all'infinito silenzio  
e avvertirò in me  
interminati spazi  
e abatterò la siepe  
che l'ultimo orizzonte  
al guardo esclude

---

<sup>48</sup> Fontanelli, *Nell'Archivio di Castiglione del Terziere*, p. 127.

There is a door  
in a room of my heart  
that doesn't close well  
and lets in a whiff  
The mental vision of this door  
allows me to imagine  
immortality

It is a doorway that lets in drafts of the soul

So, one day or another,  
perhaps on a full-moon night  
I will set out to compare  
my voice  
to the infinite silence  
and I will sense within me  
the interminable space  
and I will tear down the hedgerow  
that cuts off the view of  
the last horizon<sup>49</sup>

In conclusion, returning to the serpentine path that leads to Castiglione del Terziere, let us appreciate one last time Loris Bononi's vision, intrinsically linked to the act of creation (*poiesis*).<sup>50</sup> Both seasons and fortress speak of his presence and timeless legacy, as it is declared in the closing of a second poem titled *Autumn* in *Le Stagioni*: «Un destino insensibile esegue la morte delle cose create | ma noi | l'autunno e me non potrà dominarci | e dopo e noi e silenziosamente e soli | saremo la nostra fortezza nell'inverno dell'anima» (A callous fate carries out the demise of created things | but Autumn and I cannot be mastered | and afterward just us and silent and alone | we shall be our fortress in the winter of the soul).<sup>51</sup> Now endowed with the «double gaze», look up one more time towards the hilltop where a steadfast fortress is shrouded in a tapestry of seasonal hues: let us not solely appreciate a grandiose castle but also discern the aspirations of an individual who sought to transcend death. Traversing the forest, let us not merely admire the

---

<sup>49</sup> I incorporate Galassi's translation of Leopardi's *The Infinite* to translate Bononi's embedded quotation (Jonathan Galassi, *Canti / Poems. A Bilingual Edition*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2010).

<sup>50</sup> In an unpublished poem, Bononi confesses his grand project: «I built a life of Chinese boxes, and I invented a fantasy to better love every path I walked on this world» (quoted in Giuseppe Fontanelli, *Tra gli inediti di Loris Jacopo Bononi*. I Drammi intimi, in «Esperienze letterarie», XLII (2017), 2, pp. 107-126: 125.

<sup>51</sup> Bononi, *Le Stagioni*, p. 22.

foliage, but recognize the siege imposed by the relentless passage of time. In this corner of Lunigiana, let us acknowledge the presence of a geometaphor.

### *Bibliography*

- Bononi, Loris Jacopo, *Diario postumo*, Bologna, Cappelli, 1969.
- Bononi, Loris Jacopo, *Il migrante ferito. Poesie scelte / The Wounded Migrant. Selected Poems*, with a translation and introduction by Antonio Romano; Martha Cooley, Aulla, Grafiche Conti, 2017.
- Bononi, Loris Jacopo, *Il poeta non muore*, Bologna, Cappelli, 1973.
- Bononi, Loris Jacopo, *Itinerari. La biblioteca di Castiglione del Terziere*, in «Rara Volumina. Rivista di storia sull'editoria di pregio e il libro illustrato», I (1996), pp. 103-118.
- Bononi, Loris Jacopo, *Jacopo da Fivizzano, stampatore*, Brescia, Sardini, 1971.
- Bononi, Loris Jacopo, *Le Stagioni a Castiglione del Terziere*, with an afterword by Emerico Giachery, La Spezia, Comitato Omnia Vanitas-Amici di Loris Jacopo Bononi, 2018.
- Bononi, Loris Jacopo, *Libri & destini. La cultura del libro in Lunigiana nel secondo millennio. Stampatori, editori, libri, librai in Lunigiana attraverso i secoli nel mondo*, Lucca, Pacini Fazzi, 2000.
- Bononi, Loris Jacopo, *Miserere Dei*, Bologna, Cappelli, 1970.
- Bononi, Loris Jacopo, *Museo Jacopo da Fivizzano dedicato alle arti del libro*, Fivizzano, Palazzo Fantoni-Bononi, 2008.
- Cacciari, Cristina (ed.), *Teorie della metafora. L'acquisizione, la comprensione e l'uso del linguaggio figurato*, Milano, Cortina Editore, 1991.
- Cooley, Martha, *Guesswork. A Reckoning with Loss*, New York, Catapult, 2017.
- Crocco, Claudia, *Le poesie italiane di questi anni (2005-2020)*, in «Polisemie», 2 (2021), pp. 75-111.
- Eco, Umberto, *The Scandal of Metaphor. Metaphorology and Semiotics*, transl. Christopher Paci, in «Poetics Today», 4 (1983), 2, pp. 217-257.
- Fontanelli, Giuseppe, *Il solo segno. La Trilogia di Loris Jacopo Bononi*, Venezia, Marsilio, 1996.

- Fontanelli, Giuseppe, *Nell'Archivio di Castiglione del Terziere. La poesia inedita di Loris Jacopo Bononi*, in «Rivista di letteratura italiana», XXXV (2017), 2, pp. 125-138.
- Fontanelli, Giuseppe, *Tra gli inediti di Loris Jacopo Bononi. I Drammi intimi*, in «Esperienze letterarie», XLII (2017), 2, pp. 107-126.
- Fontanelli, Giuseppe, *Verso le sillogi 'postere'. Tensioni elaborative della poesia inedita di Loris Jacopo Bononi*, in «La modernità letteraria», X (2017), pp. 115-132.
- Leopardi, Giacomo, *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, Firenze, Le Monnier, 1900.
- Lodoli, Marco, *Quasi in lieto giardino. Civiltà dei luoghi letterari*, Roma, Ecra, 2010.
- Milano, Stefano; Cantini, Carlo, *Il Castello di Castiglione del Terziere*, Milano, Silvana editoriale, 1992.
- Serra, Ilaria, *Eugenia Bulat's Poetry: Geometaphors among the Stones of Venice*, in «The Italianist – Special Issue, “Cross-Cultural Approaches to Italian Ecocriticism”», 42 (2022-23).
- Serra, Ilaria, *The Poetic Geography of Italy: Coastal Geometaphors*, in «Italian Culture», 41.1 (2023), pp. 80-102.
- Valeri, Diego, *Tempo e poesia*, Milano, Mondadori, 1962.
- Westphal, Bertrand, *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*, trans. Robert T. Tally Jr., New York, Palgrave and Macmillan, 2011.
- Wolff, Carlo, *I Monti Pallidi. Leggende delle Dolomiti*, Verona, Mondadori, 1931.

### *Sitography*

- Serra, Ilaria, *Parchi Letterari virtuali alla Florida Atlantic University di Boca Raton. Poetic Geography of Italy. Il primo corso universitario statunitense ad 'entrare' nella rete dei Parchi Letterari*, su *I parchi letterari* (May 29, 2020).  
<<https://parchiletterari.com/eventi-scheda.php?ID=01723>>

# BIFORCAZIONI

## POSTLIRICA E POSTPOESIA NEL MARCO GIOVENALE DEGLI ANNI VENTI

*Antonio Francesco Perozzi*

### *Introduzione*

L'opera di Marco Giovenale si distingue per due caratteristiche: da un lato la prolificità, che fra il 2003 e il 2023 ha portato – senza contare plaquette e artbook – alla pubblicazione di quasi due libri l'anno;<sup>1</sup> dall'altro la “biforcazione” tra una linea di scrittura più legata al modernismo, più chiusa e assertiva (nel senso di: «*scrittura che preorienta [...] la reazione del lettore*»)<sup>2</sup> e una, al contrario, non-assertiva, «asciugata dai marcatori del 'poetico'» e in cui l'autore inserisce «gli elementi di una sua sfiducia o dubbio di fondo nei confronti del proprio garantire autoriale [...] uno spessore veritativo-esemplare al detto».<sup>3</sup>

Con gli anni '20 del nuovo millennio entrambe queste caratteristiche sono state confermate. I sette libri pubblicati da Giovenale dal 2020 al 2023<sup>4</sup> si dispongono ancora in uno spazio tendenzialmente bipartito: il «cambio di paradigma»<sup>5</sup> di cui scriveva lo stesso autore nel 2010, infatti, pur favorendo la prospettiva post-paradigmatica, non ha eliminato del tutto quella più vicina alle modalità precedenti. Obiettivo di questo articolo, dunque, è osservare come linea assertiva e linea non-assertiva si coniughino e rapportino nell'ultima produzione dell'autore, ponendo particolare attenzione a due elementi che appaiono decisivi per differenziarle, ovvero il ruolo del suono e l'effetto comico.

Per fare ciò, occorre prima tracciare un quadro riassuntivo di tale biforcazione, ricorrendo ad alcune dicotomie presenti nella ricezione critica di Giovenale. A

---

<sup>1</sup> Per una panoramica delle pubblicazioni dell'autore si rimanda a Marco Giovenale, *Bibliografia (assai in)completa*, su *slowforward*.

<sup>2</sup> *Colloquiale n°6 con Marco Giovenale*, a cura di Daniele Poletti, su *dia•foria blog*. Il corsivo è nel testo originale, come in tutte le citazioni successive.

<sup>3</sup> Marco Giovenale, *Cambio di paradigma*, su *Nazione Indiana*.

<sup>4</sup> I libri pubblicati da Giovenale in questi anni sono in realtà undici. Qui ne considero solo sette, escludendo le pubblicazioni saggistiche e di *asemic writing*, estranee allo scopo del saggio.

<sup>5</sup> Giovenale, *Cambio di paradigma*, su *Nazione Indiana*.

parlare di biforcazione è innanzitutto lo stesso autore, quando evidenzia come «il discorso si può forse biforcare» tra un fronte di scrittura propriamente “poetica”, «*handwritten*», e un altro in cui si ricorre a materiali riportati, a interruzioni del discorso, e si indebolisce l’idea di testo come espressione diretta dell’autore.<sup>6</sup>

Si tratta di una distinzione pragmatica, che, però, ne interseca un’altra di tipo cronologico. Da un lato, infatti, la critica distingue nel corpus di Giovenale una linea post lirica, in cui persiste ancora una volontà assertiva, in contrapposizione a una linea di ricerca, in cui si punta alla «disseminazione» del senso e alla messa in crisi «di un soggetto unitario».<sup>7</sup> Tale contrapposizione si ripercuote poi sul grado di coinvolgimento del lettore, che nella seconda linea risulta maggiormente partecipe alla costruzione del senso<sup>8</sup> proprio in virtù dell’impossibilità di ricondurre gli enunciati a una presenza superiore al testo, che orienta, se non obbliga, il percorso del lettore.<sup>9</sup> Dall’altro lato, poi, si rintraccia una separazione cronologica tra linea «novecentesca e post-novecentesca», che viene esplicitata direttamente dall’autore in *Delvaux* (2013) con il significativo sottotitolo «Inizio della distanza».<sup>10</sup>

Incrociando questi dati, l’«inizio della distanza» si potrebbe dunque intendere almeno in tre modi: 1) distanza da stilemi e prospettive novecentesche, compresi quelli delle «avanguardie storiche»;<sup>11</sup> 2) distanza dall’assertività, cioè dal “voler dire” evidenziato da Zublena; 3) distanza da una certa idea di autorialità, con l’autore che «non stabilisce i parametri assertivi del materiale che pure produce».<sup>12</sup>

Visti i caratteri generali di questa distanza, risulta a maggior ragione interessante osservare come dopo il cambio di paradigma, e ancora oggi, Giovenale continui a lavorare anche su materiale “novecentesco”, sebbene, come vedremo, soprattutto in ottica di rifunzionalizzazione. È bene tenere presente, comunque, come le due linee tendano a volte a compenetrarsi e che la biforcazione vada perciò accolta con una certa flessibilità. Ciò che in questo passaggio si vuole evidenziare riguarda più

<sup>6</sup> Cfr. *Perfettamente transitivo ma perfettamente spiazzante*, a cura di Fabrizio Miliucci, su *Flaneri*.

<sup>7</sup> Paolo Zublena, *Come dissemina il senso la poesia “di ricerca”*, su *Treccani*. Cfr. anche *Id.* nella quarta di copertina di Marco Giovenale, *Delle osservazioni*, Pavia, Blonk, 2021, in cui l’assertività del primo Giovenale è ricondotta a un persistere della «dantesca “volontade de dire” che contrassegna la poesia lirica [...] occidentale».

<sup>8</sup> Giulio Marzaioli, in *Altre voci n.11: due letture*, su *Poesia 2.0*, distingue tra «Giovenale autore di *Shelter* e Giovenale non-autore (autore in negativo) di *Quasi tutti* [...] l’autore semina tracce, il non-autore le cancella ed è rimesso al lettore orientarsi (o disorientarsi) in un gioco le cui regole sono anch’esse sempre da riscrivere».

<sup>9</sup> Gian Luca Picconi, *La cornice e il testo. Pragmatica della non-assertività*, Roma, Tic, 2020, p.127: «un principio di enunciazione/individuazione non sovrapponibile con l’ethos dell’autore [*e un*] trattamento della voce autoriale come enunciazione ecoica, quindi ironica».

<sup>10</sup> Cecilia Bello Minciocchi, *Poesia. Marco Giovenale, Strettoie*, su *Malacoda*.

<sup>11</sup> Giovenale, *Cambio di paradigma*, su *Nazione Indiana*.

<sup>12</sup> *Ibid.*

che altro l'ingresso, a cavallo tra i primi due decenni del nuovo millennio, di una prospettiva più apertamente postpoetica nella scrittura dell'autore. Nei prossimi paragrafi, attraverso un campione testuale per ogni libro uscito tra il 2020 e il 2023, tratterò separatamente i due rami generati da questo ingresso e ancora riconoscibili nell'ultimo Giovenale, chiamando dunque postlirica, in senso ampio, la linea più vicina al modello novecentesco e postpoesia quella che invece se ne discosta radicalmente.<sup>13</sup>

### *Linea postlirica*

Per quanto varia al suo interno, la linea postlirica può essere riconosciuta da alcuni elementi ricorrenti che Zublena individua, storicamente, come segnali di «messa in crisi della modalità lirica».<sup>14</sup> Tra questi possiamo inserire l'indebolimento della figura autoriale e della «differenzialità formale» della lirica, il ricorso al plurilinguismo e alla frantumazione testuale (ad esempio attraverso l'interruzione o l'elenco), la «coerenza semantica [...] di difficile interpretazione» e il maggiore spazio dato alla prosa.<sup>15</sup>

Queste caratteristiche sono tutte rintracciabili nel Giovenale precedente o parallelo al cambio di paradigma.<sup>16</sup> Proprio il cambio di paradigma, però, introducendo o rafforzando all'interno del percorso di Giovenale possibilità diverse rispetto a quelle novecentesche, ha innescato, per queste ultime, un processo di reinquadramento. Negli ultimi anni, infatti, l'autore ha posto l'accento sul macro-progetto *Delle restrizioni*, «una sorta di opera-di-opere» in costruzione «dal 1996»<sup>17</sup> che non solo mette in relazione i libri fra loro nella continuità di un «flusso»,<sup>18</sup> ma li costringe anche in una «raggiera di stili, [come] pezzi staccati da un cerchietto nodale monocratico che li calcia, li espelle. Raggi o segmenti componibili anche quando in conflitto reciproco perfino frontale».<sup>19</sup>

<sup>13</sup> Sulla postpoesia cfr. Jean-Marie Gleize, *Oggetti verbali mal identificati*, in *Qualche uscita. Postpoesia e dintorni*, Tic, Roma, 2021 (ed. or. Parigi 2009), p. 49: «pensare il proprio lavoro come qualcosa che sta *al di fuori* della sfera della poesia». Preferisco utilizzare, qui, “postpoesia” al posto di “ricerca”, da un lato per evidenziare il cambio di paradigma, dall'altro per il fatto che il termine “ricerca” si può applicare anche ad alcune soluzioni del Giovenale “novecentesco”. Sulla storia della parola ricerca si veda infatti Marco Giovenale, (*scrittura di*) *ricerca senza virgolette*, su *slowforward*.

<sup>14</sup> *Storia dell'italiano scritto*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese, Lorenzo Tomasin, Roma, Carocci, 2014, p. 406.

<sup>15</sup> Cfr. *ivi*, pp. 421-450.

<sup>16</sup> *Ivi*, *passim*.

<sup>17</sup> Marco Giovenale, *Una nota di lavoro (su “Double click”)*, su *slowforward*.

<sup>18</sup> È un'espressione dello stesso Giovenale contenuta in *tagli/tmesi*, che io cito però da Stefano Ghidinelli, *Marco Giovenale e la mise en livre. Appunti su tagli/tmesi e Delvaux*, in «il verri», 60 (2016), p. 145.

<sup>19</sup> *Ibid.*

L'autonomia dei libri viene quindi ricondizionata da *Delle restrizioni*, tanto che Ghidinelli ha parlato, per «ogni atto di «restrizione» intermedio» (ovvero per ogni libro), di «qualcosa di analogo a un *allestimento temporaneo*».<sup>20</sup> Una definizione che mi sembra adatta alla natura dinamica delle opere di Giovenale: in esse si compie una dialettica tra un materiale caotico e una serie di “restrizioni” tramite cui l'autore cerca di orientarlo.<sup>21</sup>

Per quanto si tratti quasi sempre del recupero di vecchie scritture, gli ultimi episodi della linea post lirica non corrispondono dunque a mera auto-filologia, ma dispongono il materiale all'interno di un progetto complesso e rifunzionalizzante. *Le carte della casa* (2020), ad esempio, è pensato come «addendum al libro *La casa esposta*»<sup>22</sup> e «costituito da foglietti accartocciati letteralmente nell'epicentro del caos-scasamento vissuto negli anni 2005 e 2006».<sup>23</sup> Questo tema, e quello della «disposofobia, cioè [del]l'incapacità di disfarsi»<sup>24</sup> degli oggetti, già ne *La casa esposta*, è ripreso da *Le carte della casa*, che si offre così come una serie di prose scure, alimentate da immagini di spoliazione e senso di disorientamento, come si vede in *080405*:

sono soli. sono a trenta chilometri di spostamento. non possono andare via la parete sta cadendo nei suoi pezzi marcia ogni giorno passa e cade stocca un tratto, una tegolina tegumento: colore, è fieno privato, il chiaro ocre per più suono a coprire. le (numero n) ossa sospese, ai nylon, entra. sette comete di stagnola. a settanta centimetri da terra. le mattonelle esagonali, i fori di colpi di artiglieria tedesca, per lo sbarco, anzi, la pianura. il blocco della retina. non vede. la sorella lo accudisce cadendo. lo spazio diminuisce. poi portano via le sedie, dovendo. dei gatti di giada, i loro occhi fissi muti. mugliano piagnucolano mentre. e le stanze spogliate. senza mostrarsi, chiusi in un lato. escono mentre fa sera. quella non deve intervenire, parlare dentro il parlare fatto.<sup>25</sup>

Si notano già in questo esempio diversi dei tratti evidenziati da Zublena, come l'elenco (che in tutto il libro serve a esaltare la mole di oggetti abbandonati), l'indebolimento dell'«individualità autoriale» (l'attacco è in terza persona, come quasi tutti quelli della *plaque*), nonché il ricorso alla prosa. Ma ad assicurare questo lavoro alla linea post lirica è soprattutto la tematica del dolore: per quanto Giovenale la affronti lateralmente, questa rimane un tratto “patetico” che allontana decisamente il Giovenale post lirico da quello post poetico. Il dolore è

<sup>20</sup> Ivi, p. 146.

<sup>21</sup> Luigi Severi, in *Scrittura poetica come opera mondo con Marco Giovenale / Vincenzo Ostuni*, su *Fondazione Primoli*, parla di «tentativo di codificare delle righe di senso sopra il caos dell'oggi».

<sup>22</sup> Marco Giovenale, *Le carte della casa*, su *Nazione Indiana*.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Marco Giovenale, *consulente editoriale, editor, estensore di materiali scritti*, a cura di Gianluca Garrapa, su *Mixcloud*.

<sup>25</sup> Marco Giovenale, *Le carte della casa*, Macerata, Edizioni Volatili, 2020, p. 16.

infatti ancora un'alterazione emotiva, dimensione che la produzione postpoetica punterà ad azzerare o parodiare. In questo caso, invece, come per il libro del 2007, "esporre la casa" equivale a disassemblare, violentare, uno spazio che dovrebbe essere protettivo e rassicurante.<sup>26</sup> Ciò che si ottiene è un «equilibrio di *pathos* e asciuttezza»,<sup>27</sup> quindi, non esplicitamente confessionale, ma in cui il dolore conserva ancora un ruolo.

Su questa linea si colloca anche *Delle osservazioni* (2021), che raccoglie materiali da libri a cavallo tra anni 2000 e anni '10 (*Criterio dei vetri*, *Storia dei minuti*, *La casa esposta*, *Shelter*, *In rebus*, *Delvaux*, *Maniera nera*)<sup>28</sup> e, perciò, ne eredita modalità e temi. Ritroviamo quindi la «casa» e l'evocazione (per quanto a bassa temperatura) del dolore, colto negli «aspetti manchevoli, spezzati e cupi»<sup>29</sup> di «ciò che viene guardato».<sup>30</sup> Oltre che per una più specifica operazione di riscrittura (le nuove versioni di alcuni testi hanno lo scopo, dice Zublena, di «limarne la perentorietà»),<sup>31</sup> *Delle osservazioni* si distingue però da *Le carte della casa* soprattutto perché ricorre esclusivamente ai versi, e questo ci permette di evidenziare altri due aspetti rilevanti nel Giovenale postlirico, ovvero l'importanza del suono e la frantumazione della sintassi:

si riombra molto per l'arrivo  
 (lui) del sonno, per i ragazzi  
 chiassosi, *cruz*, rissosi,  
 nella strada, *yo* – che (loro) hanno  
 calci e "le colpe"  
  
 fanno facendo con grossi colpi *rassuonare*  
 i doppi bidoni, con palmi i clacson, morso  
 minimo, bit ai conti, però muti,  
 fluenti, che influiscono – a picchi  
 di necrofanie – sui canali, della città, unas  
 città – dite dicono – mai vista? – *qui virescit*  
 nel fondo dell'acqua<sup>32</sup>

<sup>26</sup> Cfr. Cecilia Bello Minciocchi, *I profili dell'ombra*, in Marco Giovenale, *La casa esposta*, Firenze, Le Lettere, 2007, p. 155: «L'esposizione della casa procede verso la spietata chiarezza di un fatale destino di perdita e sgretolamento».

<sup>27</sup> Ivi, p. 156.

<sup>28</sup> Per questa impostazione, Zublena, nella quarta di copertina di *Osservazioni*, lo ha definito «un libro riassuntivo della modalità di Marco Giovenale [...] postlirica».

<sup>29</sup> Cecilia Bello Minciocchi, «l'intero (in vero) (in vitro)»: *il dolore e lo sguardo esperiti*, in Marco Giovenale, *Criterio dei vetri*, Salerno, Oèdipus, 2007, p. 96.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> Zublena, quarta di copertina di *Osservazioni*.

<sup>32</sup> Ivi, p. 20. Il testo, in una versione differente, era già apparso in Marco Giovenale, *In rebus*, Zona, 2012.

In questo esempio si può verificare come l'obiettivo – forte nel Giovenale degli anni 2000 – di usare la poesia per «fermare con evidenza icastica»<sup>33</sup> una scena o concetto si serva di figure di suono (paronomasie, ripetizioni, omoteleuti, allitterazioni) e cioè di una prospettiva di «non scindibilità di suono e senso».<sup>34</sup> Questo compito primario attribuito al suono si intreccia poi ai già citati meccanismi di interruzione: vediamo le due strofe continuamente interrotte da parentesi, trattini, virgole, che hanno l'effetto di spezzare la sintassi, quindi di rendere più difficoltosa la rappresentazione della scena nella mente del lettore. Proprio per il fatto che si compone principalmente di testi già pubblicati negli anni 2000, poi, *Delle osservazioni* permette di rilevare la ricorrenza di tali frantumazioni nella produzione di quegli anni. Si vedano ad esempio gli attacchi «sognando sogna gli stessi / movimenti degli occhi sotto i gusci – / le membrane e: morbido – e: spostamenti / veloci»<sup>35</sup> e «Le feritoie (duomo, Alba) loro / segnano: mattina»<sup>36</sup> appartenenti a due testi ripresi rispettivamente da *Criterio dei vetri* e *Delvaux*. Ne emerge, per il Giovenale “novecentesco”, l'interesse a costruire «grate che trattengono una materia»<sup>37</sup> testi che tramite gli incisi e i richiami fonici interrompono e riannodano continuamente la sintassi.<sup>38</sup>

Questa conformazione testuale può infine ravvisarsi in *a few obsidian stones --- and langrids* (2022), dove, accanto alle *ossidiane* in versione inglese,<sup>39</sup> compaiono i *langrids*, ovvero dei «*grid of language*»,<sup>40</sup> riquadri contenenti scritture asemiche. Non c'è spazio, qui, per approfondire il rapporto tra la scrittura asemica e quella lineare di Giovenale;<sup>41</sup> ma si riescono comunque a considerare i *langrids* come una sorta di complementare grafico delle «grate» sonore. Su questo asse che va dal suono all'immagine, di conseguenza, le *obsidian stones* possono essere collocate in una dimensione intermedia, in cui agiscono visibilmente e al contempo la frantumazione sintattica/sonora e quella grafica:

if Selva Candida | s / d canids  
not: mandible / but: continuously  
jaw, arch a: “chew, but” (*sed*)  
continuously that: reverse. and the

<sup>33</sup> Bello Minciacchi in Giovenale, *Criterio*, p. 83.

<sup>34</sup> *Intervista a Marco Giovenale*, a cura di Paola Crisostomidis Gatti, su *RMagazine*.

<sup>35</sup> *sognando sogna gli stessi*, vv. 1-4, Giovenale, *Delle osservazioni*, p. 8.

<sup>36</sup> *Le feritoie (duomo, Alba) loro*, vv. 1.2, *ivi*, p. 18.

<sup>37</sup> Antonella Anedda, *Esposizioni*, in *ivi*, p. 10.

<sup>38</sup> Cfr. Bello Minciacchi in Giovenale, *La casa*, p. 158: «Monconi di frasi, immagini *inquadrate* e acquisite con uno *scatto* della scrittura dicono dell'*urto* dell'esterno sul soggetto.»

<sup>39</sup> Sulle *ossidiane* cfr. Marco Giovenale, *langrids by differx (2014 – up to now)*, su *slowforward*.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> Ma cfr. Antonio Devicienti, *Per un abbozzo di “commento” al primo volume dell'Enciclopedia asemica di Marco Giovenale*, su *Quaderni delle officine*.

hands for “manipulation” the  
 latebra lat  
 from / ex  
 In [...] some birds, mass  
 [...] finely granular  
 [...] below the germinative disc<sup>42</sup>

Ritroviamo le figure di suono evidenziate per *Delle osservazioni* (ad esempio nella trama fonica che lega «(sed)», «reverse», «hands», «ex»), applicate però alle componenti minime della lingua, secondo una «non sopportazione di microstrutture della frase»<sup>43</sup> che porta già nell'incipit a smontare, quasi anagrammaticamente, «Selva Candida» in «s / d canids». Dall'altro lato, quello grafico, le parentesi già adoperate in *Delle osservazioni* sono riprese e affiancate da *omissis* e slash, che, come nei *langrids*, costringono il testo in uno spazio asfittico, fino a sgretolarlo. Il campione riportato è per giunta relativamente sobrio: nel libro compaiono esperimenti grafici più estremi, con lunghe stringhe di segni di interpunzione o versi del tipo «¥ & \$ & € twaa the unifie ---=---».<sup>44</sup> Il risultato finale, dunque, è una serie di stanze claustrofobiche costruite sulla doppia griglia sonora e grafica, che arriva a scomporre la lingua nelle sue unità minime e ormai prive di referente. Una soluzione in apparenza lontana dal Giovenale postlirico e in realtà, sul piano formale, applicazione rigorosa di quei meccanismi di interruzione rintracciati in precedenza.

Più riconoscibile è invece la natura postlirica di *Cose chiuse fuori* (2023). L'ultimo libro di Giovenale<sup>45</sup> «conclude/completa e sigilla, “chiude fuori”, una possibile *esalogia*»,<sup>46</sup> comprendente anche «*La casa esposta, Delle osservazioni, Shelter, Delvaux, Maniera nera*»,<sup>47</sup> e in «*Delle restrizioni* [...] occuperà un posto strutturale».<sup>48</sup> Il titolo, del resto, suggella una fine: le cose chiuse fuori sarebbero anche le parti di quella «traccia novecentesca»<sup>49</sup> da cui l'autore si è via via allontanato. *Cose chiuse fuori* recupera così «testi usciti in *Altre ombre* (La camera verde, 2004), *Superficie della battaglia* (La camera verde, 2006), [...] nel *Nono quaderno di poesia contemporanea* (Marcos y Marcos, 2007), e *Delvaux* (Oèdipus,

<sup>42</sup> Marco Giovenale, *a few obsidian stones ---and langrids*, Leiria, Paper View Books, 2022, p. 10.

<sup>43</sup> *Perfettamente transitivo*, a cura di Fabrizio Miliucci, su *Flaneri*.

<sup>44</sup> dx-----, v. 13, Giovenale, *a few obsidian*, p. 15.

<sup>45</sup> Questo articolo è stato scritto prima dell'uscita di *Oggettistica* (Tic, 2024). Si rimanda perciò l'analisi del libro a un eventuale studio futuro.

<sup>46</sup> Marco Giovenale, *Cose chiuse fuori*, Torino, Aragno, 2023, p. 83.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Id., *mg*, “*cose chiuse fuori*” (*aragno, collana 'i domani'*, 2023), su *slowforward*.

<sup>49</sup> *Ibid.*

2013)»<sup>50</sup> e si lega strettamente a *Delle osservazioni*, con cui condivide la frantumazione testuale («*Father/fader. further / (name). gentile / "genuit" »*),<sup>51</sup> le trame foniche («*vetro verde del vero / quadro, ritratto della prima / prua partita*»),<sup>52</sup> i temi tipici della linea post lirica (come quelli della casa e del dolore)<sup>53</sup> e l'obiettivo di riorganizzare la prima produzione dell'autore.

Riorganizzazione e revisione, in questo libro "finale", hanno però un peso particolare. Anzitutto, confrontato con *Delle osservazioni*, *Cose chiuse fuori* appare più strutturato, per la suddivisione in sezioni e per il leitmotiv della *Funzione*, parola che compare nel titolo di diversi testi<sup>54</sup> e che va inteso nel senso di ruolo, ma anche di liturgia. La sezione *City shots*, in particolare, contiene diversi riferimenti ecclesiastici (come le chiese di Roma e i versi in latino)<sup>55</sup> che hanno un preciso ruolo strategico: con la funzione, infatti, si introduce un tono di solennità, un'altezza di senso (addirittura divina) che è destinata a deflagrare più rumorosamente quando viene desublimata, attraverso l'accostamento tra elementi ecclesiastici e tecnologia («*Fontane, tritoni manierati, photoshop*») <sup>56</sup> o la scoperta di un inganno all'interno del rito (in mezzo all'«*ammattonato, il cimitero, il battistero, il mistero*» il soggetto «*avanza vivo / come funzionano i fotogrammi, / per inganni*»).<sup>57</sup>

In termini di macrostruttura, però, particolarmente significativa risulta *Exit from entrance*, sezione finale che riprende testi da *Altre ombre*, la più antica raccolta tra quelle cui attingono *Cose chiuse fuori* e *Delle osservazioni*; un'«uscita dall'entrata», quindi, che conclude circolarmente l'esalogia. Così l'ultimo testo:

La neve sciolta si scioglie più avanti.  
 Il ricordo non suo lo commuove.  
 Enfatico, un po' attenuato:  
*Non ricostruirete.*<sup>58</sup>

Benché breve e più lineare, il testo conferma alcuni tratti fondamentali della produzione dell'autore: l'arretramento dell'io (attraverso l'uso della terza persona,

<sup>50</sup> Id., *Cose chiuse*, p. 83.

<sup>51</sup> *Father/fader. further*, vv.1-3, ivi, p. 59.

<sup>52</sup> [*cose che sciamano verso se stesse*], vv. 4-6, ivi, p. 71.

<sup>53</sup> Cfr. *Del dolore può essere ascoltato*, vv. 1 e 4-6, ivi, p. 32: «Del dolore può essere *ascoltato*», «i gerani jingle dei balconi dove / per possesso (della casa, mura / nude, casse con i chiodi)».

<sup>54</sup> Ivi, p. 11, 19, 21, 30.

<sup>55</sup> Cfr. *Fuori funzione* vv. 16-17 e 26, *Fontane, tritoni manierati, photoshop*, v.16 e *Funzione*, v. 27, ivi, p. 19-20, 26, 31: «*Domine in Te lucem / intello*», «Dimitte nos», «La schiena a Sant'Agnese, il ritratto kitsch», «scendi da Sant'Ignazio».

<sup>56</sup> *Fontane, tritoni manierati, photoshop*, v.1, ivi, p. 27.

<sup>57</sup> *Funzione*, vv. 13 e 15-17, ivi, p. 21.

<sup>58</sup> Ivi, p. 82.

per di più sabotata dal «ricordo non suo») e la contraddizione (la «neve sciolta» che «si scioglie»). Ma il momento più significativo coincide con il terzo verso: come osserva Bello Minciocchi,<sup>59</sup> questo non era presente nel testo originale di *Altre ombre*, e contribuisce qui ad attenuare il tono perentorio dell'explicit. Abbiamo questo movimento: il verso finale, durissimo, sigilla la chiusura del percorso postlirico (o almeno dell'esalogia che lo rappresenta), ma è parzialmente sconfessato proprio dal verso che lo precede, che ne irride l'autorevolezza. Osserviamo quindi come la revisione, in questo caso, procede nella direzione dell'ironia e dell'auto-parodia,<sup>60</sup> meccanismi che si legano fortemente alla fase postpoetica e che sono tra i segnali più evidenti del cambio di paradigma. Pur appartenendo alla linea postlirica, *Cose chiuse fuori* è un libro particolarmente consapevole di questo cambio<sup>61</sup> e mostra perciò non solo la programmaticità, ma anche una specifica e significativa modalità con cui Giovenale rifunzionalizza il proprio corpus "novecentesco"; ovvero la compresenza tra asserzione e ironia.

### *Linea postpoetica*

I meccanismi ironici, umoristici e comici sono del resto tra gli elementi che più caratterizzano lo scarto tra postlirica e postpoesia in Giovenale.<sup>62</sup> Essi favoriscono infatti la scrittura non-assertiva, che, sfruttando in maniera critica e auto-sabotante la dialettica tra il testo e la cornice,<sup>63</sup> punta a smarcarsi dall'oscurità tipica di molta avanguardia novecentesca e a ottenere un tipo di ambiguità e contraddizione più opaca, meno espressionistica.<sup>64</sup> Il testo quindi non è più un'enunciazione diretta dell'autore, ma un punto in cui la cornice di senso che esso, a un primo livello, implica, si scontra con il proprio sabotaggio.<sup>65</sup> E questa prospettiva può facilmente generare effetti comici, dal momento che si regge proprio sulla distanza tra il contenuto dell'enunciato e la posizione ideologica dell'enunciatore.<sup>66</sup>

<sup>59</sup> Cecilia Bello Minciocchi, *Marco Giovenale – Cose chiuse fuori*, su *CentroScritture*.

<sup>60</sup> *Ibid.*: «ironia che ricade sulla retorica».

<sup>61</sup> Cfr. Antonio Devicienti, *Sulla soglia tra Novecento e dopo-Novecento: intorno a "Cose chiuse fuori" di Marco Giovenale*, su *Le parole e le cose*<sup>2</sup>: «*Cose chiuse fuori* fa i conti in maniera radicale con l'intero Novecento» e compie la «funzione di soglia tra Novecento e dopo-Novecento».

<sup>62</sup> «Ironia» e «Scherzo, gioco» compaiono già in Giovenale, *Cambio di paradigma*, su *Nazione Indiana*.

<sup>63</sup> Cfr. Picconi, *La cornice*, p. 84.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 116: «un'altra via di straniamento: né quello sintattico della difficoltà, né quello semantico dell'oscurità, ma quello pragmatico dell'opacità».

<sup>65</sup> Cfr. *ivi*, p. 53.

<sup>66</sup> Cfr. *id.*, *Ironia o ridicolo? Tre versi di Luigi Socci*, in «l'Ulisse», 25 (2022), p. 162: il comico è «un lavoro attraverso cui l'autore presenterebbe un messaggio, mostrando però gradualmente, proprio per mezzo di una serie di indizi legati all'aspetto formale, la propria distanza ideologica rispetto alla lettera di quel messaggio.»

---

Tale orizzonte è quello verso cui Giovenale si è spostato dalla fine degli anni 2000, e ancora negli anni '20, ad esempio con *La gente non sa cosa si perde* (2021):

si aspetta diverso ma è proprio lo stesso e la situazione non cambierebbe se fosse diverso

(proprio la vita sarebbe – stata – diversa). però attualmente la situazione non cambia,

è anche diverso perché poi uno pensa lo sbaglio il lavoro e le strutture del lavoro

sarò diverso finché non sarò disponibile poi sarò uguale

ti insegnano che vuol dire molto, poi che vuol dire tutto

poi il tutto che vuol dire ti supera e resti indietro, ti ha superato

finché poi uno cresce allora tutto è diverso tutto cambia

sei stato già superato non può più essere diverso invece no poi un anno due anni sei superato ancora quindi questo in gergo sportivo si dice doppiato no viene doppiato è strano che si usi la stessa che ha in verità due significati perché doppiare vuol dire sia appunto superare due volte un atleta in corsa oppure passare due volte per lo stesso.

ma 3 terzo significato vuol dire anche sovrapporre la propria voce alla voce originale di un attore quindi prestare la propria voce a chi parla in un'altra

quindi se ti doppiano è vuole dire che prendono la tua voce non te la ridanno indietro questo succede quando si cresce e non è diverso però allora è diverso ma da parte di un'altra persona perché la diversità te la danno loro non la costruisci più tu non la fai più tu non è più tua e quindi non si vede che sei diverso sei come tutti gli altri sei stato superato e doppiato come tutti considerando questo alcuni smettono proprio tanto capiscono che non sono loro a parlare

questa è una cosa che si capisce tardi in realtà c'era anche prima o almeno così dicono o gli è stato detto a meno che non sia un errore di traduzione di doppiaggio<sup>67</sup>

Il primo aspetto che qui si rileva, in confronto ai testi postlirici, è la distinzione ormai saltata tra prosa e versi: è lo stesso Giovenale, del resto, a dire che il libro ha

---

<sup>67</sup> Marco Giovenale, *4, La gente non sa cosa si perde*, Roma, Tic, 2021, p. 12.

«a che fare con la prosa anche quando le frasi sono tagliate a mo' di versi».<sup>68</sup> L'abbandono del verso nella postpoesia è però un fatto più complesso del semplice abbandono dell'a capo – che può essere conservato come scelta puramente visiva – e riguarda semmai, con Gleize, il lavorare «al di là del principio metrico-prosodico»,<sup>69</sup> marcatore tipico della poesia “tradizionale”. Nel caso specifico di Giovenale si tratta dunque di un distacco significativo proprio da quella «non scindibilità di suono e senso» che caratterizzava la fase postlirica. Suono, e anche ritmo: mentre la lirica, generalmente, ancora oggi assegna un ruolo primario al ritmo,<sup>70</sup> questo Giovenale si pone al di là della questione metrico-prosodica (liquidandola anche parodicamente: si pensi ai “sonetti” di *Quasi tutti*)<sup>71</sup> e vicino a una «dimensione installativa della poesia», che Giovannetti contrappone a quella orale.<sup>72</sup>

Oltre al verso, anche la prosa, però, si distingue da quella della fase postlirica. Rispetto a *Le carte della casa*, osserviamo qui un andamento più fluido (pochissimi segni di punteggiatura contro l'interruzione continua della prosa precedente), un lessico meno carico (il testo tratto da *Delle osservazioni*, ad esempio, poteva proporre tessere come «riombra», «necrofanie», «*qui virescit*», appartenenti a un registro decisamente escluso da *La gente* o al limite incluso in forma parodica),<sup>73</sup> l'oscurità semantica sostituita dall'emulazione dei tic del parlato (si notino le ripetizioni e le sfasature: «non è diverso però allora è diverso», «quindi se ti doppiano è vuole dire che»), dalla tendenza a «rovesciare» ogni «pretesa di profondità»<sup>74</sup> e a «offrirsi in una [...] esteriore trasparenza linguistica».<sup>75</sup> Il lavoro sulla lingua svolto in questa fase da Giovenale va infatti colto soprattutto nello straniamento provocato all'interno dei suoi automatismi, in particolare, come nota Castiglione, attraverso «(a) rarefazione del messaggio – inteso come proposizione univoca e coesa – [...]; (b) citazione a scopo critico del messaggio, con conseguente attitudine metatestuale [...]; e (c) impiego tendenzialmente umoristico di luoghi

<sup>68</sup> *Intervista a Marco Giovenale*, a cura di Paola Crisostomidis Gatti, su *RMagazine*.

<sup>69</sup> Gleize, «*Perché adesso suono il tam-tam?*», in *Qualche uscita*, p. 38.

<sup>70</sup> Cfr. Paolo Giovannetti, *La poesia degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Roma, Carocci, 2017, pp. 32-35 e Andrea Afribo, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Carocci, Roma, 2017, pp. 91-106.

<sup>71</sup> Marco Giovenale, *Quasi tutti. Microtensori e prose in prosa 2008-2010-2018*, Torino, Miraggi, 2018<sup>2</sup>, pp. 7-19. Sulla parodia del sonetto in Giovenale cfr. Antonio Loreto, *Il sonetto dopo la lirica (falsità, promesse, allegorie)*, in «Between», VI (2016), 12, pp. 15-18.

<sup>72</sup> Giovannetti, *La poesia*, p. 59.

<sup>73</sup> Cfr. in 33, v.1, Giovenale, *La gente*, p. 42 un esempio di parodia, tramite anacoluto, del registro alto: «non lesiniamo di poniamoci le domande».

<sup>74</sup> Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018, p. 215.

<sup>75</sup> *Storia dell'italiano scritto*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese, Lorenzo Tomasin, p. 451.

comuni e fallacie». <sup>76</sup> Lo si vede qui ad esempio in tasselli come «questo succede quando si cresce» o «sei come tutti gli altri», che appunto decontestualizzano il luogo comune. Anche temi tipici del Giovenale postlirico (come qui quello della doppiezza o altrove quello della casa) <sup>77</sup> vengono ripensati in un orizzonte di senso e di pragmatica testuale molto diverso. <sup>78</sup>

Metamorfosi stilistica, assenza di figuratività ed effetto comico appaiono dunque strettamente connessi, visto che l'«effetto comico» coincide con una «riduzione della carica patemica postulata inizialmente dal testo» <sup>79</sup> e agisce quindi in direzione opposta alla coincidenza ideologica tra detto e «dittante» tipica della lirica. <sup>80</sup> Non occorre qui analizzare la distinzione tra comico, ironico e umoristico in Giovenale; è sufficiente considerare, per ora, come la «neutralizzazione» delle «tonalità affettive» che Picconi sottolinea pertenerne al «testo comico» <sup>81</sup> si riveli parte integrante della prospettiva postpoetica.

Lo dimostra il fatto che si può parlare di comico anche per *Il cotone* (2021), un lavoro molto diverso da *La gente non sa cosa si perde*, caratterizzato da testi più brevi e statici:

non si vede perché il cotone  
con tutti i suoi fiocchi  
debba offuscare la visione nel film  
ma chi oserà mai contrastare la visione del regista?  
ci si abitua. <sup>82</sup>

Anche qui troviamo una concezione del verso post-prosodica, un'atmosfera allucinata, i giochi sui tic linguistici (il «non si vede perché» dell'incipit si può intendere fisicamente, con il cotone che impedisce la visione del film, e allo stesso tempo «moralmente», se agganciato al «debba» del terzo verso). A differenza de *La gente non sa cosa si perde*, però, per i testi de *Il cotone* Giovenale può tornare a parlare di «informale freddo», di «qualcosa che ha a che vedere [...] con la

<sup>76</sup> Davide Castiglione, *Sapienziale. Forme e usi della sentenza nella poesia italiana contemporanea*, in «Polisemie», III (2022), p. 69.

<sup>77</sup> Cfr. 7, vv. 7-11, Giovenale, *La gente*, p. 17: «però il problema è quello di trovare la scatola d'entrata / nell'appartamento in cui abitiamo / se non trovo quella tutte le differenze sono o potrebbero essere differenze da qualsiasi altra cosa / e altro luogo».

<sup>78</sup> Cfr. *Intervista a Marco Giovenale*, a cura di Paola Crisostomidis Gatti, su *RMagazine*: «Si tratta di materiali che non lavorano su temi troppo diversi da quelli di *Delle osservazioni*, ma lo fanno con un'aggiunta di distanza (e distanziamento da un io che voglia darsi come *dittante*)».

<sup>79</sup> Picconi, *Ironia o ridicolo?*, p. 162.

<sup>80</sup> Cfr. id., *La cornice*, pp. 48-54.

<sup>81</sup> Id., *Gli affetti del comico: poesia comica, campo letterario, tonalità affettive*, in «il verri», 60 (2016), p. 11.

<sup>82</sup> Marco Giovenale, *Il cotone*, Milano, Zacinto, 2021, p. 29.

scomposizione della figura» e con «una freddezza di fondo che mette in campo una deformazione a cui non vengono attribuiti dei caratteri di pathos»; una formula che impiegava per «una serie di scritture [...] tra il 2004 e il 2009».<sup>83</sup> La freddezza renderebbe quindi *Il cotone* in qualche modo comunicante con la linea novecentesca, da cui si discosta, però, proprio per il ribaltamento in chiave “comica” di meccanismi tipici della tradizione, quali, ad esempio, l’epifania e la metafora.<sup>84</sup> A tal proposito si osservino – oltre alla chiusura abbassante e l’uso ambiguo della metafora del cotone nell’estratto riportato sopra – il senso di incompiutezza e bidimensionalità tramite cui, in un altro estratto, si ironizza direttamente il concetto di verità:

sono le nostre piccole verità  
 ce le portiamo dietro  
 la musichetta si arresta sulla soglia  
 non ci segue dentro  
 neanche loro.<sup>85</sup>

Nonostante la freddezza conduca più che altro a «una forma sottile di umorismo»,<sup>86</sup> quindi, Picconi suggerisce la possibilità di parlare precisamente di comico anche per questo libro, dal momento che «questo entrare in contraddizione con l’intensità lirica, attraverso la freddezza, questo spegnere un po’ l’ansia, l’afflato del testo lirico, è proprio una strategia tipica del comico».<sup>87</sup> Che si sottolinei più l’effetto comico o quello umoristico, a collegare *La gente non sa cosa si perde* e *Il cotone* rimane il riso generato da una cooperazione tra tic linguistico e «impossibilità di adescare nel libro» quella «figuralità»<sup>88</sup> su cui poggia tradizionalmente la poesia.<sup>89</sup> Un aspetto che ne *Il cotone* stesso, del resto, si esprime, a metà tra auto-ironia e dichiarazione d’intenti:

le loro riflessioni  
 sono molto profonde  
 le mie superficiali<sup>90</sup>

<sup>83</sup> Id., *La finestra di Antonio Syxty incontra Marco Giovenale autore del libro di poesia Il cotone*, su *MTM TV*.

<sup>84</sup> Cfr. Gian Luca Picconi, *Su Marco Giovenale, Il cotone*, in «l’immaginazione», 331 (2022), p. 62.

<sup>85</sup> Giovenale, *Il cotone*, p. 27.

<sup>86</sup> Picconi, *Su Marco Giovenale, Il cotone*, p. 62.

<sup>87</sup> Giovenale, *La finestra di Antonio Syxty*, su *MTM TV*.

<sup>88</sup> Id., *Su Marco Giovenale, Il cotone*, in «l’immaginazione», 331 (2022), p. 63.

<sup>89</sup> Cfr. Simonetti, *La letteratura*, p. 216: «la metafora è identificata con la lirica» e «è la stessa presenza metaforica che in quest’ambito [*della postpoesia*] tende a diradarsi, fino a scomparire».

<sup>90</sup> Giovenale, *Il cotone*, p. 16.

Tutti questi aspetti sono ribaditi da *Statue linee*, che pure presenta caratteristiche ulteriormente diverse. Il libro, che raccoglie testi scritti tra il 2002 e il 2022, comunica infatti con il mondo delle microfinzioni e si pone sulla stessa linea de *Il paziente crede di essere* (2016). Anche per *Statue linee* si può parlare infatti di «crisi della coscienza destra»:<sup>91</sup> come ne *Il paziente*, ciò che in *Statue linee* sembra legare testi stilisticamente diversi fra loro è, oltre all'uso della prosa, una messa in crisi delle «categorie logiche e percettive che normalmente usiamo nella vita quotidiana» attraverso «l'onirismo» e «la sconnessione dei nessi logici».<sup>92</sup> Vediamo ad esempio *Saggio sulla cautela*:

L'uomo di fiducia inizia a mentire, l'assicuratore non lo convoca come teste, il giudice dubita di entrambi, il mattino ha l'oro in bocca, la chiave si squaglia nella toppa, è evidente che le responsabilità vanno cercate dall'altra parte, appunto, il giudice abita molto vicino, è cauto, non si fida, fa bene, la porta dà sulla vertigine delle scale, ma senza scale<sup>93</sup>

L'onirismo, l'immagine surreale della «chiave che si squaglia nella toppa» e l'abbozzo di una narrazione si intrecciano qui al luogo comune («il mattino ha l'oro in bocca») e alla contraddizione («L'uomo di fiducia inizia a mentire», la «vertigine delle scale, ma senza scale»), producendo ancora l'effetto comico attraverso il tradimento delle aspettative e la decontestualizzazione. È significativo perciò osservare come il passaggio dai versi de *Il cotone* alla prosa di *Statue linee* non elimini la costruzione del comico tramite la rifunzionalizzazione del luogo comune, le ambiguità e le aporie che rappresenta lo scarto più netto tra fase post lirica e fase post poetica.<sup>94</sup> Ulteriore dimostrazione si ha nel fatto che, per quanto si presenti come libro di «prose contrarie al gigantismo e alla permanenza»,<sup>95</sup> *Statue linee* ospita testi che a livello strutturale riportano caratteristiche almeno in apparenza riconducibili alla poesia, quali ad esempio l'a capo, l'uso libero della punteggiatura e delle maiuscole o la scansione strofica.<sup>96</sup> È il segno non solo della labilità del confine tra poesia e prosa, ma soprattutto del fatto

<sup>91</sup> Guido Mazzoni, *Guido Mazzoni presenta "Il paziente crede di essere" di Marco Giovenale*, in *Gorilla Sapiens*.

<sup>92</sup> *Ibid.*

<sup>93</sup> Marco Giovenale, *Statue linee*, Perugia, pièdimosca, 2022, p. 33.

<sup>94</sup> Cfr. Antonio Devicienti, *Le diramazioni della scrittura (su "Statue linee" di Marco Giovenale)*, su *Via Lepsius*, per cui l'ironia è proprio «uno dei modi con cui Giovenale prende distanza dalla [...] tradizione».

<sup>95</sup> Dalla bandella di Giovenale, *Statue linee*.

<sup>96</sup> Tutti elementi che ritroviamo ad esempio in 65, vv. 1-4, ivi, p. 103: «alla fioca luce di un (dice: lume). alla fioca luce di un alla fioca luce. / alla fioca luce di un uno. alla fioca luce di un iperbatò // ripsius ripigliati, riesci a. / lunedì cenai quella lingua di porco.»

che il cambio di paradigma riguarda i meccanismi pragmatici, più che quelli espressivi, su cui si fondano i testi e le loro contraddizioni interne.

Tali contraddizioni si producono infine anche su un piano che parrebbe riaprire la questione del ritmo. Per *Statue linee*, infatti, la critica ha evidenziato l'importanza della lettura a voce alta, che «dà una tonalità alla scrittura, facendone esplodere *dall'interno* le strutture e i significati condivisi e prestabiliti»,<sup>97</sup> dell'«affidamento su una sorta di oralità teatrale, recitativa e assai divertente».<sup>98</sup> Sono considerazioni in accordo con quanto dichiara lo stesso autore, che spiega di aver assunto, negli ultimi anni, «una postura che sottolinea vocalmente alcuni passaggi»<sup>99</sup> e come la lettura funzioni «da acceleratore delle particelle del comico».<sup>100</sup>

Ciò che occorre osservare, però, è la distinzione tra performance ed esecuzione. In Giovenale il «testo non viene – o non viene *necessariamente* – performato, sottolineato, convocato nell'agorà, esibito; è semmai – al più – posto, orientato [...], *eseguito*»<sup>101</sup> e perciò, scrive Policastro, si assiste al «superamento della performance intesa come dispiegamento di corpo-voce-gesto, in favore di un'*action poetry* [...] senza verticalizzazioni o affondi intimistici».<sup>102</sup> Il valore restituito al suono e al ritmo in sede d'esecuzione, insomma, non persegue più l'obiettivo di costruire architetture prosodicamente o fonicamente dense, bensì quello di esaltare lo «scontro fra la logica sillogistica delle frasi e la realtà»,<sup>103</sup> che, come visto, è proprio il meccanismo che fa scaturire il comico.

### Conclusioni

Da quanto osservato, dunque, si può concludere che la produzione degli anni '20 di Giovenale prosegue la biforcazione che si è prodotta nella sua opera alla fine degli anni 2000, da una parte ancora legata ad alcune istanze novecentesche, e dall'altra, invece, tesa a staccarsi non solo dalla tradizione, ma dalla categoria stessa di poesia.

In questo saggio sono stati osservati in particolare due aspetti che segnano lo scarto tra postlirica e postpoesia in Giovenale e che sono stati fortemente ribaditi dai suoi ultimi libri. L'apertura verso varie declinazioni del comico, infatti,

<sup>97</sup> Devicienti, *Le diramazioni*, su *Via Lepsius*.

<sup>98</sup> Livio Santoro, *Microracconto, racconto bonsai, sudden fictions: cinque libri per scoprire la microfinzione*, in *Lavialibera*.

<sup>99</sup> *Intervista a Marco Giovenale su "Quasi tutti"*, a cura di Gianluca Garrapa, su *Nazione Indiana*.

<sup>100</sup> Giovenale, *La finestra di Antonio Syxty*, su *MTM TV*.

<sup>101</sup> Id., *Cambio di paradigma*, su *Nazione Indiana*.

<sup>102</sup> Gilda Policastro, *L'ultima poesia. Scritture anomale e mutazioni di genere dal secondo Novecento a oggi*, Milano, Mimesis, 2021, §III.2. Come si spiega nel capitolo, l'«*action poetry*» cui fa riferimento Policastro è quella codificata da Christophe Tarkos.

<sup>103</sup> Giovenale, *La finestra di Antonio Syxty*, su *MTM TV*.

contribuisce al sabotaggio della concezione unidirezionale, «*dittante*», della voce autoriale, mentre la natura post-prosodica della scrittura scioglie le «grate» sonore del primo Giovenale e con esse l'«oscurità» di cui erano portatrici, sostituendola ora con soluzioni opache, di «esteriore trasparenza».

Che nonostante l'abbandono dell'intreccio tra senso e suono mantenga valore l'esecuzione ad alta voce, poi, è, come visto, un paradosso solo in apparenza, dal momento che l'esecuzione non ricade nel bacino dell'arte performativa e funziona solamente come evidenziatore degli scarti del linguaggio. È la dimostrazione, in fin dei conti, di come quello che abbiamo schematizzato come passaggio da post lirica a postpoesia non consiste in una mutazione di stile: a perdere operatività sono, pragmaticamente, alcuni (decisivi) marcatori poetici tradizionali.<sup>104</sup>

Bisogna aggiungere che questo lavoro ha un carattere panoramico e questioni del genere, insieme ad altre che sono state appena sfiorate (ad esempio le varie possibilità comiche della linea postpoetica o i criteri di riscrittura dei singoli testi nell'ultimo Giovenale postlirico), richiedono ulteriori approfondimenti. Ciò che qui si vuole mostrare, anche in vista, eventualmente, di tali approfondimenti, è come negli anni '20 Giovenale abbia confermato e anzi rafforzato nel proprio lavoro la centralità della linea post-novecentesca, senza tuttavia liquidare l'altra maniera, che acquisisce però un ruolo del tutto nuovo in ottica di auto-sistemazione e reinquadramento.

### *Bibliografia*

- Afribo, Andrea, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Carocci, Roma, 2017.
- Antonelli, Giuseppe, Matteo Motolese, Lorenzo Tomasin (a cura di), *Storia dell'italiano scritto*, Roma, Carocci, 2014.
- Castiglione, Davide, *Sapienziale. Forme e usi della sentenza nella poesia italiana contemporanea*, in «Polisemie», III (2022), pp. 41-80.
- Ghidinelli, Stefano, *Marco Giovenale e la mise en livre. Appunti su tagli/tmesi e Delvaux*, in «il verri», 60 (2016), pp. 136-157
- Giovannetti, Paolo, *La poesia degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Roma, Carocci, 2017.

---

<sup>104</sup> Cfr. *Colloquiale n°6 con Marco Giovenale*, a cura di Daniele Poletti, su *dia•foria blog*: «Un mutamento di paradigma non è un mutamento di stili, di retoriche [...] ma coinvolge la stessa idea di ortodossia, mettendola in questione.»

- Giovenale, Marco, *a few obsidian stones ---and langrids*, Leiria, Paper View Books, 2022.
- Giovenale, Marco, *Cose chiuse fuori*, Torino, Aragno, 2023.
- Giovenale, Marco, *Criterio dei vetri*, Salerno, Oèdipus, 2007.
- Giovenale, Marco, *Delle osservazioni*, Pavia, Blonk, 2021.
- Giovenale, Marco, *Il cotone*, Milano, Zacinto, 2021.
- Giovenale, Marco, *In rebus*, Zona, 2012.
- Giovenale, Marco, *La casa esposta*, Firenze, Le Lettere, 2007.
- Giovenale, Marco, *La gente non sa cosa si perde*, Roma, Tic, 2021.
- Giovenale, Marco, *Le carte della casa*, Macerata, Edizioni Volatili, 2020.
- Giovenale, Marco, *Quasi tutti. Microtensori e prose in prosa 2008-2010-2018*, Torino, Miraggi, 2018<sup>2</sup>.
- Giovenale, Marco, *Statue linee*, Perugia, pièdimosca, 2022.
- Gleize, Jean-Marie, *Qualche uscita. Postpoesia e dintorni*, Roma, Tic, 2021, (ed. or. Parigi 2009).
- Loreto, Antonio, *Il sonetto dopo la lirica (falsità, promesse, allegorie)*, in «Between», VI (2016), 12, pp. 1-30
- Picconi, Gian Luca, *Gli affetti del comico: poesia comica, campo letterario, tonalità affettive*, in «il verri», 60 (2016), pp. 8-30
- Picconi, Gian Luca, *Ironia o ridicolo? Tre versi di Luigi Socci*, in «l'Ulisse», 25 (2022), pp. 161-170
- Picconi, Gian Luca, *La cornice e il testo. Pragmatica della non-assertività*, Roma, Tic, 2020.
- Picconi, Gian Luca, *Su Marco Giovenale, Il cotone*, in «l'immaginazione», 331 (2022), pp. 62-63
- Policastro, Gilda, *L'ultima poesia. Scritture anomale e mutazioni di genere dal secondo Novecento a oggi*, Milano, Mimesis, 2021.
- Simonetti, Gianluigi, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018.

*Sitografia*

Bello Minciocchi, Cecilia, *Marco Giovenale – Cose chiuse fuori*, in *CentroScritture* (17 luglio 2023).

<https://www.youtube.com/watch?v=ev2nVwr3BXs>

Bello Minciocchi, Cecilia, *Poesia. Marco Giovenale*, Strettoie, in *Malacoda*.

<https://malacoda4.webnode.it/poesia-marco-giovenale-strettoie/>

Crisostomidis Gatti, Paola (a cura di), *Intervista a Marco Giovenale*, in *RMagazine* (19 giugno 2021).

<https://www.rmagazine.it/2021/06/19/intervista-a-marco-giovenale/>

Devicienti, Antonio, *Le diramazioni della scrittura (su “Statue linee” di Marco Giovenale)*, in *Via Lepsius* (11 marzo 2023).

<https://vialepsiuss.wordpress.com/2023/03/11/le-diramazioni-della-scrittura-su-statue-linee-di-marco-giovenale/>

Devicienti, Antonio, *Per un abbozzo di “commento” al primo volume dell’Enciclopedia asemica di Marco Giovenale*, in *Quaderni delle officine* (28 agosto 2019).

<https://rebstein.files.wordpress.com/2019/08/lenciclopedia-asemica-di-marco-giovenale.pdf>

Devicienti, Antonio, *Sulla soglia tra Novecento e dopo-Novecento: intorno a “Cose chiuse fuori” di Marco Giovenale*, in *Le parole e le cose*<sup>2</sup> (31 luglio 2023).

<https://www.leparoleele cose.it/?p=47420>

Garrapa, Gianluca (a cura di), *Intervista a Marco Giovenale su “Quasi tutti”*, in *Nazione Indiana* (24 agosto 2020).

<https://www.nazioneindiana.com/2020/08/24/intervista-a-marco-giovenale-su-quasi-tutti/>

Garrapa, Gianluca (a cura di), *Marco Giovenale, consulente editoriale, editor, estensore di materiali scritti*, in *Mixcloud* (2 gennaio 2021).

<https://m.mixcloud.com/QuestaSera/marco-giovenale-consulente-editoriale-editor-estensore-di-materiali-scritti-02012021/>

Giovenale, Marco, *Bibliografia (assai in)completa*, in *slowforward* (19 maggio 2023).

[https://slowforward.files.wordpress.com/2023/05/bibliografia-assai-incompleta\\_-mg\\_-19mag2023.pdf](https://slowforward.files.wordpress.com/2023/05/bibliografia-assai-incompleta_-mg_-19mag2023.pdf)

Giovenale, Marco, *Cambio di paradigma*, in *Nazione Indiana* (21 ottobre 2010).

<https://www.nazioneindiana.com/2010/10/21/cambio-di-paradigma/>

Marco, Giovenale, *La finestra di Antonio Syxty incontra Marco Giovenale autore del libro di poesia Il cotone*, in *MTM TV* (30 novembre 2021).

<https://www.youtube.com/watch?v=U6PPDARsoyY&t=3373s&pp=ygUXZ2lvdmVuYWxlIHBPY2Nvbmkgc3l4dHk%3D>

- Giovenale, Marco, *langrids by differx (2014 – up to now)*, in *slowforward* (14 agosto 2020).  
<https://slowforward.net/2020/08/14/langrids-by-differx-2014-up-to-now/>
- Giovenale, Marco, *Marco Giovenale: Le carte della casa*, in *Nazione Indiana* (12 settembre 2020).  
<https://www.nazioneindiana.com/2020/09/12/marco-giovenale-le-carte-della-casa/>
- Giovenale, Marco, *mg, “cose chiuse fuori” (aragno, collana ‘i domani’, 2023)*, in *slowforward* (19 maggio 2023).  
<https://slowforward.net/2023/05/19/mg-cose-chiuse-fuori-aragno-collana-i-domani-2023/>
- Giovenale, Marco, *(scritture di) ricerca senza virgolette*, in *slowforward* (31 marzo 2020).  
<https://slowforward.net/2020/03/31/scrittura-di-ricerca-senza-virgolette/>
- Giovenale, Marco, *Una nota di lavoro (su “Double click”)*, in *slowforward* (11 giugno 2007).  
<https://slowforward.net/2007/06/11/nota-double-click/>
- Marzaioli, Giulio, *Altre voci n. 11: due letture*, in *Poesia 2.0* (13 gennaio 2011).  
<https://poesia2punto0.com/2011/01/13/due-letture>
- Mazzoni, Guido, *Guido Mazzoni presenta “Il paziente crede di essere” di Marco Giovenale*, in *Gorilla Sapiens* (29 marzo 2016).  
<https://www.youtube.com/watch?v=lwncTLC2-Is&pp=ygUjbWF6em9uaSBpbCBwYXppZW50ZSBjcmVkJZSBkaSBlc3NlcmU%3D>
- Miliucci, Fabrizio (a cura di), *Perfettamente transitivo ma perfettamente spiazzante*, in *Flaneri* (10 giugno 2015).  
<http://www.flaneri.com/2015/06/19/perfettamente-transitivo-ma-perfettamente-spiazzante/>
- Poletti, Daniele (a cura di), *Colloquiale n°6 con Marco Giovenale*, in *dia•foria blog* (26 febbraio 2015).  
<https://www.diaforia.org/floema/2015/02/26/colloquiale-n6-con-marco-giovenale/>
- Santoro, Livio, *Microracconto, racconto bonsai, sudden fictions: cinque libri per scoprire la microfinzione*, in *Lavialibera* (31 gennaio 2023)  
<https://lavialibera.it/it-schede-1244-racconti-brevi-cinque-libri-per-scoprire-la-microfinzione#libro5>
- Severi, Luigi, *Scrittura poetica come opera mondo con Marco Giovenale / Vincenzo Ostuni*, in *Fondazione Primoli* (8 marzo 2018).  
<https://www.youtube.com/watch?v=hvQydV5w4ew&pp=ygUXZ2lvdmVuYWxlIHNdMdy aSBvc3R1bmk%3D>
- Zublena, Paolo, *Come dissemina il senso la poesia “di ricerca”*, in *Treccani* (20 febbraio 2009).  
[https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/poeti/zublena.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/poeti/zublena.html)



## ABSTRACT E INFORMAZIONI SUGLI AUTORI

Fabrizio Bondi, *Il violino di Gianmorte. Sui sonetti di Marco Ceriani (e in particolare su uno)*

*Abstract:* Il presente articolo intende apportare un contributo, nel panorama della poesia cosiddetta ‘neometrica’, alla conoscenza di un caso piuttosto singolare: la sonettistica di Marco Ceriani. In particolare si prenderà in considerazione la raccolta *Gianmorte violinista* (2014) e la sezione di sonetti in essa contenuta, alla ricerca della formula dell’«eteroritmica» di Ceriani (espressione dell’autore). A questo scopo l’analisi si focalizzerà, in particolare, sul sonetto d’esordio della sezione, che verrà sottoposto a una *close lecture* integrale: partendo ovviamente da un’ipotesi sulle strutture metriche ivi impiegate. Si passerà poi a un’analisi semantica e, infine, ad alcune proposte ermeneutiche. Ma prima, si tenterà di delineare per sommi capi una ‘poetica’ dell’Autore considerato, prendendo le mosse soprattutto dalle poesie in esergo di Osip Mandel’stam (poeta d’elezione di Ceriani) e da una disamina critica sul concetto di ‘nonsense’.

*Parole chiave:* Marco Ceriani, neometricismo, sonetto, Mandel’stam nonsense

Fabrizio Bondi svolge le sue ricerche presso l’Università di Napoli “Suor Orsola Benincasa”. Si si è laureato a Parma con Marzio Pieri, perfezionandosi quindi alla Scuola Normale Superiore di Pisa sotto la guida di Lina Bolzoni. È stato borsista all’Istituto Italiano di Studi Storici Benedetto Croce di Napoli, Gastdozent all’università di Münster in Westfalia e assegnista di ricerca presso la Scuola Normale. Si è occupato soprattutto di scritture rinascimentali, barocche e contemporanee, con una particolare attenzione agli intrecci e alle interazioni della “letteratura” con altre forme del discorso (politico, filosofico, storico ecc.), nonché con altre arti e tipologie mediali.

*English title:* *Gianmorte’s Violin: On the Sonnets of Marco Ceriani (and One in Particular)*

*English abstract:* This article aims to contribute to the study of so-called *neometric* poetry by examining a particularly singular case: the sonnet writing of Marco

Ceriani. Specifically, it will focus on the collection *Gianmorte violinista* (2014) and the section of sonnets it contains, in search of Ceriani's formula of *eteroritmica* (a term coined by the author). To this end, the analysis will concentrate on the opening sonnet of the section, which will undergo a full *close reading*, beginning with a hypothesis on the metrical structures employed. The study will then proceed to a semantic analysis and, finally, to some interpretative proposals. Before this, however, an attempt will be made to outline, in broad strokes, the poet's *poetics*, drawing primarily from the epigraph poems by Osip Mandel'stam (Ceriani's chosen poet) and a critical examination of the concept of *nonsense*.

Keywords: Marco Ceriani, neometricism, sonnet, Mandel'stam, nonsense

Fabrizio Bondi conducts his research at the University of Naples "Suor Orsola Benincasa." He graduated from the University of Parma under Marzio Pieri and later completed advanced studies at the Scuola Normale Superiore in Pisa under the supervision of Lina Bolzoni. He has been a research fellow at the Benedetto Croce Italian Institute for Historical Studies in Naples, a *Gastdozent* at the University of Münster in Westphalia, and a research fellow at the Scuola Normale. His work focuses primarily on Renaissance, Baroque, and contemporary writings, with particular attention to the intersections and interactions between "literature" and other forms of discourse (political, philosophical, historical, etc.), as well as with other arts and media forms.

Marilina Ciaco, *Forme esposte. Spazi metrici e retoriche dell'installazione tra versi e prose di ricerca*

*Abstract:* Il saggio intende indagare la fenomenologia di alcune forme metrico-installative o metrico-espositive rintracciabili nelle scritture di ricerca del Duemila, in prosa e in versi. Tali «spazi metrici», per riprendere la celebre definizione di Amelia Rosselli (1962), avvalendosi di una pluralità di strategie formali, veicolerebbero una struttura di senso allegorica nonché un dispositivo di ricezione del testo che attesta una contaminazione intermediale fra i linguaggi della poesia e quelli delle arti visive, con riferimento in particolare all'installazione contemporanea. Partendo dal concetto di *allegoria metacognitiva* (Ciaco 2022) si proverà pertanto a far luce sulla specificità delle architetture testuali che ciascun autore o ciascuna autrice allestisce per verbalizzare lo spazio installativo. Si analizzeranno a tal proposito alcune tipologie di spazi metrici contemporanei e le modalità compositive soggiacenti a tali architetture nelle scritture di autori e autrici pubblicate negli ultimi due

---

decenni: Gherardo Bortolotti, Marco Giovenale, Laura Pugno, Mariangela Guatteri.

*Parole chiave:* poesia contemporanea italiana, scritture di ricerca, allegoria, intermedialità, metrica contemporanea

Marilina Ciaco è assegnista di ricerca in Letteratura Italiana Contemporanea all'Università di Bologna. Nel 2017 si è laureata in Italianistica presso lo stesso ateneo con una tesi su Andrea Zanzotto e nel 2022 ha conseguito il dottorato di ricerca presso l'Università IULM di Milano con una tesi intitolata *Dopo la poesia? Installazioni, esperienza estetica, allegoria nella poesia del Duemila*. Ha svolto periodi di ricerca all'Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle (2020) e all'Università di Zurigo (2023) e ha collaborato con il Colby College (2022). Fra i suoi interessi: la poesia contemporanea dal secondo Novecento a oggi, i modi e le forme della sperimentazione poetica, le neoavanguardie, le scritture delle donne, i femminismi, la teoria della poesia, l'intermedialità, le contaminazioni fra letteratura e altri linguaggi artistici.

*English title: Exposed Forms: Metrical Spaces and Installation Rhetorics Between Verse and Experimental Prose*

*English abstract:* This essay aims to investigate the phenomenology of some metric-installative or metric-exhibiting forms traceable in 2000s «scritture di ricerca», both in proses and verses. Such «metrical spaces», following Amelia Rosselli's (1962) famous definition, making use of several formal strategies, would convey an allegorical structure of meaning as well as a device of text reception that attests to an intermedial contamination between the languages of poetry and visual arts codes, with reference to contemporary installation. Therefore, starting from the concept of *metacognitive allegory* (Ciaco 2022), a reading hypothesis will be made to shed light on the specificity of the textual architectures that each author sets up to verbalize the installation space. In this regard, some contemporary forms of metrical spaces and the compositional modes underlying such architectures will be analyzed, within different writings of some authors published in the last two decades: Gherardo Bortolotti, Marco Giovenale, Laura Pugno, Mariangela Guatteri.

Keywords: Italian Contemporary Poetry, Experimental Poetry, Allegory, Intermediality, Contemporary Metrics

Marilina Ciaco is a research fellow in Contemporary Italian Literature at the University of Bologna. In 2017 she graduated in Italian Studies with a thesis on

Andrea Zanzotto, and in 2022 she received her PhD from the IULM University with a thesis entitled *After Poetry? Installations, Aesthetic Experience, Allegory in 2000s Poetry*. She has held research periods at Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle (2020) and University of Zurich (2023) and collaborated with Colby College (2022). Her interests include contemporary poetry from the second half of the twentieth century to the present, modes and forms of poetic experimentation, neo-avant-gardes, women's writing, feminisms, poetry theory, intermediality, and contaminations between literature and other artistic languages.

Marianna Marrucci, «*Immaginando di poter immaginare*». *I poemetti allegorici e civili di Patrizia Cavalli*

Il contributo si focalizza sui poemetti di Patrizia Cavalli, con particolare attenzione per quelli del Duemila. La macrostruttura poematica viene posta in relazione con le strutture spaziali in cui si muove l'io monologante per mettere a fuoco i modi in cui Cavalli plasma la forma del poemetto, innestandovi tanto il pedale epigrammatico quanto quello teatrale. In conclusione, l'articolo mostra come la dimensione poematica diventi essa stessa lo spazio allegorico della costruzione di una soggettività che, interrogante e argomentante, muove dal margine e dalla singolarità e si avvale di una serie di scarti ironici e spaesamenti domestici per tracciare il perimetro di una fragile identità comunitaria.

Marianna Marrucci insegna all'Università per Stranieri di Siena. I suoi principali campi di interesse sono la poesia contemporanea e la didattica della letteratura. Il suo ultimo libro è *Morfologie del trauma bellico. Poesia e guerra totale in Ungaretti, Rebora, Sereni* (Pacini, 2023). Alla poesia del Duemila ha dedicato diversi studi, tra cui il capitolo *La poesia italiana del Duemila* del volume *L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, a cura di Emanuele Zinato (Treccani 2020) e il saggio *Spazio della poesia e autorialità femminile: le autrici nella poesia italiana del Duemila* in *Fuori programma. Scrittrici italiane dal Novecento a oggi*, a cura di D. Bini e M. Quinto (Mimesis 2023).

*English title: 'Imagining the Possibility of Imagining' – The Allegorical and Civic Poemetti of Patrizia Cavalli*

*English abstract:* The contribution focuses on the short poems of Patrizia Cavalli, with particular attention to those from the 2000s. The macro-structure of the poem is related to the spatial structures in which the monologuing "I" moves, in

order to highlight the ways in which Cavalli shapes the form of the short poem, incorporating both the epigrammatic and theatrical elements. In conclusion, the article demonstrates how the poetic dimension itself becomes the allegorical space for constructing a subjectivity that, questioning and arguing, moves from the margin and singularity, using a series of ironic shifts and domestic disorientations to outline the perimeter of a fragile communal identity.

Marianna Marrucci teaches at the University for Foreigners of Siena. Her main areas of interest are contemporary poetry and literature teaching. Her latest book is *Morfologie del trauma bellico. Poesia e guerra totale in Ungaretti, Rebora, Sereni* (Pacini, 2023). She has dedicated several studies to 2000s poetry, including the chapter *La poesia italiana del Duemila* in the volume *L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, edited by Emanuele Zinato (Treccani 2020), and the essay *Spazio della poesia e autorialità femminile: le autrici nella poesia italiana del Duemila* in *Fuori programma. Scrittrici italiane dal Novecento a oggi*, edited by D. Bini and M. Quinto (Mimesis 2023)

Antonio Perozzi, *Biforcazioni. Postlirica e postpoesia nel Marco Giovenale degli anni Venti*

*Abstract:* Il presente studio si concentra sulle raccolte in versi e in prosa pubblicate da Marco Giovenale tra il 2020 e il 2023. Nonostante l'autore, dopo il "cambio di paradigma" della fine degli anni '00, si sia spostato sempre più in direzione di una scrittura non-assertiva e postpoetica, anche la linea postlirica e assertiva continua a occupare un certo spazio nel suo lavoro. Obiettivo del saggio sarà quindi, da una parte, tracciare una panoramica critica della produzione dell'autore negli anni '20 nuovo millennio, attraverso l'analisi di un campione testuale per ognuno dei libri presi in considerazione; dall'altra osservare come si declini, anche all'interno della sua attività più recente, la biforcazione tra due linee di scrittura che caratterizza da tempo l'opera dell'autore, tenendo in considerazione soprattutto il ruolo del significante, l'effetto comico e il progetto di reinquadramento della produzione postlirica.

*Parole chiave:* Marco Giovenale, post-poesia, non-assertività, poesia italiana contemporanea

Antonio Francesco Perozzi (1994) insegna nella scuola secondaria. Si è laureato all'Università di Roma "La Sapienza" con una tesi su *Sanguineti e il decostruzionismo*. Suoi contributi di critica letteraria sono apparsi su varie riviste, tra cui *Nazione Indiana*, *Avanguardia*, *Il Tascabile*, *La Balena Bianca*, *layOut*

---

magazine, *Le parole e le cose*<sup>2</sup>. Come poeta ha pubblicato *Lo spettro visibile* (Arcipelago Itaca, 2022) e *bottom text* (in *Poesia contemporanea. Sedicesimo quaderno italiano*, Marcos y Marcos, 2023, a cura di Franco Buffoni).

*English title: Bifurcations. Post-lyricism and post-poetry in the Marco Giovenale of the 2020s.*

*English abstract:* This essay focuses on the books published by Marco Giovenale between 2020 and 2023. Although the author has increasingly moved toward a non-assertive and postpoetic style since the late 2000s, the post-lyric and assertive field continues to hold a certain place in his work. The aim of this essay is, on the one hand, to provide a critical overview of the author's production in the 2020s by analyzing a textual sample from each book. On the other hand, it examines how the long-standing bifurcation between two modes of writing continues to manifest in his recent work, with particular attention to the role of the signifier, the comic effect, and the project of reframing post-lyric production.

*Keywords:* post-lyric poetry, post-poetry assertiveness, Italian contemporary poetry

Antonio Francesco Perozzi (1994) is a teacher and a writer. He graduated from the Università di Roma “La Sapienza” with a study on *Sanguineti and deconstructionism*. His literary criticism contributions have appeared in various magazines, including *Nazione Indiana*, *Avanguardia*, *Il Tascabile*, *La Balena Bianca*, *lay0ut magazine*, *Le parole e le cose*<sup>2</sup>. As a poet he has published *Lo spettro visibile* (Arcipelago Itaca, 2022) and *bottom text* (in *Poesia contemporanea. Sedicesimo quaderno italiano*, Marcos y Marcos, 2023, edited by Franco Buffoni).

Anna Stella Poli, *Bisogna essere contro la metrica per trovare una (bio)metrica. Appunti sulla poesia di Italo Testa*

*Abstract:* Il saggio s'impenna sull'analisi di un testo di Italo Testa, *questo, che tu vedi, corpo* (*Biometrie*, 2005), da cui si parte per provare a ricostruire le varie implicazioni teoriche delle scelte metriche di Testa: terreno di contrasto fra spinte qualitative e quantitative; sopravvivenza warburghiana di forme in cui il verso, o l'aggregato di versi, assume una dimensione figurale, quasi iconica; argini alla disgregazione esoforica dell'anafora o allo sbriciolamento del referente per iterazione continua; biometria, fossile biometrico.

*Parole chiave:* Italo Testa, poesia contemporanea, metrica, biometria, terzina, anafora.

---

Anna Stella Poli è attualmente assegnista di ricerca per l'Università di Milano Bicocca. Insegna editing e poesia contemporanea per il Master di professioni editoriali, MasterBook (Università IULM, Milano). È dottoressa di ricerca in filologia contemporanea; si occupa di archivi, Novecento e contemporaneità. È redattrice di "Trasparenze" (San Marco dei Giustiani), "Configurazioni" (Università di Milano), "Nuova techne" (Quodlibet) e della rivista online di cultura militante "La balena bianca".

*English title: One must be against meter to find a (bio)metric: Notes on the poetry of Italo Testa.*

*English abstract:* This essay pivots on the analysis of a text by Italo Testa, *questo, che tu vedi, corpo* (*Biometrie*, 2005), as a starting point for unraveling the many theoretical implications of Testa's metrical choices. These include the tension between qualitative and quantitative pressures; the *Nachleben* of forms in a Warburgian sense, where the verse or the aggregate of verses takes on a figural, almost iconic dimension; the barriers to exophoric disintegration imposed by anaphora or the "blurring of the referent" through continuous iteration; and the concepts of biometrics and the biometric fossil.

*Keywords:* Italo Testa, poesia contemporanea, metrica, metrics, biometria, biometrics, terzina, tercet, anafora, anaphora.

Anna Stella Poli is currently a Research Fellow for the University of Milan Bicocca. She is Lecturer of Editing and Contemporary Poetry for the Master of editorial professions, MasterBook (IULM University, Milan). She is a PhD in Contemporary Philology, and her main interests are archives and Twentieth century's Literature. She is editor of "Trasparenze" (San Marco dei Giustiniiani), "Configurazioni" (University of Milan), "Nuova techne" (Quodlibet) and the online cultural magazine "La balena bianca".

Ilaria Serra, *Castle and the Seasons. Loris Jacopo Bononi and the Geometaphor of Castiglione del Terziere*

This article develops the concept of the "geometaphor" by considering the life and work of Loris Jacopo Bononi, poet-doctor-collector-inventor, through two elements of his landscapes: the castle of Castiglione del Terziere with its contents (a desire of eternity) and the fleeting seasons in the surrounding woods (the astonishment of the ephemeral). Two are the main lenses: Bononi's relationship

with his castle in Lunigiana and with specific objects preserved there (the contents of his bedroom and library, especially the *incunabula* collection); and his poetic production spanning the last years of his life, in the first decade of the XXI century. This is the first article that deals with Bononi's poetic production in English.

Keywords: Hyper-contemporary poetry, Metaphor, Tuscany, Geomethaphor.

Ilaria Serra is a Professor of Italian and Comparative Studies at Florida Atlantic University. Her research spans from Italian cinema and literature to the history of Italian immigration to the US. She published *The Value of Worthless Lives: Writing Italian American Immigrant Autobiographies* (2007, 2010), *The Imagined Immigrant. Images of Italian Emigration to the United States between 1890 and 1924* (2009) and *Italia cantata: A Language and Culture Textbook* (2021). She coordinates several digital humanities projects, the Italian and Italian American Film Festivals and the annual International Symposium "Italy in Transit." She is founding director of the summer study abroad program in Venice.

Marco Villa, *Il verso breve nella poesia italiana del Duemila*

*Abstract:* L'articolo prende in esame alcune tipologie di verso (libero) breve nella poesia italiana del Duemila. Si individua innanzitutto una tipologia di verso breve in cui tratti di leggerezza formale (cantabilità, ritmi facili, rime) stridono con contenuti violenti, oscuri e drammatici; questo straniamento è verificato su poesie di Alessandra Carnaroli e Vito Bonino. La seconda tipologia analizzata è quella del verso breve spezzato, tragico, come da tradizione ungarettiana o celaniana, qui studiato nelle sue realizzazioni nella poesia di Laura Pugno, Giovanna Marmo e Mario Benedetti. Infine, l'ultima, duplice tipologia è quella di un verso breve informale, segmentato in modo apparentemente – o effettivamente – arbitrario e casuale (si prende come esempio Carlo Bordini), e quella di un verso breve procedurale, dove l'arbitrio consiste nello stabilire a monte un principio che viene poi applicato in modo sistematico (esempi da Italo Testa e Michele Zaffarano).

*Parole chiave:* Mario Benedetti, Vito M. Bonino, Carlo Bordini, Alessandra Carnaroli, Giovanna Marmo, Laura Pugno, Italo Testa, Michele Zaffarano.

Marco Villa è ricercatore all'Università degli Studi di Siena. Si è occupato principalmente di poesia italiana contemporanea. Tra le sue pubblicazioni: *La sintassi di Somiglianze. Sulla poesia di Milo De Angelis* (Pacini, 2019), *Poesia e ripetizione lessicale. D'Annunzio, Pascoli, primo Novecento* (ETS, 2020). Di recente ha curato l'edizione del carteggio Baldacci-Fortini («Parlare di tutto». *Un'idea*

---

*della critica*, FUP-Usiena Press 2023) e un commento alle *Poesie* di Cesare Pavese (Garzanti, 2023).

*English title: Short verse in Italian contemporary poetry*

*English abstract:* This article analyses some typologies of (free) short verse in 21th century Italian poetry. The first typology is a short verse in which traits of formal lightness (easy rhythms, rhymes) clash with violent, dark and dramatic contents (examples from poems of Alessandra Carnaroli and Vito Bonino). The second typology is a broken, tragic short verse, close to Ungaretti's and Celan's verse (examples from poems of Laura Pugno, Giovanna Marmo and Mario Benedetti). Finally, there is a double typology: an informal short verse, segmented in an apparently arbitrary and random way (Carlo Bordini is taken as an example), and a procedural short verse, which consists in a mechanical application of an arbitrary principle (examples from Italo Testa and Michele Zaffarano).

Keywords: Mario Benedetti, Vito M. Bonino, Carlo Bordini, Alessandra Carnaroli, Giovanna Marmo, Laura Pugno, Italo Testa, Michele Zaffarano.

Marco Villa is a researcher at the University of Siena. He has worked mainly on contemporary Italian poetry. Among his publications: *La sintassi di Somiglianze. Sulla poesia di Milo De Angelis* (Pacini, 2019), *Poesia e ripetizione lessicale. D'Annunzio, Pascoli, primo Novecento* (ETS, 2020). He has recently edited the Baldacci-Fortini correspondence («*Parlare di tutto*». *Un'idea della critica*, FUP-Usiena Press 2023) and published a commentary on Cesare Pavese's *Poesie* (Garzanti, 2023).





