



polisemie
Rivista di poesia iper-contemporanea

VI
2025

«Una forma che c'è ma non si vede»
Sulla poesia di Stefano Dal Bianco

ISSN 2634-1867



WARWICK
THE UNIVERSITY OF WARWICK

polisemie
Rivista di poesia iper-contemporanea

VI

2025

«Una forma che c'è ma non si vede»

Sulla poesia di Stefano Dal Bianco

Numero monografico a cura di
Giulia Bassi, Andrea Bongiorno e Marco Villa

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 (Sapienza Università di Roma, Italy)

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.v6

Immagine di copertina: Bruno Piva, *La prossima primavera*, 1993. Per gentile concessione dell'autore.

Quarta di copertina: Impronta della zampa di Tito, per gentile concessione di Stefano Dal Bianco.

Indice

«Una forma che c'è ma non si vede». Sulla poesia di Stefano Dal Bianco

Giulia Bassi, Andrea Bongiorno e Marco Villa, <i>Introduzione</i>	1
Maurizio Chiaruttini, <i>E in tutto questo qualcos'altro. Una lettura del primo Dal Bianco</i>	9
Massimo Natale, <i>Wallace Stevens a Planaval. Su una traduzione e una poesia di Stefano Dal Bianco</i>	31
Claudia Crocco, <i>Due percorsi di lettura nell'opera di Stefano Dal Bianco</i>	51
Andrea Ragazzo, <i>La prassi ritmica di Dal Bianco attraverso Petrarca e Zanzotto</i>	69
Francesca Donazzan, <i>Sintassi e andamento ragionativo in Ritorno a Planaval</i>	95
Francesca Santucci, <i>Cornici. Straniamento e ispirazione da Planaval a Paradiso</i>	113
Stefano Colangelo, <i>Un profilo chiaro e un profilo scuro</i>	137

Voci critiche e dialoghi d'autore

Riccardo Castellana, <i>Tra Scilla e Cariddi. Una lettura di Paradiso di Stefano Dal Bianco</i>	147
<i>Sulla storia interna di Paradiso. Niccolò Scaffai dialoga con Stefano Dal Bianco</i>	151

Varia

Beatrice Magoga, <i>Performatività, voicing e dispositivi. Alcuni appunti su La distinzione di Gilda Policastro</i>	163
<i>Abstract e informazioni sugli autori</i>	187

«Una forma che c'è ma non si vede»
Sulla poesia di Stefano Dal Bianco

A cura di Giulia Bassi, Andrea Bongiorno e Marco Villa

INTRODUZIONE

Giulia Bassi, Andrea Bongiorno e Marco Villa

Stefano Dal Bianco nasce a Padova nel 1961. L'esordio in volume, del 1991, è preparato da anni di intensa partecipazione al dibattito poetico italiano. Tra il 1986 e il 1989 Dal Bianco dirige, con Mario Benedetti e Fernando Marchiori, la rivista «Scarto minimo», dove, partendo da un'esigenza di fuoriuscita dal clima post-avanguardista percepito come ancora dominante,¹ viene proposta una poetica che tenta di coniugare lirica esistenziale e opzione classicistica. Lo scarto minimo è quello che, nell'intenzione dei tre fondatori, deve separare lingua della poesia e lingua naturale, in una pratica di scrittura lontana sia dagli eccessi dello sperimentalismo linguistico di matrice avanguardista, sia dalle astrazioni e oscurità neo-orfiche rilanciate negli anni Settanta, sia dalle forzature espressionistiche del linguaggio. Allo stesso tempo, un simile minimalismo rifiuta i distanziamenti e gli abbassamenti che verrebbero da una «vergogna della poesia», rinunciando quindi ai filtri difensivi (su tutti l'ironia) e puntando su un grande stile ereditato dalla tradizione di poesia lirica alta e tragica del Novecento («Minimalismo e tragedia» è il titolo eloquente del quinto numero della rivista).

Tutto questo confluisce nelle due raccolte poetiche del 1991, *La bella mano* (Crocetti) e *Stanze del gusto cattivo* (nel *Primo quaderno italiano di Poesia contemporanea*, Guerini e Associati). Moderni canzonieri «in morte» della donna amata (soprattutto il primo, che prende il titolo dal canzoniere del petrarchista quattrocentesco Giusto de' Conti), *La bella mano* e le *Stanze* sono caratterizzati da una «dolorosa introversione»² tanto tematica quanto stilistica, nei termini di un assorto sperimentalismo che, coerentemente con il principio dello scarto minimo, si esercita su una lingua costeggiante il grado zero e però spesso minata nella sua coerenza semantica.

I due libri segnano il punto d'arrivo e il coronamento dell'esperienza

¹ Per un consuntivo dell'esperienza della rivista si veda Stefano Dal Bianco, «Scarto minimo». *Una poetica*, in «Ticontre», 14 (2020).

² Andrea Afrifo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007, p. 161.

dalbianchiana in «Scarto minimo», ai cui propositi, comunque, al netto di cambiamenti anche molto rilevanti, l'autore resterà sempre fedele. Da questo punto di vista, gli anni Novanta, durante i quali Dal Bianco si trasferisce a Milano e lavora come redattore per la rivista «Poesia» (dal '92 al '94), sono un decennio di svolta. Si fa strada un bisogno comunicativo che si concretizza nelle liriche di *Ritorno a Planaval* (Mondadori, 2001), a tutti gli effetti il libro della maturità poetica. *Planaval* mostra un'inedita apertura, tanto alla realtà esperienziale quanto al rapporto con il lettore, oltre che una condizione di inermità soggettiva³ che realizza il proposito di una rinuncia alla difesa dello stile⁴ e che formalmente si traduce in una lingua chiara, affabile, che non ha problemi a farsi vera e propria prosa, per quanto continuamente attraversata da sottili tensioni e inquietudini.

Nel frattempo, l'interesse specifico per la forma, centrale fin dai tempi di «Scarto minimo», dà i suoi frutti anche nell'attività critica. Tra la fine degli anni Novanta e i primi anni Duemila Dal Bianco pubblica importanti studi di metrica, su Zanzotto, su Ariosto e su Petrarca,⁵ ed è tra i fondatori della rivista «Stilistica e metrica italiana» (2000). Accanto ai lavori del metricologo, va citato almeno il commento all'opera poetica di Zanzotto,⁶ senza ombra di dubbio l'autore di Stefano Dal Bianco. Alla base di questi studi critici, d'altra parte, non c'è solo l'interesse accademico: la linea che da Petrarca arriva alla grande lirica del Novecento (Zanzotto, appunto, ma anche Sereni),⁷ passando per Leopardi,⁸ è la linea in cui il Dal Bianco poeta si riconosce, mentre per esempio il concetto di distrazione, cardinale in *Planaval*, è, *mutatis mutandis*, una categoria chiave

³ Cfr. Raffaella Scarpa, «*Ritorno a Planaval*»: congetture e confutazioni, in Stefano Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, Faloppio, LietoColle, 2018, pp. 116-117.

⁴ Enunciata per esempio in Stefano Dal Bianco, *Cinque pensieri*, in «Il gallo silvestre», 10 (1998), pp. 148-152; ma l'idea è presente fin dagli scritti pubblicati su «Scarto minimo».

⁵ Stefano Dal Bianco, *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto (1938-1957)*, Lucca, Pacini Fazzi, 1997; Id., *La struttura ritmica del sonetto*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di Marco Praloran, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 249-381; Id., *L'endecasillabo del Furioso*, Pisa, Pacini, 2007. I saggi su Zanzotto e Ariosto rielaborano, rispettivamente, la tesi di laurea e la tesi di dottorato (relatore di entrambe Pier Vincenzo Mengaldo).

⁶ In Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 1999; Dal Bianco sarà poi curatore e prefatore anche dell'Oscar mondadoriano consacrato all'opera poetica *omnia* del poeta di Pieve di Soligo: Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Milano, Mondadori, 2011.

⁷ Si vedano, oltre all'introduzione a *Diario d'Algeria* (Vittorio Sereni, *Diario d'Algeria*, Milano, Mondadori, 1996, pp. V-XXI), *Vittorio Sereni: Petrarca come forma interna*, in *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, a cura di Andrea Cortellesa, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 185-199; *Sereni-Tenco: un confronto impossibile*, in *Il suono e l'inchiostro. Poesia e canzone nell'Italia contemporanea*, a cura del Centro Studi Fabrizio De André, Milano, Chiarelettere, 2009, pp. 214-220.

⁸ Dal Bianco ha anche curato un'antologia dei *Canti* (Giacomo Leopardi, *L'infinito e altri canti. Con il racconto di Stefano Dal Bianco*, Firenze, Giunti, 2012).

impiegata dal critico per comprendere la metrica di Ariosto.

Nel 2002 Dal Bianco comincia a lavorare stabilmente all'Università di Siena, dove è tuttora docente di Letteratura italiana e di Poetica e stilistica. Nel 2012 pubblica la sua quarta raccolta di poesie: *Prove di libertà* (Mondadori) è un libro di crisi, caratterizzato da una messa in discussione radicale del soggetto, che si scopre prigioniero di sé stesso, dei propri automatismi e delle proprie menzogne. Sostanziata anche da tradizioni sapienziali, la ricerca di *Prove di libertà* si focalizza su un lavoro di conoscenza di sé finalizzato alla liberazione dalla «gabbia» che dà il titolo alla prima sezione.

Dopo *Prove di libertà* ha inizio un periodo di quasi assoluto silenzio poetico. Oltre a interventi sparsi del Dal Bianco critico,⁹ va segnalato in particolare il volume *Distratti dal silenzio*,¹⁰ nel quale l'autore raccoglie i suoi principali scritti di poetica, dagli ormai introvabili saggi usciti su «Scarto minimo»¹¹ a dichiarazioni e interviste più recenti.

Propiziata – per ammissione dell'autore stesso – dalle esperienze di confinamento pandemico del 2020 e del 2021, riprende la scrittura di poesie. Nasce così *Paradiso* (Garzanti, 2024), vincitore, tra i numerosi riconoscimenti ottenuti, del Premio Strega Poesia. *Paradiso* segna un superamento della crisi di *Prove di libertà*: è un libro almeno apparentemente pacificato, scandito dalle passeggiate del poeta con il suo cane Tito nei boschi della Val di Merse. Queste liriche, in realtà, proseguono la ricerca della raccolta precedente (e anche di *Ritorno a Planaval*: si pensi a quanto, in termini di fuoriuscita dal sé, era implicato nel concetto di distrazione) nel senso di un affinamento dell'attenzione, di una disposizione all'ascolto che sia in grado di liberare il soggetto dai consueti pensieri troppo umani¹² e, così, di accogliere significati che lo trascendono.

Il 2024, pertanto, si configura come un anno importante: la pubblicazione del libro, *Paradiso*, che conferma la piena maturità del poeta e il riconoscimento, per certi versi istituzionale, del suo valore nel paesaggio contemporaneo con il Premio Strega Poesia. Se queste circostanze hanno permesso senza dubbio di attirare l'attenzione critica sull'opera di Dal Bianco su più fronti (saggistico e editoriale *in primis*),¹³ ciò non deve distogliere dall'effettivo spessore della sua scrittura che costituisce oggi uno dei punti nevralgici più interessanti per interrogare lo stato della poesia lirica contemporanea, le sue aporie e le sue possibilità.

⁹ Si veda almeno Stefano Dal Bianco, *Metrica libera e biografia*, in «L'Ulisse», 16 (2013), pp. 133-139, importante sia in termini di autoanalisi che di sguardo sulla metrica iper-contemporanea.

¹⁰ Stefano Dal Bianco, *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2019.

¹¹ Ora in realtà resi disponibili online dal meritorio progetto CIRCE, dell'Università di Trento.

¹² Cfr. Giacomo Morbiato, *Stefano Dal Bianco alla ricerca (2001-2024)*, in «Moderna», XXVI, 2 (2024), pp. 43-51, cfr. *ivi*, p. 45.

¹³ È, infatti, in lavorazione un volume garzantiano di tutte le poesie.

Dal Bianco non è uno scrittore rappresentativo in senso sociologico o generazionale e, pur avendo animato una fertile stagione poetica, non è un autore che si presti facilmente a essere assunto come emblema monolitico. Ed è proprio in questo aspetto la forza della sua scrittura, che non si accomoda in categorie consolidate ma che sa essere pienamente riconoscibile, che ha saputo trasformarsi e svilupparsi in una parabola evolutiva variegata e coerente. In effetti, a rendere particolarmente significativa la traiettoria di Dal Bianco è innanzitutto la sua continuità. Seppur nell'attraversamento di fasi anche molto diverse tra loro – dalla «dolorosa introversione» dei primi libri alla svolta comunicativa di *Ritorno a Planaval*, dalla crisi radicale di *Prove di libertà* alla disposizione apparentemente pacificata di *Paradiso* – la sua poesia mantiene una coerenza profonda, che non riguarda tanto i temi o le soluzioni formali quanto l'etica della scrittura. Al centro di questa etica vi è una concezione della poesia come pratica di attenzione e chiarezza: attenzione alla lingua, al ritmo, alla tradizione; ma anche attenzione all'esperienza, al mondo, all'alterità, umana e non umana. E la sua è una chiarezza a tratti inquieta, continuamente attraversata da fratture minime, da slittamenti di senso, da zone di instabilità che non vengono mai completamente neutralizzate. È in questo senso che la sua opera può essere letta come un laboratorio critico: non propone modelli da imitare, ma problemi da attraversare.

Del resto, un altro elemento che rende Dal Bianco una figura centrale per una riflessione sulla poesia dei nostri giorni è il suo doppio statuto di poeta e studioso. Lungi da essere un'eccezione nel panorama contemporaneo, che al contrario valorizza questa duplicità, Dal Bianco ha saputo tuttavia reinterpretare tale natura bifronte con una creatività che va al di là di una semplice convivenza dei ruoli. La sua attività di metricologo, di critico e di teorico della poesia non costituisce un apparato esterno o un mero discorso di legittimazione della pratica poetica, ma rappresenta un'attività che riesce ad essere un vaso comunicante, un incontro di saperi, l'allineamento di strumenti per comprendere la scrittura nella compenetrazione fra teoria e pratica.

Dedicare un numero monografico di «Polisemie» a Dal Bianco significa allora assumere la sua opera come un campo di forze, come un incrocio di tensioni in cui convergono questioni formali, etiche e conoscitive che attraversano la poesia contemporanea ben oltre il suo caso individuale. I contributi raccolti in questo volume non intendono offrire una lettura univoca o definitiva, mirando invece a restituire la complessità di un percorso e a metterne in luce le tensioni interne, le zone di attrito, le possibili linee di sviluppo. Questo numero, d'altronde, intende essere un invito: a rileggere Dal Bianco non come un autore ormai acquisito o risolto, ma come un interlocutore ancora capace di mettere in discussione, di porre domande e di indicare un percorso possibile al cuore del paesaggio poetico non solo di questi anni, ma anche nel solco della grande tradizione poetica italiana. Un invito

a cogliere quella «forma che c'è ma non si vede» che struttura surrettiziamente l'opera di Dal Bianco, come suggerito dall'autore stesso in questa sua incisiva *trouvaille*, scelta, per l'appunto, come titolo ed emblema dei lavori raccontati in questo volume.¹⁴

Il numero si apre con il saggio *E in tutto questo qualcos'altro. Una lettura del primo Dal Bianco*, in cui Maurizio Chiaruttini delinea il farsi delle forme e della poetica dalbianchiana, prendendo l'avvio dalle prime due raccolte, *La bella mano* e *Stanze del gusto cattivo*: si definiscono fin da subito elementi quali l'assenza, il «pensiero sognante» e l'espressione del silenzio che intrecciano un dialogo con la poetica della maturità, in particolar modo con *Planaval*. A una lirica di *Planaval*, *Analisi della sembianza*, e alla traduzione delle prime tre sezioni di *Credences of summer* è dedicato l'articolo di Massimo Natale, *Wallace Stevens a Planaval. Su una traduzione e una poesia di Stefano Dal Bianco*, che indaga l'importanza del poeta americano anche sulla base degli scritti raccolti in *Distratti dal silenzio*.

Nel saggio *Due percorsi di lettura nell'opera di Stefano Dal Bianco*, Claudia Crocco propone invece un attraversamento critico bipartito, indagando il rapporto della poesia di Dal Bianco con la tradizione classica e contemporanea, secondo due prospettive: da un lato attraverso l'analisi della ricorrenza del più classico dei paesaggi lirici, quello lunare, in particolar modo nei testi di *Ritorno a Planaval*, *Prove di libertà* e *Paradiso*; dall'altro nel contatto tra la poetica delle prime raccolte con l'opera di Mario Benedetti, a partire dall'esperienza comune di «Scarto minimo». A una doppia analisi in relazione al legame con la tradizione classica e contemporanea è dedicato anche il saggio di Andrea Ragazzo (*La prassi ritmica di Dal Bianco attraverso Petrarca e Zanzotto*), che propone due «ritratti formali», con particolare attenzione alle figure ritmiche più ricorrenti e significative dello stile del poeta. Un approfondimento sulla forma testuale viene inoltre proposto da Francesca Donazzan in *Sintassi e andamento ragionativo in Ritorno a Planaval*, che mette in relazione l'analisi dell'impianto sintattico dei testi con le strategie ritmiche e con la più ampia dimensione poetica dell'autore.

A partire dall'analisi del soggetto in relazione allo spazio e al paesaggio, il saggio di Francesca Santucci *Cornici. Straniamento e ispirazione da Planaval a Paradiso* indaga il rapporto tra letteratura e vita, inteso nella concretezza del gesto della creazione poetica, dalla scrittura alla più immediata registrazione vocale che caratterizza l'ultima raccolta. Ne deriva l'osservazione di un processo di de-individuazione e straniamento del soggetto, cui fa da sfondo l'analisi tra testo e contesto nella particolare dimensione della cornice, intesa come finestra e soglia. Infine, con *Un profilo chiaro e un profilo scuro*, Stefano Colangelo propone un'originale lettura della più recente raccolta di versi di Dal Bianco: attraverso un

¹⁴ Dal Bianco, *Distratti dal silenzio*, p. 109; su questo sintagma si veda il contributo di Castellana (*infra*).

confronto con alcuni testi di teoria dei luoghi e di teoria visuale, la soggettività dell'io lirico in *Paradiso* viene illuminata da alcune dinamiche di relazione tra uomo e animale.

In questo numero monografico, inoltre, abbiamo voluto proporre il testo della presentazione di Riccardo Castellana dedicata a *Paradiso* tenuta in occasione delle celebrazioni per il Premio Strega Poesia nel dicembre 2024 presso l'Aula Magna Storica del Rettorato dell'Università di Siena. Chiude il fascicolo un dialogo tra Niccolò Scaffai e Stefano Dal Bianco, *Sulla storia interna di Paradiso*, con cui lettrici e lettori potranno entrare nell'officina del poeta.

Bibliografia

Afribo, Andrea, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007.

Dal Bianco, Stefano, *Introduzione*, in Vittorio Sereni, *Diario d'Algeria*, Milano, Mondadori, 1996, pp. V-XXI.

Id., *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto (1938-1957)*, Lucca, Pacini Fazzi, 1997.

Id., *Cinque pensieri*, in «Il gallo silvestre», 10 (1998), pp. 148-152.

Id., *La struttura ritmica del sonetto*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di Marco Praloran, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 249-381.

Id., *Vittorio Sereni: Petrarca come forma interna*, in *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, a cura di Andrea Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 185-199.

Id., *L'endecasillabo del Furioso*, Pisa, Pacini, 2007.

Id., *Sereni-Tenco: un confronto impossibile*, in *Il suono e l'inchiostro. Poesia e canzone nell'Italia contemporanea*, a cura del Centro Studi Fabrizio De André, Milano, Chiarelettere, 2009, pp. 214-220.

Id., *Metrica libera e biografia*, in «L'Ulisse», 16 (2013), pp. 133-139.

Id., *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2019.

Id., «Scarto minimo». *Una poetica*, in «Ticontre», 14 (2020).

<<https://teseo.unitn.it/ticontre/article/view/1172/1173>>

Leopardi, Giacomo, *L'infinito e altri canti. Con il racconto di Stefano Dal Bianco*, Firenze, Giunti, 2012.

Morbiato, Giacomo, *Stefano Dal Bianco alla ricerca (2001-2024)*, in «Moderna», XXVI, 2 (2024), pp. 43-51.

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

Zanzotto, Andrea, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 1999.

Id., *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Milano, Mondadori, 2011.

Sitografia

Progetto CIRCE (Università di Trento)

<<https://catalogocirce.lettere.unitn.it/rivista/422d77a3-1e0b-483a-aac0-db4786f2fd54>>

E IN TUTTO QUESTO QUALCOS'ALTRO

UNA LETTURA DEL PRIMO DAL BIANCO

Maurizio Chiaruttini

Credo che l'intera opera di Stefano Dal Bianco sia leggibile come l'irradiazione di un'assenza, il lascito di qualcuno o di qualcosa (un "tu", un "io", un "tu ed io", o la stessa alterità sensibile del mondo) che mostra appieno la sua mancanza nel momento stesso in cui le parole cominciano a disporsi sulla pagina.

In un testo della *Bella mano* il poeta si autorappresenta come «quello che non muore e *resta privo*» nella sua «veglia barocca».¹ Questo senso di privazione percorre tutta l'opera di Dal Bianco e non riguarda solo il dolore per la scomparsa dell'amata che è al centro della prima raccolta. Il restare privo è la condizione stessa del poeta di fronte al mondo: dire poeticamente il mondo, per Dal Bianco, vuol già dire, paradossalmente e tragicamente, averlo perso. La poesia nasce per colmare una mancanza, ma nello stesso tempo in qualche modo la alimenta, perché l'esperienza del mondo rimane sempre «più là»² rispetto alla possibilità di restituirla attraverso la scrittura. È la scrittura stessa che, nel suo farsi, se ne allontana tenendola a distanza. E tuttavia la lingua è tutto ciò che abbiamo, è tutto ciò che il poeta ha per cercare di dare forma e senso al proprio essere nel mondo. Da questa condizione di lacerazione deriva il senso di nostalgia (e di privazione) che il lettore sottilmente avverte al fondo di ogni poesia di Dal Bianco: nostalgia per le presenze naturali che si possono vedere e sentire, per le persone che si possono amare, per le cose che si possono toccare: «Noi dobbiamo stare con i sassi», leggiamo nella poesia-performance che chiude *Ritorno a Planaval*.³

«Tutto sta *sotto la luce*», non in quello che possiamo dirne: «Ciò che conta è il cielo | e quella luce che ci fa *evidenti*».⁴ E l'evidenza, per definizione, non chiede commenti o descrizioni, anzi li rende superflui. Questo modo di sentire la poesia

¹ Stefano Dal Bianco, *La bella mano*, Milano, Crocetti, 1991, p. 50. Corsivo mio.

² Ivi, p. 19.

³ Id., *Ritorno a Planaval*, Milano, Mondadori, 2001, p. 118.

⁴ Id., *Prove di libertà*, Milano, Mondadori, 2012, p. 85. Corsivi miei.

nel suo rapporto con la vita si rende esplicito tematicamente a partire da *Planaval*, ma possiamo ravvisarlo già nel “parlar coperto” delle prime due raccolte.

La «veglia barocca» della poesia citata all’inizio è leggibile come metafora della poesia stessa, ma l’aggettivo non va riferito allo stile (sarebbe paradossale per un poeta “classicista” fin dalle prime prove): va riferito piuttosto alla condizione tragica di una lingua che per insufficienza costitutiva smarrisce il rapporto diretto con le cose. Le parole sono «piume non leggere», «piume nervose» e colui che le coltiva «sosta» (rimane al di qua) e «resta privo»:

Segretamente ho coltivato piume non leggere
e nella mia veglia barocca,
come quello che sosta
come quello che non muore e resta privo
piume nervose.⁵

La parola non salva l’essere umano: la parola è un limite, è espressione della nostra finitezza. Ma occorre comunque *coltivarla* – come la nostra stessa vita – per evitare che si indurisca e si ripieghi su di sé. Occorre cercare, nonostante tutto, di *scavarla* nella chioma degli alberi per rendere loro giustizia, per cercare di metterli in salvo nella lingua:

Allora guardo la forma del pesco,
scavo nella sua chioma piccola di ladro
la parola pianta, la parola parola
che lo possa salvare
che mi possa salvare [...]⁶

È salvando il pesco nella sua scrittura che il poeta si può salvare. Non è la parola in sé che lo salva: è il *gesto* di protendersi, attraverso di essa, verso le cose, le persone, le presenze naturali.

La svolta stilistica dal primo al secondo Dal Bianco ha a che fare anche con questa volontà di protendersi, mediante la parola, al di là della parola.

La bella mano

Nella poesia introduttiva della *Bella mano*, al culmine ritmico e timbrico del primo verso, il deittico «qui» apre all’assenza lo spazio della poesia:

Per quanto sia stretta la nascita e la morte qui
ti lascio il posto, ti assicuro

⁵ Dal Bianco, *La bella mano*, p. 50.

⁶ Id., *Ritorno a Planaval*, p. 11.

farò come se tu ci fossi,
quasi per distrazione.⁷

Tra i due varchi stretti della nascita e della morte, la promessa «farò come se tu ci fossi» appare come il gesto inaugurale di una scrittura che, nel fare spazio a una presenza svanita, assegna alla poesia il compito più alto e impossibile: porsi come *negazione della negazione*, in questo caso della negazione assoluta e definitiva: quella della morte.

Nel desiderio di colmare una mancanza incolmabile, quel gesto deve essere nel contempo un gesto di abnegazione: il poeta deve in qualche modo rinunciare a sé («ti lascio il posto») se vuole che la sua promessa («farò come se tu ci fossi») si compia. Deve ritrarsi per fare spazio allo sguardo di un assente. La «distrazione» dell'ultimo verso ha a che fare con questo ritrarsi: distogliere, come in sogno, l'attenzione da sé e dalle cose più prossime a favore dell'apertura di un campo defocalizzato di cui l'io non è del tutto padrone.

Ma c'è un altro paradosso, che verrà ulteriormente approfondito nelle raccolte della maturità: la negazione non è solo l'avversario contro il quale le parole cercano di esercitare il loro pur debole potere: la negazione è anche una forza interna alla scrittura. La parola stessa è intramata di nulla, perché istituisce il mondo come alterità e, nel far ciò, irreparabilmente lo allontana. Dal Bianco non si fa illusioni circa la capacità dei significati di restituire davvero qualcosa dell'essenza della vita: la vita, come la morte, è sempre altrove rispetto al nostro dire, è sempre «più là». Il suo «classicismo» ha radici anche in questa consapevolezza: è inutile scomporsi, per esempio cercando di forzare il lessico nella torsione espressionistica: «ogni termine marcato si allontana dal cuore in misura direttamente proporzionale allo straniamento messo in atto».⁸

La vita, rispetto alla scrittura, è e sarà sempre da un'altra parte, come il platano che appare in una poesia di *Ritorno a Planaval*: è lì davanti, ma per scriverne bisogna allontanarsi e *tradirlo*, «come se lui non esistesse, veramente | platano di rami e foglie nella luce». Le metafore del poeta possono apparire «vive del suo sguardo» ma sono «morte del suo splendore, *del male che le fa differenti e lucide di sé*».⁹

Se possiamo trovare qualcosa in poesia, avvicinarci al «cuore», non è *primariamente* attraverso i significati, ma attraverso la vibrazione, il ritmo, il respiro: quegli elementi sensibili del linguaggio che ne mostrano la scaturigine corporea. «Mimica esistenziale», la definirebbe Merleau Ponty.¹⁰ In modo

⁷ Id., *La bella mano*, p. 13.

⁸ Stefano Dal Bianco, *Manifesto di un classicismo*, «Scarto minimo», I, marzo 1987. Ora in: Id., *Distratti dal silenzio*, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 17.

⁹ Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, p. 66. Corsivo mio.

¹⁰ Maurice Merleau Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2017, p. 253.

illuminante Cesare Viviani, nella prefazione a *La Bella mano*, ha scritto che per Dal Bianco «l'enunciazione non vale per le qualità dell'enunciato, ma per il battito che è, per le limitazioni che ha, per la voragine che ogni volta spalanca in sé». ¹¹ Una poesia che vuole essere prima di tutto «battito», e sa di essere limite e «voragine», è una poesia che non si accontenta di sé, che vuole protendersi oltre, al di là (o al di qua) dei significati.

Il centro propulsore e insieme la meta di questo questo protendersi Dal Bianco lo chiama «corpo» o «cuore»: il corpo radicato nel mondo e l'inflessione che gli è propria e precede ogni scelta e ogni pensiero. L'anelito verso di esso esprime l'utopia della perfetta aderenza di sé a sé e alle risonanze del mondo dentro di sé.

È l'esattezza senza scarti, la conformità a sé che attribuiamo alle presenze della natura:

Ero sul clivo esatto rododendro,
liquore di virtù che si rispetti, il colore
si perdeva nell'amore o nel terreno grasso. ¹²

Il rododendro sul clivo, nella sua compiuta perfezione vegetale, rappresenta qui l'idealizzazione, nel ricordo, del tempo che precede la scissione e la perdita. Ma ciò che soprattutto conta in questo testo è che ogni parola trova un'eco, si smorza e quasi si annulla in un'altra parola: «ero» si riassorbe in «rododendro», «esatto» in «rispetti», «liquore» si stempera in «colore» e «colore» si perde in «amore», «perdeva» si disperde in «terreno». Quasi come se i significati volessero tornare, appunto, al «terreno», all'alveo indistinto e pulsante che li ha generati: corpo e cuore.

La «dissoluzione del senso» ¹³ nel primo Dal Bianco ha a che fare con questa tensione a ritroso della lingua: dal significato alla vibrazione, dal senso al timbro della voce che pronuncia. Il suo personalissimo petrarchismo è legato anche a questa volontà di risalire alle fonti corporee del gesto poetico prima di ogni codificazione. Anche la sua attenzione di studioso verso i «meccanismi intonativi» dell'endecasillabo petrarchesco va in questa direzione, mirando a cogliere il poeta nell'immediatezza corporea del suo rapporto con il mondo. Petrarca, scrive Dal Bianco, opera in un'epoca, il Trecento, che non ha ancora sviluppato una consapevolezza teorica della prassi ritmica:

L'uso ritmico in Petrarca si sottrae alla coscienza dello scrittore in misura superiore a quanto non avvenga negli autori forti successivi, mettiamo Ariosto o Tasso. Nel *Canzoniere* i fatti di lessico e di sintassi sono frutto di una scelta consapevole, elettiva;

¹¹ Cesare Viviani, *Prefazione* a Dal Bianco, *La bella mano*, p. 8.

¹² Dal Bianco, *La bella mano*, p. 24.

¹³ Andrea Acri, *Poesia contemporanea dal 1980 ad oggi*, Roma, Carocci, 2007, p. 162.

il ritmo dei versi e i loro rapporti strutturali no. Slegato dalla coscienza ritmica, il ritmo rimarrà confinato al subconscio, quale emanazione del “corpo” dell'autore, delle sue pulsioni meno soggette a elezione.¹⁴

Ciò che vale per il ritmo nella sua essenza, diciamo così, precategoriale, credo possa valere anche per altri aspetti che sfuggono in parte, se non del tutto, al controllo elettivo del poeta: le vibrazioni sonore delle parole e le risonanze di senso tra le parole indipendentemente dai loro legami sintattici: quello che Paul Valéry chiamava il «suono del senso».¹⁵

Ma la tensione che anima *La bella mano* non è solo tensione verso l'inafferrabile della vita. Come è stato più volte sottolineato, sono l'enormità della morte e la trafittura dell'assenza il primo motore del dire. È quello che Andrea Cortellessa ha definito «trauma fondante».¹⁶

Dato l'impulso è già finito.
Il tuo sapore come di latte andato disorienta.
E più là.
Vedere se più dietro c'è qualcosa
o se manchi di realtà.¹⁷

«Più là», «più dietro», c'è il mistero del “non più” della morte che si sottrae al dire ma non al sentire. E la vita, questo «impulso» votato alla finitezza, quando sparisce, lascia dietro di sé l'enigma e la ferita di un'assenza tuttavia presente, tuttavia insistente, che «disorienta» come «nebbia [che] si curva nella nebbia».¹⁸

Occorre perforare quella nebbia e «vedere se più dietro c'è qualcosa», vedere se il *come se* («farò come se tu ci fossi») che apre e fonda lo spazio della poesia può dischiudere un autentico orizzonte di senso. Non si tratta di superare il lutto, si tratta di riuscire a vivificare l'assenza, di restituire al pensiero e alla propria vita la luce di uno sguardo che non c'è più. Il che è «facile» e allo stesso tempo «difficile», come dirà, retrospettivamente, il poeta in *Planaval*:

Una volta era diverso, non era tutto così difficile, o forse lo era, ma era un facile e un difficile insieme, come quando ti ricordavo e mi spremavo per estrarre da me stesso il

¹⁴ Stefano Dal Bianco, *La struttura ritmica del sonetto*, in: Marco Prarolan (a cura di), *La metrica dei Fragmenta*, Roma-Padova, Antenore, 2003, p. 250.

¹⁵ Paul Valéry, *Cahiers*, II, Paris, Gallimard, 1973, pp. 1121-22.

¹⁶ Andrea Cortellessa, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 ad oggi*, Roma, Fazi, 2006, p. 524.

¹⁷ Dal Bianco, *La bella mano*, p. 19.

¹⁸ Ivi, p. 20.

ricordo di qualcosa di esistito, per riportarlo alla vita *come se*.¹⁹

E nella possibilità che questo sforzo di presentificazione (di negazione della negazione) abbia un esito positivo almeno per un istante, la poesia svolge un ruolo fondamentale:

Ti penso guardare corpi
 crudele nelle mani forte negli occhi
 come se convenisse dire ancora
 vieni, ti penso
 mentre li guardi.²⁰

«*come se* convenisse dire ancora | vieni, ti penso | *mentre* li guardi»: tra il primo e l'ultimo verso, la forza degli occhi dell'assente agisce, e il *come se* opera la trasformazione: «ti penso | mentre li guardi» non è una ripetizione di «ti penso guardare corpi». Si tratta piuttosto di una *presentificazione* di quel gesto: *ti penso mentre frattanto tu, ora, li stai guardando*. Nello spazio della poesia e nell'intensità emotiva della rammemorazione, lo sguardo è diventato presenza, raccogliendosi dentro la forza di un connettivo temporale.

E allora, «come se niente di veramente | grande successo fosse», la figura amata si manifesta allo sguardo con il suo «corpo | bellissimo»: «Le mani come i piedi, le ciglia | *manifeste agli occhi, ben presenti*».²¹

Come la Laura di Petrarca, la figura assente si dà per frammenti: le mani, gli occhi, i piedi, le ciglia, i capelli. E come Laura appare, nel ricordo, riflessa in uno specchio d'acqua che accoglie la luce del giorno:

Riflette, nel bisogno del riparo,
 ora che si fa specchio per il giorno
 la figura chiara, i bei capelli
 e in tutto questo qualcos'altro.²²

«la figura chiara, i bei capelli» (l'aggettivazione non può non far pensare a Petrarca) sono complementi diretti del verbo «riflette», mentre il soggetto dell'enunciato (l'acqua), non compare. È un procedimento straniante tipico di autori a torto oggi trascurati come Cesare Greppi e Nanni Cagnone, dei quali lo stesso Dal Bianco in qualche modo si riconosce debitore.²³

¹⁹ Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, p. 85. Corsivo mio.

²⁰ Dal Bianco, *La bella mano*, p. 32.

²¹ Ivi, p. 44. Corsivo mio.

²² Ivi, p. 36.

²³ Cfr. Dal Bianco, *Distratti...*, p. 35. Si legga – per fare un solo esempio – questa splendida poesia di Cesare Greppi, dove il referente sottaciuto è la luna: «Tutta la cecità del tuo lume | un'esitante

Il referente primario, l'acqua, è sottinteso, ma qualcosa è sottaciuto anche a un livello più profondo: «e in tutto questo qualcos'altro». Qualcosa rimane fuori, si sottrae all'orizzonte del dire: ci sono cose che non hanno nome ma ci sono anche nomi che non si possono pronunciare. È un fatto stilistico ma è anche un'esigenza esistenziale: ci sono parole che possono suonare come un grido e fare male, infrangendo il *come se* della poesia.

Un frammento nel quale assistiamo a un'inversione di ruoli tra chi dice *io* e il *tu* che non c'è più («ti lascio il tuo libro, dei regali, | quelli che mi hai dato») termina con un anelito impossibile: «ti aspetto fuori»:²⁴ fuori, cioè, dal troppo del dolore, fuori da quel qualcosa «di veramente | grande»²⁵ che è successo e non si può dire senza soffrire.

Quel qualcosa impronunciabile, quando appare, viene subito raggiunto da un interdetto:

Questo parlare uguale della pioggia
 come fa bene se ti fermi, c'è qualcosa
 ancora, un'acqua
 da cui vengono morti e non dire
 da cui vengono morti.²⁶

C'è l'acqua della pioggia che «parla» e «fa bene» e c'è «qualcosa *ancora*» (come più sopra: «e in tutto questo *qualcos'altro*»): un'acqua «da cui vengono morti» che non si deve pronunciare.

I momenti di autentica comunione con l'assente, quando accadono (quando il *come se* agisce e riesce a tramutare la mancanza in presenza), sembrano riuscire a colmare la dissociazione tra l'io che vive e l'io che scrive:

Sono vicino e scrivo
 sono vicino e la paura di mancare il nesso
 fra me e me non ci ricorda niente.²⁷

Lo slittamento dalla prima persona singolare alla prima plurale («*Sono* vicino [...] non *ci* ricorda niente») dice che la vicinanza di chi non è più, la sua presenza

groppe ha corso, | molto tranquilli fiumi | vanno verso molli dune, | mosso da quale ardore | darebbe il fiore dell'albicocco | al tuo larghissimo raggio | al pieno della notte squilli» (Cesare Greppi, *Supplementi alle ore del giorno e della notte*, Parma, Guanda, 1989, p. 51). L'indicibilità referenziale che ne deriva omette la cosa a favore dei suoi effetti ed esalta le potenzialità evocative, gli aspetti sensibili (timbro, ritmo, inflessione) e le risonanze psichiche del «suono del senso».

²⁴ Dal Bianco, *La bella mano*, p. 33.

²⁵ Ivi, p. 44.

²⁶ Ivi, p. 41.

²⁷ Ivi, p. 45.

ora e qui nonostante la morte, per un istante si è avverata e ha fatto scomparire perfino il ricordo della paura di «mancare il nesso» tra sé e sé, tra scrittura e vita.

Sono i rari momenti nei quali è dato intravedere una possibilità, per la poesia, di dare un senso alle cose e di colmare l'angoscia.

Il distico conclusivo di questo frammento recita:

Comincia, è necessario che tu rida e pianga
nel tempo che lo faccio.²⁸

La presenza “assente” dell'amata è una condizione necessaria all'esercizio autentico della scrittura. I due versi esprimono il dolore e l'ansia della perdita, ma dicono anche che la possibilità per il soggetto di non smarrire sé stesso e la propria autenticità (e quindi anche il senso della propria scrittura) è legata alla connessione con chi non c'è più. In una dichiarazione di poetica risalente agli anni della *Bella mano* leggiamo:

Quello che vogliamo è un indugio nella morte, per attraversarla con amore e arrivare *di là, dall'altra parte*, dove la nostra esistenza avrà un significato meno provvisorio di quello che siamo abituati a conferirle.²⁹

In questa prospettiva la morte non è (non è più) negazione assoluta. Nella negazione della morte è nascosta una possibilità per chi resta: la possibilità di conferire un nuovo senso alla propria esistenza. Al di là della morte («più là») c'è qualcosa. E quel qualcosa è un impegno da assumere, un compito da assegnare a sé stessi, un'assunzione di responsabilità verso chi non è più e verso la propria vita e la propria scrittura.

Un altro tema che tornerà sotto altre forme in *Planaval* è quello della nostalgia dell'intero, del desiderio di abbandono al puro respiro della vita rispetto al quale le «operazioni nella testa» sono «infide»:³⁰

Smettere di funzionare, la testa un parco.
Così mi vuole sempre attorno il vuoto e il verde.
Vorrei che questa fosse l'aria.³¹

I versi del primo Dal Bianco sembrano scritti in uno stato di coscienza simile al sogno, che abbrevia i percorsi associativi, omette o rende ambigui i nessi logico-discorsivi, maschera o opacizza i referenti. La poesia che stiamo leggendo si compone di tre frasi isolate, difficilmente ricomponibili in un discorso compiuto.

²⁸ *Ibid.* Corsivo mio.

²⁹ Dal Bianco, *Distratti*, p. 7. Corsivo mio.

³⁰ Id., *La bella mano*, cit., p. 25.

³¹ Ivi, p. 57.

La logica dell'insieme ci sfugge e l'impossibilità di ricostruire un percorso discorsivo intensifica la durata della percezione dei singoli segmenti, delle singole immagini, lasciando emergere il *suono del senso*, cioè gli aloni di risonanza mentale delle parole nel loro reciproco intersecarsi e influenzarsi.

La difficoltà di stabilire un rapporto gerarchico tra i significati, pur all'interno di una sintassi "chiusa", è dovuta a diversi fattori, tra cui il forte impatto disorientante dell'apposizione analogica del primo verso («la testa un parco») e il dislivello grammaticale dato dallo zeugma nel secondo verso: «mi vuole [...] il vuoto e il verde»: due soggetti per un verbo al singolare.

L'apposizione «un parco» esprime metaforicamente una condizione mentale di fusione con il «respiro imperturbabile»³² della natura, ma «parco», verosimilmente, è anche il contesto spaziale reale che ha fatto scattare l'analogia. Il terzo verso conferma l'ottativo del primo con un effetto straniante dovuto al fatto che «aria», a differenza di «parco» e «verde», non ha nessuna relazione con il contesto dell'enunciazione: «vorrei che questa fosse l'aria» è interpretabile come *vorrei che l'atmosfera fosse questa, che le cose stessero in questo modo*.

Ma tutto si sprigiona da quell'immagine: «la testa un parco». È l'embrione di un motivo che sarà approfondito e sviluppato in *Ritorno a Planaval*: il desiderio di comunione con il respiro e la perfetta aderenza a sé di piante, arbusti e fiori. I pioppi, ad esempio, la cui chioma, nella poesia *L'imitazione*, «si muove e sta sopra la foschia. || E qualcuno è tentato di rispondere | muovendo quasi la testa, imitando | e lanciando messaggi dai capelli».³³

E il «vuoto» che nel secondo verso, insieme al «verde», chiama il poeta? Certamente va messo in relazione all'assenza di pensiero auspicata nell'attacco. Ma leggendo le dichiarazioni di poetica pubblicate su «Scarto minimo» alla fine degli anni '80 – nelle quali il discorso sulla poesia e il discorso esistenziale tendono sempre a sovrapporsi – possiamo provare ad approfondire ulteriormente il significato di questa metafora. Lì il vuoto è il «sentimento del nulla»:³⁴ «accettare e vivere il vuoto»³⁵ significa accettare e vivere l'«infondatezza»³⁶ costitutiva dell'esistenza umana, a cui dobbiamo acconsentire, anche nella sofferenza, se vogliamo davvero aderire alla vita, se vogliamo che sia «tutto perfettamente vita».³⁷ L'infondatezza è un *dato*, accettarla è un *compito*. È un motivo cruciale, che percorre tutta l'opera di Dal Bianco.

³² *Ritorno a Planaval*, cit., p. 69.

³³ Ivi, p. 46.

³⁴ Stefano Dal Bianco, *Fra la vita e la poesia*, «Scarto minimo», 5, giugno 1989. Ora in: Id., *Distratti...*, p. 30.

³⁵ Ivi, cit., p. 20.

³⁶ Ivi, p. 18.

³⁷ Dal Bianco, *La bella mano*, p. 34.

Il tema dello «smettere di funzionare» si lega a quello del sonno:

Dormo se non c'è niente da capire adesso
basta che un po' di luce
venga fuori, un po' di sangue mite.³⁸

Ognuno spera nella nuova casa quando il vento
fa morire e questo luogo
si ciba di api e di capelli. Voglio dormire
ancora, non voglio più dormire.³⁹

Sono proiezioni del desiderio e del sogno, entro la cui cornice l'affermazione contraddittoria: «Voglio dormire | ancora, non voglio più dormire» assume un particolare rilievo espressivo. E forse l'antitesi è solo apparente: forse non si tratta di due moti divergenti dell'animo, ma di uno solo, inesprimibile, che non sta né nel volere né nel non volere. Nel *Manifesto di un classicismo* leggiamo:

Non tutto è rappresentabile [...]. Le contraddizioni non esistono. Bisogna sempre sforzarsi di annullarle senza doversi aggrappare a una rappresentazione. C'è sempre un indicibile che rende conto della qualità apparente dell'antitesi. Ciò che unisce in un punto i due estremi di una contraddizione è spesso una motivazione profonda che non tollera di passare attraverso una rappresentazione.⁴⁰

Credo che le affermazioni «Voglio dormire | ancora, non voglio più dormire» vadano lette pensando a un uso *emozionale* della contraddizione logica: non le parole contano, ma la *sorgente* delle parole, il *pathos* nascosto nella forma del loro articolarsi.

La poesia del primo Dal Bianco, nella sua aspirazione all'indifferenza e all'immobilità («questa poesia deve essere immobile e deve allontanare emotivamente chi legge»)⁴¹ è in realtà animata da una forte vibrazione emotiva che si rivela prima di tutto nelle forme: nella scansione franta, che giunge fino a isolare singole parti del discorso («E più là. | Vedere se più dietro c'è qualcosa»);⁴² nelle ripetizioni, che a volte sfiorano l'enfasi vera e propria («Guardalo entrare muro, parete guardalo | attraverso cui si spande», «Stringevano le ombre dove non potevano [...] fin dove non potevano / no», «Non so niente, non so niente veramente. | Domani ricostruisco, per favore, ti prego, per favore»);⁴³ nell'uso di

³⁸ Ivi, p. 39.

³⁹ Ivi, p. 48.

⁴⁰ Dal Bianco, *Manifesto di un classicismo*, in: Id., *Distratti...*, p. 17.

⁴¹ Ivi, cit. p. 35

⁴² Dal Bianco, *La bella mano*, p. 19.

⁴³ Ivi, pp. 27, 42, 63, 65.

forme conative («Eppure ascolta ci sarà un modo», «Ti dico che non c'è nessuna fine e»);⁴⁴ e talvolta in un lessico ben lontano dalla *medietas* antiespressionistica («Nasceva dall'osceno una vena flaccida di sangue», «Ho questi vermi nella bocca, la clavicola | fra le mani gronda»);⁴⁵

Quanto detto fin qui riesce – se ci riesce – a squarciare solo in minima parte il velo di impenetrabilità dei testi della *Bella mano*. Quell'impenetrabilità è il frutto di una svalutazione programmatica del “senso” a favore delle determinazioni “corporee” della lingua: i timbro, il ritmo, il respiro. In una parola: la *voce* nella sua tensione con l'indifferenza e generalità della *langue*. Ma ciò che fonda e tiene insieme questi frammenti, la loro vera scaturigine, non può essere che un'intenzione significante, una volontà di *dire* che travalica ogni programma.

Stanze del gusto cattivo

In uno scritto di presentazione delle *Stanze del gusto cattivo*, l'autore ha parlato della «forte presenza di un silenzio interno al verso che ne attesta la tensione tragica».⁴⁶ Cosa intenda per «silenzio interno al verso» lo ha spiegato, più tardi, in un intervento del 2003, portando come esempio proprio due poesie delle *Stanze*. Il silenzio, dice Dal Bianco, è l'espressione di una «mancanza [che] giace al fondo di ogni lingua naturale: è ciò che viene rimosso nel secolare uso comunicativo della lingua [...] Scovare questo fondo mancante nei meccanismi della lingua è il compito dei poeti».⁴⁷

«Silenzio», «vuoto», «infondatezza» nell'universo concettuale di Dal Bianco sono tra loro imparentati perché riguardano tutti quella «mancanza» originaria che abita il cuore stesso della lingua e ci ricorda che siamo esseri finiti. Egli la definisce «l'essenza della mortalità, o della temporalità».⁴⁸

Un modo per coglierla, incorporando il «silenzio» all'interno del verso, è il «rallentamento elocutivo»:

... l'essenza della temporalità si può cogliere *fermandosi*. Il rallentamento elocutivo che si ottiene all'incrocio di un particolare ordine delle parole con una configurazione ritmica e un particolare assetto intonativo del verso (o della frase), magari in coincidenza di una sia pur lieve ambiguità semantica, procura una sosta, una leggera implicazione autoriflessiva nella catena fonosintattica, una difficoltà di pronuncia che di solito ha a che fare con un prolungamento “artificiale” della quantità o della durata

⁴⁴ Ivi, pp. 55, 72.

⁴⁵ Ivi, pp. 22, 31.

⁴⁶ Dal Bianco, *Distratti ...*, p. 36.

⁴⁷ Ivi, p. 77.

⁴⁸ *Ibid.*

delle vocali.⁴⁹

Il rallentamento elocutivo è il risultato della tensione tra la pronuncia naturale delle sequenze verbali e le esigenze ritmico prosodiche della versificazione: il ritmo – che è un fatto intransitivo, corporeo, emozionale – introduce «la dimensione del silenzio direttamente nel corpo della lingua»⁵⁰ poiché dice qualcosa che la parola non può dire: *nella* parola si insinua il silenzio *della* parola. Ma il rallentamento ha anche a che fare con l'apparizione di «una sia pur lieve ambiguità semantica» che disorienta il lettore e lo induce a soffermarsi: la parola perde l'immediata transitività del normale scambio comunicativo, si fa autoriflessiva e acquista aloni impreveduti di significato.

La poetica del rallentamento si annuncia nelle *Stanze del gusto cattivo*, ma dispiega le sue autentiche potenzialità solo a partire da *Ritorno a Planaval*, dove «vengono meno le procedure di condensazione».⁵¹ Qui l'aderenza ai modi della lingua comune e la «bassa quota di figuratività»⁵² offrono maggior rilievo alle increspature simboliche e agli improvvisi addensamenti concettuali, e la memoria delle misure tradizionali interferisce con la naturale scorrevolezza del dettato: tutti fattori che dilatano la temporalità della lettura.

È nel contrasto che si coglie meglio l'«essenza della temporalità»: nell'improvviso scarto che turba il consueto e naturale andamento delle cose e ci costringe a sostare.

Ed è significativo che uno dei due componimenti delle *Stanze* che Dal Bianco cita come esempio quando parla del rallentamento elocutivo abbia per tema proprio il *fermarsi* e il *rallentare*:

Conoscimi quando si ferma l'estate
o si rallenta in un sogno del pensiero.
Mentre io fingo il mio consenso
conosci dove più alta è la città
più profonda la pelle dell'anca.
Là metti le mani nude.⁵³

Rispetto alla dizione franta e nervosa di molti frammenti della *Bella mano*, qui il dettato è più disteso, ma è anche più alto il tasso di letterarietà. L'epifrasi a cavallo

⁴⁹ Ivi, p. 77. Corsivo mio.

⁵⁰ Stefano Dal Bianco, *Il suono della lingua e il suono delle cose*, «Trame di letteratura comparata, III, 7, 2003. Ora in: Id., *Distratti ...*, p. 79.

⁵¹ Andrea Afrìbo, *Poesia italiana postrema*, Roma, Carocci, 2017, p. 84.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Stefano Dal Bianco, *Stanze del gusto cattivo*, in *Poesia contemporanea. Primo quaderno italiano*, Milano, Guerini e Associati, 1991, p. 29.

dei primi due versi («si ferma l'estate | o si rallenta»); l'uso sovradeterminato, con «sollecitazione del valore etimologico»,⁵⁴ del verbo *conoscere*, ripetuto in posizione anaforica; il doppio parallelismo «si ferma ... si rallenta» - «più alta ... più profonda»; il chiasmo «Conoscimi *quando*» - «*Mentre* io fingo [...] | conosci» – tutti questi elementi denotano una pronuncia alta e una grande sorvegliatezza formale.

Il rallentamento elocutivo è già un carattere intrinseco di questo stile (è riscontrabile in particolare nell'epifrasi del secondo verso che disorienta melodicamente il lettore retroagendo sull'intonazione del verso precedente), ma più rilevante è il fatto che le parole che Dal Bianco usa in sede teorica per definire la sua poetica sono le stesse che egli usa in questo componimento per definire la poesia stessa: la poesia è un «sogno del pensiero»⁵⁵ che nasce da un tipo di attenzione (o distrazione) che «ferma» o «rallenta» la visione. E in questo *ritardando* si svela qualcosa che è precluso alla percezione ordinaria. In tutto ciò il poeta crede di poter ravvisare un tratto essenziale di sé: «Conoscimi quando...».

La seconda parte del testo, nella quale emerge un tono sapienziale che riaffiorerà a tratti fino alle soglie di *Ritorno a Planaval* («Sono sul muro sette sensi | legati l'uno all'altro a due a due ...»),⁵⁶ è di più difficile interpretazione. Ci sono due movimenti contrapposti: l'innalzamento («conosci dove *più alta* è la città») e la discesa («*più profonda* la pelle dell'anca»). La pelle è la parte del corpo attraverso la quale l'interno entra in contatto con l'esterno, la superficie mediante la quale il corpo si espone al mondo ed espone la sua vulnerabilità, così come sono esposte le «mani *nude*». I due movimenti si necessitano l'un l'altro, uno garantisce l'autenticità dell'altro: non c'è ascesa senza la coscienza e l'approfondimento della propria fragilità essenziale.

Il componimento proemiale delle *Stanze* delimita lo spazio della poesia indicando ciò che ne rimane fuori:

Quello che non è scritto è il mio
cattivo gusto.
Lontano ardono i morti.⁵⁷

La metafora del «cattivo gusto», come la maggior parte dei traslati della poesia del primo Dal Bianco, è oscura. Forse possiamo metterla in relazione con un verso

⁵⁴ È uno degli stilemi individuati da Mengaldo nel suo «decalogo stilistico dell'ermetismo più audace» (Pier Vincenzo Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in *La tradizione del Novecento*, Terza serie, Torino, Einaudi, 1991, p. 141).

⁵⁵ «sto nella situazione in cui sogna. / Allora scrivo», leggiamo in Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, p. 42.

⁵⁶ Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, p. 11.

⁵⁷ Id., *Stanze...*, p. 17.

di un frammento dedicato alla scomparsa di Nelly nella *Bella mano*: «Il tuo *sapore* come di latte andato disorienta».⁵⁸ Il «cattivo gusto» («gusto cattivo» nel titolo della raccolta) avrebbe allora a che fare con quel *sapore*: con il disorientante malessere del lutto.

Se questa ipotesi ha un senso, se ciò che «non è scritto» è il retropensiero della morte, l'ultimo verso, «Lontano ardoni i morti», ci dice che ciò che vorrebbe essere sottaciuto in realtà persiste sullo sfondo. La presenza della morte non può essere elusa.

Il settenario, così fortemente inciso, nella sua evidente trama di richiami vocalici (*o - a - o / a - o - o / o - i*), dai nessi consonantici “duri” /rd/ /rt/, è tanto più significativo quanto più è lontano dalla prossimità al parlato della lingua di Dal Bianco. Anche questo induce a soffermarsi su quell'immagine che è la variazione di un motivo cruciale: nella *Bella mano* abbiamo «un'acqua | da cui vengono morti»⁵⁹ e in *Planaval* «una pioggia di morti nel giardino».⁶⁰ I «morti» che «ardono» in lontananza, che «vengono» da «un'acqua» o che piovono «nel giardino» sono figure del sentimento della morte, del vuoto e dell'infondatezza che caratterizza l'esistenza umana. La loro incombenza va accettata e interiorizzata: «fammi dei morti e io sarò salvato» dirà il poeta in *Planaval*.⁶¹

I «morti» (plurale) non rappresentano tanto l'esperienza del lutto (quello semmai è il «trauma fondante» che ha innescato il processo della scrittura) quanto il precipitato esistenziale di quell'esperienza:

Ciascuno di noi ha subito dei traumi, in questa o quella fase dell'esistenza, o in tutte, dei quali traumi ha saputo far tesoro, in un modo o nell'altro, trasferendoli o sublimandoli in scrittura. A un certo punto si può avere la fortuna di riconoscere che il trauma non è quello del singolo ma è storico, o addirittura ontologico. È insito nella condizione umana. Alla base di tutto c'è qualcosa che si è rotto, si è rotto in passato e continua a rompersi ogni giorno. Quando si scrive tutto è maceria, nel senso che si parte sempre da una esigenza di ricostruzione, di riedificazione formale di ciò che è andato distrutto nel trauma.⁶²

Ma non si tratta solo di comprendere il valore ontologico di un trauma individuale e di «sublimarlo in scrittura»: si tratta, più radicalmente, di provare a integrare la prospettiva della morte nella propria vita, assumendo questa integrazione come un compito etico e esistenziale. È questo il senso profondo dell'auto-esortazione in forma di preghiera «fammi dei morti e io sarò salvato».

⁵⁸ Dal Bianco, *La bella mano*, p. 19. Corsivo mio.

⁵⁹ Ivi, cit., p. 41.

⁶⁰ Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, cit., p. 37.

⁶¹ Ivi, p. 12.

⁶² Stefano Dal Bianco, *Farsi del male*, su *L'ospite ingrato*, 1 febbraio 2024.

La presenza dei «morti» è avvertita dapprima come una minaccia per l'integrità del soggetto. Nella *Bella mano*, come abbiamo visto, la loro incombenza era emotivamente insostenibile e impronunciabile: «da cui vengono morti *e non dire* | da cui vengono morti». ⁶³ Ma le *Stanze* si avviano a un superamento di quella condizione e inaugurano una fase di costruzione di una soggettività nuova nel segno dell'«essere per la morte» («È il nostro essere per la morte che ci unisce») ⁶⁴ che impegnerà l'autore lungo tutto il percorso successivo. Il rimando a Heidegger è quasi d'obbligo: per il filosofo tedesco, l'«essere-per-la-morte» è una delle strutture fondamentali dell'esistenza, entro le quali si schiude la possibilità di una vita autentica: «La finitudine – egli scrive –, una volta afferrata, sottrae l'esistenza alla molteplicità infinita delle possibilità che si offrono immediatamente (i comodi, le frivolezze e le superficialità) e porta l'Esserci in cospetto della semplicità del suo destino». ⁶⁵ Ma afferrare davvero la finitudine è un compito difficile.

I morti che «ardono» in lontananza protendono la loro ombra su tutto e condizionano l'intera esperienza di lettura delle *Stanze*. Quell'ombra ormai è qualcosa di ineludibile e agli occhi di chi dice *io* ha la stessa gratuita necessità della luce o dell'amore:

Vedo l'ombra tornare su di me senza uno scopo
stringersi, come fa il sole come
solo saprebbe fare un cuore e
pretendere di me tutto per sempre. ⁶⁶

L'ombra *pretende*, allo stesso modo del «sole» e del «cuore». Nelle *Stanze*, come nella *Bella mano*, come nelle raccolte successive, il poeta è un'esistenza che continuamente si sente interpellata e pretesa dalla realtà e dalle altre esistenze (le persone, gli animali, gli alberi, le cose), ed è chiamata a rispondere di sé di fronte a loro (anche di fronte alla loro indifferenza) e a loro (e per loro) nella propria vita e nella propria scrittura. Questa necessità di *rispondere di e rispondere a* è l'istanza etica che sottende tutta l'opera di Dal Bianco.

Nella *Bella mano*: «si traduce nei fianchi il sole filtra si ritrae | *non ci lascia stare*»; «*mi vuole* sempre attorno il vuoto e il verde». ⁶⁷ Nelle *Stanze*: «Corri, la mia voce è pura e l'incostanza | *che ci chiama* e che si chiama unghia | e che si chiama lingua non ha pace»; «durante la vita scorre del colore / [...] che si versa nella vena | e *chiama*»; «come gli uomini che *chiamano* | *chiamando me continuamente*». ⁶⁸

⁶³ Dal Bianco, *La bella mano*, p. 41. Corsivo mio.

⁶⁴ Id., *Il suono della lingua e il suono delle cose*, cit., p. 77.

⁶⁵ Martin Heidegger, *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 2010, p. 452.

⁶⁶ Dal Bianco, *Stanze*, p. 22.

⁶⁷ Id., *La bella mano*, p. 25, p. 57. Corsivi miei.

⁶⁸ Id., *Stanze*, p. 19, p. 21, p. 30. Corsivi miei.

Anche il tema cruciale del rapporto, anzi della «contraddizione»,⁶⁹ tra vita e letteratura va letto alla luce di questa istanza etica. Nelle *Stanze* ci sono momenti, scrive il poeta, in cui «le due componenti riescono a fondersi senza traccia di antitesi».⁷⁰ Ma ci sono anche momenti in cui è la contraddizione stessa ad essere tematizzata: la temporalità interiore del soggetto che scrive si rivela incapace di accordarsi al tempo della vita, al silenzio e alla forza delle stagioni, e l'esercizio della scrittura, proprio in quanto ubbidisce alla «regola di un'arte», viene sentito come *difensivo* nei confronti della realtà:

Viene silenzio con l'inverno
con la forza del grappolo e dell'uva.
Come la regola di un'arte
il mio tempo è lontano.
Non mi difenderanno sempre queste stanze.⁷¹

La poesia può anche rappresentare una difesa, un «riparo»,⁷² ma il riparo rischia di escludere il mondo che sta fuori. Il verso «Non mi difenderanno sempre queste stanze», più che un timore, esprime un proponimento. O forse tutti e due insieme: proponimento e timore, perché rinunciare alla poesia come difesa, significa anche rinunciare a una parte di sé:

Nella scrittura c'è sempre una componente di *difesa*, di vergognosa realizzazione di sé, di resa al normale corso delle proprie disposizioni [...] Allora l'imperativo può essere questo: rinunciare alla poesia in quanto *riparo*. Rifiutare di adagiarsi nella culla della scrittura, che non è e non sarà mai l'esperienza più importante da vivere.⁷³

Seguire fino in fondo quell'imperativo può portare fino al paradosso della rinuncia alla scrittura stessa. La «tragedia» inscritta nel verso di cui Dal Bianco parla a più riprese è legata a questo paradosso di una poesia che, per conservare un rapporto autentico con la vita, deve negare sé stessa, deve «avere in sé la coscienza della propria fine, della propria impossibilità ad esistere».⁷⁴

Un poeta che voglia rimanere tale può cercare di portare all'interno della sua poesia il senso vivo di questa contraddizione, ma non può rinunciare a scrivere «stanze». Può proclamare il rifiuto di farsi difendere dalla scrittura, ma deve continuare a *dimorare* nella scrittura (*stanza* significa appunto «dimora»).

⁶⁹ «Penso che tutta la mia poesia viva della percepibilissima contraddizione fra i due poli della letteratura e della vita» (Dal Bianco, *Distratti*, p. 35).

⁷⁰ Dal Bianco, *Distratti*, p. 36.

⁷¹ Id., *Stanze*, p. 21.

⁷² Cfr. Id., *La bella mano*, p. 37, p. 38.

⁷³ Id., *Cinque pensieri*, «Il gallo silvestre», 10, 1998. Ora in: Id., *Distratti*, pp. 63-64. Corsivi miei.

⁷⁴ Ivi, p. 41.

Se non si può distruggere la propria dimora, si può almeno cercare di sporgersi oltre, si può provare a «scoperchiarla» per lasciare che entri il «vento»:

Io sono nascosto dalle piante, ogni giardino
copre altre persone, e io conosco male
chi cammina con il vento sulla strada.

Di notte la casa è scoperchiata
e con il buio entra la polvere
e io sento precisa la mia vita.⁷⁵

Bisogna sempre tenere presente che in Dal Bianco il discorso esistenziale e il discorso metapoetico tendono a coincidere. L'uno non vive mai senza l'altro.

La segreta simmetria di questo componimento si fonda su una trama di opposizioni: *stasi - movimento* («sono nascosto dalle piante» - «chi cammina con il vento»); *chiuso - aperto* («copre altre persone» - «la casa è scoperchiata»); *conoscere - sentire* («conosco male» - «sento precisa»).

Nella prima terzina, ognuno sta «nascosto» dietro un suo riparo. Da dietro quello schermo è difficile comprendere «chi cammina con il vento» nell'aperto. Nella seconda terzina, quello stesso vento porta la vita e la «polvere» nella casa «scoperchiata» e ciò che prima si faceva fatica a *riconoscere* può essere visto. E la propria vita può essere finalmente *sentita*: «e io sento precisa la mia vita».

La vita nella casa scoperchiata è *indifesa*, esposta al «buio» e alla «polvere». Proprio per questo però è «precisa», compiuta, «perfettamente vita»,⁷⁶ capace di accogliere il bene e il male che vengono da fuori. In un testo pubblicato nel 1989 sulla rivista «Scarto minimo», Dal Bianco scrive:

Io credo che ci sia un livello superiore di esistenza, che scatta nel momento in cui non ho niente da perdere. A questo livello è possibile una *esperienza di totalità* che comprenda anche altri tempi oltre a quello presente.⁷⁷

La *precisione* riguarda questo livello di esistenza: un modo di stare nel mondo che percepisce il sé e il mondo con una chiarezza che deriva dalla capacità di assumere anche il dolore e il negativo (il «buio» e la «polvere») come costitutivi dell'umano.

Al di là delle intenzioni dichiarate di svalutazione dei significati in favore della forma, la poesia del primo Dal Bianco è espressione di un pensiero. Un pensiero

⁷⁵ Dal Bianco, *Stanze*, p. 18.

⁷⁶ Id., *La bella mano*, cit. p. 34.

⁷⁷ Id., *Fra la vita e la poesia*, «Scarto minimo», 5, giugno 1989. Ora in: Id., *Distratti*, p. 29. Corsivo mio.

sognante, un «sogno del pensiero», i cui contenuti si trasmettono «sottobanco» o «quasi fuori controllo»,⁷⁸ ma che rimane, assieme agli elementi formali e “corporei” (ritmo, intonazione, respiro), un elemento imprescindibile dell’ispirazione poetica.

Nel testo che stiamo leggendo compaiono due parole che hanno una forte pregnanza simbolica e godono di una presenza costante nella meditazione in versi di Dal Bianco: «casa» e «vento». Già in un luogo della *Bella mano*, la «casa» come riparo era apparsa in contrapposizione a «vento»:

Ognuno spera nella nuova casa quando il vento
fa morire⁷⁹

E in un’altra proiezione del desiderio (una specie di immaginata resurrezione), la casa «chiusa» contro il male rappresenta l’approdo perfetto:

e benedetta
la nostra casa
sarà nell’alto dei capelli
sarà chiusa.⁸⁰

Nella *Bella mano* la casa è dunque «chiusa» e il vento fuori «fa morire». Nelle *Stanze* invece la casa è «scoperchiata» e il vento porta la «polvere» e la «vita». Sembra una pura inversione dei significati: ciò che prima era negativo (il vento) cambia segno e diventa positivo, viceversa ciò che prima era positivo e «benedetto» (la casa «chiusa») acquista connotazioni negative. In realtà ciò che accade è che nelle *Stanze* si rompe l’univocità del simbolo: la «casa» qui è riparo *ma anche* apertura, il «vento» è «disingannato | vento non d’amore», *ma anche* «vento piano e forte» che «rimane» insieme all’«acqua delle rose». ⁸¹

La soggettività della *Bella mano* era ancora troppo esposta, troppo vicina al nucleo generatore del trauma. In quella condizione, il dolore «sale su, copre tutto di rosso»⁸² e lascia emergere, delle cose, solo pochi tratti univoci e essenziali: la «casa» è solo una proiezione idealizzata del desiderio di difesa, il «vento» è solo una minaccia alla stabilità del soggetto.

Con le *Stanze del gusto cattivo*, per contro, la poesia si apre alla plurivalenza simbolica degli oggetti e ha inizio quel processo di sedimentazione e sublimazione

⁷⁸ Dal Bianco, *Distratti*, p. 11.

⁷⁹ Id., *La bella mano*, cit., p. 48.

⁸⁰ Ivi, p. 55. Nella bella immagine «benedetta sarà [...] nell’alto dei capelli» possiamo leggere in filigrana la formula liturgica che ne è stata la matrice: «nell’alto dei cieli», il cui senso originario viene rovesciato in chiave del tutto terrestre.

⁸¹ Id., *Stanze*, p. 43.

⁸² Id., *La bella mano*, p. 34.

del dolore che si compirà in *Ritorno a Planaval*, dove la casa, il vento e tutte le altre presenze del mondo, pur mantenendo la loro gravidanza simbolica, appariranno nella loro concretezza come luoghi di risonanza affettiva per una soggettività che si allarga fino ad abbracciare il *noi*:

aprire con la nostra chiave
– nel momento in cui cade
e il nostro diventa dovere di tutti –
quella *casa allagata, senza tetto*
dove si cova la massima gioia
e dove, a poco a poco, finiremo insieme.⁸³

Talvolta la casa è inondata dall'aria e un improvviso chiarore illumina le cose di fuori con la forza e la brevità di un lampo. È un altro frangente che permette di sentire «precisa» la vita:

Delle volte, di notte, lavora il cielo un astio
luminoso e come adesso
attraversa la finestra una fortissima
aria di là, di tutto quello
che si vede chiaro
e che ora devo salutare.⁸⁴

È la dilatazione mentale di un istante.

L'«astio | luminoso» (splendido ossimoro) è il fulmine che illumina il cielo e mostra per un attimo le cose in una inusuale chiarezza. Con il vento («una fortissima aria di là»), nella casa entra la luce.

Il sintagma tronco «aria di là» (che con l'emistichio «una fortissima» del verso precedente forma un endecasillabo violentemente spezzato dall'enjambement) appare come un'accelerazione improvvisa dopo il rallentamento sdrucchiolo di «fortissima». Sembra appunto il bagliore rapido di un lampo. Una frattura analoga si verifica tra i due versi precedenti, dove l'endecasillabo «lavora il cielo un astio luminoso» è spaccato in due dall'inarcatura che separa il sostantivo dall'aggettivo. Un fruscio di sibilanti e fricative prepara o segue quelle fratture in «luminoso e come adesso» e in «attraversa la **finestra** una **fortissima**».

Ma sul piano dei significati, la dinamica dell'evento è cancellata: la scena è immobilizzata in un presente dilatato che congela la successione logica e temporale degli accadimenti. L'«aria» che «attraversa la finestra», per un meccanismo di sovrapposizione dell'uso traslato all'uso letterale, è nel contempo l'aria *fisica* che

⁸³ Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, p. 19. Corsivi miei.

⁸⁴ Id., *Stanze*, p. 25.

viene da fuori e l'aria *metaforica*⁸⁵ delle cose che *prima* erano nascoste nel buio e *ora*, grazie alla luce improvvisa, si possono vedere chiaramente: l'«aria [...] di tutto quello / che [*ora, in questo istante e per un attimo*] si vede chiaro». Non l'evento è rappresentato, ma la risonanza psichica dell'evento.

Nella chiusa viene invertito il rapporto tra soggetto e oggetto: la fine dell'accadimento è descritta come un congedo da parte di chi lo ha vissuto: «e che ora devo salutare». Quest'ultimo verso è l'esempio perfetto dell'antirealismo e dell'antiespressionismo della raccolta, perché nega la temporalità reale dell'evento, il suo carattere fulmineo. Il contatto con la chiarezza delle cose è durato un solo attimo, ma quell'attimo è stato immobilizzato in un'istantanea della mente.

Ma la casa delle *Stanze* rimane comunque il luogo del dolore e della perdita («odora di sonno e di sangue / nella sua spessa carne questa casa»),⁸⁶ dimora di un io turbato e desiderante, impegnato a definire se stesso in rapporto alla propria finitezza, al vuoto e all'assenza:

Io voglio che al pauroso del sole resista
il tuo liquore forte,
vita dopo la morte, e solo un senso
di ragionare insieme
e nella mia vita di fiore un nome farsi.⁸⁷

L'esperienza della morte e la necessità di partire da essa per conferire un senso alla propria vita è ciò che fonda la ricerca poetico-esistenziale di Dal Bianco. Se un senso deve esserci, al di là di ogni consolazione, deve comprendere quell'esperienza.

Il vocativo «vita dopo la morte», non è la vita terrena di Nelly proiettata in un «dopo» ultraterreno: è la vita del poeta dopo la morte dell'amata. Il «liquore forte» è il sapore nuovo di questa vita che vuole attraversare fino in fondo il dolore, l'assenza e la paura per conferire all'esistenza «un significato meno provvisorio».⁸⁸

Ciò che il desiderio vede oltre la lotta con il «pauroso del sole» – dopo la cesura del terzo verso segnata dalla rima interna *forte-morte*, quando la sintassi si fa ellittica e uno scarto tonale, una specie di intenerimento della voce, apre alla dimensione del sogno – è legato, ancora una volta, all'orizzonte della parola: il «ragionare insieme» (la parola dialogante)⁸⁷ e il «farsi» di un «nome» (la parola sorgiva):

⁸⁵ Lo stesso uso metaforico di «aria» troviamo nel frammento *Smettere di funzionare, la testa un parco* (Dal Bianco, *La bella mano*, p. 57).

⁸⁶ Ivi, p. 42.

⁸⁷ Ivi, p. 31.

⁸⁸ Dal Bianco, *Distratti*, p. 7.

e nella mia vita di fiore un nome farsi.

Questo verso è uno dei più belli dell'intera raccolta. Vi possiamo leggere l'anelito impossibile che muove tutta la poesia di Dal Bianco e le *Stanze* in particolare: l'anelito verso la coincidenza tra vita e scrittura, verso il *farsi* immediato della parola *nella* vita. E della vita nella parola.

Bibliografia

- Afribo, Andrea, *Poesia contemporanea dal 1980 ad oggi*, Roma, Carocci, 2007.
- Id., *Poesia italiana postrema*, Roma, Carocci, 2017.
- Cortellessa, Andrea, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 ad oggi*, Roma, Fazi, 2006.
- Dal Bianco, Stefano, *La bella mano*, Milano, Crocetti, 1991.
- Id., *Stanze del gusto cattivo*, Milano, in: *Poesia contemporanea. Primo quaderno Italiano*, Milano, Guerini e Associati, 1991.
- Id., *Ritorno a Planaval*, Milano, Mondadori, 2001.
- Id., *Prove di Libertà*, Milano, Mondadori, 2011.
- Id., *Distratti dal silenzio*, Macerata, Quodlibet, 2019.
- Id., *La struttura ritmica del sonetto*, in: Marco Prarolan (a cura di), *La metrica dei Fragmenta*, Roma-Padova, Antenore, 2003.
- Id., *Farsi del male*, su *L'ospite ingrato*, 1 febbraio 2024 <<https://www.ospiteingrato.unisi.it/farsi-del-male-con-la-linguastefano-dal-bianco/>>
- Id., «Scarto minimo». *Una poetica*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XIV (2020). <<https://r.unitn.it/it/lett/circe/scarto-minimo>>
- Greppi, Cesare, *Supplementi alle ore del giorno e della notte*, Parma, Guanda, 1989.
- Heidegger, Martin, *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 2010.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in *La tradizione del Novecento*, Terza serie, Torino, Einaudi, 1991.

Merleau Ponty, Maurice, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2017.

Valéry, Paul, *Cahiers*, II, Paris, Gallimard, 1973.

Zublena, Paolo, *Stefano Dal Bianco*, in Giancarlo Alfano et al., *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Roma, Sossella, 2005, pp. 897-901.

WALLACE STEVENS A PLANAVAL
SU UNA TRADUZIONE E UNA POESIA DI STEFANO DAL
BIANCO

Massimo Natale

1. *Mattino domenicale ed altre poesie*, la snella antologia allestita da Renato Poggioli, è l'unico volume di Wallace Stevens «to appear in another language during the poet's lifetime»: contiene quattro poemetti e otto liriche, ed è pubblicata da Einaudi nel 1954.¹ Potrebbe essere questa una delle prime coordinate indispensabili per iniziare a tratteggiare la fortuna di Stevens in Italia. E si potrebbe subito aggiungere che i nati fra gli stessi anni Cinquanta e gli anni Sessanta – da Antonella Anedda a Gian Mario Villalta a Guido Mazzoni – saranno forse i primi a dedicare un'attenzione speciale a Stevens, sulla quale sarà il caso di tornare in altra occasione. In questa sede raccoglieremo solo qualche appunto su un episodio preciso della ricezione stevensoniana, che riguarda Stefano Dal Bianco. In un paio di passaggi del suo “diario” di poetica, Dal Bianco richiama appunto Stevens, inserendolo in una costellazione – tutto sommato ristretta – di eletti, di autori non italiani cui è piuttosto sensibile: «Stevens, Char, Ponge». E già una decina di anni prima, variando di poco il terzetto:

«la mia lettura, la mia percezione di un testo, e dunque ciò che di un testo riesco a trattenere e consolidare in me, si ferma ai dati stilistici e formali. Mentre è il vissuto che fornisce i contenuti. Da ciò mi deriva una certa difficoltà di avvicinamento ad autori stranieri, letti perlopiù senza la possibilità di coglierne appieno le sfumature di lingua. Devo citare però almeno Paul Celan, René Char, Wallace Stevens».²

¹ Wallace Stevens, *Mattino domenicale ed altre poesie*, a cura di Renato Poggioli, Torino, Einaudi, 1954; la citazione è tratta da Massimo Bacigalupo, «A new girl in a new season»: Stevens, Poggioli and the making of *Mattino domenicale*, «The Wallace Stevens Journal», 25, 2 (2001), pp. 254-270.

² Stefano Dal Bianco, *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 125 (in risposta a un'intervista del 2013 di Claudia Crocco, *La lirica, il silenzio, la nausea*

Le «sfumature» di una «lingua» diversa dalla propria lingua materna: nella breve esplorazione che proporremo nei prossimi paragrafi cominceremo, effettivamente, da un esercizio di traduzione, per poi passare però a una rapida incursione in un testo, stavolta di proprietà dello stesso Dal Bianco, che mostra un contatto piuttosto diretto con il poeta di Reading.

2. Intanto, segnaliamo ancora qualche riferimento essenziale. Dal Bianco si procura una copia del *Mattino domenicale* a cura di Poggioli il 3 marzo 1987 (come mi comunica lui stesso). Aggiungiamo che nel 1994 esce un altro libro importante per le vicende italiane di Stevens, cioè *Harmonium*:³ che non è però la traduzione integrale della raccolta del 1923, ma un'antologia omonima, che raccoglie quarant'anni di poesia stevensoniana.⁴ Dal Bianco – e anche in questo caso devo a lui l'informazione – se la procura nel dicembre 1996. E infine: sul numero 12 di una rivista cui Dal Bianco ha collaborato attivamente, cioè «il gallo silvestre», escono tre testi di Stevens da lui tradotti.⁵ E converrà ricordare, inoltre, che Dal Bianco è abbastanza parco nel tradurre (vedi le prove da Marianne Moore sul suo «Scarto minimo», o Pablo Neruda sullo stesso «gallo silvestre»). Tanto più potrà risultare interessante, in attesa di uno sguardo più compiuto sul Dal Bianco traduttore, un primo assaggio su questi tre esercizi, che risalgono al 1999, ovvero due anni prima che esca *Ritorno a Planaval*,⁶ cui torneremo: avviciniamoci dunque al primo dei due momenti che interessano questo biennio, questo piccolo tratto di cammino.

3. Precisiamo subito che non si tratta, quanto alla traduzione, di liriche autonome, ma delle prime tre parti di un poemetto di dieci sezioni complessive, intitolato *Credences of Summer*, tolto da una raccolta del 1947, *Transport to Summer*, della quale è sostanzialmente «il testo eponimo», scritto «probabilmente nell'estate 1946» (così Massimo Bacigalupo).⁷ È la stessa raccolta, questa, in cui campeggiano capolavori come *Esthétique du Mal* o *Notes toward a Supreme Fiction*. Si può anche aggiungere che il testo non è inserito da Bacigalupo nel già citato e antologico *Harmonium* del 1994 (potremo confrontarlo d'altra parte con la versione del

del verso) e p. 91 (dalle sue *Risposte al questionario di «Studi duemilleschi»*, del 2002); in entrambi i casi si aggiunge ai nomi dei poeti citati la fascinazione per «la prosa di Julio Cortázar» (*ibid.*).

³ Wallace Stevens, *Harmonium*, New York, Knopf, 1923 (una seconda edizione accresciuta esce, per lo stesso editore, nel 1931).

⁴ Id., *Harmonium. Poesie 1915-1955*, a cura di Massimo Bacigalupo, Torino, Einaudi, 1994.

⁵ Stefano Dal Bianco, *Da Credenze d'estate (I-III)*, «il gallo silvestre», 12 (1999), pp. 42-45.

⁶ Id., *Ritorno a Planaval*, Milano, Mondadori, 2001.

⁷ Wallace Stevens, *Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Massimo Bacigalupo, Milano, Mondadori, 2015, p. 1184.

Meridiano mondadoriano dello stesso curatore).⁸ *Credences of Summer* è presente, invece, proprio nel *Mattino domenicale* allestito da Poggioli: il quale avrà allora anche svolto, forse, il ruolo di implicito idolo polemico – uso un'espressione che lo stesso Dal Bianco ha sfoderato, altrove, per il suo rapporto linguistico-stilistico con Sereni⁹ – con il quale misurarsi e verso il quale segnare una distanza piuttosto netta, quasi cinquant'anni dopo quel primo tentativo.

Nelle tre sezioni in questione si pongono alcune linee tematiche abbastanza tipiche della lirica di Stevens: nella prima, la forza della natura, simboleggiata proprio dalla pienezza dell'estate, contrapposta alla quiete della mente; nella seconda, si assiste alla rinuncia a uno scrutinio analitico del reale, con «una serie di istruzioni del poeta a sé e al lettore per giungere a una pura oggettività» (Bacigalupo),¹⁰ libera da ogni desiderio «for what is not», per ciò che non esiste; infine, il tema del vedere, punto-chiave per Stevens, e il nodo di un sentire che basti a sé stesso.

Allestita questa minima didascalia al testo, trascriviamone l'originale, accompagnato dalla traduzione di Dal Bianco (che osserveremo facendo più volte riferimento alle scelte di Poggioli e anche di Bacigalupo). Si tratta, per ciascuna sezione, di tre strofe di cinque pentapodie sciolte:

I
 Now in midsummer come and all fools slaughtered
 And spring's infuriations over and a long way
 To the first autumnal inhalations, young broods
 Are in the grass, the roses are heavy with a weight
 Of fragrance and the mind lays by its trouble.

Now the mind lays by its trouble and considers.
 The fidgets of remembrance come to this.
 This is the last day of a certain year
 Beyond which there is nothing left of time.
 It comes to this and the imagination's life.

There is nothing more inscribed nor thought nor felt
 And this must comfort the heart's core against
 Its false disasters—these fathers standing round,
 These mothers touching, speaking, being near,
 These lovers waiting in the soft dry grass.

⁸ Id., *Credenze d'estate*, ivi, pp. 643-645 (il poemetto completo termina invece a p. 653).

⁹ A proposito del rapporto sereniano con la lingua viva cfr. Dal Bianco, *Distratti dal silenzio*, p. 112.

¹⁰ Cfr. l'intero commento di Bacigalupo in Stevens, *Tutte le poesie*, pp. 1184-1186.

II

Postpone the anatomy of summer, as
The physical pine, the metaphysical pine.
Let's see the very thing and nothing else.
Let's see it with the hottest fire of sight.
Burn everything not part of it to ash.

Trace the gold sun about the whitened sky
Without evasion by a single metaphor.
Look at it in its essential barrenness
And say this, this is the centre that I seek.
Fix it in an eternal foliage

And fill the foliage with arrested peace,
Joy of such permanence, right ignorance
Of change still possible. Exile desire
For what is not. This is the barrenness
Of the fertile thing that can attain no more.

III

It is the natural tower of all the world,
The point of survey, green's green apogee,
But a tower more precious than the view beyond,
A point of survey squatting like a throne,
Axis of everything, green's apogee

And happiest folk-land, mostly marriage-hymns.
It is the mountain on which the tower stands,
It is the final mountain. Here the sun,
Sleepless, inhales his proper air, and rests.
This is the refuge that the end creates.

It is the old man standing on the tower,
Who reads no book. His ruddy ancientness
Absorbs the ruddy summer and is appeased,
By an understanding that fulfils his age,
By a feeling capable of nothing more.

I¹¹

Adesso, con la piena dell'estate e i folli massacrati 2-6-10-12-16 [11+7]
 e le furie d'aprile trascorse e ben prima 3-6-9-12
 delle prime boccate autunnali, giovani forze 3-6-9-11-14 [10+5]
 sta covando il prato, di un peso profumato 3-5-8-12 [6+7]
 sono grevi le rose e la mente ripone i suoi pensieri. 3-6-9-12-16 [7+11]

Adesso, la mente ripone i pensieri e considera. 2-5-8-11-14 [9-7]
 La febbre del ricordo giunge a questo. 2-6-8-10
 Questo è l'ultimo giorno di un'annata 1-3-6-10
 che non si lascia davanti altri tempi. 4-7-10
 Che giunge a questo e alla vita dell'immaginazione. 2-4-7-14 [5+11]

Non c'è più niente di iscritto o pensato o percepito 4-7-10-14 [11+5]
 e ciò conforta il cuore al fondo contro i falsi 2-4-6-8-10-12 [7+7]
 accidenti: questi padri tutti intorno, 3-7-9-11
 queste madri sempre addosso che toccano, parlano, 3-7-10-13 [11+2]
 questi amanti in attesa nel prato secco e morbido. 3-6-9-11-13 [7+7]

II

Rinvia la dissezione dell'estate, come 2-6-10-12 [11+2]
 il pino fisico, il pino metafisico. 2-4-7-11
 Guarda la cosa pura e niente altro. 1-4-6-8-10
 Guardala con lo sguardo più infuocato. 1-6-10
 Brucia, tutto ciò che non ne è parte. 1-3-5-9

Segui l'abbaglio del sole nel cielo 1-4-7-10
 e non fuggirne con metafore. 4-8
 Osservalo così, sterile ed essenziale 2-6-7-12 [7+7]
 e potrai dire, ecco il centro che cerco. 4-7-10
 Fissalo in un fogliame eterno 1-6-8

riempi il fogliame di sospesa pace, 1-4-8-10
 gioisci del perenne, sacrosanta ignoranza 2-6-10-13 [7+7]
 di ciò che potrebbe mutare. Esilia il desiderio 2-5-8-10-14 [9+7]
 per quello che non è. Eccola: sterilità 2-6-7-13 [7+8]
 di ciò che è fertile e non perfezionabile. 2-4-7-11 [5+7]

III

È la torre naturale del mondo, 3-7-10

¹¹ Propongo una scansione del singolo verso cui affianco però, fra parentesi quadre, la possibile lettura del verso come doppio (sulla scia di un'analoga analisi di un proprio testo da parte di Dal Bianco nel suo *Metrica libera e biografia*, in Id., *Distratti dal silenzio*, p. 110).

il punto prospettico, verde culmine del verde,	2-5-8-10-14
una torre più preziosa della vista al di là,	3-7-11-14
un punto che si accampa come un trono,	2-6-10
asse di tutto, culmine del verde	1-4-6-10
e contrada felice di canti nuziali.	3-6-9-12
È la montagna dove sta la torre,	4-8-10
è la montagna ultima. Qui il sole senza posa	4-6-9-10-14 [7+7]
respira la sua aria, e trova pace,	2-6-8-10
e il compimento crea questo rifugio.	4-6-7-10
È il vecchio che si erge sulla torre	2-6-10
e che non legge libri. La sua fiorente antichità	4-6-11-15 [7+9]
assorbe l'estate fiorente ed è placata,	2-5-8-12 [9+5]
da un'intesa che ne adempie l'età,	3-7-10
da un sentire capace di nient'altro.	3-6-10

4. «Sintetica» definisce Bacigalupo la versione di Poggioli. Basterebbe un confronto rapido – anche un solo colpo d'occhio – con la versione di Dal Bianco per accorgersi che il salto è ormai notevole. Se Poggioli lavorava in effetti di scorcio, sacrificando parecchio alla misura forzosa dell'endecasillabo,¹² Dal Bianco mette in forma una traduzione il cui scopo primario sembra l'equilibrio fra il rispetto del testo di partenza e l'attenzione per la lingua d'arrivo: che non vorrà dire, appunto, salvare il solo livello semantico, quanto piuttosto cercare, al contempo, un'estrema fluidità e naturalezza della *propria* lingua di traduttore.

Quanto al piano metrico, l'endecasillabo è piuttosto presente (ne conto una ventina su un totale di 45 versi), di rado coperto in misure più lunghe: cfr. l'attacco stesso del testo, in cui proprio l'endecasillabo è il primo e miglior indice di appaesamento del dettato straniero (v. 1, dove è seguito da un settenario); e altri luoghi di appoggiatura e riavvio, cioè I, v. 5 (settenario + endecasillabo), v. 11 (endecasillabo + quinario) e v. 14 (seguito da un bisillabo); II, v. 1 (endecasillabo + il bisillabo «come»); e infine III, v. 2 (se si decidesse di non considerarlo un verso

¹² La resa isometrica – e ormai molto datata – di Poggioli implica ovviamente parecchie forzature e una disposizione innaturale. Qualche esempio: salta il «now» dell'attacco delle prime due strofe, con il suo valore anche struttivo; i vv. 5-6, con la ripetizione identica dell'emistichio «the mind lays by its trouble» vengono compressi in un verso soltanto; il tricolon del v. 11, «inscribed nor thought nor felt» diventa semplicemente «iscritto o percepito»; ed è sempre l'endecasillabo a chiedere anche l'eliminazione della ripetizione in II, v. 2, «the physical pine, the metaphysical pine», risolta in «come il fisico pino e il metafisico»; oppure, al v. 9, sempre in II, «and say this, this is the centre that I seek» è reso con il letteratissimo «dicendo: questo è il centro onde vo in cerca», con rinuncia alla ripetizione del deittico originale e con avverbio e forma verbale – «onde vo» – arcaizzanti; e così via.

doppio). La misura endecasillabica può anche disporsi in microsequenze (è così in I, vv. 7-9; o in II, vv. 5-6) e sembra prestarsi bene al ruolo di chiusura di strofa soprattutto in III (vv. 4-5, vv. 9-10 e vv. 14-15). Rinuncio a insistere nel dettaglio sul profilo prosodico, ma dal punto di vista accentuale si può dire che certamente il «dominio ritmico» dell'endecasillabo sia forte (nonostante un paio di misure eterodosse ma «novecentesche», di 3-7-10), e lo scheletro endecasillabico rispunta anche in versi più brevi, costruiti su sedi pari (cfr. in particolare II, vv. 7 e 10); sebbene non manchino gli endecasillabi leggeri, qua e là si assiste a un infoltirsi di accenti (cfr. I, vv. 8, 12, 14; II, vv. 3, 9; III, vv. 2, 7, 9). Per il resto, sarà interessante la particolare sollecitazione cui sono sottoposti gli attacchi, e si può dire che i versi si dividano abbastanza equamente fra avvii anapestici (cfr. la sequenza in I, vv. 2-5) e giambici (cfr. la serie di II, vv. 2-5).

5. Anche se qua e là, quando può, Dal Bianco mantiene il contatto e anzi il rispetto anche fonico dell'originale (vedi, in I, «folli» per «fools», o «grevi» per «heavy» già in Poggioli, «mente» per «mind», ecc.), si possono notare alcune soluzioni di rilievo, anche sul piano – difficilmente attenzionato, di norma, dal critico Dal Bianco – del lessico. Intanto l'avvio che sovraccarica l'immagine della «midsummer» (la «mezza estate» di Poggioli e di Bacigalupo), «la piena dell'estate»; le «furie» (ben più preciso delle «ansie», ancora ermetizzanti, di Poggioli); e poi è notevole la «spring» che diventa non primavera ma «aprile», metonimicamente; magari conterà qualcosa la tradizionale «poeticità» e crudeltà del mese (Eliot *docet*), ma soprattutto bisognerà aggiungere che «la figura ritmica del quinario-adonio» piace parecchio a Dal Bianco – soprattutto nell'incontro con accento ribattuto in sesta sede – che altrove ne parla a proposito di un finale sereniano da *Le ceneri*, negli *Strumenti umani* («la gioia quando c'è *basta a sé sola*»)¹³.

Si badi che poco più oltre un tale nesso ritmico si trova proprio nella sua tradizionalissima «funzione di chiusura del movimento sintattico» in un altro sintagma piuttosto connotato, quanto a scelta traduttiva, cioè le «giovani forze» (v. 3: «young broods»), che staccano rispetto alla metaforica «nuova vita» di Poggioli e alle «nidiate giovani» di Bacigalupo: il che forse trascina con sé anche la *tournure* sintattica innaturale degli stessi vv. 4-5, con posposizione per due volte in due frasi del soggetto («sta covando il prato»; «di un peso profumato sono *grevi le rose*»): e si noti ancora, in quest'ultimo caso, lo stesso quinario-adonio, che non è in chiusa di verso, sì però di giro sintattico. E, quanto alle chiuse, lo stesso nesso ritmico insiste anche altrove in punta di verso: cfr. almeno II, vv. 5 («sole nel cielo»), 8 («centro che cerco»), 12 («sacrosanta ignoranza»); e III, v. 10

¹³ Stefano Dal Bianco, *Stratagemmi e scommesse di un syntaxieur contemporaneo*, in Id., *Distratti dal silenzio*, p. 168.

(«questo rifugio»); e forse se ne potrebbe aggiungere una versione in uscita sdrucciola in I, v. 14; e tronca in II, v. 14; e III, vv. 3 e 14.

6. Qualche altra stoccata di gran classe, a salvare una dizione per quanto possibile sciolta, naturale: le «forze» già citate in I, v. 3 (un po' alla De Angelis: il lemma ha una certa frequenza in *Somiglianze* e oltre); nello stesso verso, per «inhalations» – invece degli «aneliti» di Poggioli, di nuovo ermetizzanti, e poi Bacigalupo sceglierà l'aderentissimo «inalazioni», che salva il significante originale ma a un orecchio italiano sa forse troppo di gergo medico-scientifico – ecco lo splendido «boccate» (allo stesso modo, in III, v. 9, Bacigalupo ripete «inala» per «inhales», ma Dal Bianco varia in «respira»: è quel «registro linguistico medioquotidiano»¹⁴ da cui Dal Bianco pesca abbondantemente). Per il verbo «postpone» (II, v. 1) si evitano sia il più freddo «posponi» (Bacigalupo) sia l'infinito (e nobilitato dalla sdrucciola) «proroga» (Poggioli) e si opta per il neutro «rinvia», anche qui non senza virtù di ritmo e inaugurando la serie successiva di imperativi. Lo stesso «rinvia» impedisce forse l'impiego di un altro termine schiettamente medico come «anatomy» (che è salvato invece sia da Poggioli che poi da Bacigalupo): «dissezione» è pure medico, ma evita intanto il cacofonico insistere sulla -ì tonica (cfr. in particolare il successivo v. 2). E ancora quanto al lessico, si può dire che il poeta Dal Bianco forse già si intravede nella scelta di «pensieri» per «troubles» e di «prati» per «grass» (entrambi ripetuti due volte nel primo testo): lemmi di cui ci si servirà volentieri, in effetti, in *Ritorno a Planaval*.¹⁵

7. Si è parlato di naturalezza (tenendo presente che si tratta pur sempre, ci ricorda Dal Bianco, di un'«illusione»,¹⁶ di una naturalezza costruita lavorando la lingua), e forse si possono allegare almeno un paio di segnali di una dizione che cerca anche il colloquiale. Si veda per esempio il finale di I, con i padri «standing around», «tutti intorno», e soprattutto con le madri «touching, speaking, being near»: Bacigalupo è letterale («sono vicine»), Poggioli faceva di quelle madri quasi delle ancelle amorose («sussurrano e carezzano»). E Dal Bianco: «queste madri *sempre addosso*, che toccano, parlano», col sintagma evidenziato che forza un poco, mi pare, il «being near» dell'originale (certo conta il ritmo, anche qui, ma è

¹⁴ Andrea Afribo, *Stefano Dal Bianco*, in Id., *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, Roma, Carocci, p. 165.

¹⁵ Quanto alle occorrenze del primo termine, cfr. Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, almeno pp. 22, 40, 43, 45, 60, 71, 76, 96; per il secondo, pp. 65, 67 (2), 92 (2), 100 (2), 101 (2); e la schedatura si potrebbe estendere fruttuosamente anche a *Paradiso*.

¹⁶ Stefano Dal Bianco, *Il suono della lingua e il suono delle cose*, in Id., *Distratti dal silenzio*, pp. 78-79.

interessante il pedale calcato sulla pressione del materno). Nella stessa direzione va un aggettivo (in II, v. 12) come «sacrosanta», detto dell'«ignoranza»: a fronte dell'originale «right», essenziale e moraleggiante, l'aggettivo italiano, con la sua iperbole, vira di nuovo leggermente verso il parlato (e ricordiamoci che l'aggettivo in questione è anche in un poeta da cui Dal Bianco ha imparato molto, il già citato Sereni: «la sacrosanta rissa» di *Scoperta dell'odio*, negli *Strumenti umani*).

Quelli appena accennati sono solo due tocchi lievi (siamo pur sempre dentro un testo altrui e, come si è detto, al contempo ben rispettato), ma rendono visibile per un attimo la capacità di Dal Bianco di incrinare una superficie ben polita: sarà poi il poeta di *Planaval* a spingersi oltre, addirittura a imparare a “buttarsi via”,¹⁷ direbbe lo stesso Dal Bianco, insomma a servirsi anche delle «imperfezioni di stile di chi pensa parlando».¹⁸ E ancora, in una chiave non dissimile, a movimentare l'onda del discorso c'è il presentativo *ecco*: «ecco il centro che cerco» (II, v. 9), e più sotto «Eccola» (v. 14), in entrambi i casi a sostituire il deittico «this», molto presente anche nella prima sezione del testo stevensiano, e qui variato (peraltro favorendo, nei due casi in questione, l'incontro di vocali e quel 'rallentamento' del verso cui è sempre attento Dal Bianco).¹⁹ È un altro microelemento che il poeta saprà poi sfruttare da par suo, come ha visto Arnaldo Soldani, perché al centro di *Ritorno a Planaval* ci sono proprio i deittici, che veicolano appunto «l'esposizione, la presentazione dell'esistenza».²⁰

8. Questo aspetto convive, in ogni caso, con qualche spunto in direzione dell'evocativo o di una qualche più esposta “autorevolezza” della dizione, che pure Dal Bianco conserva, e tratterrà fino a *Paradiso*: vedi almeno un verso come «la febbre del ricordo giunge a questo» (in I, v. 7, che trasmigra perfetto dalla traduzione di Poggioli, ma poi Dal Bianco salva, da Stevens, l'anadiplosi del deittico, «come to *this*» - «*This is*» = «giunge a questo» - «Questo è», che smorza la pulizia dell'endecasillabo); «heart's core», il «nocciolo del cuore» in Poggioli o «fondo del cuore» in Bacigalupo, è risolto invece perifrasticamente: «e ciò conforta il cuore al fondo» (I, v. 12), con animazione della proposizione; sempre nella prima sezione, per il «*certain year*» di Stevens il tanto di vaghezza implicato dall'aggettivo è riguadagnato nel sostantivo, che non è il più prevedibile anno, ma «annata» (I, v. 8: analogamente, Poggioli ha «giornata» per «giorno»), cui si aggiunge, lì vicino, il «*time*» reso più indeterminato dal plurale

¹⁷ Di «endecasillabi buttati via» si parla per esempio in *ivi*, p. 153.

¹⁸ *Ivi*, p. 112 (e a tal proposito cfr. Afribo, *Stefano Dal Bianco*, p. 166).

¹⁹ Sulla metrica e i suoi «elementi microscopici e interni» cfr. ora il profilo di Giacomo Morbiato, *Stefano Dal Bianco alla ricerca (2001-2024)*, «Moderna», XXVI, 2, 2024, pp. 43-51.

²⁰ Arnaldo Soldani, *Ritorno a Planaval di Stefano Dal Bianco*, «Paragone», LIII, 39-40-41 (2002), p. 155 (citando appunto l'«ecco, eccomi» di Dal Bianco).

«tempi» (mentre gli altri due traduttori mantengono la minor 'vaghezza' del singolare). Oppure, ancora nella terza sezione, si veda la zanzottiana «contrada» per «folk-land» (v. 6), e forse una memoria zanzottiana, il «verde acume del mondo» (da *Ormai*, in *Dietro il paesaggio*), preme anche sul suggestivo «verde culmine del verde» (v. 2, per «green's green apogee», e «culmine» è termine ben attestato sin da D'Annunzio e Pascoli).

Nella stessa chiave evocativa vanno anche il «senza posa» (v. 8, di sapore leopardiano) per «sleepless», e il prezioso (anche metricamente) «compimento» (v. 10) per «end». La sezione precedente si chiudeva, per inciso, con un altro polisillabo, anche più notevole ed esteso, cioè «perfezionabile», un aggettivo che interveniva ad alleggerire la sintassi dell'originale («that can attain no more»), che in certo modo compensa la scelta contraria di due versi sopra: la relativa («ciò che potrebbe mutare») sostituisce la frase nominale («change still possible»). Alleggerimento e adeguamento ritmico sono, credo, anche i motivi per cui in almeno tre casi il sintagma sostantivo+specificazione è risolto con la trasformazione di uno dei due termini in aggettivo (I, v. 4: «weight / of fragrance» > «peso profumato»; II, v. 4: «the hottest fire of sight» > «lo sguardo più infuocato»; III, v. 2: «point of survey» > «punto prospettico»).

Quanto ancora alla sintassi, oltre alle due inversioni già segnalate sopra (I, vv. 4-5), spicca soprattutto il parallelismo razionalizzante di I, vv. 9-10 («che non si lascia» / «Che giunge a questo», ma la seconda relativa è assente nell'originale). L'atteggiamento del traduttore è particolarmente mobile nella sez. II: vedi il rincarato sulla sequenza degli imperativi «Non fuggirne» per l'inglese «without evasion by a single metaphor», cui si accompagnano i due precedenti «Guarda»/«Guardala», che rendono più naturale la corrispondente forma esortativa «Let's see», anch'essa iterata. Ma poi l'altro imperativo, «say this», è invece attutito e risolto con un «potrai dire», dunque variando e di nuovo compensando; mentre il precedente, «Osservalo», è affiancato dall'avverbio «così», che è un inserto rispetto alla linearità dell'originale, e forse è anch'essa una strategia di rallentamento del *syntaxieur*, tramite la «focalizzazione su nessi connettivi» che attirano l'attenzione di chi legge.²¹ E qua e là si fluidifica la sintassi anche nei *minima*: non si traducono le congiunzioni «and» (II, v. 9) e «but» (III, v. 3), ma al contrario si inserisce la coordinazione in III, v. 10 («e il compimento»). Non solo arte di levare insomma, anzi: rinunce e compensi convivono con un certo efficace equilibrio, sotto il regime sempre decisivo del ritmo.

9. Ancora qualche appunto all'insegna di quelle che si potrebbero inserire, genericamente, alla voce 'scelte notevoli'. Quanto a un Dal Bianco che lavora sui

²¹ Dal Bianco, *Stratagemmi e scommesse*, p. 165.

dettagli, non solo quelli metrici, si prenda la sez. I, v. 11: «There is nothing more inscribed nor thought nor felt». Dal Bianco è l'unico a conservare il *tricolon* del secondo emistichio «Non c'è più niente di iscritto o pensato o percepito» e insieme a mantenere la particella disgiuntiva «o» (viene in mente che il critico ha dedicato un intervento proprio alle modalità della disgiunzione, alla «o» del suo Zanzotto);²² e la scelta di «niente» (e non «nulla», come in Poggioli e Bacigalupo) per «nothing» ha il vantaggio di aiutare l'accordatura delle vocali – cfr. la «e» che si propaga lungo tutto il verso – e quella delle consonanti (la «t» che batte su tutti e tre i participi).

Un po' in tutto il testo tradotto si avverte quel che si è già anticipato, l'incrocio di naturalezza e finezza del tratto, ciò che forse si può chiamare semplicemente *eleganza* o sprezzatura da “scarto minimo”, per la quale testimoniano al meglio certe soluzioni traduttive che si intrecciano con una misura endecasillabica su tre accenti, vedi specialmente la III sez.: «un punto che si accampa come un trono» (v. 4: *accamparsi* per «squatting», invece del «massiccia» di Poggioli o del «tozzo» di Bacigalupo, forse anche spostando e forzando un poco la semantica dell'originale); «È il vecchio che si erge sulla torre» (v. 11: «standing» cade in Bacigalupo, in Poggioli è un generico «lassù», in Dal Bianco c'è una relativa il cui verbo cade proprio in sesta sede); e vedi, soprattutto, l'endecasillabo di chiusa: «da un sentire capace di nient'altro», nel quale il rispetto del senso nonché dell'*ordo verborum* convive perfettamente con quella che Dal Bianco chiamerebbe la «freschezza» di una «voce»²³ (e che emerge anche se confrontata con la pur inappuntabile compostezza di Bacigalupo: «da un sentire che non può di più»).

10. Forse non è male, infine, sottolineare un paio di punti nel quale il traduttore Dal Bianco si misura più da vicino con l'asperità e verrebbe da dire con il pensiero di Stevens. Nella II sezione, in particolare, attira l'attenzione del lettore la chiusa: «sterilità / di ciò che è fertile e non perfezionabile» (e il sostantivo trascina con sé anche il 'bisticcio' fonico col precedente «Eccola»). La stessa «sterilità» (e, sopra, l'aggettivo «sterile») sta al posto dell'originale «barreness» («nudità» in Poggioli, e Bacigalupo: la «nudità / della cosa fertile che di più non può ottenere»). Si potrebbe dire che Dal Bianco cerchi in qualche modo di intensificare l'immagine ossimorica consegnataci da Stevens (una fertilità che non può avere esiti o ottenimenti ulteriori), o insomma di risolverla, esplicitandola ulteriormente, in quella che forse potremmo definire una traduzione-chiosa (allo stesso modo, per stare a un altro dettaglio, magari minore, un aggettivo come «ruddy» – derivativo di *red* – in Dal Bianco non trattiene tanto il dato coloristico, come l'«adusta» di

²² Stefano Dal Bianco, *Una figura di Zanzotto nel tempo*, in *Andrea Zanzotto, un poeta nel tempo*, a cura di F. Carbognin, Bologna, Aspasia, 2008, pp. 223-233.

²³ Id., *Metrica libera e biografia*, p. 104.

Poggioli o soprattutto il «rubiconda» di Bacigalupo, ma sembra anche qui risolvere o chiosare: l'estate è «fiorente», florida, al suo picco).

Prendiamo, infine, il passaggio forse più denso delle tre sezioni tradotte. L'invito stevensiano è a guardare la realtà senza orpelli o senza anatomizzarla, inseguendo «the very thing and nothing else» (v. 3): «Trace the gold sun about the whitened sky / without evasion by a single metaphor» (vv. 6-7). «Segui il sole d'oro per il cielo sbiancato / senza l'evasione di una singola metafora» (così Bacigalupo). È il nodo stevensiano (e da sempre occidentale) del riuscire a “dire la cosa”, insomma della possibile aderenza autentica fra linguaggio e realtà. Così Dal Bianco: «Segui l'abbaglio del sole nel cielo / e non fuggirne con metafore». È come se il traduttore, in una implicita *mise en abyme*, seguisse l'invito a non dribblare l'oggetto tramite metafora. Dunque niente «sole d'oro» e «cielo sbiancato», ma *la cosa in sé* – per quanto possibile – la «cosa pura», *l'abbaglio del sole*. Si potrebbe dire che qui Dal Bianco, più stevensiano di Stevens, non evoca o metaforizza l'abbaglio tramite il sole dorato e il cielo bianco, ma lo dice direttamente, insomma *concretizza*.

11. Stile “rispettoso”, naturalezza, colloquialità, attenzione prioritaria al ritmo che trascina però con sé scelte anche lessicalmente notevoli; nonché un confronto a viso aperto, specialmente in un paio di luoghi sensibili del testo, con il pensiero di Wallace Stevens, imperniato sulla difficile aderenza del linguaggio alla realtà: sono questi i livelli centrali del lavoro di traduzione appena osservato, ma è specialmente l'ultimo aspetto – il rapporto linguaggio/realtà – a condurci, in effetti, dall'officina del traduttore al poeta in proprio. *Analisi della sembianza* è una lirica che entra piuttosto coerentemente nel giro del nostro discorso. Rileggiamola:²⁴

Description is
composed of a sight indifferent to the eye

Sembrava che l'ultima betulla	2-5-9
del boschetto di dieci o quindici unità	3-6-8-12 [7+7]
dove mi sono seduto fuori luogo, stamattina,	1-4-7-9-11-15 [8+8]
e quindi tenendomi in disparte,	2-5-9
posando i piedi sulla roccia vicina	2-4-8-11
e sotto il sole,	2-4
come se fossi stato un animale	1-6-10
spaventato sì della sua libertà,	3-5-8-11
ma più spaventato per quell'aria fine	2-5-9-11 [6+6]
che attraversando i tronchi impercettibilmente	4-6-12 [7+7]
li faceva vibrare...Sembrava – dicevo	3-6-9-12 [7+6]
e non vedevo – che la betulla ultima,	2-4-9-11

²⁴ Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, p. 104.

accanto all'altra roccia,	2-4-6
premesse per farsi anche lei animale,	2-5-8-11
pur rimanendo nell'ombra e non avendo	1-4-7-11
problemi di libertà o di luogo.	2-7-9

Il testo è composto di 16 versi, metricamente piuttosto vari, qui con un unico affioramento endecasillabico (v. 7) e presenza ritornante del decasillabo (vv. 1, 4 e 16, oltre che incistato nel v. 11), che ha però anche funzione di cornice, posizionandosi all'inizio e alla fine del testo, anche se con variazione prosodica fra primo e ultimo verso. Si può aggiungere che la seconda sede, sin dal primo verso, batte con una certa frequenza, toccando metà dei versi che compongono la lirica, segnata dunque da una qualche insistenza "verticale" degli attacchi giambici. Analogamente, la quasi perfetta circolarità anche fonica (al secondo e all'ultimo verso) crea i due incontri vocalici provocati dalla «o» disgiuntiva («dieci o quindici» / «di libertà o di»).

Siamo nella penultima e omonima – dunque tanto più significativa – sezione della raccolta, *Ritorno a Planaval*. L'io entra in scena solo al terzo verso, in maniera piuttosto discreta, anche dal punto di vista stilistico-sintattico (in una frase relativa introdotta dall'avverbio «dove»), il che corrisponde a una più generale posizione di marginalità del soggetto («mi sono seduto fuori luogo», «tenendomi in disparte», vv. 3-4), come per non inquinare o alterare la scena stessa. Del resto in tutta la raccolta, e segnatamente in questa sezione, chi dice io cerca una «pace senza forze»,²⁵ è avvolto dall'«incertezza»,²⁶ ha «paura»;²⁷ in generale si ritrae davanti alle cose addirittura fino a «combattere il sentire»²⁸ – ricordiamoci anche della traduzione su cui ci siamo soffermati sopra, che proprio sul *sentire* si chiudeva – per cercare di lasciar esistere le cose stesse come sono, non in quanto «simbolo di qualcosa»: ²⁹ la cifra dell'io – forse le sue stimmate – è la sua *delicatezza*. Protagonista è invece un albero, più specificamente una betulla, e la precisione lessicale è accompagnata dalla precisione dello sguardo che osserva: uno sguardo capace di dettaglio, che analizza appunto – vedi il titolo del testo – e che scompone in parti, "disseziona" – vedi ancora il precedente esercizio di traduzione – insomma distingue.³⁰ In effetti lo sguardo elegge la betulla, l'«ultima», la estrae dal collettivo cui appartiene, il «boschetto», del quale si contano pur *en passant* le componenti («dieci o quindici unità», v. 2).

²⁵ Ivi, p. 91.

²⁶ Ivi, p. 92.

²⁷ Ivi, p. 94.

²⁸ Ivi, p. 98.

²⁹ Ivi, p. 118.

³⁰ Cfr., per un'uscita contraria e disforica, *Il posto di Nelly*, ivi, p. 86: «Adesso le cose sono tutte uguali».

Allo stesso modo, questo sguardo particolareggiante è rivolto dall'io anche su sé stesso: «posando i piedi sulla roccia vicina» (v. 5), come in una sorta di zoom che porta improvvisamente altrove, ma solo per un attimo, il fulcro della stessa scena. L'io cerca di guadagnarsi il centro paragonandosi, più oltre, a un animale attraverso la modale ipotetica (v. 7: «come se fossi stato un animale»). Si conferma, in ogni caso, il tratto delicato del soggetto o «spaventato» senz'altro – anche se è una sensazione veicolata indirettamente, tramite il comparante animale – mentre ad agitarlo è un dettaglio minimo: «l'aria fine» che fa «vibrare» i «tronchi» (vv. 9-11). Il tutto avviene «impercettibilmente», con l'avverbio polisillabico e metricamente rilevato, in posizione esposta, il che resterà sempre una splendida risorsa del Dal Bianco poeta, un tratto «razionale e intellettualizzante»³¹ che dura fino a *Paradiso* (e già in questa raccolta *Difficilmente* è il titolo di una lirica). Siamo di fronte a un'avventura percettiva che amplifica il minimo, il finissimo, cui l'io dà struttura e visibilità per poi dividerlo: e si potrebbe dire, del resto, che proprio la *percezione* sia la dimensione decisiva di *Ritorno a Planaval*.³²

12. La sospensione tramite reticenza, al verso 11, introduce l'ultimo scorcio della lirica, nella quale l'io si manifesta stavolta più nettamente, riprendendo in mano le fila del discorso, ma la sua parola non trova riscontro nella dimensione visiva («dicevo / e non vedevo»): il verbo «sembrava» concretizza dunque una sorta di idea preconcepita, cui manca la solida verifica del reale. Il finale del testo dà forma, in effetti, a una vera e propria *sembianza*, a uno sdoppiamento del reale stesso: la betulla sembra quasi un doppio dell'io, preme «per farsi anche lei animale», «accanto all'altra roccia» (vv. 13-14), nonostante lei si accontenti dell'«ombra» e non abbia «problemi di libertà o di luogo», sentenzia il testo con slargo implicitamente ironico, differenziando l'io e il vegetale.³³ Una tale prospettiva doppia o ingannevole è restituita anche dall'effettivo ritorno di elementi lessicali: si ripetono appunto «animale», «spaventato», «roccia», «libertà», «luogo», la parola-tema «sembrava» – che non a caso è anche parola d'apertura – e la stessa «betulla ultima» (v. 12), che chiude circolarmente – a chiasmo, con l'aggettivo stavolta posposto e la sua lieve enfasi – l'arcata aperta dal primo verso. Come se un io sempre all'erta («Pensavamo che rimanere all'erta fosse necessario», dice altrove l'io lirico),³⁴ in perenne e un poco ossessiva osservazione del reale, giocasse con

³¹ Afribo, *Stefano Dal Bianco*, p. 176.

³² Sulla percezione Dal Bianco torna di continuo in *Distratti dal silenzio* (cfr. per esempio *Cinque pensieri*, specialmente p. 66).

³³ Sul gioco di analogia/differenza fra umano e animale si conclude *Colombino*, p. 39. Sull'uscita dal «paradigma antropocentrico» e sulla traccia animale cfr. Fernando Marchiori, *Nei dintorni di Planaval con Stefano Dal Bianco*, nella riedizione di *Ritorno a Planaval*, Como, LietoColle, 2018, pp. 129-144.

³⁴ Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, p. 15.

pochi tasselli essenziali, limando millimetricamente la cornice del suo mosaico visivo.

13. Quanto a Stevens, già il titolo è molto intonato con il poeta americano: Dal Bianco in *Ritorno a Planaval* sa puntare, non di rado, sulla concettualità degli stessi titoli (v. per esempio *I contenuti*, o *Natura morta*, o *La distrazione*, che è un suo tema-chiave, e così via); e forse, altrove, anche *Poesia che ha bisogno di un gesto* ripete movenze stevensiane (cfr. *Poesia che prese il posto di un monte*, ne *La roccia*), o *La poesia di oggi* (che magari non dimentica titolature come *Poesia scritta di mattina*, o *Poesia con ritmi*, ecc.). Sia come sia, *Analisi della sembianza* è perfettamente esemplata su *Analysis of a theme*, che è il titolo di un'altra lirica dello stesso *Transport to Summer* (se non vedo male l'unico esempio, negli interi *Collected Poems*, nel quale il sintagma *Analysis* + specificazione trova spazio): peraltro nell'antologia di Bacigalupo *Analysis of a theme* segue direttamente *Description without a place*, il poemetto da cui è tratta proprio l'epigrafe di *Analisi della sembianza*: il che dice qualcosa della funzione-ponte non secondaria, per Dal Bianco, di quella scelta antologica.

Stevens spunta soprattutto dalla già ricordata epigrafe (è l'unico caso, nell'intero *Ritorno a Planaval*, di un'epigrafe-citazione poetica che accompagna un testo, perché le altre sono riservate ai soli esordi di due sezioni). Dal Bianco ci dice che si tratta di una citazione, ma senza specificarne l'origine precisa, cioè la lirica da cui è tratta (si tiene semplicemente alla proprietà: «la citazione [...] è di Wallace Stevens»), e comunque lo fa in nota, a fine libro, non dentro il testo stesso. Come se il poeta americano entrasse in un giro di discorso continuo, che non ha dunque bisogno di sveltare o isolarsi immediatamente rispetto al resto: che è come dire che la poesia di Stevens, per questo Dal Bianco, non è tanto un prodotto di cultura, un vessillo da sventolare, quanto piuttosto una linfa perfettamente assorbita, interiorizzata (un altro tratto di sprezzatura sereniana?). E intanto il «without Place» del titolo della lirica di Stevens non è ripetuto nell'epigrafe, ma trasmigra direttamente al testo, nello stare «fuori luogo» del soggetto (e «luogo» è poi, come si è visto, anche la parola-chiusa della lirica).

14. Che l'interiorizzazione di questo Stevens sia profonda lo si vede verificando quanto Dal Bianco abbia tesoriato i singoli elementi del dettato originale, e li abbia in qualche modo rifusi nella sua scrittura. A partire dalla *sembianza* che svetta nel titolo: in *Description without Place*, *seeming* è ripetuto ossessivamente e nella sola prima sezione se ne contano 11 occorrenze in poliptoto, che toccano ben 10 versi sui 16 complessivi (e spicca l'equivalenza fra «to seem» e «to be» nel verso d'esordio). Ed è poi notevole che la *sembianza-seemings* sia sottoposta a un tentativo definitorio, che arriva al culmine soprattutto all'inizio della sez. V («If seeming is

description without place»), mentre un analogo movimento definitorio coinvolge il termine-chiave «description» («Description is revelation», VI), come già nell'epigrafe del testo di Dal Bianco, che è tratta proprio dalla sez. V.

In gioco è dunque il rapporto ambivalente fra apparenza/sembianza e realtà, nel quale assume un ruolo fondamentale soprattutto la vista («sight» è l'altro elemento decisivo della citazione-epigrafe). L'osservazione, come sappiamo,³⁵ è in effetti un'attitudine costante del soggetto in *Ritorno a Planaval* (sin dall'attacco della prima poesia del libro, «Il pesco che *vedo* fiorito...», e altrove: «Una volta, *guardando* un ramo»;³⁶ «A volte *vedo* gli alberi del viale»;³⁷ «quando ti *guardo* penso alle volte / che ti ho *visto*»,³⁸ e così via, come in una continua variazione sul vedere). Ma la raccolta tende inoltre a concettualizzare e quasi personificare la stessa *vista*, in vari luoghi, a partire dalla poesia precedente ad *Analisi della sembianza*, cioè *Natura morta* («Di queste [delle piante osservate] si compiace la *vista*»),³⁹ dove essa fa dunque da elemento di coesione fra i due testi. Si possono confrontare altri passaggi della raccolta,⁴⁰ e in particolare un titolo come *Vita e vista*, o il finale di *Parole scritte ad altri*, nel quale si riconferma, come in *Analisi della sembianza*, il lieve scollamento fra dire e vedere («ma se la mia parola ti sarà soltanto confermata dalla vista / non fidarti di lei»). Oltre a notare che anche l'organo della vista – quell'occhio-*eye* che pure è nella citazione stevensiana – ha il suo spazio in *Ritorno a Planavale*, più in generale, nel Dal Bianco poeta (un solo esempio, proprio dalla sezione omonima: «Stando di fronte e sotto a questo monte / se l'aria è ferma lo si può abbracciare / ma l'occhio non lo può mettere a fuoco», anche qui peraltro con sensazione analogica: «È come se tutto *vibrasse*»),⁴¹ si potrà infine ricordare, quanto al tema-vista, un emistichio di Stevens che potrebbe fare da perfetta rubrica o didascalia per l'intera raccolta di Dal Bianco: «to see was to be».⁴²

15. La descrizione è una rivelazione, dice un verso del poemetto stevensiano che ho già citato: «It is not / the thing described, nor false facsimile». Che la descrizione sia altra rispetto alla ripetizione della cosa, che la descrizione sia «composed of a sight indifferent to the eye», significa insomma che la parola della poesia non è mera ripetizione precisa dell'esistere, ma una sorta di “seconda vista” che si configura come accrescimento di realtà, disvelamento, sia pure tramite finzione.

³⁵ Cfr. sul punto Afribo, *Stefano Dal Bianco*, p. 164; e le precisazioni di Raffaella Scarpa, «*Ritorno a Planaval*»: *congetture e confutazioni*, in Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, pp. 115-118.

³⁶ *La distrazione*, in Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, p. 21.

³⁷ *Accorpamento*, ivi, p. 18.

³⁸ *Colombino*, ivi, p. 39.

³⁹ Ivi, p. 103.

⁴⁰ Cfr. ivi, almeno pp. 52, 59, 61.

⁴¹ Ivi, p. 94.

⁴² Wallace Stevens, *Chochorua to Its Neighbor*, in Id., *Harmonium. Poesie 1915-1955*, p. 346.

È dentro questa fertile, magica contraddizione che si gioca, per Stevens, l'efficacia della poesia. «Guarda la cosa pura e niente altro», dicono i versi di Stevens di cui sopra: «Segui l'abbaglio del sole nel cielo / e non fuggirne con metafore». La poesia di Dal Bianco non manca allora, in più occasioni, di misurarsi con lo stesso nodo. Penso, in particolare, a un testo che è stato definito una sorta di «manuale di scrittura poetica»,⁴³ ovvero *Platano*. L'atto di raccontare, di cercare di mettere in parola il reale, è precisamente il centro del testo:⁴⁴

ho incontrato un platano e mi tocca di scriverlo,
 [...]
 anche se il difficile è rientrare
 a scrivere del platano,
 a raccontare il platano
 senza averlo davanti.

Il brano in prosa che segue i versi appena trascritti suggerisce, sul filo del paradosso, come “cancellare” lo stesso platano, *Come dimenticarlo* (il corsivo è mio):

Descriverlo, accettare le metafore, perfettamente sufficienti, indifferenti in apparenza ma vive del suo sguardo, morte del suo splendore, del male che le fa differenti e lucide di sé. E complimenti al platano e addio alla passeggiata, di chi per un momento ha creduto di vederlo e l'ha dimenticato.

«Descriverlo, accettare le metafore». Due elementi che, di nuovo, sembrano rimandare a Stevens: il primo – l'atto di descrivere – riecheggia il titolo stesso della già citata *Description without Place*; il secondo – la metafora – sembra capovolgere, al contempo, proprio i versi tradotti in *Credences of summer* su cui ci siamo soffermati, per i quali nel linguaggio cova implicitamente il rischio di un tradimento, fatto di figure di sostituzione: «non fuggirne con metafore» («without evasion by a single metaphor»). È come se il *Platano* – sul rovescio rispetto all'invito di Stevens – mostrasse la necessità, per la poesia, di andare per così dire oltre sé stessa: non fermare, immediatamente e ingenuamente, la realtà sulla pagina, ma cercare di rappresentarla, di darle forma. *Ricostruirla come nuova*, diremo citando l'ultimo passaggio dello stesso *Platano*. Forse fare versi autentici significa anche sottrarsi alle rendite di posizione: «rinunciare alla poesia in quanto riparo. Rifiutare di adagiarsi nella culla della scrittura».⁴⁵ Eppure ancora alla poesia

⁴³ Soldani, Ritorno a Planaval di Stefano Dal Bianco, p. 155.

⁴⁴ Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, p. 66 (e cfr. le utili considerazioni su questo testo in *Un autocommento*, in Id., *Distratti dal silenzio*, pp. 97-102.

⁴⁵ Id., *Cinque pensieri*, p. 63.

l'autore di *Prove di libertà* chiederà, qualche anno dopo, di portarlo «via», nella sua *supreme fiction*, «nell'unica vera suprema bugia».⁴⁶

Bibliografia

- Afribo, Andrea, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, Roma, Carocci, 2007.
- Bacigalupo, Massimo, «A new girl in a new season»: Stevens, Poggioli and the making of *Mattino domenicale*, «The Wallace Stevens Journal», 25, 2 (2001), pp. 254-270.
- Dal Bianco, Stefano, *Ritorno a Planaval*, Milano, Mondadori, 2001.
- Dal Bianco, Stefano, *Una figura di Zanzotto nel tempo*, in *Andrea Zanzotto, un poeta nel tempo*, a cura di F. Carbognin, Bologna, Aspasia, 2008, pp. 223-233.
- Dal Bianco, Stefano, *Prove di libertà*, Milano, Mondadori, 2012.
- Dal Bianco, Stefano, *Ritorno a Planaval*, Como, LietoColle, 2018.
- Dal Bianco, Stefano, *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2019.
- Marchiori, Fernando, *Nei dintorni di Planaval con Stefano Dal Bianco*, in Stefano Dal Bianco *Ritorno a Planaval*, Como, LietoColle, 2018, pp. 129-144.
- Morbiato, Giacomo, *Stefano Dal Bianco alla ricerca (2001-2024)*, «Moderna», 26, 2, 2024, pp. 43-51.
- Scarpa, Raffaella, «Ritorno a Planaval»: congetture e confutazioni, in Stefano Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, Como, LietoColle, 2018, pp. 109-124.
- Soldani, Arnaldo, *Ritorno a Planaval di Stefano Dal Bianco*, «Paragone», LIII, 39-40-41 (2002), pp. 151-156.
- Stevens, Wallace, *Harmonium*, New York, Knopf, 1923.
- Stevens, Wallace, *Mattino domenicale ed altre poesie*, a cura di Renato Poggioli, Torino, Einaudi, 1954.

⁴⁶ Stefano Dal Bianco, *Portami via da qui*, in Id., *Prove di libertà*, Mondadori, Milano, 2012, p. 12.

Stevens, Wallace, *Harmonium. Poesie 1915-1955*, a cura di Massimo Bacigalupo, Torino, Einaudi, 1994.

Stevens, Wallace, *Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Massimo Bacigalupo, Milano, Mondadori, 2015.

DUE PERCORSI DI LETTURA NELL'OPERA DI STEFANO DAL BIANCO

Claudia Crocco

Secondo molti commentatori *Paradiso* è il libro con il quale Stefano Dal Bianco raggiunge una piena maturità poetica, visibile, in particolar modo, nell'equilibrio fra definizione della voce poetica, da un lato, e grande stile, dall'altro. Si è parlato anche di classicismo.¹ Mostrerò come questo sia confermato dalla rappresentazione lunare all'interno dei testi, basandomi su tre poesie tratte dagli ultimi libri, cioè *Ritorno a Planaval* (2001), *Prove di libertà* (2012), *Paradiso* (2024). La seconda parte del saggio torna indietro, in quanto ha come punto di partenza i due libri precedenti (*La bella mano* e *Le stanze del gusto cattivo*, entrambi del 1991), e mostra alcune convergenze fra la poetica di Dal Bianco e quella di Mario Benedetti, con il quale in quegli anni veniva condivisa l'esperienza di «Scarto minimo».

Lune

Nelle prime due raccolte di Stefano Dal Bianco, *La bella mano* e *Le stanze del gusto cattivo*, la luna non compare mai. Non che manchi la rappresentazione del paesaggio: non siamo neanche lontanamente nei pressi della rilevanza che questo ha in *Paradiso*, ma vengono rappresentati svariati elementi dello spazio naturale. La luce, in particolare, e il sole sono molto presenti in *Le stanze del gusto cattivo*; la luna, invece, non viene nominata in nessun verso. La situazione cambia nel libro successivo, cioè *Ritorno a Planaval*, che esce esattamente dopo un decennio. Qui almeno cinque poesie hanno come punto di partenza l'osservazione lunare: *Luna e*

¹ Cfr. Niccolò Scaffai, *Recensione a Stefano Dal Bianco, Paradiso*, in «Allegoria», 90, luglio-dicembre 2024, pp. 208; Andrea Afribo, *Su «Paradiso» di Stefano Dal Bianco*, in *Come fare storia della metrica contemporanea? Tradizioni, metodi, esperienze*, a cura di Amelia Juri e Fabio Magro, Pisa, ETS, 2026, in corso di stampa.

antenna, Alfabeto, Luna d'inverno, Notte di luna, Luna di Planaval).²

Consideriamo il testo di *Luna d'inverno*:

Se questa luna bassa e verde di Milano
fosse una vera luna e non un sogno in via di sparizione o rifrazione
la staremmo a guardare per ore
senza seguire le nuvole intorno
e le finestre sotto con le figurine
negli uffici rimasti luminosi
e quelle buie imperscrutabili

come la nostra della nostra cucina
spenta per chi vedesse dal cielo
ma vivida di noi per qualche giorno ancora
e qualche sera,
quando il giorno a parole si vivifica
e in parole si allontana
dietro la luce della luna.³

Luna d'inverno si trova nella terza sezione di *Ritorno a Planaval*, intitolata *La distrazione*. È una sezione fatta per lo più d'interni, domestica; quasi ogni poesia rappresenta un uomo all'interno di una casa milanese, la cui attenzione è catturata da particolari in apparenza insignificanti (un rumore in un appartamento vicino, un pezzo di vetro, un insetto, delle vecchie lenzuola, una parete). È un soggetto irrequieto, che sembra abbandonarsi alla confessione autobiografica, ma in realtà la mette in discussione, sottolineando di continuo il carattere quotidiano e non eccezionale dell'esperienza. La costruzione di questa voce deve più di una suggestione a Ponge, a Char, e a Magrelli. È un io incerto, desublimato: anche quando si cala in situazioni apparentemente tipiche della contemplazione lirica più autentica, ne mostra il cortocircuito, la non autenticità. In alcuni testi lo scetticismo diventa esplicito, si traduce in titoli e versi metatestuali («E così ho parlato, | perché volevo dire addio, arrivederci [...] Ma non so bene a chi, se non al buio»),⁴ o in locuzioni rivolte al lettore («Nell'incertezza di volere che tu | che non conosci questo posto | che non ci sei mai stato| e che ora leggi il mio diario»).⁵ È un io, inoltre, che vorrebbe concentrarsi e rimanere in ascolto delle cose, intese sia come

² La luna viene definita uno dei «pedali lirici» di *Ritorno a Planaval* da Afribo (Afribo, *Stefano Dal Bianco*, in Id., *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007, pp. 161-182, cfr. ivi, p. 164).

³ Stefano Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, con una postfazione di Raffaella Scarpa e due interventi di Stefano Dal Bianco e Fernando Marchiori, Faloppio, Lietocolle, 2018, p. 50.

⁴ Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, p. 101.

⁵ Ivi, p. 86.

mondo naturale sia come oggetti creati dall'uomo: «Adesso io starei qualche secondo in silenzio, pensando ai sassi» si legge, non a caso, nel testo conclusivo del libro.⁶

Da quando è uscito *Ritorno a Planaval*, quasi un quarto di secolo fa, Dal Bianco ha parlato più volte di quello che possiamo definire il percorso di poetica descritto, in filigrana, nei suoi tre libri del ventunesimo secolo: la rinuncia a un soggetto lirico tradizionale, in linea con la riflessione avviata negli anni di «Scarto minimo», in *Planaval*; la fatica e la ricerca di equilibrio, ma anche l'apertura alle voci interne, in *Prove di libertà*; il nuovo rapporto con il paesaggio e la poesia «in presa diretta»⁷ di *Paradiso*. Come è ovvio, questa sintesi è il risultato di interviste, seminari e dichiarazioni di poetica – culminati in *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea* –, ma anche di ipotesi e acquisizioni critiche. Va tenuto a mente, però, che si tratta pur sempre di una (utilissima) schematizzazione, e che le fasi del soggetto poetico di Dal Bianco possono essere compresenti all'interno dei tre libri. È già stato segnalato da Afribo, ad esempio, che la prima sezione di *Paradiso* (*Appuntamento al buio*) è una specie di “purgatorio”, caratterizzata dal lessico della negatività, in continuità con il libro precedente più che con le sezioni successive.

In svariate poesie di *Planaval*, invece, l'io si pone in ascolto e osserva ciò che lo circonda. Da questo punto di vista, *Luna d'inverno* rappresenta quasi un passo indietro, ovvero una momentanea sconfitta nel processo di apertura e di ascolto del mondo che culminerà in *Paradiso*, ma che senz'altro prende avvio nel libro del 2001. La luna in quanto ente fisico, satellite terrestre che si può osservare ogni sera in cielo, qui scompare subito dopo essere stata nominata. Non è neanche la luna personificata, e quasi intrecciata a una antenna parabolica, di uno dei primi testi dell'opera (*Luna e antenna*); né quella che illumina solo una parte dell'ambiente e lascia in ombra il resto, seguendo il *topos* leopardiano della parzialità della visione,⁸ verso la fine del libro (*Luna di Planaval*). Che quella di *Luna d'inverno* sia una luna diversa lo intuimmo già dai primi due versi, perché il secondo dei suoi attributi ci pone in una dimensione non referenziale (viene definita «bassa e verde»), e perché è il soggetto di una protasi dell'irrealtà: non si tratta di una vera luna, ma piuttosto di un sogno, che però sta svanendo («in via di sparizione o rifrazione»), come

⁶ Ivi, p. 106.

⁷ Stefano Dal Bianco, (comunicazione orale) *Presentazione del libro Paradiso* (Garzanti 2024) di Stefano Dal Bianco, in dialogo con Guido Mazzoni, introduce Roberto Barzanti, Siena, Accademia senese degli Intronati, 8 maggio 2024.

⁸ Cfr. al riguardo Andrea Cortellessa, *Paradiso*, in «Antinomie», 23 settembre 2024: «la “visione ristretta” che, leopardianamente, è l'unica specola dalla quale si possa traguadare il concetto di “infinito” (e, con esso, l'orizzonte d'ogni possibile trascendenza) implica, nella sua partizione, un dualismo coscienziale (diciamo cartesiano, con approssimazione consueta) che invece l'ideologia animistico-panpsichista del poeta nega con decisione: insieme negando l'alterità del soggetto coatto a chiedersi il come e il perché delle cose».

suggerito dal doppio endecasillabo del secondo verso.

Cos'è una «vera luna»? È quella che la voce del testo potrebbe «guardare per ore» (v. 3), della quale ci si potrebbe mettere in ascolto, per una distrazione intesa come «attenzione massima e contemporanea verso tutte le cose del mondo».⁹ La luna bassa e verde, invece, comporta una dispersione dello sguardo, che segue le nuvole e scruta le sagome ancora visibili attraverso le finestre illuminate («le figurine»), per poi passare alle finestre buie e da lì, nella strofa successiva, all'interno della casa che appartiene alla voce principale del testo. La seconda strofa è legata alla prima, da un punto di vista sintattico: *Luna d'inverno*, infatti, è una delle poesie monoperiodali 'pseudopetrarchesche' tanto tipiche di Dal Bianco, il cui numero e la cui fluidità sintattica aumentano in *Paradiso*, come notato ancora da Afribo.¹⁰ In questo caso – ed è tipico di *Planaval* – il periodo è spezzato dal brusco *enjambement* fra le due strofe. L'inarcatura di *Luna d'inverno*, però, è sia un modo di sovvertire la tradizione (petrarchesca), sia una maniera di alludervi, in quanto divide il testo in due strofe di sette versi, cioè la metà di quattordici. Salta agli occhi, quindi, che la poesia ha lo stesso numero di versi di un sonetto.

Torniamo alla dispersione dello sguardo, che prende avvio al quarto verso e prosegue fino alla fine di *Luna d'inverno*: la visione immaginaria (il sogno) passa dalle finestre di sconosciuti a quella della casa di chi parla, che però è comunque tratteggiata come in un sogno: è «spenta» se vista dall'alto, ma «vivida di noi», dove il «noi» è evidenziato dalla ripetizione di «nostra» all'ottavo verso. L'illusione di vita è prolungata: ripetizioni e allitterazioni creano legami continui fra un verso e l'altro, rallentando la lettura, come se la seconda strofa ricreasse la fine di un sogno, quando le immagini sfumano via lentamente, e i collegamenti logici fra le cose sono ancora più deboli (il giorno che si allontana «in parole» dietro la luce della luna). La seconda strofa della poesia, infatti, è quella più densa, dal punto di vista fonico e retorico: si notino il poliptoto «nostra» (v. 8), prolungato dalla figura etimologica «noi» poco più avanti (v. 10); «vedesse», «vivida» e «vivifica»; «qualche», «qualche», «quando»; «a parole», «in parole»; «giorno», «giorno»; «allontana», «luce», «luna». Il finale di questo sonetto scomposto – che si conclude con un novenario con accenti di quarta e ottava (v. 14) – sembra ricreare, attraverso lo stile, la «sparizione o rifrazione» annunciata al secondo verso.

Luna d'inverno si conclude con un tentativo di desoggettivizzazione da parte dell'io riuscito solo a metà, perché l'osservazione della luna riattiva una memoria che coinvolge in profondità l'io, e che impedisce una vera introiezione dell'oggetto. Sarebbe riduttivo e inesatto, però, concludere che c'è un cedimento

⁹ Stefano Dal Bianco, *Il suono della lingua e il suono delle cose*, in *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 75-84, cfr. *ivi*, p. 83.

¹⁰ Afribo, *Su «Paradiso»*.

all'autobiografia: come ha giustamente notato Scarpa, la poesia di Dal Bianco intrattiene con l'esperienza biografica «uno dei rapporti più complessi e meno pacificati che la letteratura contemporanea possa annoverare».¹¹

Passiamo a un'altra luna, quella di *Prove di libertà*:

Fare ora, da non più viventi,
ciò che per noi fu fare l'amore,
con tutti i sentimenti e la fiducia
dell'essere, tra noi, due splendidi mortali
calati qui secondo il caso,
sarebbe come attraversare il bosco ciechi
con la luna alta
per arrivare ai gerani di casa;

oltrepassare il rosso e il rosarancio,
inoltrarci tra i rami
fino alla terra nel vaso e lì scavare
un destino adeguato, più fondo
della nostra presenza supposta,
un sorriso di terra calato,
tanto calato nel vaso
da intimidire il rosso e il rosarancio:

un'esistenza complicata di lombrichi
che respirano alla luna
in questa notte nostra e profondissima.

Si tornerà così all'amore puro, imperituro
che non tocca il vivente e custodisce
ciò che viene dall'alto, a tutto raggio
millesimando con la stessa indifferenza
i due corpi avvinghiati, la terra, i rami,
il rossorosa dei gerani.¹²

Il titolo di questa poesia è *I morti*. Ci troviamo nella sesta delle nove sezioni di *Prove di libertà*, che si intitola *Sol. Una vita già vista*. Il numero delle sezioni è quello delle sette note musicali, più due intervalli, in aderenza alla "Legge del Sette" del

¹¹ Raffaella Scarpa, "Ritorno a Planaval": congetture e confutazioni, in Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, pp. 109-144, cfr. ivi, p. 112.

¹² Stefano Dal Bianco, *Prove di libertà*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 73-74.

filosofo armeno Gurdjieff, che è un riferimento fondamentale di tutta la raccolta.¹³ È, questo secondo capitolo della trilogia di Dal Bianco, quello più difficile: chi scrive dà conto di fatiche e lavoro, per citare due parole molto presenti nel libro; lotta contro sé stesso e contro le varie parti di sé (in questa stessa sezione, ad esempio, si legge «Tu contro tutti e contro te» e «Considera che siamo in molti») ¹⁴; si sforza di «coltivare una pazienza attiva», ¹⁵ come è scritto nella poesia successiva a *I morti*. Il riferimento alla morte permette di collegare questo testo al precedente, *Terra di paradiso*, dove viene descritta una pausa, seppur precaria, nell'interazione fra l'io e il mondo («non sarà da cantare l'amore | o la vita o la morte nel nostro giardino», ma si veda anche il riferimento alle «fosse» nella seconda strofa), ¹⁶ e al successivo, *Autolavaggio*, dove vengono elencate azioni che potrebbero essere d'aiuto nel lavoro su di sé di cui è oggetto il libro («Io morirò per qualche cosa di circolatorio. | Tu morirai per qualche cosa di cardiaco»). ¹⁷ In entrambi i testi la morte viene presagita, mentre ne *I morti* chi scrive immagina di essere già morto («Fare ora, da non più viventi», v.1). La morte è presente anche nell'unico altro testo di *Prove di libertà* in cui figura la luna, *Età della vita*: «Contemporaneamente come cani | si fanno banali e sempre più innocenti | le morti degli anziani: | maestri parenti genitori ignari | a diventare cibo per la luna». ¹⁸

I venticinque versi di questa poesia sono divisi in quattro strofe: due più lunghe, formate da otto versi ciascuna, seguite da una strofa di tre versi, e una di sei. Nelle prime tre strofe, che costituiscono un unico periodo, si immagina un incontro sessuale fra due persone non più vive, e lo si paragona all'attraversamento di un bosco, senza poter vedere («ciechi»), ma alla luce della luna («con la luna alta»), che conduce a casa (con la sineddoche «ai gerani di casa», v. 8). La seconda strofa è incorniciata dal parallelismo fra due versi costruiti in modo analogo, sia dal punto di vista metrico sia dal punto di vista sintattico, uniti anche dall'epifora «il rosso e il rosarancio» (v. 9 e v. 16), alla quale si affianca, all'interno della strofa, l'anadiplosi dell'aggettivo «calato» (fra v. 14 e v. 15). Qui l'incontro fra i morti viene immaginato – in versi resi più concitati dai molti *enjambements* – mentre prosegue «tra i rami | fino alla terra nel vaso» (v. 11), dove si confonde con l'immagine di «un destino adeguato» (v. 12), che però sembra coincidere con la morte stessa, e con la fusione fra corpi e terra. Proseguono, dunque, le allusioni alla convergenza

¹³ Cfr. al riguardo Simone Burratti, *La libertà dopo Planaval. Una lettura di "Prove di libertà" di Stefano Dal Bianco*, in «404: file not found», 22 novembre 2012; Giacomo Morbiato, *Stefano Dal Bianco alla ricerca (2001-2024)*, in «Moderna», XXVI, 2, 2024, pp. 43-51, cfr. ivi, p. 47.

¹⁴ Dal Bianco, *Prove di libertà*, p. 71 e p. 68.

¹⁵ Ivi, p. 75.

¹⁶ Ivi, p. 72.

¹⁷ Ivi, p. 75.

¹⁸ Ivi, p. 93.

di desiderio e morte, già presenti in *Terra di paradiso*: il destino dei due amanti viene “scavato” nella terra, e nella strofa successiva diventa «un’esistenza complicata di lombrichi» (v. 17), i quali «respirano alla luna» (v. 18). Come in *Luna d’inverno*, all’immagine della luna segue un rallentamento ritmico, che corrisponde all’evocazione di un “noi” («in questa notte nostra e profondissima», v. 19). Nelle ultime due strofe prosegue il rallentamento causato dalla densità accentuale e da fenomeni fonici (come la rima ribattuta *puro: imperituro*); la poesia si conclude, come già in *Luna d’inverno*, con una immagine «dall’alto»: in questo caso consiste nella fusione fra «due corpi avvinghiati» (v. 24) e alcuni degli elementi naturali nominati nei versi precedenti (la terra, i rami, i gerani). *I morti* termina con un novenario contenente una figura etimologica, dove si fondono i colori già ripetuti nella seconda strofa («il rosso e il rosarancio»), che qui diventano «il rossorosa dei gerani» (v. 25).¹⁹

Consideriamo, infine, un testo di *Paradiso*:

Non capita spesso che dalla mia finestra
 la luna bassa abbia quel colore
 tra il giallo e l’arancione
 esattamente quel colore
 che ha il lampione qui sotto,
 i due molto più simili tra loro
 grazie anche all’indulgenza
 di una notte serena, non turbata
 da silenzi fittizi e considerazioni
 che premono talvolta
 dal profilo umano della vita,
 vita che di per sé invece insiste
 a voler farsi riconoscere
 in certe casuali risposdenze di colori.²⁰

L’ultimo libro di Dal Bianco comprende tre sezioni: *Non capita spesso che dalla mia finestra* si trova circa a un terzo della seconda, eponima rispetto al titolo del libro. Non è l’unico testo di questo libro, però, nel quale viene nominata la luna, che compare almeno in altre tredici poesie della raccolta.

Anche in questo caso ci troviamo davanti a quattordici versi, che fanno parte di

¹⁹ Quest’ultimo verso può ricordare quello conclusivo di *I suoni giunti*, cioè il primo testo di *Somiglianze* di Milo De Angelis («il verde scuro del limone»): cfr. Milo De Angelis, *Tutte le poesie. 1969-2015*, postfazione e nota bibliografica di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, 2017, p. 9. Entrambi i versi sono costruiti con un attributo cromatico seguito da un elemento naturale. Anche *I suoni giunti*, inoltre, si conclude con un novenario ritmicamente simile a quello di Dal Bianco, cioè con accenti di quarta e ottava, dunque con ritmo endecasillabico.

²⁰ Stefano Dal Bianco, *Paradiso*, Milano, Mondadori, 2024, p. 68.

un unico periodo, stavolta senza interruzioni (si tratta di una strofa unica). Vi si notano i consueti rimandi interni, anche se meno numerosi, rispetto a *Luna d'inverno*: ad esempio l'epifora di «colore» (v. 2, v. 4, v. 14) e l'anadiplosi di «vita» (vv. 11 e 12). La luna, in *Non capita spesso che dalla mia finestra*, è di nuovo connotata innanzitutto visivamente, con l'aggettivo «bassa» (già presente in *Luna d'inverno*), quindi dal punto di vista cromatico, in quanto viene definita «tra il giallo e l'arancione» (v. 3). Analogamente, la luna è «illuminata dal basso» in un testo di poco successivo,²¹ dopodiché si alternano poesie in cui la luce lunare è intensa («la luna di febbraio è abbagliante»; «È il riflesso bianco della luna piena»; «Trasformati in parole luna piena rossa di gennaio», «si rivolga alla sfera della luna tra le nuvole | e poi a tutto quello che la luce della luna copre»)²² ad altre in cui è scarsa o appena visibile: («Non c'è nessuna luce che riesca a illuminare | la vera fonte di questi rumori animali nel bosco | e non credo che per farlo basterà la luna | che è ancora troppo lenta ad innalzarsi; «[E quel chiarore] Per giunta non può essere la luna | che in questi giorni è nuova | e comunque non esce mai da lì»; «Quando la luna nel suo primo quarto | è una falce sottilissima | illuminata dal basso»; «e del riflesso tenue confuso della luna»; «Dal momento che anche uno specchio di luna | [...] dove ora anche il bagliore della luna | osa farsi intermittente»)²³. Inoltre, il suo colore cambierà ancora («È il riflesso bianco della luna piena»; «Trasformati in parole luna piena rossa di gennaio»)²⁴.

Nella prima metà di *Non capita spesso che dalla mia finestra* il colore aranciato della luna fa venire in mente alla voce del testo la luce di un lampione (vv. 4-6). Se la situazione tipica dell'io di *Planaval* era quella di chi osserva particolari insignificanti (soprattutto di interni, ma anche di paesaggi naturali, in particolare nelle ultime sezioni) e quindi si sofferma sul problema della rappresentazione, in *Paradiso* il pensiero ha una connotazione in prevalenza negativa – come già notato da Villa –²⁵ in quanto rumore del mondo, che allontana da una più intensa connessione con l'ambiente naturale. In questo caso, infatti, il paragone fra luna e lampione – che può ricordare quello fra luna e antenna in *Planaval* – sembra essere favorito dalla notte «serena, non turbata | da silenzi fittizi e considerazioni | che premono talvolta | dal profilo umano della vita» (vv. 9-11). Il silenzio è una parola-chiave di *Paradiso*,²⁶ e normalmente è associata al polo positivo dell'esperienza, ma in questo caso viene esorcizzato quello «fittizio», associato alle considerazioni

²¹ Dal Bianco, *Paradiso*, cit., pp. 77.

²² Ivi, p. 42, p. 107, p. 11, p. 58.

²³ Ivi, p. 64, p. 73, p. 77, p. 80, p. 94.

²⁴ Ivi, p. 107 e p. 111. Il secondo testo citato è l'unico in cui la voce poetica si rivolge direttamente alla luna (come avviene anche in un testo di *Ritorno a Planaval*).

²⁵ Marco Villa, *Recensione a "Paradiso" di Stefano Dal Bianco*, in «Semicerchio», 1, 2024, pp. 109-111.

²⁶ Cfr. al riguardo ancora Morbiato, *Stefano Dal Bianco alla ricerca* e Villa, *Recensione a "Paradiso"*.

pressanti, e dunque intrusive, della mente. All'opposto, c'è la vita con le sue «casuali rispondenze di colori» (v. 14), dunque nel suo aspetto tautologico e non trascendente: le cose significano solo se stesse, al di là di qualsiasi proiezione del pensiero individuale.

Con *Paradiso* l'esperienza diretta della realtà e la scrittura di poesie si avvicinano, e idealmente si fondono, come avviene in un'altra poesia lunare del libro: «Una terza illumina il parcheggio e anche qualche ulivo | ed è la più vicina | se facciamo astrazione dal mio cellulare | che suppongo stia rendendo spettrale la mia faccia».²⁷ Una luce artificiale mette in scena la voce lirica mentre usa il registratore del telefono, al quale vengono dettate le poesie che formeranno il libro, quasi realizzando una osmosi fra individuo, spazio naturale e sua verbalizzazione.

Anche in *Ritorno a Planaval* il punto di partenza del testo è la percezione della luna da parte di chi scrive, ma in quel caso si tratta di una visione alterata, per cui le parole della poesia non hanno a che fare con la «vera luna», quanto piuttosto con una sorta di sogno; l'attenzione del soggetto si sparpaglia e ricade sull'io stesso. In *Prove di libertà*, invece, la luna è lo sfondo in cui «respirano» i due amanti morti, che da lei sono guidati: è come se la luce della luna permettesse una relazione che va oltre il mondo fisico, e che intreccia la vita e la morte, attraverso l'eroticismo. Dal piano metafisico si passa nuovamente a quello percettivo in *Paradiso*. Qui ritorna la visione della luna da parte dell'io, ma stavolta si tratta di una percezione non turbata dall'umano, e che quindi lascia trasparire un ordine cosmico, basato su corrispondenze semplici – come quella che l'io coglie tra i colori – e sulla accettazione delle cose per quello che sono. Questo esito, però, è possibile solo dopo il percorso compiuto dall'io nei libri precedenti. La conclusione al dilemma della percezione, in un certo senso, è quella petrarchesca dell'«andare fra la gente»:

Delle volte nel bosco è obbligatorio
pensare alla scrittura e dunque immedesimarsi
in una voce non tua
che su di te decide di sostare
e sulla luce del mattino
che filtra tra le fronde
e tu ti senti veramente il nulla
e incredibilmente piangi
non tanto di bellezza ma per l'incapacità
di stare nella lingua di tradurre
quella sosta in parole per non perderla,
dato che non è dato
prolungare l'ascolto più di tanto
e tanto vale allora mutamente

²⁷ Dal Bianco, *Paradiso*, p. 64.

uscir di bosco e andare fra la gente.²⁸

Tra Dal Bianco e Benedetti

Preparando la scheda di presentazione a *Le stanze del gusto cattivo*, Dal Bianco mette a confronto i suoi primi due libri, e scrive che, all'interno di *La bella mano*, è quasi completamente assente un soggetto poetico: «l'io era altrove, più in alto o più in basso, per poter *vedere*. Era un percorso tragico e pericolosissimo, nel senso che, se si fosse protratto nel tempo, avrebbe rischiato da un lato la *frantumazione*, [...] dall'altro il manierismo».²⁹ È un discorso che riecheggia gli articoli di poetica che, nei cinque anni precedenti, Dal Bianco aveva pubblicato su «Scarto minimo». L'impossibilità della letteratura di rappresentare la realtà senza mediazioni e, *ciononostante*, la necessità di costruire un soggetto credibile, contemporaneo, sono senz'altro le due questioni di poetica più importanti affrontati da «Scarto minimo», nonché i due lasciti maggiori della rivista. I suoi redattori, a partire dagli anni Ottanta, sperimentano diverse soluzioni in risposta a questi problemi.

Una delle strade intraprese da Dal Bianco e da Benedetti è la riduzione della prospettiva: a questo proposito si è parlato di “stile semplice”.³⁰ La categoria di Scarpa ha alimentato alcuni equivoci, eppure poggia su punti in comune oggettivi, che riguardano sia posizioni di poetica – soprattutto una certa concezione “etica” della poesia –³¹ sia lo stile della versificazione.

Se si riprende *La bella mano*, ad esempio, ci si imbatte in versi come: «Stringevano le ombre dove non potevano. | Ci sono tante cose simili, | questo sale difficile, io | come una cosa salda | fin dove non potevano | no»;³² «Le foglie cercano di entrare, come i fiori | sono dentro io sono qui un effetto | e giocano sempre. L'albero mi porta via».³³ La presentazione del mondo avviene a partire

²⁸ Ivi, p. 102.

²⁹ Stefano Dal Bianco, *Su Stanze del gusto cattivo*, in Id., *Distratti dal silenzio*, pp. 35-37, cfr. ivi, p. 36.

³⁰ Cfr. Raffaella Scarpa, *Gli stili semplici*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra I due secoli*, a cura di Giancarlo Alfano, Cecilia Bello Minciocchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli, Paolo Zublena, Roma, Sossella, 2005, pp. 307-320, poi in Ead., *Secondo novecento: lingua, stile, metrica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, pp. 147-164.

³¹ Ivi, p. 164: «Una tale apertura al destinatario, si è visto, implica una dichiarata presa di responsabilità nei confronti del pubblico convocato. Proprio in questa urgenza civile e morale sta la ragione di profondità che lega, fuori da estetiche di gruppo e unioni di cordata, esperienze poetiche di così diversa discendenza. In tanta “poesia della vergogna”, che alza cortine di riparo, gli “stili semplici” nascono dalla volontà individuale di “svergognarsi” – e dunque forzarsi a un sovrappiù di coscienza».

³² Stefano Dal Bianco, *La bella mano*, Milano, Crocetti, 1991, p. 63.

³³ Ivi, p. 171. Questa poesia è dedicata «a Mario».

dalla percezione individuale, come evidenziato dalla presenza dei deittici («questo») e dall'elencazione di ciò che è oggetto della percezione attraverso la sintassi paratattica e il lessico piano, talvolta quasi regressivo, con aggettivi di grado zero («tante cose simili | questo sale difficile»). La predominanza della paratassi e l'aspetto regressivo dell'aggettivazione (nonché, più in generale, della selezione lessicale) si notano nei primi due libri di Dal Bianco, molto più che nei successivi, mentre caratterizzano tutta l'opera di Benedetti («i pochi soldi, la tua piccola felicità»; «fuori i cortili corrono piano, le foglie vanno piano sotto le mucche. | Il cielo gira verso Cividale, gira la bella luce | sulle manine che avevamo, che è stata la vita essere vivi così», in *Umana gloria*; «Abitato. Qua. Un sole, una pioggia. | Le scarpe, le scarpe ricordate. | I corpi, i due corpi, i tre», in *Pitture nere*).³⁴

Dal Bianco e Benedetti sembrano mettere in pratica quel che, negli anni della rivista, anche Fernando Marchiori aveva teorizzato su «Scarto minimo»:

Basta qualche indicazione: un oggetto, un colore, un attributo, una sensazione. Ed è subito scena. È evidente in teatro, ma è un meccanismo presente da sempre anche in poesia e che si basa sulla capacità di attivare le categorie da cui dipendono la nostra conoscenza e la nostra rappresentazione della realtà (tempo, spazio, causalità, ecc... ma anche le categorie dell'inconscio, del sacro, gli innumerevoli filtri ideologici intersecantisi).³⁵

La matrice delle poesie di entrambi, infatti, è (e rimarrà) quasi sempre viva: l'io cerca di inglobare e trasporre nei versi ciò che lo circonda; per questo spesso le poesie danno spazio a percezioni primarie (la luce e l'ombra) e ad elementi naturali (la pioggia, la notte, una foglia e, nel caso di Benedetti, la luna – che invece comparirà solo più tardi nei versi di Dal Bianco, come già visto), ma anche un'unghia e degli spilli, all'interno de *La bella mano*. Quello che manca, rispetto al campionario del reale dei libri successivi di Dal Bianco, è la ricchezza di dettagli contemporanei e domestici.

L'altro aspetto rilevante è che la trasposizione letteraria, per gli autori di «Scarto minimo», deve avvenire rimanendo il più fedele possibile agli oggetti della percezione, dunque ricorrendo il meno possibile ad alterazioni della lingua «naturale»³⁶ attraverso lo stile. Al tempo stesso, lo stile cerca di ricreare anche

³⁴ Mario Benedetti, *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Antonio Riccardi, Gian Mario Villalta, Milano, Garzanti, 2017, p. 43 e p. 162.

³⁵ Fernando Marchiori, *La scena consapevole: due esempi*, in «Scarto minimo», 00, novembre 1986, pp. 47-50, cfr. ivi, p. 47. Gli autori commentati da Marchiori, in questo articolo, sono Cesare Viviani e Stefano Cucchi.

³⁶ Stefano Dal Bianco, *Lo stile classico* [1993], in Id., *Distratti dal silenzio*, pp. 43-46, cfr. ivi, p. 44: «Questa tensione all'azzeramento dello stile non è certo facile da attuarsi, poiché alla fine della parabola ritroviamo pur sempre, malauguratamente, uno stile. Allora lo spartiacque sarà fra coloro che avranno conservato una qualche forma di attaccamento a se stessi, al proprio stile, e coloro il cui

quelli che Marchiori definisce «filtri», i quali si intersecano alla pura percezione ottica. Si consideri, a questo proposito, un verso come «questo parlare uguale della pioggia»,³⁷ ancora tratto da *La bella mano*: l'accostamento fra il deittico e il verbo, seguiti dalla specificazione, ma anche la presenza dell'aggettivo «uguale» dopo «parlare» – che ricordano da vicino la scrittura di Benedetti (non solo dei primi libri) –³⁸ permettono di creare un cortocircuito tra visione e parola, e di riprodurre due concetti centrali nella poetica di entrambi gli autori. Questo tratto stilistico permane nei libri successivi di Benedetti, mentre è molto più raro nelle opere degli anni Duemila di Dal Bianco.

L'altra categoria alla quale fa riferimento Marchiori è il tempo. Viene in mente, a questo proposito, un commento di Benedetti a De Angelis, pubblicato sullo stesso numero di «Scarto minimo»: qui si legge che «l'uso arbitrario dei tempi in una stessa frase» è un modo per comunicare nei versi «perplessità circa un'oggettività presunta del referente senza però, per questo, accanirsi a negarlo».³⁹ La non concordanza dei tempi, dunque – così come la giustapposizione paratattica, aggiunge Benedetti, ed è un altro aspetto comune agli «stili semplici» di questi due autori – non soverte del tutto la comunicazione, mentre questo avviene con l'accanimento fonico e grafico dei continuatori della Neoavanguardia. L'alternanza temporale è soprattutto tra presente e imperfetto, come nei versi già citati da *La bella mano* («stringevano... sono...») o ancora in «Calpestavamo i cani per il nostro bene. | Forse finisco, cosa | si tratta. | Non so niente, non so niente veramente | Domani ricostruisco, per favore, ti prego, per favore».⁴⁰

Proprio da questi ultimi versi emerge un'altra caratteristica già presente nei primi libri, e che rimarrà nelle opere successive di entrambi gli autori, ovvero la costruzione di un soggetto caratterizzato da dubbi e perplessità, evidenziate dalla

esito stilistico finale sarà il risultato di una necessità pura, svincolato quindi da ogni volontà di auto-identificazione o auto-conferma nella scrittura. [...] Si tratta, alla fine dei conti, di quello che resta dell'ideale petrarchesco di una *medietas* della lingua».

³⁷ Dal Bianco, *La bella mano*, p. 41.

³⁸ Nei versi di Benedetti spesso si trova il dimostrativo «questo» in prossimità dell'infinito di «parlare» o di «guardare» (nonché dei loro sinonimi). Qualche esempio: «Ma a volte è soltanto che si vuole dire di questi maglioni, | come sono stati pieni nei cassetti, farne un'immagine» (Mario Benedetti, *Tutte le poesie*, p. 120), «questo restare, questo sentirci noi» (Ivi, p. 89), «penso a come dire questa fragilità che è guardarti» (Ivi, p. 79), «Questo guardare le mani» (Ivi, p. 73), «il preciso parlare non è la minestra» (Ivi, p. 249), «anche questo dire» (Ivi, p. 307). La visione e la parola sono al centro di tutta l'opera di Benedetti: cfr. Claudia Crocco, *Per un commento a «Con il sole nel muro grande di casa», da «Umana gloria» di Mario Benedetti*, in «L'Ospite ingrato», 10, 2021, pp. 309-321.

³⁹ Mario Benedetti, *Dinanzi al nulla*, in «Scarto minimo», 00, novembre 1986, pp. 25-26, cfr. ivi, p. 25.

⁴⁰ Dal Bianco, *La bella mano*, p. 65.

frequenza di locuzioni del tipo «non saprei dire»⁴¹ o, nel caso del testo appena citato da *La bella mano*, «Non so niente», ripetuto per due volte; altre espressioni di incertezza si trovano in vari punti del libro («Non so», «credo»)⁴². Il soggetto, d'altronde, viene definito un «Io apparente io»⁴³; oppure è ridotto a un'ombra, come nei primi versi che abbiamo citato da quest'opera («io | come una cosa salda | fin dove non potevano | no»), dove l'allusione al verso di Dante («trattando l'ombre come cosa salda», *Purg. XXI*, 136) crea una diminuzione doppia: l'io non solo è reificato, ma, tentando di stringere le ombre, diventa egli stesso un'ombra. Le espressioni di incertezza – ancora una volta – caratterizzano tutta l'opera di Benedetti, e forse un aspetto peculiare di *Umana gloria* («come non saprei dire», «non so come dire», «forse potrei dire», «Ho le mani, vedi | come spiegarmi, il polsino» e infine, in una delle poesie più belle della raccolta, «Penso a come dire questa fragilità che è guardarti»)⁴⁴.

Ritornando, ancora per un attimo, al commento di Benedetti a De Angelis, va considerato anche il ruolo di quest'ultimo nella formazione poetica sia di Benedetti sia di Dal Bianco, come d'altronde entrambi hanno riconosciuto.⁴⁵ Se l'influenza di De Angelis nelle prime prove poetiche di Benedetti è già stata ipotizzata,⁴⁶ *La bella mano* offre alcuni esempi che fanno pensare a qualcosa di simile anche per Dal Bianco: ad esempio, nell'unico testo del libro in cui il punto enunciativo sembra non essere quello predominante nell'opera, bensì quello di un soggetto femminile. Qui si legge «Fammi del male. Vienimi dentro»,⁴⁷ che ricorda da vicino il verso conclusivo di *Dovunque ma non*, qui quasi rovesciato: «sì, ti voglio dentro, ti voglio bene».⁴⁸ Altrove la memoria di De Angelis traspare nell'allusione a incontri erotici: «Nasceva dall'osceno di una vena flaccida di sangue | trapassando in casa di Maria che lo donava. | Incrociata la schiera degli eletti il liquido | stagnava sulla gola».⁴⁹

C'è aria di famiglia, fra Benedetti e Dal Bianco, anche nella disposizione dei versi nello spazio tipografico all'interno dei primi libri: una volta di più, il tratto comune

⁴¹ Su questo aspetto nella poesia di Benedetti, cfr. ancora Crocco, *Per un commento*.

⁴² Dal Bianco, *La bella mano*, p. 33.

⁴³ Stefano Dal Bianco, *Stanze del gusto cattivo*, in *Poesia contemporanea. Primo quaderno italiano*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Guerini e associati, 1991, pp. 11-45, cfr. ivi, p. 44.

⁴⁴ Benedetti, *Tutte le poesie*, p. 52, p. 36, p. 53, p. 77, p. 79.

⁴⁵ Cfr., ad esempio, Stefano Dal Bianco, *La lirica, il silenzio, la nausea del verso* [2013], in Id., *Distratti dal silenzio*, pp. 119-142, cfr. ivi, pp. 140-141.

⁴⁶ Cfr., al riguardo, Claudia Crocco, *Mario Benedetti da "Moriremo guardati" (1982) a "Il cielo per sempre" (1989)*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, a cura di Sabrina Stroppa, Lecce, Pensa Multimedia, 2019, pp. 139-168; e Andrea Afrìbo, *Mario Benedetti*, in Id., *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, pp. 205-221.

⁴⁷ Dal Bianco, *La bella mano*, p. 43.

⁴⁸ De Angelis, *Tutte le poesie*, p. 30.

⁴⁹ Dal Bianco, *La bella mano*, p. 22.

è il minimalismo. Siamo lontani sia dai lunghi testi monoperiodali e ragionativi che caratterizzano Dal Bianco negli anni Duemila, sia dalla sintassi lunga e dalle poesie (e prose) che sfiorano la pagina in *Umana gloria* e in *Tèrsa morte* (ma anche in *La casa* e *Moriremo guardati*; un discorso a parte andrebbe fatto per *Pitture nere su carta*). Sia *La bella mano* e *Stanze del gusto cattivo*, sia *Il cielo per sempre* e *I secoli della primavera* sono caratterizzati da pagine dove lo spazio bianco è maggiore di quello in cui si è fermato l'inchiostro: versi più brevi, dunque, ma soprattutto poesie fatte di al massimo una manciata di versi, o anche solo da un distico («La salute una cosa come un'altra, vorrei | chiamare le persone con un solo nome»)⁵⁰.

I libri di Benedetti e Dal Bianco, inoltre, si incontrano nell'aspetto metaletterario dei versi, cioè quando si servono della poesia per parlare dell'inefficacia della stessa, a causa della non coincidenza tra realtà e linguaggio. La discrasia tra percezione del mondo e sua trasposizione letteraria viene affrontata da entrambi, sia nelle poesie dei libri successivi, sia nelle dichiarazioni di poetica. Per quanto riguarda Dal Bianco, si consideri, ad esempio:

Mettersi a scrivere di una cosa significa perderla, perdere l'esperienza di quella cosa, perché il momento della scrittura non può essere il momento vissuto. Per scrivere mi devo allontanare dall'esperienza sensibile che sto vivendo. E allora quella "cosa" descritta forse non è più vera, o comunque nella scrittura è un'altra da quella che è nella realtà.

Inoltre, il problema della rappresentazione coinvolge il rapporto tra chi scrive e chi legge: non è possibile porsi il problema di come dire una cosa, un'esperienza, senza occuparsi di chi sta dall'altra parte, cioè di chi ascolta.⁵¹

Poesie metaletterarie sono presenti sia in *Ritorno a Planaval*, sia in *Prove di libertà*, sia – in misura minore – in *Paradiso*. Già in *La bella mano*, tuttavia, si leggono questi versi: «e ho scritto delle cose rotte»; «Sono vicino e scrivo | sono vicino e la paura di mancare il nesso | fra me e me non ci ricorda niente».⁵² Il timore di non cogliere il nesso fra parole e cose esplose, in un certo senso, in *Poesia che ha bisogno di un gesto*; ma l'epilogo, l'approdo provvisorio raggiunto da Dal Bianco è senz'altro in *Paradiso*, dove la mediazione del registratore permette di avvicinare visione immersiva del mondo e sua verbalizzazione poetica, e quindi di allontanare la distrazione "imperfetta":

Ma se non ho con me il registratore
sono costretto a ricordare

⁵⁰ Ivi, p. 40.

⁵¹ Stefano Dal Bianco, *Un autocommento* [2005], in Id., *Distratti dal silenzio*, pp. 97-102, cfr. ivi, p. 98.

⁵² Dal Bianco, *La bella mano*, p. 66 e p. 45.

e ricordare nella distrazione
fa sì che la memoria si confonda
con quella di altri tempi, con o senza dèi
e nella sovrapposizione delle cose qui e ora
e di quelle passate altri silenzi si intromettono e allora
tanto diversa è la relazione scritta
che nessuno sa più cosa sia meglio
se l'ascolto diretto o quello differito.⁵³

L'approdo di Benedetti, invece, è più cupo: già in *Materiali di un'identità* viene teorizzata l'idea della non continuità fra individuo e mondo esterno; solo attraverso l'esperienza della morte può esserci un superamento del limite umano. Ma è con *Tersa morte* che viene messa in crisi la stessa necessità della letteratura: «il mio nome ha sbagliato a credere nella continuità | commossa, i suoi luoghi intimi antichi, la mia storia. [...] Le parole hanno fatto il loro corso»; «Futilmente presente è la parola, anche questo dire».⁵⁴ Benedetti ripropone il problema del rapporto fra linguaggio e percezione («Il preciso mangiare non è la minestra | Il mare non è l'acqua dello stare qui»)⁵⁵ e mette in dubbio la possibilità che la poesia possa rappresentare una parte fondamentale della realtà, cioè la morte («le parole non sono per chi non c'è più»)⁵⁶.

Dopo la vicinanza degli esordi, Dal Bianco e Benedetti prendono strade artistiche diverse: uno degli aspetti per i quali divergono consiste proprio nelle diverse risposte date al problema – di matrice husserliana e heideggeriana – della percezione e della rappresentazione della realtà attraverso l'arte. Eppure, sorprende come i loro ultimi libri si avvicinino, per altri aspetti. Il primo è la rappresentazione del soggetto poetico: se l'io di Dal Bianco diventa frammentario e sdoppiato in *Prove di libertà*,⁵⁷ Benedetti sviluppa la figura di un «sosa» in *Tersa morte*. Questa replica dell'autore ritorna in varie pagine e prende la parola nella quarta sezione («Il sosa guarda»), dove dialoga con il fratello e con la madre. La frammentazione del soggetto, dunque, è per entrambi una tappa del processo di definizione della voce poetica.

L'altro punto in comune ha a che fare con la temporalità. Attraverso i luoghi, all'interno di *Paradiso* il soggetto riesce a stabilire un contatto con chi li abitava in passato («Ritournerà pertanto, e riconoscerà | i segnali del vento, quello che non possiamo | non chiamare ricordo, | ricordo di qualcosa che un giorno | aveva mosso

⁵³ Dal Bianco, *Paradiso*, p. 89

⁵⁴ Benedetti, *Tersa morte*, p. 14 e p. 73

⁵⁵ Ivi, p. 15.

⁵⁶ Ivi, p. 19.

⁵⁷ Cfr., al riguardo, Pietro Cardelli, *Un nuovo modo di compiersi. La supplica all'azione di Stefano Dal Bianco/1*, in «formavera», 1 giugno 2015.

l'erba, come adesso, | aveva soffermato un cane in un pensiero»⁵⁸). È una visione del tempo e dello spazio diversa, rispetto a quella dei libri precedenti. Se già in *Ritorno a Planava* | gli amanti morti «respiravano alla luna» (*I morti*), in *Paradiso* i lanci di sassi nell'acqua per il cane Tito, compagno e alter-ego dell'autore,⁵⁹ portano a un torrente la presenza di «tutti quelli del pianeta, da che mondo è mondo | ritornati alla terra»,⁶⁰ e in questo modo «il respiro dell'acqua» diventa «condiviso».⁶¹ Spesso, nei testi di Dal Bianco, la riflessione sul tempo viene innescata dalla presenza di un elemento naturale: il torrente, ma anche la terra («si diradano i pensieri | nell'aderire al suolo | dove ogni storia che trova un inizio | a ogni passo rinnova la sua fine in sé | in sé soltanto»),⁶² il vento («L'aria che si respira in questo bosco nuovo | sembra la stessa di quella portata dai lecci | [...] e quelle che liberamente si confondono | a un pensiero di noi, | però come se fosse stato già pensato | da qualcuno che forse era passato»),⁶³ o l'erba:

Sotto le foglie secche cresce l'erba
 e le solleva di quel tanto
 che basta a farle star sospese,
 loro nel loro inverno che diviene un limbo
 lei che rinasce a ogni primavera
 ultima prova del grande disegno
 che tiene conto di tutto ciò che muore
 e lo restituisce al vengo, e a chi resta.⁶⁴

Questa idea di ciclicità dell'esistenza e di temporalità condivisa, nella quale il rapporto con un luogo permette il contatto momentaneo con persone che vi si trovavano secoli prima,⁶⁵ si avvicina a quella di Benedetti in *Umana gloria e Tersa morte*.⁶⁶

⁵⁸ Dal Bianco, *Paradiso*, p. 31.

⁵⁹ Sul rapporto fra la voce lirica e il personaggio di Tito, cfr. Afribo, *Su «Paradiso»*.

⁶⁰ Dal Bianco, *Paradiso*, p. 66

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Ivi, p. 119

⁶³ Ivi, p. 132.

⁶⁴ Ivi, p. 120

⁶⁵ Cfr., al riguardo, anche le dichiarazioni di Dal Bianco stesso in alcune interviste e presentazioni; ad esempio Stefano Dal Bianco, *Intervista con Stas' Gawronski*, (Più Libri più Liberi, 2024), in «Rai cultura».

⁶⁶ L'idea di temporalità ciclica, che mette in contatto con altre voci, a partire da una geografia, avvicina Dal Bianco e Benedetti anche ad altri autori, ad esempio Antonella Anedda. Cfr., al riguardo, Riccardo Donati, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2020, soprattutto pp. 38-46 e pp. 56-65.

Bibliografia

- Afribo, Andrea, *Su «Paradiso» di Stefano Dal Bianco*, in *Come fare storia della metrica contemporanea? Tradizioni, metodi, esperienze*, a cura di Amelia Juri e Fabio Magro, Pisa, ETS, 2026, in corso di stampa.
- Id., *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007.
- Alighieri, Dante, *Purgatorio*, a cura di Saverio Bellomo e Stefano Carrai, Torino, Einaudi, 2019.
- Benedetti, Mario, *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Antonio Riccardi, Gian Mario Villalta, Milano, Garzanti, 2017.
- Crocco, Claudia, *Per un commento a «Con il sole nel muro grande di casa», da «Umana gloria» di Mario Benedetti*, in «L'Ospite ingrato», 10, 2021, pp. 309-321.
- Ead., *Mario Benedetti da «Moriremo guardati» (1982) a «Il cielo per sempre» (1989)*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, a cura di Sabrina Stroppa, Lecce, Pensa Multimedia, 2019, pp. 139-168.
- Dal Bianco, Stefano, *Paradiso*, Milano, Mondadori, 2024.
- Id., *Il suono della lingua e il suono delle cose*, in *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2019.
- Id., *Ritorno a Planaval* [2001], con una postfazione di Raffaella Scarpa e due interventi di Stefano Dal Bianco e Fernando Marchiori, Lietocolle, Faloppio, 2018.
- Id., *Prove di libertà*, Milano, Mondadori, 2012.
- Id., *Stanze del gusto cattivo*, in *Poesia contemporanea. Primo quaderno italiano*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Guerini e associati, 1991, pp. 11-45.
- Id., *La bella mano*, Milano, Crocetti, 1991.
- De Angelis, Milo, *Tutte le poesie. 1969-2015*, postfazione e nota bibliografica di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, 2017.
- Donati, Riccardo, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2020.
- Marchiori, Fernando, *La scena consapevole: due esempi*, in «Scarto minimo», 00, novembre 1986, pp. 47-50.
- Morbiato, Giacomo, *Stefano Dal Bianco alla ricerca (2001-2024)*, in «Moderna», XXVI, 2, 2024, pp. 43-51.

- Scaffai, Niccolò, *Recensione a Stefano Dal Bianco, Paradiso*, in «Allegoria», 90, luglio-dicembre 2024, p. 208.
- Scarpa, Raffaella, *“Ritorno a Planaval”: congetture e confutazioni*, in Stefano Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, cit., pp. 109-144.
- Ead., *Gli stili semplici*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra I due secoli*, a cura di Giancarlo Alfano, Cecilia Bello Minciocchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli, Paolo Zublena, Roma, Sossella, 2005, pp. 307-320, poi in Ead., *Secondo novecento: lingua, stile, metrica*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2011, pp. 147-164.
- Villa, Marco, *Recensione a “Paradiso” di Stefano Dal Bianco*, in «Semicerchio», 1, 2024, pp. 109-111.

Sitografia:

- Burratti, Simone, *La libertà dopo Planaval. Una lettura di “Prove di libertà” di Stefano Dal Bianco*, in «404: file not found», 22 novembre 2012.
<<https://quattrocentoquattro.wordpress.com/2012/11/22/la-liberta-dopo-planaval-una-lettura-di-prove-di-liberta-di-stefano-dal-bianco/>>
- Cardelli, Pietro, *Un nuovo modo di compiersi. La supplica all’azione di Stefano Dal Bianco/1*, in «formavera», 1 giugno 2015.
<<https://formavera.com/2015/06/01/un-nuovo-modo-di-compiersi-la-supplica-allazione-di-stefano-dal-bianco-1/>>
- Cortellessa, Andrea, *Paradiso*, in «Antinomie», 23 settembre 2024.
<<https://antinomie.it/index.php/2024/09/23/paradiso/>>
- Dal Bianco, Stefano, *Presentazione del libro Paradiso (Garzanti 2024) di Stefano Dal Bianco*, in dialogo con Guido Mazzoni, introduce Roberto Barzanti, Siena, Accademia senese degli Intronati, 8 maggio 2024.
<https://www.youtube.com/watch?v=7_1WnshBJc0>
- Id., *Intervista con Stas’ Gawronski*, (Più Libri più Liberi, 2024), in «Rai cultura».
<<https://www.raicultura.it/letteratura/articoli/2024/12/Stefano-Dal-Bianco-Paradiso-f2fe04b6-f04d-45b4-8e4c-9384f284b6fd.html>>

LA PRASSI RITMICA DI DAL BIANCO ATTRAVERSO PETRARCA E ZANZOTTO

Andrea Ragazzo

Premessa

In occasione del numero monografico di «Polisemie» dedicato al poeta, propongo due analisi formali condotte sui libri di Dal Bianco che precedono l'ultima raccolta, *Paradiso*,¹ con l'intento di fornire alcuni strumenti critici utili alla lettura complessiva dell'opera,² e di stimolare una riflessione stilistica che possa estendersi anche ad altre scritture strettamente contemporanee. I due *ritratti formali* puntano a individuare alcune delle figure ritmiche più ricorrenti e significative dello stile di Dal Bianco, attraverso un confronto diretto con due degli autori che maggiormente hanno segnato la sua scrittura: la prima analisi indaga il rapporto dell'autore con la tradizione, e con il portato ritmico della poesia di Petrarca; la seconda esamina l'importanza degli elementi "qualitativi"³ del ritmo in Dal Bianco, assimilabile al primato degli impulsi fonico-ritmici in Zanzotto.

¹ Stefano Dal Bianco, *Paradiso*, Milano, Garzanti, 2024.

² Si veda, tra gli scarsi interventi critici che affrontano direttamente questioni stilistiche in Dal Bianco, Francesca Donazzan, *La ricerca ritmica in "Ritorno a Planaval" di Stefano Dal Bianco*, «Italianistica», 44, (2015), 1, pp. 147-155.

³ Cfr. Gian Luigi Beccaria, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975, p. 3.

Una parte viva di sé

Quanto più la tradizione del classico è distanziata e in sostanza abbandonata, tanto più all'occasione se ne dispiega al vento il vessillo.⁴

Non sempre un'influenza dichiara una presenza: una componente può rivelarsi influente in maniera direttamente proporzionale alla sua assenza. Quanto più ci sembra di allontanarci da una tradizione, tanto più la sua portata si fa, all'occorrenza, rilevante. Potrebbe darsi, dunque, che quella propensione alla «psicologia della forma»⁵ di Petrarca, occasionalmente autodichiarata⁶ da Stefano Dal Bianco, e da critico evidenziata per altri⁷, sia non solo pertinente alla sua scrittura, ma decisamente considerevole a dispetto di una certa predilezione per una lingua naturalmente aderente al parlato, distesa, rapida nella sua realizzazione elocutiva, talvolta quasi distratta, che nulla sembrerebbe condividere con la lentezza più tradizionalmente lirica. È possibile che l'eredità ritmica petrarchesca agisca su un linguaggio sostanzialmente veloce, su un dettato che si vuole quanto più realistico, per restituire alcune situazioni liricamente rallentate tanto da farci sostare sulla lingua stessa.

Prima di incominciare un'analisi più dettagliata sarà necessario mostrare quanto Petrarca sia presente nella scrittura di Dal Bianco, ben prima delle componenti lessicali. Intanto: l'endecasillabo è molto frequente a qualsiasi altezza della sua produzione, pur non essendo implicato in strutture metriche prestabilite. Il segnale, anche se non sufficiente a dimostrare l'influenza diretta di Petrarca,⁸ è il primo indice di una scrittura in aperto dialogo con la tradizione:

Ero sul clivo esatto rododendro	1 4 6 10
liquore di virtù che si rispetti, il colore ⁹	2 6 10 + x

⁴ Pier Vincenzo Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, p. 65.

⁵ Stefano Dal Bianco, *Metrica libera e biografia (2008)*, in Id., *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 108.

⁶ Ivi. Si veda in particolare anche: *Manifesto di un classicismo (1987)*, *Lo stile classico (1993)*.

⁷ Cfr. Stefano Dal Bianco, *Vittorio Sereni: Petrarca come forma interna*, in *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, a cura di Andrea Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 185-199.

⁸ Saranno più che altro alcune marche tipiche minime, nonché l'adesione a una *variatio* ritmica che esclude l'adozione di versi isoritmici in serie, a far pensare a un'eredità petrarchesca.

⁹ Si farà d'ora in avanti riferimento alle raccolte con le seguenti abbreviazioni: LBM = Stefano Dal Bianco, *La bella mano*, Milano, Crocetti, 1991/ SGC = *Stanze del gusto cattivo*, Milano, Guerini e associati, 1991. RP = *Ritorno a Planaval*, Varese, LietoColle, Collana Gialla Oro, 2018. PL = *Prove di libertà*, Milano, Mondadori, Lo Specchio, 2012. Per la citazione, cfr. LBM, p. 24.

Guarda vicino agli occhi collimando piano la luce della stessa primavera ¹⁰	1 4 6 10 + x 2 6 10
e con in casa l'imperiosa pace di una raggiunta storia di famiglia, ¹¹	4 8 10 4 6 10
che cosa pensi di poter pensare o fare ora che sai da molto tempo molto bene che cosa può portarti via la vita ¹²	4 8 10 + x 2 6 10 2 6 8 10

Endecasillabi tradizionali si riscontrano anche nelle prose:

Si pensa sempre a sé come invariabili, ma non avrei creduto che sarei¹³

2 4 6 10 | 4 6 10

I giovani non sanno e non salutano, e io non li saluto. La pietà delle donne, il rispetto degli uomini, il silenzio dei vecchi.¹⁴

2 6 10 | 2 6 | 3 6 | 3 6 | 3 6

Sulle cime dei monti c'è la neve. Fuori è freddo. La nebbia sta per diradarsi al sole.¹⁵

3 6 10 | 1 3 | 2 4 8 10

a cavallo di verso:

In camera le cose vanno bene, sulla strada si parla per metafore. ¹⁶	2 6 8 10 3 - 6 10
--	------------------------

¹⁰ SGC, p. 27.

¹¹ RP, p. 75.

¹² PL, p. 35.

¹³ RP, p. 89.

¹⁴ RP, p. 92.

¹⁵ PL, p. 80.

¹⁶ LBM, p. 21.

E tu, mia donna, resta	2 4 6
nella casa dell'altra mia città:	3 6 8 10
noi siamo in questa	1 2 4 -
e a volte siamo in quella	6 8 10
e dove siamo importa	2 4 6 -
e importa il modo. ¹⁷	8 10

e in generale, anche qualora non si manifestassero endecasillabi espliciti, si vedrebbero ictus «giocati in larga maggioranza su sedi pari e, oltre a questo, su sedi che sono quasi sempre quelle canoniche dell'endecasillabo, indipendentemente dalla misura del verso interessato»:¹⁸

Se questa luna bassa e verde di Milano	4 6 8 12 (7+7)
fosse una vera luna e non un sogno	1 4 6 10 12 16 20
[in via di sparizione o rifrazione	
la staremmo a guardare per ore	3 6 9
senza seguire le nuvole intorno	4 7 10
e le finestre sotto con le figurine	4 6 12
negli uffici rimasti luminosi ¹⁹	3 6 10

La neve scende bianca	2 4 6
sulla profondità opalina dello sfondo,	1 6 8 12
una teoria del niente-dopo-niente	4 6 10
che ci ruba l'azzurro	3 6
mentre la nostra mente si sottrae	1 4 6 10
alla sagra del mondo e si fa incline	3 6 9 10
a risonare di sé, a rispecchiare in sé	4 7 11 13
la perfezione della neve. ²⁰	4 8

Già si potrebbe osservare che «malgrado non ci sia niente di manifestamente ortodosso sul piano della misura dei versi, l'autore [...] è per forza un "classicista" e la sua psicologia della forma non può essere che derivata o almeno imparentata con quella di Petrarca».²¹ A sostenere questa convinzione sono alcuni micromovimenti autoriali, più o meno volontari, che si manifestano come tic petrarcheschi, marche tipiche minime riscontrabili a livello ritmico o timbrico. Uno su tutti lo scontro d'arsi in sesta e settima con clausola esametrica (˘UU˘U):

¹⁷ RP, p. 29

¹⁸ Dal Bianco, *Metrica libera e biografia*, p. 111.

¹⁹ RP, p. 50.

²⁰ PL, p. 82.

²¹ Dal Bianco, *Metrica libera e biografia*, p. 112.

pretendere di me tutto per sempre.²²

e tutto è volontà, niente è bellezza;²³

persino smaccatamente depotenziato (con effetto quasi “pedagogico” di esplicitazione del ritmema):

cominciare da noi, tutte
le
volte²⁴

altre volte isolato e incistato in versi lunghi o addirittura nelle prose:

Ma il cielo è sgombro, *il sole entra dai vetri* [...] ²⁵

[...] dei ricordi da gestire al meglio, buttando *via ciò che non serve*²⁶

non estraneo a effetti timbrici ben petrarcheschi – si noti in particolar modo la sinalefe dura (*dialefe nella sinalefe*) in sesta e settima accompagnata da insistite ripercussioni timbriche:

chi al margine del prAtO_AbitA AncOrA²⁷

preso da chissÀ quAll_AltrI pensIerI²⁸

Tutto ciò potrebbe già abbondantemente bastare non solo a portare in evidenza quanto Petrarca sia silenziosamente presente al di sotto di una certa immediatezza comunicativa, ma anche, e per lo più, a far intuire quanto questo portato agisca sulla dizione dei testi, frenandone lo slancio elocutivo. Non mi soffermerò dunque sui fenomeni più riconoscibili, e riscontrabili negli esempi più sopra riferiti, che già in Petrarca apportano complessità notevoli in fase di lettura (ictus ribattuti o ravvicinati, sinalefi dure spinte al limite, ripercussioni timbriche). Basti come caso significativo il rallentamento estremo che lo stesso Dal Bianco faceva notare nell'ultimo dei versi che ho precedentemente riportato:

Fanno pensare alla tradizione petrarchista alcune marche tipiche, come la

²² SGC, p. 22.

²³ PL, p. 67.

²⁴ PL, p. 60.

²⁵ RP, p. 40.

²⁶ RP, p. 89.

²⁷ RP, p. 86.

²⁸ PL, p. 15.

concomitanza di tre ictus consecutivi (!) [...] fomentati anche dalle vocali toniche omotimbriche in «chissà quali altri», con sinalefe forte, dura [...]. Va da sé un conseguente rallentamento autoriflessivo del verso («preso da chissà quali altri pensieri»)²⁹.

Proverei, piuttosto, a trattenere alcuni fenomeni meno evidenti, non facilmente riconoscibili, sia per osservare come la psicologia della forma di Petrarca si sia più subdolamente insinuata nella scrittura di Dal Bianco, sia per approfondire come questo tipo di dominio psicologico-formale sia pregnante al punto di far sospettare possibili rallentamenti anche dove saremmo generalmente propensi a escluderli.

Per cominciare: pare che in questo caso, spostando l'attenzione sull'uso linguistico contemporaneo, l'incisività della forma di Petrarca non sia logorata, né tantomeno esaurita, al massimo diversamente sublimata. E già questo sarebbe molto, per una poesia «che si mantiene sempre rigorosamente su modalità realistiche e “parlate”».³⁰ Ciò che intendo dire è che più ci si distanzia dalla lingua di Petrarca, più i suoi modi di infiltrarsi nella scrittura sono sottili. Per esempio, se torniamo su uno dei versi prima citati a sostegno della presenza del dominio endecasillabico di fondo, possiamo focalizzare un fenomeno tassativamente escluso dai versi di Petrarca – poiché realizzabile solamente in contesti metrici distesi – che in Petrarca ha la sua motivazione interna:

Guarda vicino agli occhi collimando piano³¹

Questo verso, in realtà, è molto più che un “endecasillabo + x”. Di fatto, lo si legga dall'attacco o dalla parola seguente, restituisce in ogni caso un endecasillabo ritmicamente canonico:

Guarda | vicino agli occhi collimando piano

1 4 6 10 + x
oppure
x + 2 4 8 10

Si predispongono sensibilmente due “fronti”³² con la duplice conseguenza di rendere da un lato «particolarmente accettabile il verso a un orecchio abituato al ritmo endecasillabico», dall'altro di rafforzare «l'identità di questo verso lungo

²⁹ Dal Bianco, *Metrica libera e biografia*, p. 112.

³⁰ *Ibid.*

³¹ SGC, p. 27.

³² Cfr. Dal Bianco, *Vittorio Sereni: Petrarca come forma interna*, p. 199. Segnalo graficamente i diversi “fronti” del verso con il segno |. Per cui la prima scansione esprime un endecasillabo contato dall'attacco, seguito da una misura x; la seconda una misura x (prima del segno del secondo fronte |), seguita da un endecasillabo. Così via per i casi “trifronti” seguenti.

così com'è». ³³ Il fenomeno non è isolato: ³⁴

per quel tanto | che basta a raccontare e ringraziare ³⁵

3 6 10 + x
oppure
 x + 2 6 10

responsabilità | della scrittura e mi può capitare ³⁶

1 6 10 + x
oppure
 x + 4 7 10

in un'ora | qualsiasi della notte o del mattino. ³⁷

3 6 10 + x
oppure
 x + 2 6 10

Un pomeriggio | ho chiuso gli occhi a letto un quarto d'ora ³⁸

4 6 8 10 + x
oppure
 x + 2 4 6 10

e, trascurando un po' la canonicità dei versi, osserveremmo anche casi di endecasillabi "trifronti":

aspettando | il tramonto | che ogni sera ritarda, in primavera... ³⁹

x (settenario) + 3 6 10
oppure
 3 6 10 + x (settenario)
oppure
 x + 3 7 10 (endecasillabo anomalo) + x

³³ *Ibid.*

³⁴ Si noti che gli esempi qui riportati appartengono a quattro testi consecutivi, segno di alta frequenza del fenomeno.

³⁵ PL, p. 15.

³⁶ PL, p. 16.

³⁷ PL, p. 17.

³⁸ PL, p. 18.

³⁹ RP, p. 63.

Ricordo l'attimo | di mancamento, | e la riconoscenza, che dura ancora.⁴⁰

2 4 10 + x (settenario + quinario)

oppure

x (quinario) + 4 6 10 + x (quinario)

oppure

x (endecasillabo di 2 4 10) + 2 6 9 11
(endecasillabo ipermetro)

Sono casi come questi che manifestano una «coincidenza interiore con l'asse portante della tradizione»,⁴¹ nonostante il perseguimento di un andamento di lingua parlata, che abbassa naturalmente la densità di ictus nei versi,⁴² e giocoforza la possibilità di riproporre moduli più rigidamente petrarcheschi. Insomma ciò che succede è che per quanto “distrattamente” un verso sia scritto, per quanto sia basso il suo tenore accentuale, per quanto velocemente sia letto, ci si sente dentro l'endecasillabo. Tutto ciò aiuta a conferire un'insospettabile “aura lirica” a un tono discorsivo realistico, comune. Ne consegue una dizione piuttosto rallentata, o comunque una certa predisposizione ad accogliere possibili rallentamenti autoriflessivi.

Questo tipo di sensibilità formale consente un investimento prosodico sulla lingua tale da restituire ritmi archetipici, tradizionali, in forme sempre più sottili e sempre meno riconoscibili. Se spostassimo il focus dall'orizzontalità del fenomeno precedente, puntando invece sulle diverse intensità dei tempi forti nei versi, noteremmo un principio di accentazione secondaria minima che, unita ad altri effetti «di natura soprattutto intonativa ma anche timbrica e prosodica», contribuisce all'emissione di una sorta di disturbante «rumore di fondo».⁴³ Mi riferisco a ciò che lo stesso Dal Bianco in un intervento di qualche anno fa nominava «accento d'aura»:⁴⁴

[...] la successione di parecchie sillabe atone può essere portatrice di instabilità ritmica, producendo fenomeni che chiamerò di “aura accentuale” su termini normalmente atoni. Voglio dire che in certi particolari contesti accade il contrario di ciò che dovrebbe accadere normalmente: ossia che a un numero limitato di ictus corrisponda un'esecuzione veloce.⁴⁵

Negli intervalli in cui due ictus sono allontanati all'interno di una catena fonica tesa al massimo (frequentemente in casi di cinque spazi atoni), entro un determinato contesto metrico-sintattico, compare qualcosa di molto simile a un

⁴⁰ RP, p. 88.

⁴¹ Stefano Dal Bianco, *Farsi del male con la lingua*, «L'ospite ingrato», 1 febbraio 2024.

⁴² Cfr. Dal Bianco, *Metrica libera e biografia*, p. 113.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ivi*, p. 115.

⁴⁵ *Ibid.*

accento, ma per nulla necessario all'esecuzione del verso:

A essere determinante perché noi sentiamo di essere alla presenza di un elemento di instabilità ritmica [...] è il contesto, il tono generale del contesto, il grado di rallentamento lirico cui l'autore sottopone la sua dizione nella sequenza specifica [...]. Quei versi, presi singolarmente non ci parlano.⁴⁶

Il fenomeno, insomma, si pone a metà strada tra ciò che succede sforzando la lingua, dilatando lo spazio atono appena prima di incontrare una reale necessità di produrre un ictus per pronunciare il verso, e una memoria endecasillabica di fondo che fa sospettare la presenza di accenti su sedi canoniche del verso tradizionale anche dove in altri contesti non avrebbero motivo di esistere.

A volte sono dei polisillabi lunghi a favorire un'accentazione auratica entro lo spazio atono, con incertezza ritmica proprio su sedi canoniche dell'endecasillabo:

tu mi scopri in una stanza e io ti scopro | e ci bacciamo insopportabilmente⁴⁷
3 7 11⁴⁸ | 4 "6" 10

Mi allargo e occupo il tuo posto momentaneamente vuoto⁴⁹
2 4 8 "10" 14 16

Vi lascio immaginare lo stupore 2 6 10
nel realizzare un alleggerimento della pena⁵⁰ 4 "6" 10 14

Altre volte sono elementi secondari della catena fonosintattica a ricevere rilievo, sempre in posizioni non indifferenti all'endecasillabo:

per rispetto o per amore l'ho posato 3 7 11
sul nero della scrivania, davanti a me, 2 "4" 8 10 12
e scrivendo lo contemplo e raccolgo⁵¹ 3 7 10

⁴⁶ Ivi, p. 116.

⁴⁷ RP, p. 24.

⁴⁸ Si veda per il verso in questione Dal Bianco, *Farsi del male con la lingua*: «Questa dilatazione dei tempi forti, come effetto di una sintassi rispettosa del parlato, sta promuovendo, negli ultimi decenni, la diffusione del dodecasillabo di 4^a7^a11^a e soprattutto una sua percezione come verso 'non marcato' per l'orecchio endecasillabico». Un accorgimento simile potrebbe valere anche per il dodecasillabo di 3^a7^a11^a, inteso come endecasillabo veloce di 2^a6^a10^a "spostato in avanti".

⁴⁹ RP, p. 28.

⁵⁰ PL, p. 59.

⁵¹ RP, p. 39.

pretenderebbe di avere con gli altri anche me
nella promessa della primavera, quasi⁵²

4 7 10 13

4 "6" 10 12

Come | si sta, facendo sera, in piedi fermi
sul terrazzino dell'appartamento
aspettando | il tramonto | che ogni sera ritarda,
[in primavera...⁵³

4 6 8 10 12

4 "6" 10

3 6 10 13 17

La luna che si nascondeva dietro | la massa nera della nuvolaglia | non si sa se lo
faceva di proposito,⁵⁴

2 8 10 | 2 4 "6" 10 | 3 7 11

Vedo l'esempio della vostra vita
incunarsi nella mia
e non ho niente da rimproverarvi.⁵⁵

1 4 8 10

4 8

4 "6" 10

per una forma di saluto e di ringraziamento⁵⁶

4 8 "10" 14

oppure in accordo ad altri metri tradizionali, in particolar modo al settenario:

Ti eserciti a guardare dall'esterno
di te, fuori della paura
che mi fa in alto o in basso | per immaginazione.⁵⁷

2 6 10

2 3 8

4 6 | "2" 6

cominciare da noi, tutte
le
volte
che cadiamo nel tranello quotidiano
e ci dimentichiamo.⁵⁸

3 6 7 10

3 7 11

"2" 6

come farebbe un padre io di sicuro

4 6 10

⁵² RP, p. 58.

⁵³ RP, p. 63.

⁵⁴ RP, p. 71.

⁵⁵ RP, p. 76.

⁵⁶ RP, p. 101.

⁵⁷ PL, p. 68.

⁵⁸ PL, p. 60.

mi innamorerei.⁵⁹

“2” 6

L'effetto ottenuto non è tanto quello di «tonificare o meno la sillaba interessata, bensì di produrre instabilità, ambiguità ritmica e dunque rallentamento».⁶⁰ Ossia: l'accento auratico non punta affatto a marcare un sintagma significativo, semmai al contrario, di sottofondo, disturba l'attenzione ritmica del lettore, distrae.

Veniamo ora all'ultimo dei fenomeni petrarcheschi di contenimento della velocità di esecuzione di un testo, legato alla resa melodica dei versi. Dalla chiusa de *Il vetrino* (RP):

Ma io ci vedo dentro il firmamento e questa notte
lo metto all'aperto e me lo guardo
perché c'è la luna, perché ritorni,
nella chiara altezza di cobalto, il cielo.⁶¹

Si potrà notare subito che: a) il finale in esame è un ottimo esempio di «sublime dal basso», di ricerca di un «lirismo “alto” attraverso i mezzi della lingua comune»:⁶² nonostante un linguaggio manifestamente parlato, realistico, c'è qualcosa che risulta istantaneamente e profondamente lirico; b) malgrado la distensione del tono generale «l'effetto è sempre di una dizione rallentata».⁶³

Per capire cosa stia succedendo, da dove venga il rallentamento avvertito, bisognerà soffermarsi sul «disorientamento melodico»⁶⁴ cui è sottoposto il lettore. Tornando al testo: la resa intonativa del primo e del terzo verso non è così immediatamente comprensibile. Nel primo caso il verso potrebbe concludersi lì: nel «vetrino» ci si vede dentro il firmamento e quella notte. Salvo rilanciare nel verso successivo, con rivalutazione del sintagma «questa notte», legato ora al verso che segue, investito di nuova funzione sintattica. E ancora: a cosa dobbiamo riferire il verbo del terzo verso? Cosa ci si aspetta che «ritorni»? Il «firmamento»? Il «vetrino»? La risposta melodica arriva in realtà alla fine del testo («il cielo»), ma la costruzione sintattica complica la comprensione intonativa del brano. Tutto ciò è «assolutamente e *immediatamente* petrarchesco»:⁶⁵

Una delle prerogative della versificazione e dello stile di Petrarca, e anche ciò che rivoluziona le basi della lirica dopo di lui, è proprio una strategia sintattica – di cui la prolessi è solo il motore principale – che mira all'instabilità melodica di molti versi nella

⁵⁹ PL, p. 20.

⁶⁰ Dal Bianco, *Metrica libera e biografia*, p. 116.

⁶¹ RP, p. 39.

⁶² Dal Bianco, *Metrica libera e biografia*, p. 114.

⁶³ Ivi, p. 113.

⁶⁴ Ivi, p. 114.

⁶⁵ *Ibid.*

sequenza.⁶⁶

E se «l'avvio di poco meno di un quarto dei sonetti del *Canzoniere* è segnalato da un andamento prolettico»,⁶⁷ il «motore principale» di una resa intonativa strategicamente ambigua rimane lo stesso per Dal Bianco. Frequenti sono i casi di esasperazione prolettica:

E se dovesse guardare per aria
in un giorno che il sonno
non gli permettesse di sorridere continuamente
e rendesse l'espressione seriosa o meditata,
come farebbe un padre io di sicuro
mi innamorerei.⁶⁸

Il sole che nel nuovo parco cittadino si appoggia in silenzio sulle schiene
dei cani e delle madri, e si rifrange sulle ciglia dei bambini addormentati,
sulle capigliature rare dei pensionati in vena di pensieri miti,
e che come un ricordo d'amore
pretenderebbe di avere con gli altri anche me
nella promessa della primavera, quasi
quasi ci riesce:⁶⁹

Verso le cinque sei del pomeriggio,
quando l'aria è più fresca e ritorna dal mare
in regime di brezza
verso la terra che l'aspetta,
e sulla spiaggia non resta nessuno
perché tutti si consegnano ai gelati
o alle spese serali,
io con il cono già comprato,
con la cresta delle onde e una famiglia di cirri
che dall'alto dei cieli e dei mari salutando
mi ricordano il bianco,

⁶⁶ Stefano Dal Bianco, *La struttura ritmica del sonetto*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di Marco Praloran, Roma-Padova, Antenore, 2003, p. 261. A tal proposito è importante è citare, nello stesso volume, Arnaldo Soldani, *Sintassi e ripartizioni metriche nel sonetto*, poi in Id., *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009.

⁶⁷ Natascia Tonelli, *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei Rerum Vulgarium Fragmenta*, Firenze, Olschki, 1999, p. 99.

⁶⁸ PL, p. 20.

⁶⁹ RP, p. 58.

mi avventuro nell'ora di passaggio.⁷⁰

Sono testi chiaramente costruiti sullo sfiancamento intonativo che un'insistita posposizione della principale provoca, con l'effetto di disorientare il lettore costretto a resistere in attesa della chiusura del movimento sintattico in un verso con intonazione discendente («mi innamorerei»; «quasi ci riesce»; «mi avventuro nell'ora di passaggio»). E se la prolessi è *solo* motore principale, tratto più evidente e marcato, tangibile, non mancheranno casi di incertezza intonativa più sottili:

Come dai pioppi sale e sta sospesa
nell'aria, sulle terrazze dei palazzi alti,
una peluria bianca, in primavera,
che sembra la neve di un'altra stagione
e entra nei salotti e nelle camere,
così adesso li vediamo
che si sono spogliati
ma non nella testa
e la chioma si muove e sta sopra la foschia.⁷¹

Qui, entro uno schema retorico di norma intonativamente prevedibile (*come x, così y*; costruzione tendenzialmente ascendente nel primo membro, enunciato in attesa di compimento, in seguito completato da una risposta melodica discendente nell'enunciato successivo) la resa melodica risulta in realtà piuttosto incerta: il profilo intonativo del brano ci invita a sospendere la lettura pressoché a ogni finale di verso, addirittura in anticipo sulla comparsa del secondo membro della similitudine. La posticipazione forzata di quest'ultimo (il secondo membro dista ben quattro versi dal primo), indebolisce il traliccio intonativo che abitualmente viene attribuito allo schema retorico in questione, complicandone la lettura:

Ciò che conta è che [...] l'intonazione non è mai del tutto univoca ma piuttosto ambigua, o meglio sempre dibattuta, in bilico tra un profilo ascendente o sospensivo, e la tentazione di chiudere lì ogni volta il discorso [...].⁷²

Siamo di nuovo di fronte a un effetto di spaesamento, a una «leggera implicazione autoriflessiva nella catena fonosintattica»,⁷³ al rallentamento.

Finisco qui:

⁷⁰ RP, p. 70.

⁷¹ RP, p. 43.

⁷² Dal Bianco, *Metrica libera e biografia*, p. 114.

⁷³ Stefano Dal Bianco, *Il suono della lingua e il suono delle cose*, in Id., *Distratti dal silenzio*, p. 77.

La posizione che a me interessa di più è quella di chi non considera la tradizione come data per tutte, ma come una *parte viva di sé*, e quindi non si pone più il problema di conservarla più o meno intatta.⁷⁴

È in questa «parte viva di sé» che risiedono le motivazioni profonde del «classicismo» di Dal Bianco, al di là di qualsiasi pedissequa riproduzione di stilemi petrarcheschi. Se le forme tradizionali⁷⁵ non sono più integre è perché si sono infiltrate in una lingua diversa, così che quanto più lontani dalla tradizione ci sembra di essere, tanto più aumenta l'aderenza «interna»: Petrarca più scompare più è presente.

*Fantasie di avvicinamento*⁷⁶

Una seconda lente per avvicinare alcuni fenomeni minimi, principi ritmici fondanti nell'opera di Stefano Dal Bianco, ora non più «elementi di «relazione»»⁷⁷ (metro, sintassi, intonazione), ma piuttosto «elementi «qualitativi»»⁷⁸ (allitterazione, timbro, rima), mi è sembrato particolarmente opportuno ritrovarla in un altro dei *suoi* autori⁷⁹: Andrea Zanzotto. Non si tratta qui di evidenziare – sarebbe forse poco produttivo, oltre che fuorviante – elementi linguistici specificatamente zanzottiani presenti in Dal Bianco, che pur non mancano,⁸⁰ ma piuttosto di rilevare una condivisa sensibilità estrema ai fatti di lingua, una stessa dimensione del poetico dove il configurarsi di elementi ritmici si fa quasi autonomo, imprevisto. Insomma, più che a un'acquisizione passiva di elementi esteriori, si assiste alla partecipazione di una comune esperienza linguistica.

In *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)*⁸¹ Zanzotto scrive:

⁷⁴ Dal Bianco, *Farsi del male con la lingua*, (corsivi miei).

⁷⁵ Cfr. Id., *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto 1938-1957*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1997, p. 174.

⁷⁶ Titolo ripreso dalla raccolta di interventi critici di Andrea Zanzotto del 1991: Andrea Zanzotto, *Fantasie di avvicinamento. Le letture di un poeta*, Milano, Mondadori, 1991.

⁷⁷ Beccaria, *L'autonomia del significante*, p. 3.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Cfr. Dal Bianco, *Tradire per amore, Profili dei libri e note alle poesie*, in Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1999; *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, Oscar, 2011; *Il mio Zanzotto*, in *Risonanze. Poeti per Andrea Zanzotto*, a cura di Stefano Dal Bianco e Natascia Tonelli, Lecce, Pensa MultiMedia, 2024, pp. 89-98.

⁸⁰ Si veda un caso su tutti: *Teoria della neve*, in Dal Bianco, *Prove di libertà*, p. 82. Il «niente-dopo-niente» rimanda al «non-si-sa» di *Non si sa quanto verde I di Meteo*, in Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, p. 825, e la «perfezione della neve» rimanda a *La perfezione della neve* de *La Beltà*, in Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, p. 271.

⁸¹ Andrea Zanzotto, *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)*, da *Prospezioni e consuntivi*, in Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, pp. 1309-1319.

Del punto culminante di esperienza non si può dunque riferire se non come si riferisce dei sogni [...], o di un vuoto, di un «altro» nel senso più radicale. Quel momento di distruzione-superamento (di sublimazione?) può anche essere sentito come una specie di miniorgasmo che comporta una «sospensione della consapevolezza».⁸²

È dall'osservazione di fenomeni come lo starnuto, il balbettio, l'allucinazione uditiva, stati sospesi tra autoaffermazione e annichilimento della coscienza,⁸³ che Zanzotto abbozza l'idea di una *poetica-lampo*, intesa entro una disposizione poetica esistente ben prima di qualsiasi apparente messaggio trasmesso dal testo. È un allargamento di campo all'*altro* attraverso una «pulsione iniziale [...] che viene da terreni talmente lontani e profondi che risultano comuni [...] a tutto ciò che è vivente».⁸⁴ Sorella maggiore della *distrazione*⁸⁵ di Dal Bianco, la poetica di Zanzotto apre allo stesso avvenire di qualcosa di imprevedibile e indipendente dalla volontà individuale, nell'estensione del focus sul circostante.

Una volta avvicinate queste due dimensioni poetiche, saranno da approfondire le conseguenze formali di cui sono cariche, entro una simile disposizione nei confronti della lingua. In *Tradire per amore, La metrica del primo Zanzotto*,⁸⁶ Dal Bianco scrive:

Tra i fattori che determinano le difficoltà di un approccio analitico alla versificazione di Zanzotto, quello che concerne l'asprezza e l'ambiguità del trattamento degli incontri tra vocali assume un rilievo particolare.⁸⁷

«Sintomo di una forte tensione psichica»,⁸⁸ l'oltranza zanzottiana nel trattamento vocalico complica la comprensione del verso sul profilo mensurale, tanto da rendere necessario affrontare gli incontri tra vocali come «un capitolo particolare di fenomeni di ordine fonico-timbrico»,⁸⁹ piuttosto che fermarsi unicamente alle implicazioni sulla misura del verso. È il loro «sommarsi e accavallarsi nel testo a determinare la *quidditas* della scansione di Zanzotto»,⁹⁰ a concorrere a un «rallentamento tragico-patetico».⁹¹ Si aggiunga: l'importanza di

⁸² Ivi, p. 1312.

⁸³ Cfr. Matilde Manara, *Diplopie, Sovrimpressioni. Poesia e critica in Andrea Zanzotto*, Pisa, Pacini, 2021, p. 77.

⁸⁴ Zanzotto, *Tentativi di esperienze poetiche*, p. 1310.

⁸⁵ Concetto cardine in Dal Bianco, più volte ripreso. Si veda Dal Bianco, *Il suono della lingua e il suono delle cose*, p. 83.

⁸⁶ Dal Bianco, *Tradire per amore*.

⁸⁷ Ivi, p. 111.

⁸⁸ Ivi, p. 112.

⁸⁹ Ivi, p. 111.

⁹⁰ Ivi, p. 112.

⁹¹ *Ibid.*

questa resa vocalica, dovuta a una certa sensibilità al significante, è preminente a tal punto da mettere in discussione finanche la valenza semantica di alcuni elementi testuali:

Frequentissimo [*in* Vocativo] è il pronome di prima persona io, e ho l'impressione che esso – per la sua natura di lessema-dittongo puro, con forti difficoltà di aggancio enclitico, in certe sedi, al lessema che lo precede – sia spesso immesso nella testura più per incrementare il tasso di arduo “vocalismo” che per esigenze semantiche specifiche, o anche solo patetiche.⁹²

Gli incontri vocalici sono così frequenti da assumere da un lato una particolare autonomia fonica nella configurazione ritmica dei versi, dall'altro da sommarsi agli altri fattori di rallentamento già in atto. Siamo di fronte a un'altra restituzione formale di ciò che è stato chiamato il *silenzio della lingua*: la resistenza faticosa in cui restiamo invischiati ci obbliga a frenare di molto la velocità elocutiva, a sostare in quella dimensione *distratta* in cui la lingua pensa sé stessa.⁹³

Questo tipo di esasperazione del trattamento vocalico, in tutte le sue occorrenze ravvicinate – con «effetto di rallentamento [...] massimo in presenza di due vocali in iato»,⁹⁴ minore ma nondimeno significativo «per la gravitas [...] del verso»⁹⁵ nell'accumulazione dei «dittonghi (ascendenti e discendenti)»⁹⁶ – non è estranea alla scrittura di Stefano Dal Bianco. Molti sono i versi interessati al fenomeno:⁹⁷

MIA donnA, IO sono malatO E non vorrEI
dover succhIAre lE Ore⁹⁸

da cUI gUArDIAMo qUEsti pIOppi⁹⁹

QUAndo verrAI vedrAI la luna sul pendIO,¹⁰⁰

QUEsto qUI della visIOnE Invece se ne stava

⁹² Ivi, p. 117.

⁹³ Cfr. Dal Bianco, *Il suono della lingua e il suono delle cose*.

⁹⁴ Dal Bianco, *Tradire per amore*, p. 114.

⁹⁵ Ivi, p. 115.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ I maiuscoli sono miei, segnalano gli incontri vocalici.

⁹⁸ RP, p. 30.

⁹⁹ RP, p. 43.

¹⁰⁰ RP, p. 102.

(falsO Arturo, mIA prOIEzIOne)¹⁰¹

di te, dell'estistenzA AllEena
che ti mUOvE Il sonno
mentrE Il mIO sgUARdo da dentro sI ExpandE
A costrUIrE Una visIOne.¹⁰²

Il mondo dunqUE In qUEI momenti

se ne vada dIEtrO A IO,
che non pUÒ farE AltrO,
E IO non se ne vada dIEtrO Al mondo.¹⁰³

QUAndo per nOI da nOI, solo da nOI, comprenderemo
qUAnto sIA piccolO Il mondO
e qUAnto sIA ImprobabilE Ogni nostra
presa di posizIOnE, Ogni nostrA
OpinIOnE, O qUAnto sIA AvventatA
Ogni decisIOnE,¹⁰⁴

altrettante le prose:

Il corridoIO È Un po' pIU' bUIO, E non avvIEne mAI che ci IncontrIAMo lì:¹⁰⁵

da tantI AnnI È mortA EppurE Ancora forsE Abita qUI E non ci fa compagnIA E dEI
fIORi forse non lE Importa, né del pAEse chE È cambiAtO.¹⁰⁶

C'è, tuttO IntornO Al pAEse, Una serIE di lUOghI E di sentIERI, Al solE O In Ombra,
chE IO non conoscevO.

Ogni nUOvA EscursIONe AUmentA Il mIO poterE, Ogni scopertA È Un velo per la
mIA memoRIA E Un dolorE, Una gioIA che si va perdendo¹⁰⁷

[...] senza intenzIOnE. La terra non è nIEnte. NOI non sIAMo nIEnte. SIAMo materIA

¹⁰¹ PL, p. 18.

¹⁰² PL, p. 23.

¹⁰³ PL, p. 33.

¹⁰⁴ PL, p. 61.

¹⁰⁵ RP, p. 24.

¹⁰⁶ RP, p. 86.

¹⁰⁷ RP, p. 92.

Organica. NOI non abbIAMo lingUA. StIAMo nell'odIO. FalsificatI In divisIOne.¹⁰⁸

in alcuni casi interi testi:

La vacanza

MI AllargO E OccupO Il tUO posto momentanEAmente vUOto
 come se fosse la mIA libertÀ Ad accogliere,
 ma se tu chIAMi
 da dentrO Una presenza di lenzUOIA, Ecco
 IO sono prontO
 A stringermi nel sonnO, A prenderE Atto
 di qUAnto sIA rimastO, In qUEsto lettO,
 E qUAnto sIA, di te, rimasto fUOri.¹⁰⁹

Diario (8)

È il ventesimo giorno di lugliO. All'angolo del prato che dà sul torrente le cilIEgie sono pronte sUI rami mentre nOI parLIAMO sempre delle stesse cose – la vita del pAEse, l'infanzia dEI vecchi, la qUALità della fontina – senza che qUEsto condizIONI l'attenzIONe O Intacchi la riserva d'amore Allorchè tU, Ombra del monte, vIENI A verificare qUAnto c'è di falsO O dI Incompleto nella preghIERa del cilIEgio qUAndo si pIEga all'estate nell'ora piU' calda, chE È Anche la nostra Ora.¹¹⁰

in un caso anche per inconscia rispondenza testuale a Zanzotto:¹¹¹

La parte del figlio

So chE Ogni vostro giorno
 per vOI È qUAsi fosse l'ultimo.
 Vedo per qUEstO Ogni giorno crescere l'amore
 Fra di vOI. Vi vedo sempre piÙ sereni.
 Vedo l'esempIO della vostra vitA
 IncunEArsi nella mIA
 E non ho niEnte da rimproverarvi:
 così con gioIA E con fatica,
 con la gioIA che porta la faticA
 IO scelgo le parole per vOI

¹⁰⁸ PL, p. 80.

¹⁰⁹ RP, p. 28.

¹¹⁰ RP, p. 93.

¹¹¹ Si veda in particolare l'analisi di *Da un'altezza nuova* (in Dal Bianco, *Tradire per amore*, pp. 115-116), testo in cui Zanzotto si rivolge alla madre. La ripetizione del *voi* si presta alla stessa osservazione che Dal Bianco faceva per il pronome di prima persona *io*, riportata più sopra.

E compIO AlmenO In parteE Il mIO dovere
 sentendomI Importante, grazIE A vOI,
 per tutto ciò che contA
 E perché sono stato capace
 di darvi qUEste qUAttro righE In croce
 prima, prima che ve ne andIATE
 con i vostri (pochi) segreti
 nel paradiso dEI ricordi.¹¹²

o persino in esplicitazione del meccanismo formale:

“A Arturo per forza di cose”

“A Arturo per forza di cose”
 È una frase d’inizIO O dI AUgurIO
 che capirebbe chI AvessE Intelletto
 d’amorE E dolorE: IO nO. IO non conosco
 responsabilità della scritturA E mi pUÓ capitare
 di buttar giù cose sconosciutE
 O soltanto per poco conosciutE.

Eppure c’è qUAlcosa che mi pare di capire,
 se mi fermo sulle sillabE E mi sforzO:
 È la forza delle cose
 chE hA generatO ArturO
 E l’amorE E Il dolore che non ho
 conosciutO A sufficienzA,

E dunqUE dedicarE A IUI Un librO, Una pOEsIA,
 È come dire
 “Questa pOEsIA È delle cose:
 fate chE AlmenO Arturo ne sIA degno”.¹¹³

Su quest’ultimo testo: l’omissione della “d” eufonica normalmente prevista per la formulazione della dedica presente nel titolo e nel primo verso, la conseguente restituzione di una forma così faticosa fin dall’attacco, unite a un dichiarato bisogno interno di *fermarsi sulle sillabe e sforzarsi, per capire qualcosa*, funzionano per piccoli “segnali di avvertimento”. È possibile che l’autore lo stia esplicitando: c’è qualcosa in quelle vocali, qualcosa di cui ci si accorge solamente abbandonando il piano contenutistico, e rivalutando l’ascolto. Il tentativo è di portare il lettore a

¹¹² RP, p. 76.

¹¹³ PL, p. 16.

riflettere attraverso la lingua, trattenendo ciò che viene conosciuto «soltanto per poco»: la «forza delle cose», la sospensione momentanea del sé nella *distrazione*, una *prova di libertà* che ci viene affidata per aprirci la possibilità di intraprenderla. Il rallentamento disorientante che consegue al trattamento vocalico porta a svincolarsi dalle esigenze di comunicazione del testo per consentire una sosta nella lingua, una liberazione dal senso: il meccanismo formale *in sé* è promosso a elemento prioritario del discorso.

Allargando l'attenzione agli altri aspetti "qualitativi" del ritmo (rima, allitterazione, ecc.) il confronto tra i due autori può essere esteso, a sostegno del condiviso primato degli impulsi fonico-ritmici:

Il riserbo zanzottiano nei confronti della rima conferma il principio di base tendenziale enunciato da Coletti, secondo cui il tasso rimico nei poeti del Novecento sarebbe inversamente proporzionale alla liricità del linguaggio. [...] Quando compare, la rima perfetta si mimetizza nella testura fonica complessiva. [...] le rime si dissolvono nell'impasto fonico di cui sono parte. [...] sull'assetto 'verticale' prevale insomma lo sviluppo 'orizzontale' e sintagmatico del testo: "la rima sarebbe uno dei tanti elementi di omogeneizzazione del discorso, di saldatura fonica estesa a superare ogni soluzione di continuità".¹¹⁴

In Dal Bianco, così come in Zanzotto, la rima perfetta lascia spazio ai suoi sostituti, sottraendo preminenza fonica alla punta del verso, per ridistribuirlo entro fenomeni fonici esterni e interni meno riconoscibili, ma non meno frequenti. Si prenda a esempio:

Lenzuola

Ho due lenzuola vecchie di vent'anni
e una federa a fiori
che tengo in casa per gli amici intimi,
usandole sempre ma ogni volta pensando
e pregando, temendo lo strappo
che potrebbe seguire al lavaggio,
ogni volta congetturando
un utilizzo diversificato dei ritagli

¹¹⁴ Dal Bianco, *Tradire per amore*, p. 145.

come tendina, fazzoletto, come involucri antipolvere,
come sacca per le pantofole.¹¹⁵

Il primo impulso fonico del testo (l'attacco vocalico netto: «Ho») si propaga per irradiazione sul trattamento vocalico delle parole che seguono («dUE», «lenzUola», «vecchie», «anni E Una»), fino a esplicitarsi in posizione marcata in punta di verso nell'ultimo dittongo della sequenza («fIOri»), concomitante alla chiusura del movimento sintattico della principale. Per lo stesso principio l'aggiunta quasi pleonastica del secondo verso si giustifica con l'inserzione di una parola sdrucciola («fédera» – fortemente allitterante nella sequenza «Federa a Fiori»), riproposta in punta del terzo verso («intimi», in iato, con ripercussioni timbriche non indifferenti [«amIcI'IntImI»]), e in attacco del successivo («usàndole»). Il quarto verso contiene la rima ipermetra «usANDole»: «pensANDO», ricalcata dalla rima interna del quinto verso («pregANDO»), e progressivamente diluita prima nella quasi-rima («pregaNDO»: «temeNDO»), e poi nella catena di assonanze a fine verso («pensAndO»: «strAppO»: «lavAggiO»), fino a essere riproposta in rima perfetta al settimo verso («pensANDO»: «congetturANDO»). Tra settimo e ottavo verso assuonano «congetturAndO»: «diversificAtO». Per il nono verso non sono irrilevanti l'allitterazione della dentale («ogni volTa congeTTurando / un uTilizzo diversificaTo dei riTagli / come Tendina, fazzoleTTo...») e l'assonanza a distanza «ritAgli»: «Anni» che ritorna su fonemi incipitari. Accomunano nono e decimo verso la ripresa anaforica («come [...] come [...] / come [...]») e l'insistenza sulle sdrucciolate con tonica omotimbrica («invòlucro», «antipòlvère», «pantòfole»), anch'essi fenomeni in chiusura di strofa che richiamano gli impulsi iniziali (vocalismo, ripetizione della sdrucciola).

E ancora, per un raffronto più ravvicinato:

Stilema tipico di Zanzotto [...] è l'ecolalia tramite rima, o altro parallelismo fonico forte, fra il lessema in punta di verso e uno all'interno dello stesso: il più delle volte in maniera più sensibile ciò accade fra lessemi ravvicinati, ma capita spesso che il rimando sia di poco più distanziato.¹¹⁶

Lo stilema preso in causa è facilmente riscontrabile nel testo di Dal Bianco:

Ho due lenzuola VEcchie di VEnt'anni
e una Federa a Fiori
che tengo in casa per gli aMIci intiMI,
usANDole sempre ma ogni volta pensANDO

¹¹⁵ RP, p. 46 (vv. 1-10).

¹¹⁶ Dal Bianco, *Tradire per amore*, p. 154.

e pregAndO, temendo lo strAppO¹¹⁷

E se ancora il parallelismo non convincesse, non sarebbe controproducente proseguirlo:

Esiste una sorta di griglia psichica che regola – in modo certamente tutt'altro che rigido, e soggetto alle più svariate contravvenzioni – l'affiorare dei rimandi esterni e interni nella sequenza. Il metodo seguito è quello dello scarto minimo tra fenomeni ravvicinati: una vocale – o una consonante – tira l'altra, e ogni nuova inserzione costituisce un possibile aggancio per le occorrenze successive [...] senza che sia possibile individuare con precisione i punti di discontinuità fra una coppia e l'altra, in una sorta di accordatura globale.¹¹⁸

Prendiamo un altro testo, qui, da *Prove di Libertà*:

Carità, sordità, vuoto

Chi non ha niente in sé sta nella paura
 e chi ha paura si difende aggredendo.
 Così va il mondo e vai tu
 senza pensieri allontanandoti
 da ciò che più spaventa: te,
 quel buco di violenza dentro te
 che resta chiuso in autocommiserazioni
 e vede e sente solo la violenza altrui:
 senza pietà né comprensione
 per quanto sia di debolezza in altri,
 sempre calata in un atto di guerra
 supposto immaginato amplificato.
 Tu contro tutti e contro te. Buongiorno!¹¹⁹

L'iterazione regola l'incipit: «chi» è ripetuto in anafora attenuata, «paura» è parola-rima proposta in rima interna. Nei primi due versi, sottratte le costruzioni iterative, e i due monosillabi sotto ictus in sesta e settima («sé», «sta»), rimangono tre elementi fonicamente consistenti, così relazionati: «niEntE» genera «difEndE» (quasi-rima che innesca il nesso *n* + dentale, rimarcato in tutta la sequenza), che a sua volta si prolunga in quasi-rima interna in «aggredENDo». Il gerundio produce «moNDO», e poi «allontanaNDOti»; e la variazione poliptotica di «va» («vai») richiama un «tu», reiterato in punta di verso nelle

¹¹⁷ RP, p. 46.

¹¹⁸ Dal Bianco, *Tradire per amore*, p. 155.

¹¹⁹ PL, p. 71.

varianti «-ti» e «te», parola-rima al verso successivo. Dopo i due monosillabi tronchi («ciò», «più»), «spavEntA» (già accordato a «sEnzA») causa «violEnzA», con conseguente eco vocalica propagata dai dittonghi («pIÙ», «vIOlenza», «chIUso», «autocommiserazIONi»). «ViolENZA», ripetuta a distanza di un verso, rima internamente con «sENZA», ripresa anaforica del quarto verso. La serie dei dittonghi continua in «altrUI», «pIETà» e «comprensIOne», in quasi-rima con «autocommiserazIONi». «sEnzA» si lega a «debolEzzA», e poi assuona in «guErrA»; «altrui» forma una rima poliptotica con «altri». «AttO» riprende «QuAntO», e propaga l'assillabazione «quanTO», «atTO», «supposTO», «immaginaTO», «amplificaTO» (questi ultimi interni al verso 12). Il verso conclusivo è fortemente allitterante («Tu conTro TuTTi e conTro Te»), e «BuongiOrnO!» assuona con «suppOstO» e «cOntrO».

Non è certo il caso di stupirsi per occorrenze di questo livello: i principi fonici rilevati, per nulla esclusivi, sono ben radicati nella tradizione del Novecento.¹²⁰ Eppure questo tipo di sensibilità al significante – declinata nell'oltranza del trattamento vocalico, nella distribuzione fonica della rima in un'accordatura globale così densa di rimandi, e in ulteriori fattori secondari come la tendenza all'ecolalia tra parola interna e in punta di verso – fa sospettare che assieme alla manifesta dedizione critica per il poeta di Pieve di Soligo esista in Dal Bianco una silenziosa devozione formale, restituita nei fenomeni linguistici minimi. Se per quanto riguarda il trattamento vocalico la filiazione è piuttosto diretta, per l'uso della rima non è detto che lo sia; tuttavia, così come in Zanzotto, gli elementi “qualitativi” del ritmo sembrano acquistare in Dal Bianco una loro autonomia dal significato complessivo dei testi, essendo promossi a principi formali rilevanti *in sé*. Tutto ciò contribuisce alla produzione di un *rumore di fondo* che si somma ai molti (e nascosti) fattori di rallentamento tipici di questa poesia.

Bibliografia

Beccaria, Gian Luigi, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975.

Dal Bianco, Stefano, *La bella mano*, Milano, Crocetti, 1991.

Id., *Stanze del gusto cattivo*, Milano, Guerini e associati, 1991.

Id., *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto 1938-1957*, Lucca, Maria

¹²⁰ Dal Bianco, *Tradire per amore*, p. 152.

- Pacini Fazzi, 1997.
- Id., *Profili dei libri e note alle poesie*, in *Andrea Zanzotto. Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1999.
- Id., *Ritorno a Planaval*, Milano, Mondadori, 2001 (in seguito Id., *Ritorno a Planaval*, Varese, LietoColle, Collana Gialla Oro, 2018 [da cui si cita]).
- Id., *La struttura ritmica del sonetto*, in Praloran, Marco (a cura di), *La metrica dei Fragmenta*, Roma-Padova, Antenore, 2003.
- Id., *Vittorio Sereni: Petrarca come forma interna*, in Cortellessa, Andrea (a cura di), *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 185-199.
- Id., *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, in *Andrea Zanzotto. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, Oscar, 2011.
- Id., *Prove di libertà*, Milano, Mondadori, Lo Specchio, 2012.
- Id., *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2019.
- Id., *Farsi del male con la lingua*, «L'ospite ingrato», a margine del Vol. 14 No. II (2023).
- Id., *Paradiso*, Milano, Garzanti, 2024.
- Id., *Il mio Zanzotto*, in Dal Bianco, Stefano, Tonelli, Natascia (a cura di), *Risonanze. Poeti per Andrea Zanzotto*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2024, pp. 89-98.
- Francesca Donazzan, *La ricerca ritmica in "Ritorno a Planaval" di Stefano Dal Bianco*, «Italianistica», 44, (2015), 1, pp. 147-155.
- Manara, Matilde, *Diplopie, Sovrimpressioni. Poesia e critica in Andrea Zanzotto*, Pisa, Pacini, 2021.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991.
- Soldani, Arnaldo, *Sintassi e ripartizioni metriche nel sonetto*, in Praloran, Marco (a cura di), *La metrica dei Fragmenta*, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 383-504.
- Id., *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009.
- Tonelli, Natascia, *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei Rerum Vulgarium Fragmenta*, Firenze, Olschki, 1999.

Zanzotto, Andrea, *Fantasie di avvicinamento. Le letture di un poeta*, Milano, Mondadori, 1991.

Id., *Prospezioni e consuntivi*, in *Andrea Zanzotto. Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1999, pp. 1309-1319.

SINTASSI E ANDAMENTO RAGIONATIVO IN *RITORNO A PLANAVAL*

Francesca Donazzan

*Ritorno a Planaval*¹ è senz'altro tra le raccolte più significative dei primi anni Duemila: uno dei motivi risiede nell'architettura formale complessa, intesa tanto nelle componenti metrico-prosodiche, quanto nei fenomeni sintattici. La struttura delle poesie di *Planaval*, infatti, è l'esito di una riflessione ininterrotta da parte di Dal Bianco, sia in merito alla propria scrittura, sia in veste di metricologo, sugli effetti che l'«innesto di ritmo, sintassi, intonazione, vocalismo» produce sulla prosodia.² Pertanto, nella raccolta l'impalcatura formale appare da un lato accordata all'evoluzione della materia, dall'altro si realizza nel rispetto di alcuni capisaldi della poetica dell'autore, innanzitutto la volontà di comunicazione, che implica ad esempio il rifiuto del soggettivismo e scelte in linea con il principio della *medietas* linguistica.³

In questa sede si propone un approfondimento sulla sintassi dei testi di *Ritorno a Planaval*, nella consapevolezza già sottolineata che essa concorre all'impianto formale in accordo con altre componenti, quali metrica e soprattutto prosodia, alla luce della ricerca sul ritmo e in particolare sulle strategie di rallentamento concernenti non solo il profilo accentuale, ma anche stratagemmi di natura

¹ Stefano Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, Milano, Mondadori, 2001: le citazioni sono tratte da questa edizione. Lungo il contributo è impiegata la sottolineatura per evidenziare i fenomeni sintattici.

² Raffaella Scarpa, *“Ritorno a Planaval”: congetture e confutazioni*, postfazione a Stefano Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, Faloppio, Lietocolle, 2018, p. 122.

³ «Quanto minore appare la violenza sulla lingua, quanto maggiore è l'illusione sulla sua naturalezza, tanto più aumenta la possibilità, non solo di rivolgersi a tutti – cioè di rifondare una dimensione comunitaria per la poesia – ma anche di svolgere una funzione socialmente utile insinuando la dimensione del silenzio direttamente nel corpo della lingua di comunicazione e promuovendone la riscossa all'insaputa dello stesso lettore», Stefano Dal Bianco, *Il suono della lingua e il suono delle cose*, in «Trame di letteratura comparata», III, 7 (2003), p. 188. Questo e altri saggi citati nel presente contributo sono in seguito apparsi in Id., *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2019.

linguistica, come incontri vocalici e *clusters* consonantici.⁴

Tanto per il *côté* sintattico, quanto per l'aspetto metrico, si può assumere una distinzione di fondo: il libro muove da un'impressione di caoticità, provocata da una sintassi più intricata e da una metrica talvolta difficilmente razionalizzabile, per approdare, dopo tappe intermedie, a una maggiore regolarità, in linea con lo sviluppo della materia.⁵ La sintassi appare pertanto più semplice in componimenti dal contenuto meno sofferto, come in *Prima di Arturo*,⁶ che racconta l'attesa di un figlio, e generalmente nella seconda metà di *Ritorno a Planaval*, sebbene vi siano delle eccezioni. Nella prima, invece, le poesie sono costituite spesso da un'unica frase molto articolata: collimando l'ampia arcata periodale con l'intero testo, vi è coincidenza e interdipendenza tra forma e riflessione, tra involucro e andamento ragionativo. In altre parole, se nelle prime fasi dell'elaborazione del lutto il pensiero non può essere ordinato, anche la sua restituzione scritta non può esserlo; viceversa, la sintassi si appiana in corrispondenza di un ragionamento che si è fatto più dicibile.

Vari espedienti, volti soprattutto all'ipertrofia del periodo, concorrono nella prima parte della raccolta alla complicazione dell'impianto sintattico. In primo luogo, spesso la principale non è collocata all'inizio della frase, bensì è differita in alcuni casi anche fino alla fine della lirica, attraverso l'interpolazione di determinazioni accessorie, coordinate e subordinate di vario genere: il risultato è pertanto un affastellamento di informazioni e di legami proposizionali di diversa natura. *Pomeriggio fuori fase* (p. 69) evidenzia in modo lampante tale procedimento: il predicato di un soggetto posto in apertura ed espanso ipertroficamente è infatti procrastinato oltre la metà del testo:⁷

L'arancione che si vede guardando da dentro le palpebre chiuse
se si tiene la faccia contro sole, specialmente in un giorno di maggio, quando il
colore dell'aria riscaldata, verso le tre del pomeriggio, è rimasto di poco più denso
del mattino, e la spiaggia non fuma e il verdastro del mare è meno chiuso in sé, e
cielo mare e spiaggia comunicano perfettamente un identico senso del respiro
del mondo

⁴ Per una prima ricognizione sull'argomento si rimanda a Francesca Donazzan, *La ricerca ritmica in Ritorno a Planaval di Stefano Dal Bianco*, in «Italianistica», XLIV, 1 (2015), pp. 147-155.

⁵ Nota Andrea Afribo, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, 2017, p. 85: «Molti testi del libro crescono lentamente e prospetticamente, sono fitti di subordinate e di incisi, procedono tra zone di scorrevolezza e altre in cui rallentano e si complicano».

⁶ *Prima di Arturo*, p. 33.

⁷ La preferenza per una campata lunga si può notare in Petrarca e nel petrarchismo (vedi Arnaldo Soldani, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di Marco Praloran, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 383-504), di cui Dal Bianco è studioso.

è l'arancione della pelle, che pertanto da dentro scopriamo non essere pallida e rosea, come appare, ma di molto più vivace, in verità, e sensibile al calore, di cielo mare e spiaggia conniventi a mimare il respiro imperturbabile del mondo.⁸

Questa tecnica di montaggio può avere varie giustificazioni: ad esempio, a volte è più importante ai fini della comprensione generale anticipare una notazione circostanziale. In *Un regalo di fiori* è indispensabile per prima cosa precisare il luogo cruciale in cui l'io, dopo aver abbandonato la città, ora si trova; anche quando non è ambientato a Planaval, come nel secondo esempio, un testo può prendere le mosse innanzitutto da vari dettagli spazio-temporali, poiché il *setting* è fondamentale nel racconto dell'episodio:

Sotto il monte, al margine del prato,
sotto il torrente di Planaval,
non lo dico per vezzo,
ho raccolto dei fiori.⁹

Verso le cinque sei del pomeriggio,
quando l'aria è più fresca e ritorna dal mare
in regime di brezza
verso la terra che l'aspetta,
e sulla spiaggia non resta nessuno
perché tutti si consegnano ai gelati
o alle spese serali,
io con il cono già comprato,
con la cresta delle onde e una famiglia di cirri
che dall'alto dei cieli e dei mari salutano
mi ricordano il bianco,
mi avventuro nell'ora di passaggio.¹⁰

Un altro possibile movente dello slittamento della principale a favore di informazioni accessorie potrebbe risiedere nell'esigenza di frapporre altro materiale tra sé e il fulcro del proprio ragionamento, riguardante la perdita dell'amata e la necessità di andare oltre, dissimulando così la frase minima, in senso grammaticale o metaforico che sia. Infine, la posposizione della reggente può essere funzionale alla rappresentazione della scena raccontata: nell'incipit de *Il vetrino* le notazioni

⁸ *Pomeriggio fuori fase*, p. 69.

⁹ *Un regalo di fiori*, vv. 1-4, p. 93. Samuele Fioravanti, *Mettere le cose in comune*. Ritorno a Planaval di Stefano Dal Bianco (2001), in *Collezione visibile. Poesia 2000-2009*, a cura di Id., in «Nuova corrente», 160, 2 (2017), p. 59 vede in questo componimento una strategia di allentamento ottenuta «grazie all'inserimento di incisi e dilazioni continue», oltretutto mediante varie ripetizioni.

¹⁰ *Avventura inventata*, p. 73.

incidentali esprimono la fretta del protagonista: «Una sera, ero in ritardo, con un asciugamano, inavvertitamente, ho urtato una preziosa bottiglietta di profumo, che è caduta».¹¹

Riassumendo, tale modo di procedere, fatto di puntualizzazioni e aggiunte che spesso antecedono il verbo principale, è frequente poiché concorre dal versante sintattico alla restituzione del contenuto: l'involuzione periodale può rappresentare un pensiero analogamente intricato, oppure far risaltare all'inizio della frase elementi grammaticalmente secondari sia per riprodurre l'ordine in cui il ricordo riemerge, sia perché è considerata più importante un'informazione accessoria, come quella spaziale, rispetto al predicato.

Accordandosi l'impianto sintattico all'incedere dell'argomentazione, spesso si ha l'impressione di un discorso diretto tutto mentale, talvolta irrazionale, come corroborano i grovigli frasali di alcuni testi incentrati su condizioni psico-fisiche alterate o anche i riferimenti ad uno stato onirico, pure in liriche non specificamente incentrate sul sogno («Sto nella situazione in cui si sogna»¹²). Per quanto riguarda il primo caso, si veda il seguente esempio: se le strofe iniziali e la conclusiva sono abbastanza lineari, la terza al contrario risulta poco decifrabile:

È più vago il giardino d'infanzia adolescenza giovinezza
se percorso costeggiando i muri esterni al buio a piedi.

Lo sfuoca di quel tanto, questa sera,
la mia temperatura
di trentasette gradi e mezzo, di quel tanto

che basterebbe a farci ritornare amici
anche mancando l'acacia e l'albicocco,
anche se l'erba è certamente troppo verde e questa febbre
troppo come quella,

così ogni sera stabile e matura,
dell'occhio che non vuole più vedere
perché non è capace di abitare
nella casa che era la sua casa.¹³

Il senso della terza strofa rimane in parte oscuro (chi deve tornare ad essere amico? Perché il fatto che manchino – nel senso di non essere presenti, o la frase va interpretata come se il protagonista temesse di non centrare le piante? – l'acacia e

¹¹ *Il vetrino*, p. 40.

¹² *Resistenza*, p. 42.

¹³ *Febbre in giardino*, p. 82.

l'albicocco non dovrebbe andare a detrimento dell'amicizia?) sia per una volontà d'aposiopesi, sia per uno stato di ribollimento interiore, espresso somaticamente dalla febbre, come premessa per l'ormai prossima rigenerazione dal lutto. Il testo subito successivo, *Il posto di Nelly*, rappresenta il discrimine tra i due andamenti sintattici: la lunga prosa evidenzia da un lato quello che si è definito discorso diretto mentale e, dall'altro, il progressivo dipanamento della sintassi:

Una volta era diverso, non era tutto così difficile, o forse lo era, ma era un facile e un difficile insieme, come quando ti ricordavo o mi spremavo per estrarre da me stesso il ricordo di qualcosa di esistito, per riportarlo alla vita come se. [...]

Le altre, quelle cose che sono sempre state Nelly e che io ho voluto nella maggior parte dei casi utilizzare utilizzare sempre per avverti accanto e non tenerti nel cassetto perché tenerti nel cassetto sarebbe stato ammettere il ricordo, farti diventare – Adesso do un'occhiata a come sta Nelly – adesso ti vengo a trovare – come stai come ti va la vita – io non c'è male ti penso sempre – ho dei problemi con le mie fidanzate – non so se ti piacerebbero ma penso di sì perché a noi piaceva tutto quello che ci concerneva – era una cosa naturale per tutti e due che si amassero le stesse persone al di là di una faccenda di gusto e di classe che non era la stessa e di geografia che non era la stessa – io così padano malgrado il Cadore di mia madre – io così appiattito al suolo della mia città – tu sempre impegnata in vette in motori in macchine fotografiche – tu che potevi dormire cinque ore per notte malgrado i tuoi vent'anni esattamente come il tuo popolo di roccia e di alti e bassi e di forti energie. [...] Quelle cose che erano tue o nostre io le ho usate fino alla consunzione ed è inutile ripetermi che è stata una buona mossa, che avrei sbagliato sicuramente a fare gli altarini, ora quelle cose sono diventate uguali alle altre, a quelle che non esistevano allora e che per me non hanno nessun senso, le rispetto perché sono fatto così e basta ma non sono non saranno mai Nelly. [...]

Voglio dire che forse questo mondo intorno non ti contiene, che tu continuamente tendi all'espansione ora che non sei più dentro di me e non sei più nelle tue cose.

Per questo ora mi sento inutile, non sono più il tuo custode, ed è solo adesso che, vigliaccamente, ti regalo agli altri, perché ho capito finalmente, povero idiota, che niente ti può fermare perché sei già dappertutto.

È così che amare te è diventato amare l'aria e il modo in cui le cose vi si immergono, quella naturalezza che sicuramente anche tu avevi di ergerti nel mondo, ma che io non posso più ricordare, che io non ricordo più.¹⁴

Nella prima parte della citazione si possono notare alcuni segnali di un discorso interiore, come la brachilogia, con la soppressione di informazioni deducibili («come se»), e l'anadiplosi (pur in assenza di punteggiatura) di «utilizzare» in

¹⁴ *Il posto di Nelly*, pp. 85-87, quarto, nono, undicesimo, tredicesimo-quindicesimo periodo.

funzione di rinforzo. Un'altra strategia è la segmentazione delle tappe del ragionamento tramite i trattini: l'io finge di trovarsi nella situazione che ha invece deciso di evitare, ossia quella di aver isolato gli oggetti riguardanti la donna, e immagina le parole che rivolgerebbe a quest'ultima, benché il discorso si espanda, slittando lungo una catena associativa non del tutto governata razionalmente. Il monologo, pur svolgendosi all'inizio al presente, passa gradualmente all'indicativo imperfetto quando l'argomento trasmigra verso il *noi* dacché il soggetto, pur fingendo una conversazione con Nelly, è comunque consapevole della distanza, del fatto che non può usare la prima persona plurale per sé e l'amata unitamente al tempo della contemporaneità.¹⁵ Questi elementi, insieme alle precisazioni («al di là di una faccenda di gusto e di classe») e a espressioni tipiche dell'oralità («Adesso che sei dappertutto è una vita da cani», in un periodo sopra non riportato), si possono ritenere funzionali alla costruzione di un dialogo immaginario, in cui le specificazioni superflue servono a renderlo più convincente. Anche nella parte successiva si rintracciano spie di uno svolgimento mentale, che anzi prende pieghe assillanti: alla puntualizzazione della natura delle cose appartenute a Nelly o di quelle venute dopo di lei, il pensiero mostra di volersi ribellare a sé stesso («sono fatto così e basta») e al continuo rimuginio sulla scelta compiuta. Il tormento del pensiero – e quindi la sua maggiore impulsività – è reso inoltre dall'accelerazione data dalla soppressione dei segni interpuntivi più lievi, come in «non sono non saranno mai Nelly» e nel periodo precedente i trattini. Nella seconda parte, invece, si diffonde una distensione sintattica prima sconosciuta, solidale con l'appianarsi del ragionamento: vengono meno gli ordini marcati (in «Quelle cose che erano tue o nostre io le ho usate fino alla consumazione», ad esempio, si ha una dislocazione a sinistra del complemento oggetto, oltre a un soggetto di per sé non necessario e per questo rilevato), i periodi sono più brevi e lineari. Il componimento, pertanto, potrebbe essere assunto a modello in scala ridotta dell'intero libro, manifestando il percorso di progressiva semplificazione dell'impianto frasale coerentemente col parallelo avvicinamento alla risoluzione del lutto.

Gli espedienti utilizzati al fine di aumentare il volume della frase sono vari: secondo un grado di complessità crescente, si possono innanzitutto annoverare accorgimenti lessicali. La presenza di avverbi in *-mente*, di termini polisillabi e di «qualsiasi forma verbale capace di provocare lunghezza», infatti, spesso sembra essere determinata dall'esigenza di gonfiare il periodo, benché la frequenza dei primi anche nel più recente *Paradiso* renda evidente come sia da considerarsi

¹⁵ Sull'imperfetto come tempo *elegiaco*, usato per persone scomparse, si rimanda a Marco Mazzoleni, *A proposito di un «effetto di senso» dell'indicativo imperfetto nell'italiano contemporaneo*, in «La lingua italiana», XVII (2021), pp. 111-131.

innanzitutto uno stilema della penna dalbianchiana.¹⁶

Un'altra strategia riguarda la rideterminazione di sintagmi o frammenti di frase, che sfocia in un andamento puntualizzante: il pensiero torna sui propri passi in una specificazione continua:

Una volta, guardando un ramo, o un passero, o una foglia stagliarsi oltre la finestra, era sempre aperta la possibilità che ramo, foglia, passero uscissero dai loro contorni, facessero corpo con noi, con l'aria tra di noi.¹⁷

Il pesco che vedo fiorito tra i cumuli della città di Milano non è l'idea della vita che vince il cemento ma solo un'aria di cemento, una vita di cemento nel pesco, la mia vita. La nostra vita elusa sopra i tetti.¹⁸

Quando il ragionamento assume una forma argomentativa, il movimento da puntualizzante si fa sillogistico:

ho incontrato un platano e mi tocca di scriverlo,
 anche se scrivere è di più che raccontare,
 anche se raccontare è già difficile,
 anche se il difficile è rientrare
 a scrivere del platano,
 a raccontare il platano¹⁹

Un'altra strategia molto usata per incrementare la massa periodale è la moltiplicazione dei verbi di modo indefinito, specialmente al gerundio:

La mia donna solleva sorridendo gli occhi
 e come non pensando dice: «Siamo noi
 i morti, quando finisce il sogno
 come adesso, della vita di tutti
 dentro le case, lavorando
imparando una fatica buona,
dando da bere ai fiori

¹⁶ La citazione proviene da Andrea Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007, p. 176. Spogliando *Paradiso* (Milano, Garzanti, 2024) si può infatti notare come sei poesie della sezione *Appuntamento al buio*, su un totale di dodici, presentino un avverbio in *-mente*; benché nella sezione eponima la media sia inferiore, vi sono alcuni testi che ne presentano più di uno (ne contengono tre le poesie di p. 27, 102, 126, 127).

¹⁷ *La distrazione*, incipit, p. 21. Un altro esempio si trova in *Trasloco*, p. 20: «E tutto si trasforma: la casa non è più occupata, o non c'è, o è diversa, o siamo diversi noi che adesso comprendiamo solo il mare e la sua fluidità di roccia».

¹⁸ *I sensi*, incipit, p. 11: idea della vita che vince il cemento > un'aria di cemento > una vita di cemento nel pesco > la mia vita > la nostra vita.

¹⁹ *Platano*, vv. 3-8, p. 66.

con tutto l'anno che è già scorso
ricordando la primavera
 siamo noi i porci, gli schifosi
con la faccia di chi spera
 contenti della minestra
di chi sa che è prenotato...»²⁰

Ho due lenzuola vecchie di vent'anni
 e una federa a fiori
 che tengo in casa per gli amici intimi,
usandole sempre ma ogni volta pensando
 e pregando, temendo lo strappo
 che potrebbe seguire al lavaggio,
 ogni volta congetturando
 un utilizzo diversificato dei ritagli²¹

L'ultimo esempio rivela, grazie all'analisi sintattica, un pensiero inconscio opposto rispetto al contenuto logicamente più immediato. A una prima lettura, i versi descrivono l'apprensione per l'ennesimo lavaggio delle lenzuola, reperto del proprio passato; se tuttavia si posiziona ciascuno dei tre gerundi coordinati prima del complemento ci si accorge che, mentre il primo e il terzo mantengono lo stesso significato («pensando lo strappo che potrebbe seguire al lavaggio», «temendo lo strappo che potrebbe seguire al lavaggio»), il secondo invece («pregando lo strappo che potrebbe seguire al lavaggio»), pur con una costruzione inusitata ma corretta, per cui il verbo è da intendere nell'accezione "invocare qualcosa implorando", controverte il concetto. Se il lettore considera il testo senza focalizzarsi sulla struttura sintattica e lo interpreta sulla scia del senso generale, sciogliendo il secondo gerundio come «pregando che le lenzuola non si strappino», disattiva il dissidio che vi si cela, ossia l'auspicio inconscio che accada proprio ciò che si teme, palesato di converso dall'esame della costruzione periodale. Il rapporto dell'io con le cose di Nelly è mutevole, quindi non è improbabile che, insieme con la paura di perdere ciò che le è appartenuto, si affacci il desiderio di disfarsi di un oggetto affettivamente ingombrante nel percorso di superamento del lutto.

Piuttosto numerosi sono pure gli infiniti in funzione descrittiva: affini alle costruzioni nominali, possono essere usati «in frasi esprimenti verità generali» o regole sempre applicabili.²² Gli infiniti, inoltre, consentono di evitare i pronomi,

²⁰ *La vita oscena*, vv. 1-13, p. 27: si noti anche la campata periodale unica.

²¹ *Lenzuola*, vv. 1-8, p. 49.

²² Elisabetta Fava, *Tipi di frase. Tipi di frasi principali. Il tipo dichiarativo*, in *Grande grammatica italiana di consultazione*, a cura di Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi, Anna Cardinaletti, Bologna, il

presentando azioni private di un agente: questa competenza sembra applicata soprattutto nei passaggi più delicati dell'elaborazione della perdita, come se la voce poetante fosse consapevole che la donna cui si rivolge non può essere il soggetto di un'azione e decidesse per questo di sopprimere i pronomi, compreso l'io (anche, naturalmente, alla luce della concezione poetica sottostante).²³ Infiniti e gerundi, dunque, spesso presentano in serie precetti relativi al comportamento cui l'io crede sia meglio attenersi:²⁴

Scrivere a te come se tu fossi viva, lasciare che lo spazio fra di noi si riempia di un affetto come quello che c'è stato e che per forza di cose è venuto a mancare.

Lasciare che il tuo corpo diventi grande come il mondo, come la mia casa, il giardino che mi accoglie fuori dalla finestra.²⁵

[...] una vita gentile e appassionata, dei ricordi da gestire al meglio, buttando via ciò che non serve e il resto liberandolo equamente, lasciando posto al nuovo, un colpo al cerchio uno alla botte, per non tornare a Planaval [...]²⁶

Uno stratagemma differente per l'ampliamento del periodo è costituito dalla frequenza del polisindeto, specialmente in apertura di verso. La paratassi può però essere apparente: talvolta infatti vengono così collegate proposizioni dal peso diverso, per cui sarebbero più adatte altre congiunzioni. Pertanto, la congiunzione *e* ha valore ipocodificante, richiedendo al lettore di operare un arricchimento inferenziale.²⁷ *Poesia dell'arancia* mostra questo e altri fenomeni sintattici:

Resto, mi fermo sull'arancia
in lucide perlustrazioni
e vengo a una città
una città murata come nelle fiabe
dove si entra per rimanere
e dove si rimane, nella gioia.

E tu, mia donna, resta

Mulino, 1995, III, p. 56. Sull'infinito descrittivo cfr. pure Giampaolo Salvi, *L'infinito*, ivi, pp. 53-55.

²³ L'autore ritorna più volte sulla questione della soggettività in poesia: si rimanda innanzitutto a Stefano Dal Bianco, *Materiali di una nuova lirica*, in «Scarto minimo», 3 (1988), pp. 31-37: 32.

²⁴ Gli infiniti sono frequenti anche in *Prove di libertà* (Milano, Mondadori, 2012), in sintonia con le aperture etico-morali ivi rintracciabili: vedi ad esempio *Un lavoro da fare e Autolavaggio* (pp. 60 e 75).

²⁵ *Il posto di Nelly*, incipit, p. 85.

²⁶ *Si pensa sempre a sé come invariabili*, p. 96.

²⁷ Vedi Michele Prandi, *Le regole e le scelte. Grammatica italiana*, Torino, UTET, 2020, pp. 227-234.

nella casa dell'altra mia città:
noi siamo in questa
e a volte siamo in quella
e dove siamo importa
e importa il modo.

Essere la materia di qualcosa
essere fatti della pasta che lega gli oggetti
e lega gli uomini al respiro
e vanno senza la morte
non lo vorremmo
che sarebbe una cosa troppo nostra
o forse una poesia d'amore

[...]

Mia donna, io sono malato e non vorrei
dover succhiare le ore
assaporarle solo per il loro gusto
e non poterle perdere
nella fatica dell'adeguarsi a te, gli uomini
gli uomini,

e non poterle portare più su, dove ci si dimentica
dei giorni e gli anni non si contano
e tutto è nel passato
e ci si adegua
e un'arancia è un frutto desolato.²⁸

La poesia si apre con due esempi di rideterminazione («Resto, mi fermo sull'arancia», «e vengo a una città | una città murata [...]»); nella seconda strofa sono presenti quattro *e* a inizio verso, di cui l'ultimo, secondo il senso comune, sarebbe meglio introdotto da una congiunzione avversativa («e dove siamo importa | *ma* importa [soprattutto] il modo»). La discrepanza è più marcata in un altro punto, alla fine del componimento, in cui sono incolonnati tre versi comincianti con *e*: anche qui viene preferita a una congiunzione più calzante («e tutto è nel passato | *quindi/poiché* ci si adegua»); inoltre, il significato dell'ultimo verso esorbita del tutto dal contenuto delle proposizioni a cui è concatenato. Nella poesia si possono notare altri fenomeni sintattici interessanti: la strofa precedente, oltre a esibire una dislocazione a sinistra del complemento oggetto («Essere la materia di qualcosa | [...] | non lo vorremmo»), mostra un'altra costruzione («e

²⁸ *Poesia dell'arancia*, vv. 1-19, 25-35, pp. 31-32.

vanno senza la morte») alla quale è il lettore a dover attribuire un soggetto. Infatti, la prima parte del periodo, riassetata sintatticamente, risulta: non vorremmo essere la materia di qualcosa, essere fatti della pasta che lega gli oggetti e lega gli uomini al respiro, e vanno senza la morte: qual è il soggetto del verbo *andare*? Gli uomini, gli oggetti, oppure entrambi? Vi è subito dopo una subordinata causale, introdotta di nuovo da un connettore approssimativo (*che*), più vicino al parlato («*perché* sarebbe una cosa troppo nostra»). Ai vv. 29-30, infine, si può notare la ripetizione di un elemento («[...] gli uomini | gli uomini») privo di una funzione sintattica e di legami coi versi adiacenti.

La ripetizione di un termine non è rara: può rappresentare una variante del bisogno di puntualizzazione continua, iterando un elemento come *cliché* di ripresa del ragionamento («In casi come questo sorridendo, un pochino vergognandomi, di solito rispondo, rispondo una qualsiasi cosa [...]»²⁹); altrove può anche rendere un pensiero compulsivo (come l'«utilizzare utilizzare» ne *Il posto di Nelly*).

La riproposizione in serie può inoltre coinvolgere interi costrutti, a favore dell'ipertrofia sintattica. Particolarmente numerose in *Ritorno a Planaval*, le soggettive con verbo inaccusativo impersonale possono proliferare entro uno stesso testo:

Sembra che la chitarra appesa mandi una nuova luce, e che lo specchio rifletta se stesso in un'ombra chiara, e che l'argento si sia preso la tenda abbagliandomi ferocemente e come da dentro un ricordo.³⁰

Sembra che non ci lasci scampo, che invada la casa e che si muova con le cose che tocca senza peraltro contaminarci, anzi svuotandoci la testa, sbattendoci fuori di casa leggeri dementi e senza chiavi.³¹

I versi seguenti presentano una costruzione più complessa: due soggettive precedono il verbo reggente, prima del quale si frappongono altri costituenti. Le ipotattiche, dunque, devono essere considerate dislocate a sinistra:³²

Che una bambina bionda rientri bagnata
dal bagnasciuga tra le fila ordinate e affollate
della spiaggia di Lignano Sabbiadoro,
che una barca proceda parallela alla costa
sul confine tra le acque differenti

²⁹ *La vita oscena*, p. 27.

³⁰ *Una parete del salotto*, incipit, p. 51.

³¹ *Invadenza*, explicit, p. 54.

³² Cfr. Paolo Acquaviva, *Funzioni delle frasi subordinate. Frasi argomentali. Le frasi soggettive*, in *Grande grammatica italiana di consultazione*, a cura di Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi, Bologna, il Mulino, 1991, II, pp. 657-674: 667-668.

di uno stesso mare blu e azzurrino è quanto basta³³

Tra le subordinate argomentali in serie si possono annoverare anche le complete oggettive: l'attacco di *Vento in città* tematizza una genesi *in fieri*, come se la scrittura fissasse i particolari del ricordo nell'ordine in cui riemergono:³⁴

Comincerò col dire che c'erano le luci – quelle sospese al centro della via – che si muovevano paurosamente alle spinte del vento,
che pioveva poco e da pochi minuti, ma sufficienti a sporcare con il vetro la vista,
e che io nella macchina in corsa mi sentivo sicuro e potevo guardare, sforzarmi di capire³⁵

Nella raccolta si trovano anche strutture correlative comparative del tipo *come... così*: i termini di paragone possono essere collocati a molta distanza tra loro, permettendo l'inserimento di vario materiale e, conseguentemente, l'impinguamento del periodo. Può accadere che l'intera poesia sia costituita da un'ampia arcata periodale sostenuta dall'impianto correlativo:

Come quando si è concentrati su qualcosa
 – per esempio la lettura di un romanzo –
 e un rumore sordo e secco si produce
 in un altro appartamento
 che attraverso la finestra aperta più robusto e più preciso
 e più impreveduto di un qualsiasi altro rumore
 dall'esterno giunge al timpano,
 il lettore ha un mancamento e tanto più trasale
 quanto più forte è l'altro mondo scritto
 e più denso il sogno che conduce;

così non preparato alle figure e ai fatti della sua giornata
 è colto uno che conosce
 e non ascolta la sua vita.³⁶

Slogature analoghe possono interessare anche altre costruzioni: *Il sogno della madre* è formato da un periodo ipotetico in cui la protasi è separata dall'apodosi da quattro versi e un emistichio nei quali sono incuneati, oltre a una relativa retta dalla subordinata, diversi complementi e attributi:

³³ *Vita e vista*, vv. 1-6, p. 70.

³⁴ L'incipit rievoca per Afribo, *Poesia contemporanea*, cit., p. 176 «[...] l'effetto di un testo che si va facendo durante l'atto dell'osservazione, o di un testo che si dà come sviluppo estemporaneo di una paginetta di appunti».

³⁵ *Vento in città*, p. 59.

³⁶ *Il rumore*, p. 48.

Se state guardando una madre che dorme in poltrona
in un qualsiasi dopopranzo invernale
con il televisore temporaneamente spento
e con in casa l'imperiosa pace
di una raggiunta storia di famiglia,
restate lì, non ve ne andate
e copritela con uno scialle.³⁷

Del tutto assenti in *La bella mano* e *Stanze del gusto cattivo*, le interrogative dirette si addensano alla fine della sezione eponima di *Ritorno a Planaval* e sono frequenti anche in *Prove di libertà*, dove le domande riflettono la ricerca di un nuovo senso, di una vita che goda di una libertà diversa, piena.³⁸ Nella prima parte della raccolta del 2001 le domande sono rare; nell'ultima, al contrario, ve ne sono svariate, non soltanto a dimostrazione di quanto l'io possa finalmente confrontarsi con i propri dubbi in modo diretto, ma anche per scopi pragmatici diversi. *Difficilmente* (p. 106) è imperniata per intero su una domanda ostica:

Ruscirò a raccontare a me e al mondo
il perché della paura sulla strada di Valgrisa
che passa per il bosco,
una paura che qui non era mai esistita,
come se fosse venuto a mancare il contatto,
la protezione consueta,
la notte fosse diventata indifferente
e l'ombra di un mondo diverso incombesse?³⁹

La poesia potrebbe sì esprimere il timore di non riuscire a comunicare a causa di una lingua imperfetta, preoccupazione che viene esplicitata sulla soglia dell'ultimo testo e che nondimeno potrebbe essere qui anticipata,⁴⁰ tuttavia pare più rilevante l'aspetto contenutistico rispetto alla riflessione metalinguistica, poiché vi si rivela un nuovo stadio nell'elaborazione della perdita. Infatti, se prima la paura non si manifestava a Planaval in virtù della presenza ancora forte dell'amata, ora invece può comparire anche lì, giacché la donna è ovunque, come si afferma nella chiusa

³⁷ *Il sogno della madre*, p. 79.

³⁸ La riflessione sull'importanza di interrogarsi è del resto al centro dell'ultima poesia della raccolta del 2012, *Essere umani*.

³⁹ *Difficilmente*, p. 106.

⁴⁰ Nella poesia Afribo, *Poesia contemporanea*, cit., p. 181, vede uno dei motivi ricorrenti dell'ultima parte del libro proprio nel «[...] dubbio che la lingua possa assolvere al suo compito di comunicare, da qui l'interrogativa che percorre il testo dall'inizio alla fine». La citazione posta in esergo al *Limite* in chiusura di raccolta (tratta da *Rvf* 49, vv. 1-8) pone l'accento sui difetti dell'espressione e con l'ultimo verso («son imperfete et quasi d'uom che sogna») avalla anche l'ipotesi di un discorso onirico-irrazionale.

de *Il posto di Nelly*: la vulnerabilità avvertita nei luoghi di Nelly rappresenta dunque un passo in avanti nel superamento del lutto. La voce poetante si chiede se riuscirà a spiegare la paura, benché sia già in possesso degli elementi per farlo: infatti, non si tratta di un'inquietudine ingiustificata perché ne è rilevata la causa nella sensazione di aver perso la protezione della donna. Pertanto, più che strumento dell'io per un esame libero da remore, l'interrogativa serve in questo caso a nascondere entro una domanda ciò di cui si è già consapevoli, neutralizzandone in parte la portata.

Anche le interrogative dirette possono tendere all'espansione. In *Notte di Saint Barthélemy* la domanda si propaga per strofe, le prime tre introdotte da *come* col verbo *potere* all'indicativo presente mentre la quarta, attraverso la *variatio* dell'attacco (la congiunzione, il verbo al condizionale), rappresenta un cambio di passo anche del ragionamento. Anche in questo caso, essendo la domanda di tipo retorico, si può notare come le interrogative siano talvolta impiegate non nella loro funzione precipua, ossia la ricerca di una risposta, specialmente se il contenuto ha a che fare con uno stato di inquietudine:

Come si può trovare il sonno
se il momento è passato
e quando tutto con la luce accesa
è diventato nitido e violento,

come si può rifiutare
lo stordimento e la fatica
della testa che cade
e ancora intende funzionare,

come si può non voler prendere visione
del coprietto a quadri
della maniglia della porta
della propria ombra,

e come potrebbe un occhio allora non distrattamente
sbirciare sulla foto messa lì con intenzione
per portare sollievo e dolore
a qualsivoglia testa calda e assonnata,

così tanto più vecchia di te, della tua rosa,
così tanto innamorata,
di se stessa e di te,
da aver voluto vivere

sostituendoti con l'ansia a poco a poco?⁴¹

Infine, si considerano brevemente le variazioni dell'ordine naturale dei costituenti, che intervengono per rendere la sintassi più mosca o per creare particolari effetti ritmici, volti in genere al rallentamento il quale, comportando un'«implicazione autoriflessiva», agevola la riattivazione della parola poetica e la possibilità di comunicare col lettore.⁴² Secondo un criterio crescente di spostamento – dunque dagli artifici metrico-retorici a quelli più propriamente sintattici –, al livello più basso si trovano le inversioni interne a un sintagma, le anastrofi, gli iperbati. Tali espedienti possono concorrere inoltre alla resa del contenuto, esponendo alla fine del verso un termine pregnante, o creando un movimento sintattico particolare, in sintonia con quello del protagonista della lirica:

[...] il sole che farà domani sarà uguale e porterà memoria e quel poco di morte nel calore che non è nostalgia ma tua presenza, presenza tua fredda per sempre.⁴³

non ce la fa tutta questa luce
a illuminarti⁴⁴

[...] a volte c'è una mosca a volte un moscerino che volando descrive traiettorie stranamente geometriche, di colpo e di continuo svoltando con un angolo di solito acuto [...]⁴⁵

Schiva benissimo le onde la rondine sul mare [...]⁴⁶

Si possono poi riscontrare componimenti dall'andamento più contorto per via di varie specificazioni che si susseguono e di inversioni più consistenti:

Davanti ai palazzoni orrendi, quelli bianchi, con piscina, fronte mare,
forse ora si convertono le dune, forse ancora
si avvicinano incerte, in sé, senza sapere
quanto bagni la pioggia la sabbia,

⁴¹ *Notte di Saint Barthélemy*, pp. 108-109.

⁴² Stefano Dal Bianco, *Otto domande sulla poesia*, in «Studi duemilleschi», 2 (2002), p. 38.

⁴³ *Diario*, par. 2, p. 99: reduplicazione di un sintagma, con chiasmo degli elementi. La posposizione dell'aggettivo possessivo potrebbe derivare da Zanzotto di cui Dal Bianco, com'è noto, è fine studioso (Id., *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto*, Lucca, Pacini Fazzi, 1997, p. 117 evidenzia infatti come i possessivi, «enfaticizzati dalla loro stessa ricorsività», siano «sempre parole-chiave dell'atto illocutorio del vocativo» e siano di frequente posposti e accentati).

⁴⁴ *Alfabeto*, vv. 4-5, p. 23: l'anastrofe consente l'esposizione della parola chiave *luce*.

⁴⁵ *Il piano*, parte del primo periodo, p. 38: inversione per resa del contenuto.

⁴⁶ *Rondine*, incipit, p. 71: inversione per resa del contenuto ed eco fonica.

o ancora quanto si sollevi su se stessa la corrente
di un mare che sottrae quanto deposita.⁴⁷

La disposizione dei costituenti può assumere connotati sintatticamente più rilevanti, grazie a strutture marcate. Nella raccolta il movimento interessa solitamente il complemento oggetto, che può precedere soggetto – venendo quindi tematizzato al suo posto – e verbo, oppure essere anticipato da una ripresa pronominale cataforica. Il primo assetto sintattico, oltre a essere giustificato dalla messa in rilievo dell'elemento dislocato, potrebbe essere favorito dalla negazione del verbo, come nell'esempio sottostante: il complemento oggetto, infatti, è più suscettibile di spostamento se il predicato è negato o legato ad avverbi e complementi che ne integrano il significato:⁴⁸

la foglia che mi chiama
e che non ha calore
se non quello del sole che è nel verde
io non la conosco
non la riconosco, non è più
di nespolo o di alloro.⁴⁹

La seconda possibilità, ossia la ripresa pronominale cataforica del complemento oggetto, è rappresentata dalla dislocazione a destra. Nei versi seguenti l'elemento spostato – e reduplicato – è una completiva oggettiva:

come se l'altra lo credesse,
lo credesse
che una luna e un'antenna condividono per noi
la musica dei giovani⁵⁰

Nella raccolta sono presenti anche altre strutture marcate: negli esempi seguenti si trovano rispettivamente una frase scissa e una topicalizzazione a sinistra del soggetto (qui, infatti, ci si aspetterebbe un soggetto postverbale, mentre esso si colloca prima del verbo, godendo così di una maggiore enfasi):

Quando cala il silenzio in città è un eccesso di noi che si coltiva a forza
e si circonda di figure chiuse [...] ⁵¹

⁴⁷ *Ciclo del mare*, p. 68.

⁴⁸ Si rimanda a Paola Benincà, Giampaolo Salvi, *L'ordine degli elementi della frase e le costruzioni marcate*, in *Grande grammatica italiana di consultazione*, a cura di Lorenzo Renzi, Bologna, il Mulino, 1988, I, pp. 115-194: 120, 130-133.

⁴⁹ *Altra resistenza*, vv. 2-7, p. 43: vi è anche ripresa con *variatio*.

⁵⁰ *Luna e antenna*, vv. 8-11, p. 16.

⁵¹ *Diario*, par. 6, p. 100.

Colombino alla mia finestra
che sei venuto intirizzito,
quando ti guardo penso alle volte
che ti ho visto, se tu eri quello che vedevo
o se era un tuo cugino un po' più grigio
un po' più bianco.⁵²

Riassumendo, in *Ritorno a Planaval* l'impianto sintattico, così come gli altri livelli linguistici, non mostra violente escursioni verso il basso o in direzione aulica rispetto alla lingua media, a tutela della possibilità di comunicare con il lettore. Cionondimeno, l'adesione al principio della *medietas* non comporta semplicità del dettato, sia esso inteso dal punto di vista periodale o metrico-prosodico. La ricerca sintattica che affiora dalla raccolta è infatti complessa poiché a essa e ad altre componenti formali è demandato il compito di rispecchiare l'evoluzione della materia: dall'immobilità dell'io e da un pensiero che continuamente ricomincia, puntualizza, si complica, resi da un andamento frasale ipertrofico, di cui si sono analizzate varie strategie, alle fasi di elaborazione del lutto fino al suo compimento, con un senso di distensione che si propaga anche al piano sintattico.

Bibliografia

- Acquaviva, Paolo, *Funzioni delle frasi subordinate. Frasi argomentali. Le frasi soggettive*, in Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, Bologna, il Mulino, 1991, II, pp. 657-674.
- Afribo, Andrea, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007.
- Afribo, Andrea, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, 2017.
- Benincà, Paola, Salvi, Giampaolo, *L'ordine degli elementi della frase e le costruzioni marcate*, in Lorenzo Renzi (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, Bologna, il Mulino, 1988, I, pp. 115-194.
- Dal Bianco, Stefano, *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2019.
- Id., *Il suono della lingua e il suono delle cose*, in «Trame di letteratura comparata»,

⁵² Colombino, vv. 1-6, p. 39.

- III, 7 (2003), pp. 185-193.
- Id., *La bella mano*, Milano, Crocetti, 1991.
- Id., *Materiali di una nuova lirica*, in «Scarto minimo», 3 (1988), pp. 31-37.
- Id., *Otto domande sulla poesia*, in «Studi duemilleschi», 2 (2002), pp. 33-39.
- Id., *Paradiso*, Milano, Garzanti, 2024.
- Id., *Prove di libertà*, Milano, Mondadori, 2012.
- Id., *Ritorno a Planaval*, Milano, Mondadori, 2001.
- Id., *Stanze del gusto cattivo*, in *Poesia contemporanea. Primo quaderno italiano*, Milano, Guerini e associati, 1991, pp. 13-44.
- Id., *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto*, Lucca, Pacini Fazzi, 1997.
- Donazzan, Francesca, *La ricerca ritmica in Ritorno a Planaval di Stefano Dal Bianco*, in «Italianistica», XLIV, 1 (2015), pp. 147-155.
- Fava, Elisabetta, *Tipi di frase. Tipi di frasi principali. Il tipo dichiarativo*, in Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi, Anna Cardinaletti (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, Bologna, il Mulino, 1995, III, pp. 49-69.
- Fioravanti, Samuele, *Mettere le cose in comune. Ritorno a Planaval di Stefano Dal Bianco (2001)*, in Samuele Fioravanti (a cura di), *Collezione visibile. Poesia 2000-2009*, in «Nuova corrente», 160, 2 (2017), pp. 49-62.
- Mazzoleni, Marco, *A proposito di un «effetto di senso» dell'indicativo imperfetto nell'italiano contemporaneo*, in «La lingua italiana», XVII (2021), pp. 111-131.
- Prandi, Michele, *Le regole e le scelte. Grammatica italiana*, Torino, UTET, 2020.
- Salvi, Giampaolo, *L'infinito*, in Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi, Anna Cardinaletti (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, Bologna, il Mulino, 1995, III, pp. 53-55.
- Scarpa, Raffaella, *“Ritorno a Planaval”: congetture e confutazioni*, postfazione a Stefano Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, Faloppio, Lietocolle, 2018, pp. 109-124.
- Soldani Arnaldo, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di Marco Praloran, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 383-504.

CORNICI

STRANIAMENTO E ISPIRAZIONE DA *PLANAVALA* *PARADISO*

Francesca Santucci

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

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

Premessa

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[...]

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

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

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

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

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

⁸ RP36.

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

Senza di me

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

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

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

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

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

⁹ RP25.

¹⁰ PL87, vv. 6-10.

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

si chiedono mai se vivranno abbastanza per capire tutto.¹²

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

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

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

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

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

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

¹² RP20.

¹³ PL83, vv. 1-4.

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

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

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

¹⁴ PL50.

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

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

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

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

I.2 Ambienti, sintassi, esperienza in Paradiso

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

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

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

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

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

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

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

²⁰ p92.

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

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

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

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

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

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

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

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

II. Alienazione e voicing: un libro sull'ispirazione

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³¹ p94.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁷ P77.

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

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

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

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

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

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

³⁸ P64, vv. 8-16.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Conclusioni

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

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

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

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

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

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

⁴⁵ P75.

Bibliografia

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

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

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

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

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

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

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

Sitografia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Scheda dedicata alla parola *Blursday* sul sito Treccani.

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

UN PROFILO CHIARO E UN PROFILO SCURO

Stefano Colangelo

Quasi perfettamente divisi sulla verticale del naso, un profilo chiaro e un profilo scuro formavano, fissati nel tempo dalle fotografie, i caratteri distintivi del cane Tito, il *Jack Russell* che aveva accompagnato Stefano Dal Bianco nel cammino generatore del suo libro di poesia più recente, *Paradiso*, pubblicato da Garzanti nel 2024.

Quando il libro fu presentato a Bologna, nel marzo di quell'anno, chi scrive ebbe l'incauta idea di nominare a voce alta, di fronte all'acuta attenzione del pubblico, il piccolo cane Tito: un po' per la gioia di averlo lì presente, a proprio agio nel compito di un circospetto osservatore della bianca austerità di Casa Carducci; un po' per chiamarne in rilievo quell'impulso, quell'istinto sensorio e autoriale, si potrebbe dire, che universalmente già gli spettava, in un libro che non era difficile percepire come un punto di svolta nella produzione di Dal Bianco. Il quale, quella sera, all'eco amplificata del nome del suo compagno di passeggiate tra i boschi, le colline e i sentieri del senese, intervenne, bonario ma guardingo, a dire: «sarebbe meglio non pronunciarne il nome, *mai*, stasera»; aggiungendo: «perché se no...». A quel punto, ognuno dei presenti ebbe paura – o forse desiderio – che Tito, fatalmente chiamato in causa – anzi, in pubblica conversazione – cominciasse a protestare, con i dovuti picchi di intensità e frequenza, con tutti gli scatenamenti e gli scodinzolamenti, il diritto a intervenire, in prima e cinica persona, nell'accadere di quell'incontro. Gli sarebbe bastato uno dei gesti che Marianne Moore avrebbe definito come «comportamento rudimentale»: una «scarica di latrati ben assestata», una «piccola ruga» che solcasse «la pelle tra le orecchie»,¹ e a quel punto la caccia – la caccia all'imprevisto, al memorabile errore – sarebbe incominciata, stravolgendo i rituali e le aspettative di una presentazione. Ma Tito non fece nulla di tutto ciò, forse comprendendo, chissà come, che la chiamata del suo nome, in quegli istanti così sospesi, era solo un accidente del discorso, e non il

¹ *Picking and Choosing*, vv. 23-25, Marianne Moore, *The Complete Poems*, London, Faber and Faber, 1967, p. 45.

termine di un'allocuzione; o forse sentendo, meglio di tutti noi, che a nominarlo non era stata la voce dal timbro amico, la suscitatrice di tutto il suo muoversi curioso nella vastità della natura, ma quella del più effimero tra i suoi glossatori. In quel saper aspettare, in quel guardare con circospezione, era come se Tito avesse rivendicato una propria immagine di fedeltà e, insieme, di accortezza.

A ripensarci, torna a chi ora scrive, senza un motivo preciso, il ricordo di una visita di tanti anni prima al Tempio Malatestiano di Rimini, per rivedere un celebre affresco di Piero della Francesca, datato 1451. Nel rettangolo dell'opera Sigismondo Pandolfo Malatesta, di profilo al centro della scena, fiero come nel rilievo di una medaglia, è ritratto mentre prega il suo patrono e protettore, San Sigismondo re dei Burgundi. Dietro di lui, fermi nell'attesa della fine di quel colloquio silenzioso, due levrieri, uno chiaro e uno scuro, occupano il lato destro, condividendo con il loro signore un atteggiamento di calma contemplativa, disposti in una simmetria che ricorda – lo scriveva, quanto mai autorevolmente, Roberto Longhi – quella di un trono egiziano visto di fronte, sovrastato da una sorta di oblò che apre la stanza chiusa verso il paesaggio esterno, il cielo, l'architettura di un castello. Per la prima volta, forse, nell'arte occidentale, non si attua più la ricerca di una simmetria architettonica generale dello spazio pittorico, come notava ancora Longhi: restano, qui, solo le figure, incise con una nitidezza calligrafica degna dei geroglifici, e lasciate libere di convivere in una logica del tutto nuova, che comunica, dinamicamente fusi, il senso della fedeltà e quello della circospezione. Il levriero chiaro, rivolto al gesto di preghiera del suo padrone, con le orecchie abbassate; quello scuro, in direzione opposta, quasi a salvaguardare lo spazio da disturbi esterni, con le orecchie alzate. Nell'aria neoplatonica che si respira in quel tempo breve della corte di Sigismondo – lo ha annotato di recente Francesco Sberlati, in una sua ricca storia letteraria della cinofilia – il cane poteva diventare – per contorno, disposizione simbolica e colore – un «emblema di protezione e sorveglianza».²

Quella sera, insomma, nel provvidenziale silenzio di Tito – fedele e circospetto, calmo e inquieto insieme – tornava simpaticamente a manifestarsi la libertà delle figure nello spazio di Piero, l'attesa fiduciosa del levriero chiaro e l'attenzione protettiva di quello scuro. La relazione tra uomo e cane, ritualizzata dalla caccia, rimetteva così in gioco un principio di contraddizione che Dal Bianco aveva già intuito nei primi anni della sua ricerca poetica, quando aveva scritto: «ciò che unisce in un punto i due estremi di una contraddizione è spesso una motivazione

² Cfr. Roberto Longhi, *Piero della Francesca* [1927], Milano, Abscondita, 2020, la cui analisi è ripresa da Carlo Ginzburg, *Indagini su Piero*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 22-23; infine, Francesco Sberlati, *Il levriero di Adone. Storia letteraria della cinofilia*, Bologna, Bologna University Press, 2025, pp. 121-122.

profonda che non tollera di passare attraverso una rappresentazione».³ Questo genere di motivazione profonda permetteva ora a Tito di non essere semplicemente chiamato per nome, cioè di non dover rappresentare se stesso nello spazio degli esseri umani: al contrario, lo portava – anzi, forse, lo sorprendevo – a costruire autonomamente una situazione di attesa e, al tempo stesso, un moto di esplorazione, quasi di scavo; a formare, insomma, uno spazio di diversità intorno a sé. Uno spazio che non ha bisogno di rappresentazione, e che può tenere protette le proprie coordinate nella comunicazione sotterranea tra i due viandanti: quello che costruisce – lo stesso Tito – e quello che registra – il pronome “io”.

Tornano alla memoria, insieme, le prime pagine dell'*Isola di Arturo* di Elsa Morante. Il giardino recintato che trionfa di vegetazione incolta, irrepresentabile, indescrivibile, è diventato il sito di sepoltura della cagna Immacolatella: colei che esplorava tutto, che salutava tutti, che correva avanti e indietro facendo spazientire, talvolta, il giovane padrone che accompagnava; la cagna che ha portato via con sé il ricordo di quella legge del reale, presentata dal romanzo con la sentenziosità di un motto sopra una soglia, nella dedica: «*fuori del limbo non v'è eliso*».⁴ La Procida di Arturo, percepita e comunicata come limbo, raccoglie e assorbe in sé la fanciullezza del suo abitante, e gli svela lentamente che ogni giardino è irraggiungibile, confuso e, non senza crudeltà, soggetto a dimenticanza. La contraddizione, qui, resiste: la sua evidenza sta proprio nel ricorso alla poesia, o al disperato soprassalto della memoria di essa, che in qualche modo se ne fa ragione, ricapitolazione, rappresentazione.

Nel *Paradiso* di Dal Bianco, invece, Tito e il suo spazio di lavoro coesistono: nell'etimologia, il *parádeisos* del greco ecclesiastico è il derivato di una voce persiana corrispondente all'avestico *pairidaēza* – che significa ‘recinto’, derivato di *pairidaēz* – ‘murare intorno’, dove *daēz* – è ‘ammucchiare’ e il prefisso *pairi* – vale ‘attorno’. Il paradiso ha dunque l'aspetto etimologico di un giardino recintato da mura, di un luogo protetto. Ma un'occhiata alla voce *daēz* – ‘ammucchiare’ permette di collegarne l'etimologia a quella del latino *fingere*, che continua un verbo indoeuropeo, **dheigh-*, ‘impastare l'argilla’, da cui deriva anche il termine *figura*, e che collega il sanscrito *degdhi* ‘impastare, murare’, il greco *teikhos* ‘muro’ e il tedesco *Teig* ‘pasta’.⁵ Alzare un muro protettivo intorno a un recinto si rivela allora un'idea più collegata di quanto si possa immaginare al fingere – al fingersi nel pensiero, inteso come nell'*Infinito* di Leopardi – e al costruire figure. Ancora in Elsa Morante, all'apertura di *Menzogna e sortilegio*, il cingersi della Finzione come di una «fatua veste», oppure il fingersi una «risposta celeste» al gioco di *m'ama*

³ Stefano Dal Bianco, *Manifesto di un classicismo*, in «Scarto minimo», 1, (1987), p. 11.

⁴ Elsa Morante, *Dedica*, in Ead., *L'isola di Arturo* [1957], Torino, Einaudi, 2014, p. 5.

⁵ Alberto Nocentini, con la collaborazione di Alessandro Parenti, *L'Etimologico. Vocabolario della lingua italiana*, ed. online, Milano, Mondadori Education, 2020, s.vv. *paradiso* e *fingere*.

non m'ama.⁶ Cingere, fingere: un lavoro di protezione innestato in un altro, di invenzione di figure; il levriero fedele, con le orecchie basse, che non stacca gli occhi dal suo signore; il levriero accorto, con le orecchie tese, che punta verso i confini dello spazio recintato per sorvegliarlo dai pericoli. La figura, la finzione, come atto di chiusura del giardino, della sua trasformazione in spazio segreto, in recinto di paradiso.

E la prima immagine che si incontra nel libro di Dal Bianco è proprio «figura di noi»: «un falco fermo contro un vento forte», cioè l'emblema della visione da lontano e della resistenza all'insidia esterna, dotato di una forza impositiva paragonabile a quella del profilo di Sigismondo e della geometria dei suoi levrieri. Una forza che gli deriva, però, non dalla tensione rigida verso il «nostro fine»,⁷ dalla contraddizione ostinata, bensì dalla capacità di aprire la mente, di voler abbracciare, cingere la tempesta. Questa particolare idea di figuralità, che circonda il reale anziché irrigidirsi nell'emblema, è propria di Tito e del suo compagno di passeggiate, e non può essere che un carattere del «noi», appunto: di tutti e due, insieme. Tito è la creatura che vanifica la contraddizione, pur non avendo la pretesa di risolverla: i suoi sensori di movimento consentono di leggere la natura come un sistema di figure, di recinzioni protettive, che insieme preserva e abbraccia gli oggetti, nel tempo e nello spazio:

In questo giorno che ci appartiene solo in parte
abiteremo senza preclusioni
sia le case dei morti
che le voglie dei vivi,
[...]»⁸

Solo grazie al movimento di Tito, l'espansione del paradiso recintato come proiezione oltre sé stesso, oltre il varco della rappresentazione e della continuità storica, può trasformarsi in un luogo potenzialmente senza limiti, nello spazio come nel tempo. Il suo cingersi, il suo chiudersi per opera di figure, può attraversare, anzi, il tempo. L'eliso, insomma, esiste: scriverne non significa, per chi dice "io", farne riverberare la nostalgia, ma registrarne accuratamente, dovunque sia possibile, il suono e il senso.

A tutto ciò consegue che di un paradiso si è necessariamente co-autori, insieme a un cane che percorre avanti e indietro, giorno dopo giorno, porzioni di spazio sempre più grandi. *Paradiso* è la celebrazione comune, quasi consuetudinaria, di un

⁶ Elsa Morante, *Dedica per Anna ovvero Alla Favola*, in Ead., *Menzogna e sortilegio* [1948], Torino, Einaudi, 2014, p. 7.

⁷ *Un falco fermo contro un vento forte*, vv. 1-4, Stefano Dal Bianco, *Paradiso*, Milano, Garzanti, 2024 (d'ora in poi *P*), p. 11.

⁸ *In questo giorno che ci appartiene solo in parte*, vv. 1-4, *P*, p. 16.

luogo del quale finalmente ci si è riappropriati, che si sente ora intimo, che si riesce ad abitare senza sforzo e che si può recitare con la propria voce. Non si può parlare propriamente di paesaggio, nel senso logocentrico del termine: quella motivazione profonda, sulla quale il giovane Dal Bianco poteva fondare l'ipotesi di un nuovo classicismo negli anni Ottanta, è diventata qui un'azione simbolica che non solo unisce in un reticolo di simboli gli oggetti e i luoghi della natura, ma è capace di ricomprenderli con naturalezza, anche nelle loro contraddizioni e nelle loro ombre di significato.

Il modello di questa azione simbolica è probabilmente, per la letteratura del nostro tempo, il narratore-pellegrino di W.G. Sebald. L'esempio del viaggio in Inghilterra raccontato negli *Anelli di Saturno* ne è appena un minimo saggio, ma può bastare qui a dare l'idea di un paradiso in cui le contraddizioni non si risolvono. All'inizio del viaggio di Sebald, come spesso accade, compare una specie di inquietudine simbolica, nascosta dietro una banale coincidenza:

...di rado mi sono sentito così libero come in quel periodo, durante le ore e i giorni passati a vagabondare per quelle contrade, spesso solo scarsamente popolate, a poca distanza dalla costa. D'altra parte, però, adesso ho come l'impressione che l'antica e irrazionale credenza secondo cui certe malattie dell'anima e del corpo vanno allignando in noi preferibilmente sotto il segno del Cane, potrebbe essere in qualche modo giustificata...⁹

Eppure, tutto ciò che ne deriva è un tentativo di riappropriazione dolorosa di un'aria, di un cielo, di una *Stimmung* che non è solo un paesaggio, ma una necessità intima, che può comportare una ricerca dolorosa, costellata di comportamenti irrazionali, non interpretabili dall'esterno se non come patologie. La percezione umana si muove a partire da un'eredità simbolica profondissima, che si riverbera sul camminatore-pellegrino anche tramite una banale credenza popolare. In questo senso, il piccolo Tito è il depositario di un patrimonio di proporzioni enormi, e il suo accanirsi sull'esplorazione dei dati di natura e delle loro risposdenze finisce per aprire al suo compagno di peregrinazioni, e tramite quest'ultimo ai lettori, una forma di topofilia, che spalanca le possibilità evocative e associative proprie così dell'animale come dell'essere umano.¹⁰ Il gesto con cui il soggetto costruisce la figura, il recinto di questo paradiso irradiato tra i simboli, è primariamente la registrazione di una voce. L'ordine, il contorno del luogo si decifrano prima di qualsiasi scrittura: gli strumenti che continuano a lavorarvi dentro sono innanzitutto suoni, i quali decodificano odori, consistenze di materia, stimoli di

⁹ Winfried Georg Sebald, *Gli anelli di Saturno*, traduzione di Ada Vigliani, Milano, Adelphi, 2010 (ed. or. Frankfurt Am Main 1995), p. 13.

¹⁰ Yi-Fu Tuan, *Topophilia. A Study of Environmental Perceptions, Attitudes, and Values*, New York, Columbia University Press, 1992, p. 26.

caldo o di freddo, tutti transitati nel mezzo dei due profili, quello chiaro e quello scuro, di Tito.

Il quale, non secondariamente, è un cane-guida. Questo suo compito, legittimato da un modello che riporta a Virgilio, viene oggi interpretato come meglio non si potrebbe da un'analisi di Andrea Bongiorno, che ricostruisce un itinerario di risonanze da Dante a Zanzotto, e permette di valutare a pieno la complessità intertestuale implicata o suggerita in *Paradiso*.¹¹ Questo rimando a una funzione-Virgilio, come si può intuire, implica nell'essere umano una sorta di destino di cecità, come se ogni tentativo di pellegrinaggio fosse sospeso sull'orlo del buio. L'abbraccio sensorio di Tito rispetto al suo spazio di esplorazione è prima di tutto – come si è detto – protettivo: al di là di esso è consistente la minaccia di una specie di fumo oltremondano, privo di luce così come di voce, che può ricordare quello di *Ad portam inferi*, nei *Versi livornesi* di Caproni, dove l'immagine di Annina, perduta di colpo nel mezzo di una stazione annerita e confusa, ammutolisce senza più memoria, senza più il conforto del tempo, né dietro né davanti a sé, circondata dagli «occhi dei cani» che annusano il suo fagotto di piccole memorie senza più relazione, e che anzi finiscono per ricomprendere essi stessi – in una rima di dolore, atrocemente semplice e frontale – «la nebbia del suo domani». ¹² In questo senso, quasi certamente, il cane Tito è appunto un vero cane-guida: ma questa sua prerogativa, esattamente come ogni atto di linguaggio, è un agire simbolico, non una semplice funzione relativa all'uomo. Ciò che accomuna l'essere umano e l'animale è una sorta di inevitabilità del principio gerarchico che assoggetta ogni creatura all'arbitrio di un'altra, estendendo il proprio dominio per molte vie, incluse la rassegnazione e l'imitazione. Tuttavia, Tito e il soggetto poetico di *Paradiso* sanno interagire a prescindere dal linguaggio; e ciò in forza di una nuova contraddizione non risolta, descrivibile con le parole di John Berger:

ciò che distingueva l'uomo dagli animali era la capacità umana di pensiero simbolico, una capacità inscindibile dallo sviluppo del linguaggio, in cui le parole non erano semplici segnali, ma significanti di qualcosa di diverso da se stesse. Eppure, i primi simboli erano animali. Ciò che distingueva gli uomini dagli animali nasceva proprio dal loro rapporto con essi.¹³

¹¹ Si rimanda, con un caloroso ringraziamento all'autore per avere concesso la lettura anticipata del suo saggio, ad Andrea Bongiorno, *L'humain et l'animal dans Paradiso de Dal Bianco : une poétique de l'espace naturel à travers les promenades avec le chien Tito*, in «Écritures», 14, in corso di pubblicazione.

¹² Cfr. Antonio Prete, *Giorgio Caproni. Per lei voglio rime chiare* (28 febbraio 2020), in *Doppiozero. Speciale: un verso*.

¹³ John Berger, *Why Look at Animals?*, in Id., *About Looking*, New York, Pantheon Books, 1980, p. 7 (traduzione mia).

In questa relazione, sorretta dalla forza di leggi che superano le gerarchie tra animale e uomo, il camminatore-pellegrino testimonia il coraggio di affrontare il buio, anzi di abbracciarlo, di «costituirsì al buio», anche quando è fermo in una stanza, chiuso nel proprio recinto di risponderne e di suoni, e quando Tito è distratto, dorme, o è inspiegabilmente scomparso dall'orizzonte.¹⁴ Saper restare in piedi non imita, come si è detto, la fermezza del falco di fronte al vento, ma quella della fiamma della candela, che conserva una propria verticalità e compone un proprio spazio, a prescindere dal sostegno o dall'ostilità dell'aria che la circonda.

Bibliografia

- Berger, John, *About Looking*, New York, Pantheon Books, 1980.
- Bongiorno, Andrea, *L'humain et l'animal dans Paradiso de Dal Bianco : une poétique de l'espace naturel à travers les promenades avec le chien Tito*, in «Écritures», 14 (2025), in corso di pubblicazione.
- Dal Bianco, Stefano, *Manifesto di un classicismo*, in «Scarto minimo», 1, (1987), p. 11.
- Dal Bianco, Stefano, *Paradiso*, Milano, Garzanti, 2024.
- Longhi, Roberto, *Piero della Francesca* [1927], Milano, Abscondita, 2020.
- Sberlati, Francesco, *Il levriero di Adone. Storia letteraria della cinofilia*, Bologna, Bologna University Press, 2025.
- Sebald, Winfried Georg, *Gli anelli di Saturno* traduzione di Ada Vigliani, Milano, Adelphi, 2010 (ed. or. Frankfurt Am Main 1995).
- Yi-Fu, Tuan, *Topophilia. A Study of Environmental Perceptions, Attitudes, and Values*, New York, Columbia University Press, 1992.

Sitografia

- Prete, Antonio, *Giorgio Caproni. Per lei voglio rime chiare* (28 febbraio 2020), in *Doppiozero. Speciale: un verso*.
<<https://www.doppiozero.com/giorgio-caproni-per-lei-voglio-rime-chiare>>

¹⁴ *Che cosa sarà mai questo aspettare la sera*, P, p. 20.

Voci critiche e dialoghi d'autore

TRA SCILLA E CARIDDI

UNA LETTURA DI *PARADISO* DI STEFANO DAL BIANCO

Riccardo Castellana

Lo scopo del fare poesia è di calarsi le braghe davanti al lettore, di arrivare il più vicino possibile a una condizione di inermità. [...] È questa inermità che scardina i meccanismi [...] della comunicazione letteraria odierna, perché ci viene addosso con la potenza di una forma che c'è ma non si vede.¹

Queste parole, che ho ripreso da un libro di saggi pubblicato da Stefano Dal Bianco cinque anni fa, dicono benissimo in che cosa consiste la poesia secondo lui: nel *calarsi le braghe*. Ma non per mettersi a nudo, non per dare scandalo, non per esibire pornograficamente un'interiorità vera o fittizia, come si fa in certi salotti televisivi o anche in certa letteratura alla moda. "Calarsi le braghe" vuol dire invece dichiararsi *inermi* di fronte al lettore. Vuol dire, in senso etimologico, gettare via le armi con cui la cattiva letteratura ci aggredisce quotidianamente. Significa rifiutare «gli svolazzi, gli scorci, le svoltate, le disinvolture, i pavoneggiamenti, le alzate della trama», come scriveva il senese Federigo Tozzi cento anni fa in *Come leggo io*, dopo aver smaltito la giovanile sbornia dannunziana. E vuol dire anche «tirare il collo all'eloquenza», come avrebbe detto qualche anno dopo il più grande poeta italiano del Novecento, Eugenio Montale, anche lui disintossicatosi dopo un'overdose di dannunzianesimo. Insomma: calarsi le braghe vuol dire sia disfarsi di quell'armamentario di tecniche narrative che oggi si insegnano nelle scuole di scrittura, nei laboratori di storytelling, sia rifiutare la retorica, la vecchia e pomposa eloquenza letteraria che in troppi, ancora oggi, confondono con la scrittura poetica. La poesia è insomma un esercizio di pericolosa sottrazione, stretta com'è tra la Scilla della chiacchiera e la Cariddi del silenzio.

Se le cose stanno così, se la poesia ci insegna a diffidare della retorica e dei luoghi comuni, il mio compito oggi è particolarmente difficile. Lo è perché anche chi deve parlare di un poeta come Stefano Dal Bianco non può ignorare il suo monito e, anche se non è un poeta, deve a sua volta calarsi le braghe, rinunciando ai soliti meccanismi delle presentazioni pubbliche, ai salamelecchi, ai riti di circostanza, alle ipocrisie del linguaggio

¹ Stefano Dal Bianco, *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 109.

accademico. E deve fare a meno, anche, di quelle espressioni ricorrenti nelle quarte di copertina o nelle recensioni ai libri di poesia contemporanea: non potrà dire per esempio che la poesia di Dal Bianco è auscultazione assorta del brusio della vita, e neanche che i suoi versi dicono il sentire intimo di una natura che è insieme cultura, e neppure che la sua scrittura è perennemente in bilico tra presenza e assenza. Non che non ci sia qualcosa di vero in ciascuna di queste affermazioni, intendiamoci, ma sono luoghi comuni, troppo frusti e banali, che a Stefano non piacerebbero e di cui quindi posso sbarazzarmi anch'io senza pentirmene troppo.

E dunque mi limito a dire che cosa c'è nel *Paradiso* di Stefano Dal Bianco, in questo libro che, come tutti sapete, ha vinto quest'anno il prestigioso premio Strega per la poesia. C'è all'inizio un po' del Montale degli *Ossi di seppia* e se leggete la lirica d'apertura, intitolata *Il falco*, ve ne accorgete subito. E c'è anche, un po' dappertutto, più di un'eco dello stile di Vittorio Sereni, un altro di quelli che hanno contribuito a costruire la lingua poetica del Novecento. Ma arrivando al cuore del libro si arriva al Paradiso vero e proprio, che è un posto al quale non si *sale* ma si *scende*, perché la situazione che viene raccontata qui è molto comune e per nulla eccezionale: è la situazione di un uomo che passeggia nel bosco sotto casa in compagnia del suo cane. Un cane che è un cane-cane, e che a volte però è anche un cane-figlio, il sostituto simbolico di un figlio vero che per varie ragioni non può essere lì con il padre. Ora, questo cane-cane fa qualcosa di eccezionale, almeno per la tradizione poetica: questo cane-cane costringe il suo umano a togliersi la maschera petrarchesca del poeta solo e pensoso per i deserti campi e, semplicemente con la sua presenza canina, lo spinge a misurarsi con l'alterità animale: un'alterità fatta di nemici ignoti ai quali Tito (questo è il suo nome) abbaia furiosamente, di enigmatici incontri con bestie selvatiche, di piste invisibili nel bosco che solo Tito è in grado di vedere col suo fiuto-radar. E tutto questo avviene sotto lo sguardo sempre più serio e perplesso del padrone.

Il bosco in questione è il bosco di Orgia, nella val di Merse, a pochi chilometri da questa sala, ed è quindi un bosco reale: sfogliando questo libro ne sentireste quasi l'odore. E però quel bosco-bosco diventa spesso anche un bosco simbolico, un posto dove l'arrivo delle stagioni si riflette anche sull'interiorità di chi scrive: è un luogo dove, per esempio, «l'inverno ha rastremato il senso dei cipressi» e, riducendo la chioma degli alberi, ha anche assottigliato e ridotto all'essenziale il senso molteplice delle cose. Del resto, il bosco è uno degli scenari prediletti della poesia di ogni tempo, dalla selva oscura di Dante fino al *Galateo in bosco* di Andrea Zanzotto, un altro grande poeta del Novecento a cui Stefano ha dedicato molte letture e molti studi. E tutti questi echi letterari e simbolici, forse senza che ce ne rendiamo conto, fanno parte di quella forma che c'è ma non si vede, per riprendere le parole di Stefano, e che ci colpisce con tutta la sua potenza proprio perché non ce l'aspettiamo.

E adesso, Magnifico Rettore, gentile Direttrice, care colleghe e cari colleghi, gentili studentesse e gentili studenti, è venuto il momento di lasciare il podio a Stefano Dal Bianco,

e di rinnovargli ancora una volta le congratulazioni della comunità accademica per questo importante riconoscimento. Perciò vi ringrazio per avermi ascoltato, mi ritiro su le braghe e gli consegno il microfono.

Presentazione tenutasi il 12 dicembre 2024 nell'Aula Magna Storica del Rettorato, Università degli Studi di Siena.

Bibliografia

Dal Bianco, Stefano, *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2019.

Id., *Paradiso*, Milano, Garzanti, 2024.

SULLA STORIA INTERNA DI *PARADISO*.

NICCOLÒ SCAFFAI DIALOGA CON STEFANO DAL BIANCO

Stefano Dal Bianco, Niccolò Scaffai

Niccolò Scaffai – Da poeta selettivo, quale sei, hai sempre concesso all'esperienza di depositarsi in un tempo dilatato, per poi concentrarsi nella scrittura, che non ha alcuna fretta di subentrare o sostituire l'occasione esistenziale. Il libro precedente, *Prove di libertà*, era uscito nel 2012. Quali sono stati i tempi di accumulo e quali le circostanze che hanno portato alla stesura di *Paradiso*?

Stefano Dal Bianco – Dopo che ho 'confezionato' un libro, cioè dal momento in cui lo consegno all'editore per la pubblicazione, entro in un periodo di stallo. Ho bisogno di capire meglio che cosa ho fatto; guardo da fuori per un po' l'esito del parto, fino a che quella 'cosa' mi si cristallizza dentro e il processo di interiorizzazione si conclude. È allora che scatta una sorta di nausea, o di svuotamento, e per qualche anno non mi riesce di metter mano alla penna. Anzi, direi che nemmeno mi penso come uno che scrive le poesie. Comincia poi una fase di sperimentazione cieca, nel senso che non so dove vado a parare, e intermittente, con tempi, appunto, molto dilatati. Qualcosa come la ricerca di una lingua, una lingua che sia in grado di impersonare adeguatamente il grado di crescita interiore cui nel frattempo sono pervenuto in modo del tutto inconsapevole. A un certo punto, se ho fortuna, nel corso della mia esistenza disordinata e travagliata si apre un varco, un momento di sosta, e qui può insinuarsi la proiezione alla scrittura, una sorta di entusiasmo, o quella che chiamerei 'felicità di lingua', un timbro di voce più reale e più mio rispetto al passato. Fra il 2012 e il 2019 sono stato impegnato nelle consuete turbolenze esistenziali. Alla fine del 2019 avevo all'attivo una dozzina di poesie, esperimenti scompagnati. Non più di cinque o sei di queste sono poi confluite nella prima sezione di *Paradiso*, mentre la sezione eponima, cioè quasi tutto il libro, è nata nella primavera del 2020, con il primo confinamento da COVID, e termina nel luglio del 2022. Sono dieci stagioni. Da allora è 'silenzio creativo'.

Niccolò Scaffai – *Prove di libertà* è un libro molto diverso, per ispirazioni e forme, da *Paradiso*; eppure anticipava, per auspicio, la condizione fondamentale che le nuove poesie esprimono; nella prosa finale di *Essere umani*, nel libro del 2012, si leggeva infatti: «Per carità, per amore, per grazia di Dio diciamolo a tutti: fermiamoci, entriamo di notte nel bosco e ascoltiamo». Quali sono i più importanti elementi di continuità e distanza fra le due raccolte, e in generale quale sviluppo vedi nell’arco della tua poesia dai primi libri fino a *Paradiso*?

Stefano Dal Bianco – *Prove di libertà* è un libro faticoso, bastardo e antipatico, quasi del tutto privo di quella felicità di lingua che c’è, in forme diverse, sia in *Planaval* che in *Paradiso*. Ma quella strana pace che si respira in *Paradiso* non è concepibile senza *Prove di libertà*. Qui il personaggio che dice *io*, sulla base delle proprie esperienze pregresse, anche in senso stilistico, fa il punto di una situazione esistenziale – la sua e quella di tutti – e tende a buttare tutto all’aria, facendo piazza pulita di ogni acquisizione e convinzione culturale e psicologica. Lo fa gesticolando e dibattendosi fra alti e bassi, scompostamente compilando un diario di *exempla*. Il soggetto, determinato a incontrare il vero sé, la propria essenza, sperimenta metodi per liberarla da quegli elementi della personalità che riteniamo costitutivi e nostri e che sono invece soltanto il portato dell’educazione e di un modo malsano di stare al mondo. In alchimia, *Prove di libertà* sarebbe la *nigredo*, la *pars destruens*. Non so se il soggetto di *Paradiso*, o quello che ne resta (in realtà molto poco, mi pare) abbia compiuto il lavoro di sfrondamento, ma certo ha fatto più di un passo in quella direzione. Ha comunque attraversato batoste esistenziali, lutti ulteriori e drammatici esercizi d’amore. Quella libertà l’ha conquistata, almeno in parte, e può permettersi di mettersi in ascolto delle voci nel bosco, ascoltando davvero, senza pregiudizi e senza condizionamenti egoici, fino al punto di scomparire. Quello stato di grazia se n’è andato, e al momento non ho idea di che cosa mi devo aspettare in futuro.

Alla seconda parte della tua domanda – un mio punto di vista sul percorso complessivo – posso rispondere in molti modi, perché un percorso non può essere univoco e lineare, ma è sempre l’intersezione di più aspetti, ciascuno dei quali si evolve secondo moventi e caratteristiche proprie: ridurre questo intreccio a un’immagine unitaria può essere fuorviante, perché qualcosa resta sempre fuori. Scelgo dunque una di queste prospettive, che è il rapporto con la morte. I miei primi due libri, *La bella mano* e *Stanze del gusto cattivo*, escono entrambi nel 1991 (per motivi editoriali: in realtà il primo era pronto nel 1988), cioè a dieci anni di distanza dall’evento luttuoso che, di fatto, li sostanzia. Il lutto qui era troppo bruciante per poter essere espressamente nominato, ma poteva rispecchiarsi, attestarsi, nel ‘silenzio di morte’ che cercavo di ottenere con mezzi formali, in un

contesto di tragica compressione della lingua. In *Planaval* giocano diverse istanze: da una parte il lutto riesce a raccontarsi, aprendosi al lettore, dall'altra si trasferisce nel feticismo degli oggetti. Al tempo stesso l'ipostasi formale di cui sopra non viene più esibita ma permane, all'insaputa del lettore, raffinandosi e mimetizzandosi nella lingua di comunicazione. Ma intanto qui, vent'anni dopo il 1981, giunge a compimento l'elaborazione del lutto: *Planaval* è l'attraversamento e la fuoriuscita da un tunnel. Infatti, la dedizione alla morte, e tutto il suo portato soggettivo, non ci sono più nel contesto allargato e mentalistico di *Prove di libertà*. Lo si dice espressamente in questi versi in corsivo: «*C'è qualcosa di più importante della morte / e della nostra dedizione / perché la nostra dedizione è poco nobile / ed è cieca, non sa nulla / e presume di sapere, si abbarbica / al dolore ed è un vessillo...*» (p. 91). Se vuole crescere spiritualmente, chi parla deve rinunciare a ogni tratto egoico, ivi compreso il proprio attaccamento al dolore. Mentre nella forma, quello che era stato 'silenzio di morte' perde ogni connotazione idiosincratica e diviene silenzio della lingua nella lingua, qualcosa di antropologicamente radicato. Lo stato di grazia in *Paradiso* non fa che eliminare ogni residua intenzionalità dell'uso linguistico: non cerca più il silenzio ma in qualche modo è silenzio, è il silenzio della natura che si scioglie o si specchia senza sforzo nel silenzio della secolare tradizione della nostra lingua.

Niccolò Scaffai – Se i tempi della poesia sono cruciali, gli spazi non sono da meno. Spazi intesi qui come paesaggi, ambienti, geografie. Quanto hanno contato i luoghi, *tuo*i in senso personale e ora anche poetico, non solo come tema e sfondo ma proprio come elemento che ha plasmato la scrittura, le modalità della sua attuazione?

Stefano Dal Bianco – Mi accorgo che il tempo è passato soprattutto quando mi capita di considerare i luoghi della mia scrittura: Padova, la Valle d'Aosta, Milano, Arquà Petrarca, Lignano, la costa ravennate, Torino, la collina senese. Tuttavia non so se mi riesce di rispondere alla tua domanda. Quello che posso dire è che non mi è mai capitato di scrivere da un luogo che non fosse mio. Questa presa di possesso scatta dopo anni di frequentazione abituale, e/o qualora ci sia un investimento memoriale forte. È allora che il luogo diventa sacro, e ti parla, catalizza l'insorgere di un grado particolare di consapevolezza. Nella contemplazione del già noto definisci i tuoi confini, ti concentri. "La natura conferisce identità", diceva Andrea Zanzotto, ma parlava della *sua* natura, del *suo* paesaggio. E io ho sempre in mente la frase di William Carlos Williams: «The classic is the local fully realized: words marked by a place». Il borgo di Orgia, nella collina senese, dove abito dal 2009 e dove è ambientato *Paradiso*, ha cominciato a parlarmi davvero soltanto dopo dieci anni di residenza stabile. Giravo come un automa per prati boschi e

campi, una macchina demente protesa all'ascolto, e talvolta mi sembrava di essere una specie di matto Hölderlin, che per più di trent'anni aveva scritto dalla stessa sponda del Neckar, e mi è venuta addosso la comprensione piena del perché lo stesso Andrea Zanzotto non poteva scrivere una riga fuori del territorio di Pieve di Soligo. E avevo dalla mia parte una vera presa diretta sulle voci del paesaggio, perché i versi li dettavo *en plein air*, fatti e finiti, punteggiatura compresa, al registratore scaricato sul cellulare. Per me è stata una rivoluzione. Paradossalmente, l'oralità ha in sé un autoritarismo, una fissità, maggiore rispetto alla scrittura: quando scrivi sai che puoi correggere, mentre quando detti è la tua voce che parla, e la devi rispettare. Prima di essere registrato, il verso va rimuginato mentalmente, poi lo detti e metti in pausa, una pausa che può durare svariati minuti, durante i quali tu cammini, ti fermi, ascolti, succedono cose intorno a te. Quella temporalità sospesa che sta fra verso e verso si riempie dei messaggi naturali, che in qualche modo entrano nella voce tua, vi si fondono, perché nel frattempo, se non vuoi perdere il senso e l'intonazione di ciò che stai dicendo, sei costretto a ripetere mentalmente ciascun verso in funzione del successivo, e poi ancora e ancora, fino alla fine della dettatura. Questa modalità prevede un grado di concentrazione protratta che è molto superiore a quella che ti si richiede quando scrivi direttamente sulla pagina. Lo puoi fare soltanto se la tua mente è mostruosamente vuota, forsennatamente libera da altro che non sia la dedizione all'ascolto. Devi essere in pace con te stesso. Devi stare su un altro piano rispetto ai casi della vita. Spero di essermi spiegato. Inutile dire che a catalizzare il tutto, per me, in quel frangente, c'erano due condizioni fortuite: la totale assenza di rumore umano, dovuta alla pandemia, e il sodalizio con il cane Tito...

Niccolò Scaffai – Sì, nel libro – non solo nei temi ma nella genesi stessa – è fondamentale la presenza di Tito. Attraverso di lui, è possibile la condivisione di una diversa e complementare prospettiva (*Un cane come noi*, p. 36), centro alternativo di una percezione sensibile (specialmente olfattiva), da cui deriva anche una diversa idea di emozione, di esperienza, direi anche di conoscenza. Il rapporto con la natura qui in *Paradiso* non è una condizione fusionale, irrazionale: si può parlare di una conoscenza che passa per via di relazione anziché di controllo? Ma soprattutto, ti va di parlare di Tito in questo libro, per questo libro?

Stefano Dal Bianco – Hai detto bene: se non ci fosse stato Tito, *Paradiso* non esisterebbe, a cominciare dal fatto che era lui che mi obbligava a uscire di casa più volte al giorno. Prima di optare per un ordinamento rigorosamente cronologico delle poesie, c'è stata una fase in cui avevo ipotizzato di raggruppare tutti i testi dove compariva Tito sotto il titolo "Nella testa di un cane", o qualcosa del genere. Poi mi sono reso conto che Tito c'è sempre, anche dove non compare esplicitamente, e isolare una sezione non avrebbe avuto senso, mentre avrebbe vanificato

l'ordinamento 'stagionale' del diario. Se l'animale fa da tramite, da messaggero fra la sfera umana e la 'madre terra', va detto che il cane non è un animale qualunque: è quanto di più umanoide si possa trovare in natura; molto più vicino a noi rispetto, che so, a un gatto o a un cinghiale. La tensione a immedesimarsi nei suoi meccanismi percettivi e di pensiero credo sia ben nota a chiunque abbia mai avuto un cane per amico. Abbiamo tanto da imparare. Meno frequente è la fortuna di vivere con un cane libero e indipendente, esentato dal guinzaglio, che scorrazza quotidianamente nel bosco, scompare mentre ti tiene d'occhio, e ti rende partecipe delle sue vere avventure di cane. L'alterità è garantita, e tu sei istigato al monitoraggio continuo, a un continuo andirivieni percettivo fra la tua esperienza dell'ambiente e la sua. C'è di mezzo, com'è ovvio, benché rimanga sullo sfondo, l'investimento affettivo nei confronti di un figlio, un alter ego, una guida, che finisce per moltiplicare, più che raddoppiare, gli strumenti conoscitivi a disposizione. Il ruolo di padre, in particolare, ti investe di una responsabilità: sei costretto a mediare fra te e te, fra l'istinto di protezione dai pericoli del bosco – vipere, cinghiali, lupi – e la gioia di saperlo libero. L'apprensione ti fa stare 'in pensiero', ti mantiene in stato di allerta sensoriale: sei più presente, al contesto e a te stesso.

Niccolò Scaffai – In *Paradiso* si riconosce la presenza costante del ritmo dell'endecasillabo, anche quando il verso si dissimula in altre misure, si addomestica in versi lunghi dall'apparenza (ma non dalla sostanza) colloquiali. Quali sono state le intenzioni e le dominanti stilistiche del libro? Quali peculiarità lo caratterizzano, su questo piano, dai tuoi precedenti?

Stefano Dal Bianco – Forse non per tutti i poeti, ma sicuramente per il sottoscritto, vige un'istanza di realismo, che sul piano linguistico si manifesta nell'imperativo ideale di far coincidere ciò che è scritto con quella che è la tua voce, la tua lingua reale, che non sia il frutto di una scelta consapevole ma rifletta senza filtri le inflessioni naturali del parlato. Una volta avrei fatto riferimento alla scrittura come diretta emanazione del corpo di chi scrive. La coincidenza di scritto e parlato è un'utopia; resta il fatto che potrei descrivere il mio percorso ormai quarantennale come un progressivo travagliato avvicinamento del primo al secondo. Ogni volta pensi di esserci arrivato, e non è così. Quando, in passato, mi è capitato di auspicare un'assenza di stile' per la poesia contemporanea, è probabilmente a questo che mi riferivo. La scoperta del registratore, in *Paradiso*, ha comportato una accelerazione importante in questa direzione; forse quasi un cambio di paradigma: non era più lo scritto a dover mimare le movenze del parlato, bensì l'oralità stessa a doversi produrre in una forma compatibile con la sua stesura scritta. Mi spiego. In quella sospensione che erano le pause della registrazione, nella rimuginazione interiore

obbligata dei versi, a scopo mnemonico, entrava sì la strana, forse aliena, temporalità della natura, ma assieme a questa si imponeva di straforo, proditoriamente, un'altra temporalità, quella dei secoli della tradizione di cui è fatta la lingua che parliamo. La mente era vuota, l'intento puramente descrittivo, le frasi erano le mie, con la mia voce, ma la necessità di memorizzarle faceva sì che, già nella fase della prima configurazione mentale, esse si disponessero assecondando una sorta di metronomo interiore, che poi non era altro che il passo giambico dell'endecasillabo italiano, complicato certo dalla memoria altrettanto produttiva di certi ritmi ormai canonici nella metrica libera del Novecento, e da certi tic stilistici della tradizione petrarchista. Il risultato è quel ron ron tradizionale, che si sente al di là della misura dei versi, e soprattutto al di là di ogni intenzione da parte mia. Lo spartiacque qui è tra un pensare in endecasillabi – un fatto normalissimo – e lo smettere di pensare tout court. Sono versi liberi, ma liberati anche dal *sensò* di questa libertà, come direbbe Barthes, o, viceversa, sono versi di respiro canonico, ma liberati dalla gabbia istituzionale della tradizione. Faccio fatica a spiegarmi perché il discorso implica un grado molto alto di interiorizzazione del ritmo del verso italiano, vale a dire del ritmo della lingua stessa: alla fine del processo c'è la piena libertà, una libertà che ha trascorso, e non saltato a piè pari, la memoria della tradizione.

Niccolò Scaffai – All'inizio ti ho definito 'poeta selettivo'; selettivi sono stati, tra gli altri, due autori che hanno diversamente inciso nella tua esperienza di autore e di studioso di poesia, come Leopardi e Sereni. Oltre a questi, che più o meno distintamente si intravedono spesso in filigrana nella tua poesia, quali ulteriori, eventuali riferimenti hanno contato per scrivere *Paradiso*?

Stefano Dal Bianco – Quando hai raggiunto un'età, e hai trovato una lingua, sei diventato quella lingua. I miei autori sono sempre stati pochi e molto interiorizzati, nel senso che magari rispuntavano fuori – è il caso di Sereni in *Planaval* – dopo anni di rigetto totale e di legittima difesa, in forma del tutto automatica, fuori controllo. Ma poi quei pochi sono diventati un calderone dove è difficile mettere le mani. Li vedo, li sento anch'io Petrarca, Ariosto, Leopardi, Sereni in *Paradiso*, ma stanno tutti dalla stessa parte, dove sono sempre stati, nella lingua. C'è da dire che l'immersione in un contesto di natura ha fatto emergere anche sul piano tematico, e non più solo formale, la memoria involontaria di chi aveva sperimentato un certo tipo di transazioni con il paesaggio, quindi certe zone di Petrarca, il Leopardi idillico, e soprattutto Zanzotto, non più affiorante 'soltanto' in fatti di micro-stilistica, ma reincontrato nella sua grandiosa attitudine alla 'percezione trascendentale del paesaggio'. Non mi riesce però di considerare queste presenze come delle 'fonti' letterarie. Posso tuttavia confessare che nel bel mezzo

del sacro entusiasmo che stava partorendo le poesie di *Paradiso*, a cavallo tra 2021 e 2022, sono incappato in un paio di aiuti insperati, che sono stati importanti come lasciassero passare, come giustificazione razionale, come avallo dell'operazione che stavo conducendo quasi in stato di trance, senza sapere dove stavo andando a parare. Uno è stato Robert Frost, un poeta che non mi aveva mai catturato particolarmente, a causa delle traduzioni, non proprio consentanee, di Giovanni Giudici. L'uscita delle bellissime versioni di Silvia Bre per Adelphi (*Fuoco e ghiaccio*, gennaio 2022) e gli scambi precedenti con Silvia, che mi metteva a parte di certe meraviglie, sono stati una sorta di illuminazione. Una delle cifre di Frost è la pura e semplice disposizione a descrivere il paesaggio, ma con la fiducia che questo si traduca senza sforzo in avventura psichica, in qualcosa che valga la pena di essere comunicato, grazie all'intensità dello stato interiore che fa da filtro alla descrizione stessa. Era esattamente ciò che stavo sperimentando. Come potevo non riconoscermi in quel genere di naturale pacatezza ansiosa? L'altro incontro illuminante è stato con il saggio di Agamben sulla *Follia di Hölderlin* (Einaudi, 2021) dove, fra tantissime altre sollecitazioni che mi è impossibile riassumere, si insiste sul concetto hölderliniano di 'vita abitante' o 'abituale', definita dal poeta, in una lettera, come quella vita «che sta in una relazione debole e distante con il tutto e che proprio in quanto è in sé in alto grado insignificante, deve essere afferrata poeticamente come infinitamente significativa». Il distacco mansueto che si sente nelle poesie della torre rispecchia una modalità di esistenza impersonale, per la quale ha poco senso rivolgersi all'umanità presente...

Niccolò Scaffai – Mi vengono in mente i versi «perché l'abituale per natura / non ama l'abitudine / e per difesa cerca solo ciò che non ritorna» (p. 116). Possono valere, per metafora, come chiave di questa forma, sapientemente variata nella costanza...

Stefano Dal Bianco – Direi proprio di sì. È Petrarca dalla torre di Hölderlin.

Niccolò Scaffai – *Tutto il paese dorme* (p. 32): qui l'io è costretto a dominare dall'alto e ad alzare lo sguardo, mentre «Tito ha il naso rasoterra». Sembra essere questa la vera condizione privilegiata, che si collega a quella sorta di 'sordina alla trascendenza' che pare di avvertire altrove (*Mentre individuavo la cintura di Orione*, p. 52). O meglio, l'unica trascendenza possibile è nell'immanenza delle cose sensibili: il vento, la consistenza materiale del miracolo. Si potrebbe parlare di una sorta di comunione attraverso ripetizione; del resto, il lancio dei sassi nell'acqua è la condizione per un ironico, demistificato animismo (p. 66). Per questa via, mi sembra che *Paradiso* eviti sempre il rischio di certa retorica del naturale così spesso presente in altri autori contemporanei. Una retorica qui mai neppure sfiorata: la

meta non è il facile 'incanto' ma semmai la riscoperta delle radici profonde che collegano pensiero e natura.

Stefano Dal Bianco – Che i morti, in quanto Mani familiari, stiano nel paesaggio naturale è uno dei grandi temi di Zanzotto, e anche in questo me lo sono ritrovato dentro, sebbene solo di sfuggita (ma c'era già *Ritorno a Planaval* per questo). Direi che quella che a volte esce come ironia, serve a ricondurre sul piano umano, spesso come ironia del soggetto su sé stesso, quelle che altrimenti sarebbero vere illuminazioni. Nella stessa prospettiva credo vada considerata la relativa assenza di assertività negli enunciati. Il soggetto non è mai sicuro di ciò che esperisce e sente, può subodorare che esista una realtà trascendente, e che questa si renda fruibile per barlumi, ma non si può fidare della propria percezione perché sa bene che la sua è una condizione transitoria e potenzialmente fallace, ben lungi dall'aver raggiunto quello stato superiore della coscienza che solo gli permetterebbe di esercitare una libera, spassionata, valutazione dei fatti. Nondimeno ci prova, ma rimane incartato nella sequela dei forse, dei chissà, dei non so, oltre che, naturalmente, nelle stesse volute della sua sintassi spudoratamente ipotetica e condizionale. Pensiero e natura restano realtà separate per l'incapacità del soggetto a farsi natura. La visione rasoterra di Tito è solo un'altra possibilità, un'espansione percettiva, ma nemmeno lui sa a che cosa serva. C'è però un distratto, forse perfino benevolo, 'farsi incontro' del dato naturale, e il sospetto costante che gli dèi del paesaggio esistano.

Niccolò Scaffai – In *Paradiso* agisce e anzi ha un ruolo cruciale la percezione dei fenomeni, per lo più legati al paesaggio, a quel contesto che hai descritto fin qui. In questo si può forse riconoscere una affinità con il motivo dell'attualità che caratterizza molta poesia moderna, almeno quella che si colloca nel solco della tradizione del Novecento, specialmente lungo l'asse Montale-Sereni (un certo Sereni), che valorizza l'occasione, l'apparizione, l'epifania in senso modernista. Ma nel tuo libro, e nella tua poetica in generale, le differenze rispetto a quei modelli mi sembrano ancora più rilevanti delle possibili somiglianze. In *Paradiso*, infatti, alla percezione segue sempre la definizione di un concetto, che viene reso così accessibile, condivisibile all'altro, al lettore. La conoscenza insomma non è un privilegio di cui beneficia il soggetto e solo lui.

Stefano Dal Bianco – Questa tua sollecitazione chiama in campo l'atteggiamento verso il lettore. Da *Planaval* in poi, grazie soprattutto a Ludovico Ariosto – siano benedetti nei secoli il suo nome e la sua generosa apertura umana – ho capito che un temperamento lirico non può mai, non deve mai esentarsi da una disponibilità al narrare. Si tratta di avere il lettore sempre idealmente davanti, di

parlare a qualcuno e di coinvolgerlo. Per farlo, devi disporti al racconto: l'occasione e il contesto in cui si è prodotta la poesia devono essere ben chiari, esplicitati all'interno del testo. Ciò che mi ha sempre irritato in Montale e in tanta parte di ciò che viene chiamato 'modernismo' – che non ho mai capito bene che cosa sia, dove nasca e dove finisca – è l'occultamento dell'occasione che ha generato il testo, obbligando il lettore a un gioco al rimpiazzino con i significati che non ha altro senso se non quello di soddisfare la vanità autoriale. Ci si mette al riparo erigendo un piedestallo di inutile non detto. Ma il mistero è nel reale, non c'è alcun bisogno di complicarlo surrettiziamente sottacendo il contesto. È un gioco sporco, ed è forse ciò che Saba intendeva per poesia 'disonesta'. Questo retaggio novecentesco svilisce e rende illeggibile gran parte della poesia che si scrive attualmente. In nessuna altra epoca della letteratura mondiale si è mai agito così, con così tanto disprezzo nei confronti del lettore.

Varia

PERFORMATIVITÀ, VOICINGE DISPOSITIVI
ALCUNI APPUNTI SU *LA DISTINZIONE* DI GILDA
POLICASTRO

Beatrice Magoga

La poesia come evento di performance

Che la poesia, alla stregua di ogni altro testo letterario, non sia un oggetto autosufficiente e inerme, ma la matrice di uno scambio sensibile con il lettore, è stato ampiamente comprovato da teorie fenomenologiche, estetiche e della ricezione più o meno recenti.¹ Il potenziale d'azione proprio del testo consisterebbe, per usare le parole di Hans Ulrich Gumbrecht, in una «oscillation between presence effects and meaning effects»,² in un flusso di «significato» e «presenza» (l'«effetto di tangibilità»³ generato da ogni oggetto estetico) che arriva a toccare e a trasformare i corpi degli interlocutori, a coinvolgerli fisicamente e cognitivamente in un evento percettivo complesso. L'esperienza estetica in letteratura è quindi regolata da dinamiche performative: nell'atto-evento in cui essa consiste, l'opera e il lettore si influenzano a vicenda e partecipano l'una dell'estraneità dell'altro, ora subendola, ora, all'opposto, alterandola.

Se pensiamo al caso specifico della poesia, c'è però da aggiungere che la performatività che la riguarda in quanto oggetto estetico sembra attecchire ben più in profondità. In ragione di quella che è stata la sua storia e delle ricorrenze formali

¹ Cfr. Wolfgang Iser, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987 (ed. or. München 1976); Hans R. Jauss, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, Il Mulino, Bologna, 1987-1988 (ed. or. Frankfurt am Main 1984); Derek Attridge, *The Singularity of Literature*, New York, London, Routledge, 2004; Marco Caracciolo, *Strange Narrators in Contemporary Fiction: Explorations in Reader's Engagement with Characters*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2016; Peter Szendy, *Pouvoirs de la lecture. De Platon au livre électronique*, Paris, La Découverte, 2022.

² Hans U. Gumbrecht, *Production of presence: what meaning cannot convey*, Stanford, Stanford University Press, 2004, p. 107.

³ Ivi, p. XIII.

che ne hanno definito le peculiarità, la poesia viene infatti ritenuta il genere letterario più manifestamente performativo, capace di riprodurre meglio di qualsiasi altra scrittura la forza d'urto e la risonanza della parola "parlata". Le origini orali della poesia, lo stretto vincolo che per millenni ha legato il verso al canto, alla musica, al rito,⁴ avrebbero lasciato nel testo poetico l'impronta del «delirio della voce»,⁵ la traccia di una vocalità a tal punto pregnante da essere divenuta componente della struttura. La poesia viene allora assunta, come scrive Cavarero, a luogo per eccellenza in cui «la sovranità del linguaggio si arrende a quella della voce»,⁶ a genere che riesce a far trapelare dalle maglie della scrittura il sodalizio originario tra parola, suono e gesto, ossia che «incorpora le prerogative» della *performance* – così Gasparini – «nella sua stessa materia». ⁷ Adottando tutti gli strumenti a sua disposizione (linguaggio, prosodia, metrica, ritmo, figure retoriche), la poesia custodisce, nelle parole stampate sulla pagina, una «scena performativa ideale», latente e allusiva, che potrà essere espletata in un secondo momento dal lettore, affidandole sia la propria voce che il palcoscenico della propria immaginazione.

Per entrare un po' più nel merito dell'argomento, e per vedere in quali termini si può parlare di performatività del testo poetico indipendentemente dal rimando alle sue origini orali, torna utile affidarsi alla teoria. Secondo Käte Hamburger, la capacità della poesia di rendersi presente a un interlocutore e di agire sul suo apparato percettivo-cognitivo sarebbe più propria della lirica e dovuta allo statuto di enunciato reale su cui questa si basa. Senza nulla togliere a quella forma specifica di finzione a cui qualsiasi poeta può ricorrere per tradurre l'esperienza in scrittura (e senza la quale l'esito non sarebbe altro che «una poesia mancata»),⁸ la lirica viene letta e vissuta nella stessa maniera di un enunciato di realtà, come fosse un

⁴ A riguardo esiste una ricca bibliografia. Tra i titoli più noti, si ricordano: Ruth Finnegan, *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*, Eugene, Wipf and Stock, 2018 (ed. or. Cambridge 1977); Jack Goody, *La logica della scrittura e l'organizzazione della società*, Torino, Einaudi, 1988 (ed. or. Cambridge 1986); Eric A. Havelock, *La musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi*, Bari, Editori Laterza, 2005 (ed. or. New Haven and London 1986); Walter J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 2014 (ed. or. London 1982); Paul Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino, 2001 (ed. or. Paris 1983).

⁵ Paul Zumthor, *La lettera e la voce. Sulla «letteratura» medievale*, Bologna, Il Mulino, 1990 (ed. or. Paris 1987), p. 208.

⁶ Adriana Cavarero, *A più voci: filosofia dell'espressione orale*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 16.

⁷ Francesca Gasparini, *Poesia come corpo-voce. Ipotesi teoriche e esempi novecenteschi (Yeats, Lorca, Artaud, Bene)*, Roma, Bulzoni, 2009, p. 32.

⁸ Biagio Cepollaro, *Due parole sulla questione della voce e del finzionale nella poesia*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», XX (2017), p. 117.

evento di enunciazione non fittizio in cui vengono fatte dichiarazioni intorno a *questo* mondo. Prima di qualsiasi altro aspetto testuale, in sostanza, ciò che balza all'occhio è che la lirica si manifesta presentificando sé stessa: è cioè un enunciato che mostra sé stesso in quanto enunciato, in quanto atto linguistico che ha tutta l'aria di fare parte della nostra realtà e di riuscire ad instaurare qui e ora un rapporto comunicativo diretto con ciò che si situa oltre la pagina. Sebbene Hamburger riconduca queste sue osservazioni unicamente alla natura non finzionale del soggetto linguistico – per cui la poesia è reale perché «l'io lirico è un soggetto di enunciato vero e proprio, un soggetto reale»⁹ –, considerare la lirica un tipo di discorso che afferisce al sistema enunciativo, più che a quello della finzione e di tutti i suoi possibili eterocosmi, è di fatto un primo importante punto di partenza per vedere nel testo quel potenziale d'azione che lo rende cosa viva ai sensi di chi legge.

Un approfondimento sulla questione – sempre incentrato sulla lirica, ma di fatto estendibile anche ad altre tipologie di poesia – lo si trova in alcuni scritti di Jonathan Culler, e in particolar modo nei capitoli di *Theory of the Lyric* (2015). Al di là degli aspetti critici del saggio (quale può essere, ad esempio, la tendenza essenzialista ravvisabile nelle sue teorie),¹⁰ la motivazione di fondo che ha spinto Culler a scrivere queste pagine e gli assunti di base che vengono esposti credo aiutino a fare luce non solo sui modi della performatività poetica, ma anche – e, direi, soprattutto – sull'importanza di considerare la poesia un fenomeno più sfuggente e complesso di un oggetto linguistico statico. Discostandosi dagli approcci teorico-critici che intendono ricondurre la lirica al monologo teatrale o alla narrativa, Culler ripone al centro del discorso sul poetico «the effects of presentness of lyric utterance, the materiality of lyric language that makes itself felt as something other than signs of a character and plot».¹¹ Insiste, cioè, su una lirica-*performance* che non *rappresenta* un evento enunciativo, ma che è essa stessa un evento, e rivendica questo carattere non mimetico come il tratto distintivo del testo, non aggirabile con categorie critiche che non gli pertengono o che quantomeno non sono state problematizzate e ridiscusse prima di essere adottate.

⁹ Käte Hamburger, *La logica della letteratura*, Bologna, Pendragon, 2015 (ed. or. Stuttgart 1957), p. 269.

¹⁰ Cfr. Stefano Ghidinelli, *La poesia diventa. Per una teoria poetica anti-essenzialista*, in *Teoria&Poesia*, a cura di Paolo Giovannetti; Andrea Inglese, Milano, Biblion, 2018, pp. 47-56.

¹¹ Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge, Harvard University Press, 2015, p. 119.

Oltre a individuare e analizzare i vari segnali testuali della performatività (il suono, il ritmo, l'allocuzione, l'uso insistito dei verbi al tempo presente), Culler indaga anche il modo in cui può essere considerato il soggetto lirico. Per fare ciò, introduce una delle nozioni di maggiore interesse tra quelle proposte nei suoi scritti, nozione che, peraltro, può tornare particolarmente utile nella lettura performativo-evenemenziale di un testo: il *voicing*. Intendendo con questa espressione un effetto di sonorità non necessariamente vincolato all'idea personalistica di *voce* e di *io lirico* (che porta su di sé lo spettro della soggettività del poeta, o al più di una *fictional persona*, come vorrebbero le teorie romantiche e drammatico-mimetiche),¹² Culler sfuma la centralità monolitica del soggetto poetante per lasciare spazio all'irruenza di un evento che può sopraffare, quando presente, il soggetto, o addirittura, se assente, farne le veci. Esiste, in poche parole, una dimensione evenemenziale del linguaggio che va oltre la necessità della presenza di un soggetto. Perciò l'io lirico può talvolta rivelarsi l'illusione personalistica dell'interprete che proietta nel testo la sua condizione di soggetto, la consapevolezza di essere persona individuata da biografia, carattere, volontà;¹³ e può ridursi a principio di coesione, entità linguistica che regge e orienta il discorso verso una forma di personalizzazione che permette a chiunque di appropriarsene, di renderla "personale per sé". In tal modo, viene tutelata la libertà del poeta di lasciarsi guidare dalle tendenze impersonali e oggettive del linguaggio, senza che le sue parole vengano ricondotte, erroneamente, al suo io empirico,¹⁴ al profilo di un altro io parlante o di un personaggio (inteso in senso narratologico) contraddistinto da una propria identità e autonomia di parola e d'azione.

¹² Cfr. Barbara H. Smith, *On the Margins of Discourse. The relation of literature to language*, Chicago, University of Chicago Press, 1978; *Poetic Closure: A Study of How Poems End*, Chicago, University of Chicago Press, 1968.

¹³ Cfr. «By presuming that the language before us originates in a speaker-subject and that reading the text is overhearing a speaker, we confirm in a mirroring operation our own status as subjects and originators of language rather than its products. With the presumption of a persona, we can convince ourselves that everything happens between speakers and defend against the impersonal force of language» (Culler, *Theory of the Lyric*, p. 116).

¹⁴ Rispetto al rapporto tra *io lirico* e *io empirico*, mi rifaccio ancora una volta alle parole di Hamburger. In quanto lettori, non abbiamo «né la possibilità né il diritto» (Hamburger, *La logica della letteratura*, p. 271) di definire quale sia il grado di dipendenza dalla realtà dell'*io* della poesia, in quale misura l'*io lirico* coincida con quello del poeta. La relazione tra soggetto poetico ed empirico è, di fatto, indeterminata e indeterminabile.

Considerando quanto è stato detto sinora, e cioè che l'evento di poesia, come una qualsiasi *performance*, «costituisce la realtà» ed è «autoreferenziale»,¹⁵ e che la lirica pare avere una più forte predisposizione a configurarsi come evento, riabilitare un'idea performativa di poesia può di certo introdurre una concezione viva, mobile, dinamica del testo e del modo di rapportarsi ad esso. Come pure può invitare, sul piano specifico della critica testuale, a mettere in discussione un certo «blabla narratologico»¹⁶ – a tal punto diffuso da aver condizionato, con la patina normalizzante del “tutto è racconto”, ogni ambito letterario – e a colmare «i molti vuoti della teoria»,¹⁷ tanto sul fronte della soggettività poetica, quanto su quello di altri meccanismi testuali su cui il dibattito teorico non è giunto a conclusioni soddisfacenti. Nelle pagine che seguono, verrà quindi proposta una lettura di un libro recente di poesia, così da mettere in luce i modi e le contraddizioni della performatività e la loro efficacia nel descrivere certi aspetti della «*poesia diffusa*», metamorfica e incline all'ibrido, di oggi – quella poesia che crea «ponti: tra l'uno e i molti, tra l'io e il noi, tra poesia e prosa, tra parola e immagine, tra il Novecento e il tempo che gli è sopravvenuto».¹⁸

La distinzione di *Gilda Policastro*

Esperienza del lutto, dispositivi e effetti di voce

Chi ha avuto modo di esplorare il mondo della poesia contemporanea saprà dell'annosa discussione intorno alla poesia “lirica” *stricto sensu*, considerata assertiva e centrata su di un soggetto auto-riferito, e alla poesia “di ricerca” o “post-poesia”, programmaticamente volta a dismettere l'assertività lirica adottando pratiche testuali desoggettivanti.¹⁹ L'individuazione e la definizione delle due categorie sono, in verità, piuttosto problematiche, tanto che ancora oggi sembra non si sia trovata una conclusione soddisfacente. Senza entrare troppo nel merito della questione, che necessiterebbe di una trattazione più approfondita, darei per

¹⁵ Cfr. Erika Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, Roma, Carocci, 2014 (ed. or. Frankfurt am Main 2004).

¹⁶ Paolo Giovannetti, *Narratologia vs Poetica: appunti in margine a 'Theory of the Lyric' di Jonathan Culler*, in «Comparatismi», 1 (2016), pp. 32-39, alla p. 39.

¹⁷ Cfr. Paolo Giovannetti, *Dopo il 'testo poetico'. I molti vuoti della teoria*, in «Il Verri», 61 (2016), pp. 9-35.

¹⁸ Andrea Cortellessa, *Per riconoscere la poesia: tre connotati*, su *Le parole e le cose*, 22 settembre 2016.

¹⁹ Per una definizione più articolata di post-poesia, comprensiva di un excursus storico e dei rimandi al debito statunitense e francese di questo tipo di scrittura, si vedano: Gian Luca Picconi, *La cornice e il testo. Pragmatica della non-assertività*, Roma, Tic Edizioni, 2020; Marilina Ciaco, *Dopo la poesia? Installazione e allegoria nelle scritture di ricerca del Duemila*, Milano, Biblion, 2025.

validi, sulla scia di Mazzoni,²⁰ i concetti di “poesia lirica” e di “post-poesia”, se non altro per la praticità di segnalare due direzioni divergenti – ma non per questo non sovrapponibili – verso cui può orientarsi la scrittura. Penserei, quindi, più che a delle rigide categorie di genere, a delle pratiche compositive che non si escludono a vicenda e che si rapportano l’una all’altra come in una tensione tra forze centrifughe e centripete. D’altronde, la post-poesia potrebbe essere letta come una problematizzazione per «sottrazione» delle qualità del lirismo, un «*non essere in un determinato modo*»²¹ che fa da controparte e che esiste grazie al suo opposto.

Questo appunto preliminare è funzionale a introdurci alla poesia di Policastro e a un libro come *La distinzione*,²² che alla stregua di altri libri dell’autrice è costruito sulla compresenza e sull’oscillazione tra l’una categoria e l’altra. Il caso di Policastro, infatti, risulta essere di un certo interesse proprio per via della sua posizione di confine: sia schierata sul versante della post-poesia e di quest’ultima evidentemente promotrice, se si considerano i suoi contributi saggistici²³ e le procedure e i motivi post-poetici della sua scrittura; sia fedele al nucleo dell’esperienza personale, costantemente presente in forma più o meno esplicita, per quanto mai ipertrofica. Scrive, a proposito, Marco Ricciardi:

Se da una parte la Policastro-critica ha in qualche modo sostenuto – e continua a farlo – quella scrittura di ricerca che dipana il suo filo d’Arianna a partire (per limitarsi all’ultimo secolo) soprattutto dall’esperienza del Gruppo 63 [...], dall’altra si percepisce il tentativo, come autrice, di mantenere un punto di vista altro, in lucida e feconda dialettica con quella dimensione emotiva-soggettiva-biografica, che sembra rimanere, de facto, il suo irriducibile serbatoio creativo.²⁴

²⁰ Guido Mazzoni, *Mondi e superfici. Un dialogo con Guido Mazzoni*, a cura di Gianluigi Simonetti, su *Nuovi Argomenti*, 30 ottobre 2017.

²¹ Mariangela Guatteri, “Scrittura non assertiva!”, su *Nazione Indiana*, 8 ottobre 2015.

²² Gilda Policastro, *La distinzione*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2023.

²³ Si pensi ai saggi *Polemiche letterarie. Dai Novissimi ai lit-blog* (2012) e *L’ultima poesia. Scritture anomale e mutazioni di genere dal secondo Novecento a oggi* (2021), o a recensioni e articoli scientifici e non in cui Policastro prende posizione a favore di una più rigorosa considerazione dell’area della ricerca (cfr. Gilda Policastro, *Dal cut-up al googlism: la pratica del montaggio nella poesia contemporanea*, in *La modernità letteraria e le declinazioni del visivo. Arti, cinema, fotografia e nuove tecnologie. Atti del XIX Convegno Internazionale della MOD, 22-24 giugno 2017*, a cura di Riccardo Gasperina Geroni; Filippo Milani, vol. I, Pisa, Edizioni ETS, 2019, pp. 447-454; Gilda Policastro, *Intermezzo – Appunti per una convivenza tra lirica e ricerca*, su *La Balena Bianca*, 31 ottobre 2017).

²⁴ Marco Ricciardi, *La distinzione (Gilda Policastro)*, in «Rossocorpolingua», Anno VI (2023), 3, pp. 106-110, alla p. 107.

Policastro si pone come una sorta di irrimediabile «bastian contrario»²⁵ che si appropria simultaneamente dell'una e dell'altra pratica poetica per contraddirle o legittimarle, e per evitare identificazioni non problematiche con una sola delle due categorie. Si tratta di quella “rinuncia allo stile” di derivazione sanguinetiana che, traslata nel presente, consiste per Policastro nel rifiuto di un'adesione incondizionata a un partito poetico, ovvero nell'assumere come propria la fedeltà alla sola scrittura, di per sé mutevole (da qui l'agilità nel passare dalla poesia alla narrativa e viceversa), impura, non catalogabile: «Il mio non avere stile [...] è non sapere esattamente come si collochi quello che scrivo nell'area poetica contemporanea».²⁶

Questa ambivalenza si ripercuote nella scrittura su più livelli. Da un punto di vista tematico, l'ossessione per la morte e per la malattia, matrice e sostanza dei libri in prosa e in versi dell'autrice, ha prima di tutto una ragione autobiografico-emotiva, legata all'esperienza personale del lutto e alla frequentazione degli ambienti ospedalieri. In secondo luogo, assume una valenza sociale, storica, collettiva che ha portato Policastro a integrare nel discorso del sé le vite altrui e a fuoriuscire, senza però negarlo del tutto, dallo spazio circoscritto di una biografia individuale. Tutto ciò si riverbera sul piano formale nei termini di un linguaggio plurimo, frastagliato in una molteplicità di voci – spesso anonime, senza volto – dalle quali talvolta emerge un soggetto riconoscibile e centrato. Per la gestione e la messa in forma di questi possibili soggetti di poesia, e per deviare il singolo in direzione di una problematizzazione della sua integrità, Policastro si avvale tanto degli strumenti retorici tipici dell'espressione del sé, sollecitati dallo slancio emotivo-empatico che deriva dall'immersione nell'esperienza personale, quanto di strategie stranianti, distanzianti, respingenti, che disinnescano la componente patetica in favore di un'osservazione critica e distaccata del linguaggio.

Lo stesso discorso vale per *La distinzione*. La prima poesia del libro, *Precari*, una lunga invocazione indirizzata alla madre defunta, esplicita a chiare lettere che la fonte, la cornice e il pretesto fattuale da cui scaturisce la scrittura si innestano nell'esperienza realmente vissuta della perdita, nello stigma della morte e nella difficoltà della rielaborazione del lutto. La stessa Policastro, d'altronde, scrive di non voler rinunciare al patetismo del dolore («Quello che so di sicuro [...] è che in certe cose non mi distingo affatto. Ho scritto una poesia per mia madre, straziante. E lasciatemi patire senza rimorsi»)²⁷, così come non rinuncia, di fatto, a una commozione, certo, enfatica – rimarcata, peraltro, dalla retorica

²⁵ Gilda Policastro, *Precari*, su *Laboratori poesia*, 28 aprile 2023.

²⁶ Demetrio Marra, *Intervista a Gilda Policastro*, su *Inchiostro*, 12 novembre 2017.

²⁷ Gilda Policastro, *Precari*, su *Laboratori poesia*, 28 aprile 2023.

dell'allocuzione –, ma anche inequivocabilmente ironica, piena di deviazioni verso un argomento di tutt'altro genere: quello del lavoro precario.

Mamma tu lo sai
che a un idiota qualunque
se va a leggere su un palco
(li chiamano slam poetry)
gli danno quanto meno cento euro
(lo chiamano gettone di presenza)
e se lo vince ci può campare un mese,
certo senza pretese
Mamma mi ricordo quando non camminavi
papà a spingerti giù nel corridoio
overlook dice un poeta di oggi, come in *Shining*,
e tu battevi i piedi, invece, come un bambino al mare
Mamma tu lo sai che oggi
se va bene mi rinnovano il contratto
ma devo sorridere, carina e ben vestita
(da ricercatrice a tempo, che hai capito da velina)
Mamma ti ricordi com'eri bella nelle foto
[...] (p. 9)

Un simile accentramento del discorso poetico su di un solo soggetto di enunciazione e la conseguente declinazione del testo in termini personalistici sono ravvisabili anche in altri luoghi del libro. Entrambi si palesano, per lo più, in un io femminile ipocondriaco, assillato dal terrore di poter andare incontro allo stesso destino di morte che ha segnato la sua «discendenza bastarda» (p. 15); un io che, al contempo, è anche morbosamente attaccato alla morte come orizzonte in cui figurarsi («Sono già morta un sacco di volte», p. 15), come propria compagna, confidente, ragione della propria presa di parola e della propria esistenza («Io e la morte siamo amiche da sempre, abbiamo fatto un patto: / ricevo diagnosi fatali, condivido, inoltre / ne parlo: non parlo d'altro / Se di amore si muore, io vivo d'amore / per la morte», p. 17).

Al tono personalistico e *confessional* del discorso, reso talvolta con l'allocuzione a un tu autoriflesso («(dici che non esiste il trauma, / proprio tu, che n'hai abrasi due», p. 44; «fastidio senza contenuto / ecco la tua poesia», p. 59), si aggiungono altri modi d'enunciazione. Si va dal riferimento a una terza persona, un voi, un sé collettivo o un tu non specificato («La depressione era un diritto / che ti conquistavi con la sfiga materiale», p. 75), all'asserzione impersonale con valore epidittico, priva di una soggettività esplicita, ma comunque dichiarazione reale di una verità sul mondo («La spiegazione delle cose è nelle cose: quando sclerano»,

p. 25; «è il dark web, si scopre la morte *spawnando* / giù giù in fondo», p. 38). Infine, si giunge alla proliferazione dei soggetti enuncianti, nel momento in cui vengono riportate sulla pagina le parole degli altri – pronunciate, scritte, o pubblicate sui social – e le invenzioni linguistiche di algoritmi e IA.

In questa condensazione confusionaria di linguaggi (tra italiano, romanesco, francese, inglese), di enunciati e soggetti d'enunciato, l'ambiente ospedaliero – che ricorre insistentemente nel libro – viene così rievocato non tramite la descrizione, bensì attraverso la registrazione della “sua” lingua. Il luogo fisico si traduce in ambiente linguistico; l'ospedale in un «ospedale ricostruito»²⁸ dalle domande e dalle diagnosi dei medici, dalle conversazioni con gli altri malati e con gli infermieri, dai rumori degli apparecchi ospedalieri che disturbano le sale d'attesa e le stanze dei pazienti. Un esempio piuttosto chiaro lo si legge in *Un nome che può essere Salim* (pp. 18-19):

Stacco tutto e me ne vado:
 è grosso, una stampella per parte
 L'altro non sa scrivere il nome
 Somalo? Etiopia. E te pareva,
quante possibilità ciàvevo, su un mijjone
 Promiscuità, è questo a definirci
 nell'anticamera del reparto dove il sonno ci intuba:
 staccati gli aghi ci sveglieremo tutti sani o più malati
 a digiuno
 e niente acqua dalla mezzanotte
Mettiamo un po' di musica così ce passa,
 s'infilà i guanti per Salim, lui non sa scriverlo
 ma lei lo ha imparato col tu democratico
 degli ospedali
 [...]

In altri contesti, invece, in cui non viene esplicitato il luogo di ambientazione, questo affastellarsi di discorsi arriva a ricreare l'atmosfera linguistica di una specifica situazione storico-sociale, quale quella dell'ospedalizzazione del quotidiano e dell'allarmismo igienico vissuti durante la pandemia:

Pandemonio

Guida piano che c'è il coronavirus

²⁸ Demetrio Marra, *Poesia come allarme*, su *layoutmagazine*, 9 giugno 2021.

Li abbiamo visti tutti i cinesi
mangiare i topi

etcìù (voice over: eccheccazz)

Il virus c'era già: una buona notizia
Lavatevi sempre le mani
nel tempo di tantiauguriate (completo)

(area covid
curva epidemica)

signora può indossare i guanti

Anche i gatti sono contagiosi

Il virus si conserva nelle lacrime dei malati

*mantenere le
distanze di
un metro, signori,
per favore,
grazie*

(le terapie intensive, gli intubati)

Non esiste nessuna patente d'immunità
(rischio sostenibile
nuova normalità)

Sì, anche nell'acqua (reflue, non rubinetti)

*scusi, si può
mettere la mascherina,
mentre mi parla*

Dipende dal numero dei tamponi
Se RO è 0,5 per essere infettati servono
due malati
(carica virale, tempesta citochinica,
concetto di dose infettante)
Non c'è abbastanza reagente
L'Italia è il paese europeo con più tamponati
[...] (pp. 48-49)

Ne *La distinzione*, ciò che balza all'attenzione è il chiacchiericcio diffuso, il vociare di un'accozzaglia di linguaggi, registri, frasi fatte e citazioni colte, che disperde la dicotomia tra soggettivo e non-soggettivo in un generale atto-evento di *voicing*. Che vi sia un io autobiografico che fa dichiarazioni intorno al proprio

vissuto, o un soggetto di enunciato anonimo proiettato verso l'altro da sé o frutto di discorsi umani e non-umani, oppure, ancora, che non vi sia alcun soggetto, l'effetto è sempre quello di stare assistendo alla *performance* di un linguaggio *detto*, che si dispiega nel presente dell'enunciazione e che agisce sulle facoltà cognitive di chi lo sta ascoltando. Ci si trova esposti, in sostanza, all'atto-evento del plurilinguismo odierno, quello di un linguaggio dislocato in spazi reali e virtuali, pervasivo, che ingloba in sé la biografia del singolo e l'illusione di unicità e originalità (nel senso di originario, inedito, "creativo") che l'accompagna. Come scrive Mario De Santis nella sua recensione al libro, il soggetto lacaniano agito dal linguaggio è, qui, subordinato, più che all'inconscio, alla comunicazione caotica di oggi:

Con *La distinzione* PolICASTRO porta il testo dentro questa nube o pulviscolo di segni che è il mondo circostante, reale e storico, di oggi ma nella sua inattuabilità, con riferimenti in presa diretta, di comunicazioni, frasi, locuzioni, slogan, luoghi comuni, il *ça parle* del parlato, il *disincanto fonico* (parafraza qui perché siamo agli antipodi, il titolo dell'ultimo libro di Mariangela Gualtieri) del nostro tempo che abita il mostruoso linguaggio collettivo che dall'inconscio palustre si è trasferito nei social network.²⁹

Per far sì che questa esautorazione del soggetto venga effettivamente riprodotta nel e dal testo, PolICASTRO adotta tecniche di scrittura riconducibili alla poesia di ricerca, ossia tecniche che, come scrive Zublena, «riducono la linearità del discorso» e «disseminano»³⁰ il senso nel testo, lo parcellizzano, lo scompongono e lo riassemblano in un'impalcatura che si auto-contraddice. Si tratta di procedure che si avvalgono tanto delle facoltà "creative" del poeta – che per quanto le si ostacoli non vengono mai eliminate del tutto –, quanto di abilità cosiddette "non creative", consistenti nella rielaborazione del materiale linguistico già esistente. Il *googlism*, il *cut-up*, il *flarf*, l'*eavesdropping* e altre strategie di riutilizzo delle informazioni recepite dall'esterno dissestano, infatti, la poesia con l'alterità dei linguaggi che abitano il contemporaneo e che assediano, plasmandola, la lingua del singolo.³¹

²⁹ Mario De Santis, *Gilda PolICASTRO, La distinzione (Forse è il male di vivere? Chiedi a Google)*, su *Soul food*, 15 luglio 2023.

³⁰ Paolo Zublena, *Come dissemina il senso la poesia di ricerca*, su *Treccani*, 20 febbraio 2009.

³¹ La definizione di ciascuna pratica e un elenco esaustivo delle principali procedure sperimentali adottate in poesia dal secondo Novecento in poi sono stati raccolti dalla stessa PolICASTRO in *Gilda PolICASTRO, L'ultima poesia. Scritture anomale e mutazioni di genere dal secondo Novecento a oggi*, Milano, Mimesis Edizioni, 2021. Da notare come queste procedure siano fortemente debitorie nei confronti dello sperimentalismo statunitense, ossia di autori quali Ron Silliman (esponente della

Per quanto riguarda *La distinzione* e altri libri più programmaticamente post-poetici,³² queste tecniche di scrittura e il decentramento del soggetto che ne deriva sono da intendere in rapporto alla nozione filosofica di *dispositivo* (non è un caso, d'altronde, che la terza sezione porti il titolo di *Dispositivi*). Sulla scorta di Giorgio Agamben, possiamo chiamare dispositivo «letteralmente qualunque cosa abbia in qualche modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi».³³ Ossia considerare come aventi un potenziale di “governamentalità” sul singolo tanto le scuole, le prigioni, gli istituti di correzione disciplinare, evidentemente implicati con il potere, quanto – continua Agamben – la scrittura, la letteratura, i computer, i telefoni cellulari e, addirittura, il linguaggio stesso. I dispositivi hanno perciò una capacità di intervento sull'individuo tale da poterne riorganizzare la soggettività,³⁴ sia in termini psichico-cognitivi e identitari, sia in termini linguistici, per cui il linguaggio figurerebbe contemporaneamente come dispositivo agente e come entità agita.

La dimensione frammentaria del soggetto che troviamo ne *La distinzione* viene proposta da Policastro mostrando gli effetti subìti da linguaggio e individuo nell'interazione con ogni forma di dispositivo: l'ospedale, come luogo che impone ai corpi la neutralità del «tu democratico» e le categorie socioculturali di salute e malattia; il linguaggio degli altri, che si innesta nel singolo per via orale e scritta; qualsiasi altro strumento dotato delle stesse potenzialità trasformative, che siano l'intelligenza artificiale, i farmaci, la scrittura. Ci si imbatte, quindi, in poesie e lacerti testuali integralmente (o quasi) costituiti da voci intercettate per strada, nei corridoi dell'ospedale e in altri contesti di socialità, o da testi trovati in rete, sui social, nei libri (è questo il caso delle *Inattualissime* e delle poesie della sezione *Libri (anche poesie)*). Ma anche in poesie scritte utilizzando apparecchi tecnologici (*Notepad*), sistemi di scrittura automatica di tastiere virtuali e chatbot (rispettivamente *SwiftKey* e *GP(T)-3*), o basandosi su alcune delle pratiche più diffuse nel contemporaneo (*Scrolling*, *Workout*, e, onnipresente in tutto il libro, il *googling*).

In una realtà pervasa dai dispositivi, la poesia registra le interferenze che si insinuano nel soggetto e nella lingua, aderisce alla natura contaminata, ibrida e non monadica delle «post-identità» del presente; e lo fa, appunto, diventando lei stessa

Language poetry e teorico della *new sentence*), K. Silem Mohammad (indispensabile per il concetto di *googlism*), Gary Sullivan (il primo a comporre *Flarfpoems*) e molti altri.

³² Si veda l'interessante riflessione di Ciaco in *Post-poetiche del Duemila: installazioni, dispositivi e allegoria metacognitiva in alcune scritture recenti*, in «Configurazioni», 1 (2022), pp. 269-296.

³³ Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo*, Roma, nottetempo, 2006, pp. 21-22.

³⁴ Laddove, sempre con Agamben, il soggetto corrisponde a «ciò che risulta dalla relazione e, per così dire, dal corpo a corpo fra i viventi e i dispositivi» (*ibid.*).

«letteratura post-identitaria»: una letteratura che – nelle parole di Kenneth Goldsmith – adotta tecniche di scrittura non creativa per assimilare gli strumenti dei dispositivi e per evocare, quindi, la dissoluzione di «ogni senso unitario di autenticità e coerenza». ³⁵ PolICASTRO, come già detto, si colloca appieno in questo solco, tanto che finisce col fare della poesia un *cut-up* di post trovati su Facebook:

Facebook Poetry

Giro di notte per tabaccai automatici
Non un rumore
Neanche gli insetti volano
È surreale
Milano è rimasta senza voce

Nella vita bisogna cercare
l'amore vero, puro, concreto
di una donna che ti ama
per quello che sei e che fai
e non per interessi, o a scopo
di lucro

Come pure uno sciame di massime origliate volontariamente o per sbaglio (*eavesdropping*) frequentando uno spazio pubblico qualsiasi:

Sembra vecchio perché *cià* un sacco di peli ovunque (p. 109)

Che poi se uno si vuole suicidare
a tutto pensa
fuorché ad andarsene a vedere i posti più belli di Tropea (p. 111)

Ogni due anni,
prima di sottopormi alla risonanza magnetica di controllo,
torno nella sala d'attesa dell'Istituto neurologico C*** B***,
uno spazio solitamente affollato,
questa volta
completamente
vuoto (p. 118)

³⁵ Kenneth Goldsmith, *Scrittura non creativa*, Roma, Nero, 2019 (ed. or. New York 2011), p. 101.

Passo molto tempo a scegliere lo shampoo al supermercato, me li guardo tutti, ormai conosco le caratteristiche di ogni marca, di ogni flacone; è una passione, un modo per capire elettori cinquestelle, no-vax, giustizialisti, telespettatori di rete 4. Essendo io calvo. (p. 121)

Assieme al «trauma» del lutto e dell'esperienza della malattia, che per Ciaco funge, ne *La distinzione*, da «dispositivo di significazione in sé»,³⁶ fa da matrice alla poesia di Policastro anche la «tensione tra chi scrive e i suoi dispositivi», in un rapporto – scrive Perozzi – che è giocato tra intenzione e automazione. Una tensione che conduce a una incorporazione del dispositivo nel soggetto, in quanto quest'ultimo, disposto ad accogliere in sé un corpo estraneo, «vede nel dispositivo esterno una possibilità di senso (biologico o espressivo) che non è più in grado di produrre da solo».³⁷ Così nascono gli *stream of consciousness* della sezione *Bravure* (anche se si potrebbe parlare di monologhi della coscienza per molte altre poesie del libro),³⁸ sorta di «stream of perceptions» che, come ricordava Frasca a proposito di Joyce, danno voce a una lingua «radiofonica», «grammofonata», quella polifonica di «un animale immerso in un medium».³⁹ Oppure, ancora, testi a metà via tra l'associazione algoritmica e le abitudini di scrittura dell'uomo:

SwiftKey

Ma non è ancora un dato ufficiale che io sappia i
test sono in corso anzi sono appena partiti da un
altro po' di lavoro che mi hanno fatto bene e che
mi sono personalmente ritradotta in un po' di
tempo per fare un lavoro di tesi e di non essere
mai stato in grado di garantire un lavoro di lavoro
che mi ha fatto riferire i sintomi dalla strada by
you are intended only by any part not yet
registered to the attached lyrics or below is
intended only for you or to find the lyrics for your
own personal or to bookmark

³⁶ Marilina Ciaco, *L'interminabile referto e la grammatica del trauma*, su *il manifesto*, 13 luglio 2023.

³⁷ Antonio F. Perozzi, *Dispositivi, deleghe e tubi ne La distinzione di Gilda Policastro*, su *La Balena Bianca*, 29 novembre 2023.

³⁸ Cosa che può valere, ad esempio, per l'intera *Suite depressiva*, oltre che per le poesie della sezione *Sala d'attesa*.

³⁹ Gabriele Frasca, *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore*, Piano Rosa Boca, luca sossella, 2015, pp. 149-151 e p. 195.

[to
be
continued] (p. 40)

Con la poesia di Policastro, si assiste al contempo all'azione delle forze soggettivanti e desoggettivanti che attraversano un individuo in balia dei dispositivi,⁴⁰ e agli effetti linguistici ed espressivi che comporta l'incorporazione nel soggetto di quegli stessi dispositivi. È come se Policastro, ne *La distinzione*, avesse fatto propria l'ambivalenza del rapporto uomo-dispositivo che già Deleuze aveva riassunto efficacemente nella formula: «Noi apparteniamo a dei dispositivi e agiamo in essi».⁴¹ Da una parte saremmo dunque sottoposti all'influsso di alterità da noi non governabili, dall'altra contaminati necessariamente con quelle alterità e indotti a sfruttarne le capacità espressive e di comunicazione.

La ricezione del testo: dalla parte di chi legge

Data l'interferenza dei dispositivi e l'adozione di pratiche post-poetiche di scrittura, viene da chiedersi, a questo punto, se il carattere agentivo-evenemenziale della poesia e la *performance* della ricezione subiscono qualche variazione o rimangono, tutto sommato, immutate. Si può dire, intanto, che assieme alla vena enunciativa delle poesie di Policastro⁴² viene «accentuata la performatività del testo»: a causa di reticenze, troncamenti di discorso, vuoti di significato e dismissione dei nessi logici di base, un senso unitario può soltanto e «deve essere ricostruito dal fruitore».⁴³ Il lettore è indotto dalla sospensione e dalla scarsa linearità a costruire ponti, a suturare tra loro porzioni di discorso sconnesse, a balzare di verso in verso per comporre un quadro semantico riconoscibile, e a cogliere il passaggio da una voce a un'altra, citazioni e rimandi extra- o intertestuali; oltre che a trovare una possibile lettura per quei luoghi del testo a tal punto auto-evidenti da risultare opachi (cosa che vale soprattutto per certe *Inattualissime*

⁴⁰ Tanto che si può parlare, anche in questo caso, di una «messa in scena, attraverso espressioni prodotte da soggettività diverse, dei modi in cui la situazione linguistica coarta la soggettività stessa» (Gian L. Picconi, *Archeologia di una antologia*, in Andrea Inglese; Gherardo Bortolotti; Alessandro Broggi; Marco Giovenale; Michele Zaffarano; Andrea Raos, *Prosa in prosa*, Roma, Tic Edizioni, 2020, pp. 174-181: 181).

⁴¹ Gilles Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?*, Napoli, Edizioni Cronopio, 2010 (ed. or. Paris 1989), p. 27.

⁴² Non è un caso che la stessa autrice abbia pensato di teatralizzare alcuni testi del libro (cfr. *HITBOX. Dialoghi intorno alla scrittura – Primo incontro: Gilda Policastro con “La distinzione”*, a cura di Antonio F. Perozzi, 18 febbraio 2024): la teatralizzazione avrebbe infatti reso decisamente esplicita la postura da ascoltatore che *La distinzione* domanda al suo pubblico.

⁴³ Claudia Crocco, *Poesia lirica, poesia di ricerca. Appunti su alcune categorie critiche di questi anni*, in «L'ospite ingrato», 12 (2022), pp. 251-267, alla p. 259.

e per le parti di discorso che non alludono ad altro che a sé stesse: «– Oggi hanno operato la baronessa / – Bene», p. 57; «È morto Giorello, lo incontravo ogni tanto al bancomat», p. 122).

A questa enfaticizzazione della performatività, c'è però da aggiungere anche una tendenza opposta, legata al marcato intento metatestuale del libro, al bisogno di richiamare l'attenzione del lettore sulle ragioni (operative, non metaforiche) che soggiacciono a certi modi di scrittura e sulle conseguenze che questi ultimi determinano sulle forme del linguaggio. Il focus di questa poesia riguarda, sì, gli "oggetti", ossia temi, ambienti, persone, lacerti di lingua; ma anche i processi, le procedure che hanno guidato la stesura delle poesie, nonché il senso teorico ed estetico di tali modalità d'azione. Possiamo infatti dire con Antonio Loreto che:

Al significato tautologico dell'oggetto si sovrappone quello dell'operazione compiuta, in parte e forse del tutto traducibile in concetto [...], ed è in questo concetto che risiede il valore – più prudentemente e più precisamente continueremo a parlare di significato – artistico.⁴⁴

Viene a costituirsi, in sostanza, una biplanarità del senso che presuppone, a sua volta, un effetto e una modalità di ricezione duplici: parallelamente all'immersione nell'atto-evento della vocalità e della *performance* ricreativa della lettura, si fa strada una forza straniante che costringe il lettore a prendere le distanze dall'evento enunciativo, a discostarsi dal qui e ora della presentificazione dell'atto verbale per assumere un atteggiamento critico, analitico, distaccato, che lo renda consapevole della pervasività dei dispositivi e delle loro potenzialità nel campo dell'espressione.⁴⁵ Nei versi particolarmente sconnessi di *Uni-verso* (pp. 133-135), il senso di estraneità viene dato tanto dall'interruzione del continuum logico-grammaticale del discorso, quanto dall'intrusione di libri-dispositivo nel testo, con allusioni e citazioni che inducono a ragionare sull'operazione di assemblaggio che è stata effettuata:

I primi sono gli increati bambini, bambini arrosto, semi svestiti – il nero
è il solo lato che si vede (delle mucche, metti, per uno dei tre discorsi o

[metodi])

Silvietta ha avuto freddo stanotte

⁴⁴ Antonio Loreto, *I santi padri di Amelia Rosselli. «Variazioni belliche» e l'avanguardia*, Firenze, Arcipelago Edizioni, 2014, p. 36.

⁴⁵ Una simile dinamica di ricezione è stata affrontata anche dai poeti-teorici della *post-poésie* francese, quali Jean-Marie Gleize, Christophe Hanna, Oliver Quintyn. Per un'indagine puntuale sui meccanismi attenzionali innescati nella dialettica tra lettura immersiva e lettura critica, si veda anche Yves Citton, *Pour un écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014.

(orrore dei sistemi
subordinati, natura, sangue
e materia)

La porta inchiavardata era la stessa cambiava la mano
di chi girava

L'epidemiologia è archeologica dice
del male quello che è stato, non quel che a noi serve
(le avevi mai mangiate
le sberge?)

Proiettivo, svogliosa trova l'aggettivo
di sicuro
non crollò nessun palco
né mandati (da chi)
Trattavasi di locazione, inquilini abusivi (siamo noi a
distruggere il pianeta? Lui se l'è sempre cavata,
il pericolo è: termin-azione)

L'ottica come sguardo privato, unilatero
sguardo come specchio
confinario (Shoah era inferno, non cesura ma deumanazione
graduale di forme del pathos ma prima
del pathos, in-de-cadaver)
– a martellate o di stenti e di botte, se neonato – inermità
non concessa (ha accettato il rischio, Madre scoraggio)

Vola la rondinella
(poi)
(toujours è per dire sempre, ogni volta)
[...]

Evento performativo e straniamento, ne *La distinzione*, convivono, senza che l'uno depotenzi o esautori del tutto l'altro. E senza che vi sia una qualche forma di prevaricazione programmaticamente «sovversiva», «sabotante», del secondo sul primo. A differenza dell'intento ideologico-eversivo dello straniamento neoavanguardista, l'effetto generato dalle poesie di Policastro «è (vuole, pretende

di essere) umoristico»:⁴⁶ mette in luce aspetti contraddittori, ridicoli, o bizzarramente illuminanti del sistema sociale e dei comportamenti dell'uomo, inducendo così ad una presa di distanza dalla propria realtà d'appartenenza, ma al contempo non rinuncia a quella forma di compartecipazione sim-patica che rende prossima e condivisibile l'esperienza altrui. L'umorismo dell'esperienza estetica – tra distacco dall'evento e immersione nello stesso – coincide con un umorismo dei contenuti. Il *pathos* potenzialmente tragico viene deviato verso la comicità di un quotidiano grottesco; viene assorbito nel fare sbrigativo degli infermieri, nella routine della vita del malato, nelle formule verbali di uso comune o mediate dal dialetto, tanto che l'unico lamento che si sente riecheggiare tra le pareti dell'ospedale non è straziato dal dolore, ma suona: «*perché nun me portate 'na frittatina / [...] 'na frittatina / 'na frittatina*» (p. 29).

Per fare un esempio sull'azione simultanea di performatività e straniamento e sull'effetto umoristico che ne consegue, riporto alcuni versi di *BZD expertise* (pp. 46-47). Qui come altrove, le tante voci anonime che si passano la parola presentificano il vociare di malati ed ex malati che condividono la propria esperienza con le benzodiazepine. Eppure, il passaggio non segnalato da un soggetto a un altro, l'andamento sconnesso e non lineare del discorso, e, soprattutto, la consapevolezza che le battute di quelle voci sono l'esito del riutilizzo di frasi già dette da qualcuno, estraniano il lettore dalla presenza del testo-evento e lo calano nell'operazione di riciclaggio e di manipolazione della lingua (ad opera dell'uomo o di un dispositivo – in questo caso un farmaco) resa evidente dal testo-oggetto.

BZD expertise

Interrompi subito

Smetti gradualmente

Non prenderle oppure prendine 3 per una settimana

Scala il prima possibile

Se uno può scegliere, la risposta è senza

Aspetti la giornata giusta e smetti: ormai sei pronta

Non è il Depakin il Citalopram o lo Zoloft

una settimana 4, un'altra 3, poi 2 e poi stop

Da 5 puoi scalare a 3 e poi forse diretta a 0

Io alterno le sere, 5 una sera, quella dopo no e così via

⁴⁶ Policastro, *L'ultima poesia*, p. 128.

Non è bene interrompere bruscamente

Prova a farti piacere un bicchiere di vino che è più sano
Prendile e dormi felice
Se vuoi smettere, smetti

15 in un vodka Martini e non dico altro

Io prendo dosi da elefante
Dalle 25-30 alle 50 gocce giornaliere
fino alle 150 in situazioni oggettivamente invalidanti

Io ho smesso perché mi rallentava i riflessi,
anche a dosi minime: me ne sono accorta con la danza
Io lexotan, librax, poi valium

Loro dicono “acqua”, come il bicchiere
con lo zucchero
che ci dava la mamma

A differenza della poesia interamente derivante dall’auto-dettatura del poeta, ossia da quel parlare fra sé e sé che prima Frye e poi Culler hanno considerato origine del *melos*⁴⁷ e degli effetti di voce della poesia, pare quindi che certe scritture tendano a concepire il testo nella sua doppia natura: quella evenemenziale dell’atto-evento che si innesca nell’interazione con il lettore, e quella oggettuale, materiale e “installativa” (nel senso anti-performativo proposto dal collettivo GAMMM)⁴⁸ di un manufatto linguistico. Da una parte, la poesia favorisce la performatività manifestandosi come evento di enunciazione (di *voicing*) – sebbene spesso non coerente e frazionato – e inducendo il lettore ad interagire con la pagina, sia per colmare i vuoti di senso, sia per far emergere dalla parola la sua vocalità. Dall’altra, viene disattivata la performatività con strategie testuali che impediscono

⁴⁷ Northrop Frye, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Torino, Einaudi, 1969 (ed. or. Princeton 1957).

⁴⁸ Così si legge nella descrizione del sito: «GAMMM non è una rivista né un editore. _ dà ospitalità alla ricerca, tutto qui. _ bassa fedeltà, bassa risoluzione, frammenti, installazione, non performance, non spettacolo» (su *gamm. literature, criticism, installation(s), post-poetry, asemic writing, research*). Cfr. anche Marco Giovenale, *cambio di paradigma*, su *gamm. literature, criticism, installation(s), post-poetry, asemic writing, research*, 10 febbraio 2011.

l'immedesimazione, sbalestrano il lettore al di fuori dell'evento enunciativo e lo costringono a porre l'attenzione sulle incongruenze della lingua, su di un linguaggio-oggetto che è prodotto delle pratiche del contemporaneo e di un'operatività tanto umana quanto algoritmica.

Ci troviamo, in fin dei conti, nel solco di quel superamento della lirica e di quella compromissione tra lirismo e antilirismo che per Testa⁴⁹ ha definito la poesia italiana tardo-novecentesca, e che è poi confluita, in maniera più o meno diretta, in certe scritture ibride del Duemila. Non diversamente, d'altronde, la stessa Policastro riesce a far incontrare nella sua poesia l'indirizzo "lirico" e quello "post-poetico" sia sul piano della soggettività – nei termini, rispettivamente, di pratiche soggettivanti e desoggettivanti –, sia sul piano performativo, data l'azione congiunta di immersione lirica e di straniamento post-poetico (comunque non esente, come si è visto, dagli interventi del lettore). Mentre «l'opzione lirica sorvola sulla significatività della pagina, del supporto, del processo» e «l'opzione di ricerca si smarca dall'assertività, dal ruolo empatico della poesia in quanto comunicazione "aumentata" (vale anche "autorale")»,⁵⁰ ne *La distinzione* troviamo, al tempo stesso, tanto la centralità della pagina, della procedura compositiva, quanto un evento enunciativo a cui "prestare" la propria voce, o una «soggettività come fonte di senso»⁵¹ (quando esplicitata) nella quale riconoscersi e con cui poter instaurare un'identificazione vocalico-empatica. Un'«ibridazione non artificiosa degli strumenti» e una «non esclusività dei materiali»⁵² che, alla stregua di autori e autrici che non meno di Policastro sperimentano con la contaminazione dei generi e delle forme, esauriscono le etichette categoriali nella varietà delle pratiche di scrittura, delle prospettive epistemologiche ed esistenziali, e delle esperienze di fruizione. Ed è, questo, lo stesso esito a cui portano l'"abiura di tutta la poesia" in *Poesia ASMR* («Abiura di quelle poesie lutto / così confessional [...] / abiura pure delle poesie per strada [...] / abiura poesia protesta, sindacale» ecc, p. 44), nonché «il giochino», a fine libro, «di annegamento della poesia» (p. 183) in un lunghissimo elenco di caricature parodiche dello scrivere in versi:

[...]

Poesia zanzara mosquito cetacei sparatoria poesia bile dell'orso poesia
corni di cervo poesia squame di squalo poesia mangiano tutto quello che
cammina (in Cina)

⁴⁹ Enrico Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005.

⁵⁰ Antonio F. Perozzi, *Lirica e ricerca. Appunti per una teoria del tutto poetico*, su *layoutmagazine*, 12 luglio 2021.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Matteo Cristiano, *Fuori di sé. Le Api di Raos, lo straniamento, l'opera*, su *layoutmagazine*, 11 aprile 2024.

Poesia che i comunisti che i fascisti che Pasolini di base non piace a
nessuno poesia de sinistra pour finir avec
Poesia le foglie morte poesia gli alberi gli alberi gli alberi gli alberi
Poesia fagotto impermeabile
Poesia risate a denti stretti poesia chi ride ha il coraggio
Poesia vertenza ricorso poesia sindacale poesia Tar faldoni poesia
alluminio plastica a parte poesie ingombranti poesia numero verde poesia
a piano strada
Poesia elenchi del telefono scomparsi
Poesia trovi tutto su Google
[...] (p. 186)

Fino a che non si giunge, con l'ultimo verso, al totale dissolvimento di
qualsivoglia categoria nel non-finito delle possibilità a venire: «Fine poesia mai:»
(p. 187).

Bibliografia

- Agamben, Giorgio, *Che cos'è un dispositivo*, Roma, nottetempo, 2006.
- Attridge, Derek, *The Singularity of Literature*, New York and London, Routledge, 2004.
- Cavarero, Adriana, *A più voci: filosofia dell'espressione orale*, Milano, Feltrinelli, 2003.
- Cepollaro, Biagio, *Due parole sulla questione della voce e del finzionale nella poesia*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», XX (2017), p. 117.
- Ciaco, Marilina, *Post-poetiche del Duemila: installazioni, dispositivi e allegoria metacognitiva in alcune scritture recenti*, in «Configurazioni», 1 (2022), pp. 269-296.
- Claudia Crocco, *Poesia lirica, poesia di ricerca. Appunti su alcune categorie critiche di questi anni*, in «L'ospite ingrato», 12 (2022), pp. 251-267.
- Culler, Jonathan, *Theory of the Lyric*, Cambridge, Harvard University Press, 2015.
- Culler, Jonathan, *The Performance of Poetry: Voice and Voicing in an Age of Writing*, in Cardilli, Lorenzo; Lombardi Vallauri, Stefano (a cura di), *L'arte*

-
- orale. Poesia musica, performance*, Torino, Accademia University Press, 2020, pp. 3-27.
- Culler, Jonathan, *Why Rhythm?*, ed. Glaser, Ben; Culler, Jonathan, *Critical Rhythm: The Poetics of a Literary Life Form*, New York, Fordham University Press, 2019, pp. 21-39.
- Deleuze, Gilles, *Che cos'è un dispositivo?*, Napoli, Edizioni Cronopio, 2010 (ed. or. Paris 1989).
- Fischer-Lichte, Erika, *Estetica del performativo*, Roma, Carocci, 2014 (ed. or. Frankfurt am Main 2004).
- Frasca, Gabriele, *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore*, Piano Rosa Boca, Luca Sossella, 2015.
- Frye, Northrop, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Torino, Einaudi, 1969 (ed. or. Princeton 1957).
- Gasparini, Francesca, *Poesia come corpo-voce. Ipotesi teoriche e esempi novecenteschi (Yeats, Lorca, Artaud, Bene)*, Roma, Bulzoni, 2009.
- Ghidinelli, Stefano, *Perdere la voce. Le metamorfosi della poesia letteraria*, in Cardilli, Lorenzo; Lombardi Vallauri, Stefano (a cura di), *L'arte orale. Poesia musica, performance*, Torino, Accademia University Press, 2020, pp. 28-53.
- Ghidinelli, Stefano, *La poesia diventa. Per una teoria poetica anti-essenzialista*, in Giovannetti, Paolo; Inglese, Andrea (a cura di), *Teoria&Poesia*, Milano, Biblion, 2018, pp. 47-56.
- Giovannetti, Paolo, *Narratologia vs Poetica: appunti in margine a 'Theory of the Lyric' di Jonathan Culler*, in «Comparatismi», 1 (2016), pp. 32-39.
- Giovannetti, Paolo, *Dopo il 'testo poetico'. I molti vuoti della teoria*, in «Il Verri», 61 (2016), pp. 9-35.
- Goldsmith, Kenneth, *Scrittura non creativa*, Roma, Nero, 2019 (ed. or. New York 2011).
- Gumbrecht, Hans U., *Production of presence: what meaning cannot convey*, Stanford, Stanford University Press, 2004.
- Hamburger, Käte, *La logica della letteratura*, Bologna, Pendragon, 2015 (ed. or. Stuttgart 1957).
- Loreto, Antonio, *I santi padri di Amelia Rosselli. «Variazioni belliche» e l'avanguardia*, Firenze, Arcipelago Edizioni, 2014.

- Picconi, Gian L., *Archeologia di una antologia*, in Inglese, Andrea; Bortolotti, Gherardo; Broggi, Alessandro; Giovenale, Marco; Zaffarano, Michele; Raos, Andrea, *Prosa in prosa*, Roma, Tic Edizioni, 2020, pp. 174-181.
- Policastro, Gilda, *La distinzione*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2023.
- Policastro, Gilda, *L'ultima poesia. Scritture anomale e mutazioni di genere dal secondo Novecento a oggi*, Milano, Mimesis Edizioni, 2021.
- Ricciardi, Marco, *La distinzione (Gilda Policastro)*, in «Rossocorpolingua», Anno VI (2023), 3, pp. 106-110.
- Testa, Enrico, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005.

Sitografia

- Ciaco, Marilina, *L'interminabile referto e la grammatica del trauma*, su *il manifesto*, 13 luglio 2023.
<<https://ilmanifesto.it/linterminabile-referto-e-la-grammatica-del-trauma>>
- Cortellessa, Andrea, *Per riconoscere la poesia: tre connotati*, su *Le parole e le cose*, 22 settembre 2016.
<<https://www.leparoleelecose.it/?p=12106>>
- Cristiano, Matteo, *Fuori di sé. Le Api di Raos, lo straniamento, l'opera*, su *layoutmagazine*, 11 aprile 2024.
<<https://www.layoutmagazine.it/le-api-di-raos/>>
- De Santis, Mario, *Gilda Policastro, La distinzione (Forse è il male di vivere? Chiedi a Google)*, su *Soul food*, 15 luglio 2023.
<http://www.mariodesantis.org/2023/07/gilda-policastro-la-distinzione-forsee.html?fbclid=IwAR3Dv0CW34vGnwFc35AcZyTmReinj67okfoMuEOG_SxeeF3r5Vk4R8WoI>
- Giovenale, Marco, *cambio di paradigma*, su *gamm. literature, criticism, installation(s), post-poetry, asemic writing, research*, 10 febbraio 2011.
<<https://gamm.org/2011/02/10/cambio-di-paradigma/>>
- Guatteri, Mariangela, “*Scrittura non assertiva!*”, su *Nazione Indiana*, 8 ottobre 2015.
<<https://www.nazioneindiana.com/2015/10/08/scrittura-non-assertiva/>>
- Marra, Demetrio, *Intervista a Gilda Policastro*, su *Inchiostro*, 12 novembre 2017.
<<https://inchiostro.unipv.it/intervista-gildapolicastro/>>
- Marra, Demetrio, *Poesia come allarme*, su *layoutmagazine*, 9 giugno 2021.

<<https://www.layoutmagazine.it/ferie-dagosto-ineditogilda-policastro/>>

Mazzoni, Guido, *Mondi e superfici. Un dialogo con Guido Mazzoni*, a cura di Gianluigi Simonetti, su *Nuovi Argomenti*, 30 ottobre 2017.

<<http://www.nuoviargomenti.net/poesie/mondi-esuperfici-un-dialogo-con-guido-mazzoni/>>

Perozzi, Antonio F., *Dispositivi, deleghe e tubi ne La distinzione di Gilda Policastro*, su *La Balena Bianca*, 29 novembre 2023.

<<https://www.labalenabianca.com/2023/11/29/distinzione-policastro/>>

Perozzi, Antonio F. (a cura di), *HITBOX. Dialoghi intorno alla scrittura – Primo incontro: Gilda Policastro con “La distinzione”*, 18 febbraio 2024.

<<https://youtu.be/NmqBt40voPY?si=VX4rhRdR6HTyPZwg>>

Perozzi, Antonio F., *Lirica e ricerca. Appunti per una teoria del tutto poetico*, su *layoutmagazine*, 12 luglio 2021.

<https://www.layoutmagazine.it/lirica-ricerca-saggio-poesia-teoria-del-tutto-poetico/#_ftn6>

Policastro, Gilda, *Precari*, su *Laboratori poesia*, 28 aprile 2023.

<<https://www.laboratoripoesia.it/precari-gilda-policastro/>>

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

<https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/poeti/zublena.html>

ABSTRACT E INFORMAZIONI SUGLI AUTORI

«UNA FORMA CHE C'È MA NON SI VEDE». STUDI SULLA POESIA
DI STEFANO DAL BIANCO

Maurizio Chiaruttini, *E in tutto questo qualcos'altro. Una lettura del primo Dal Bianco*)

Abstract: Al di là delle intenzioni dichiarate di svalutazione dei significati in favore della forma, la poesia del primo Dal Bianco è espressione di un pensiero. Un pensiero “sognante” che rimane, assieme agli elementi formali e “corporei” (ritmo, intonazione, respiro), un elemento imprescindibile dell’ispirazione poetica. L’articolo analizza alcuni testi della *Bella mano* e delle *Stanze del gusto cattivo*, individuando nuclei tematici che troveranno sviluppo nelle opere successive: l’insufficienza della parola poetica di fronte all’inafferrabilità della vita, il rapporto con la natura, l’infondatezza costitutiva dell’esistenza umana, il tentativo di costruzione di una nuova soggettività a partire dall’esperienza della morte.

Parole chiave: Stefano Dal Bianco, Petrarca, Natura, Forma, Corpo, Pensiero

Maurizio Chiaruttini è nato a Castelrotto, nella Svizzera italiana, nel 1956. Ha lavorato nel dipartimento culturale della Radiotelevisione svizzera di lingua italiana. Ha pubblicato, in varie sedi, saggi sulla poesia italiana contemporanea (Nanni Cagnone, Cesare Greppi, Milo De Angelis, Giorgio Orelli, Fabio Pusterla, Federico Hindermann e altri). È autore del volume *La diffrazione. Sulla poesia di Antonio Rossi*, Milano, Mimesis, 2022.

English title: *And in all this something else. An interpretation of the first Dal Bianco*

English abstract: Despite the stated intentions of devaluing meanings in favor of form, early Dal Bianco’s poetry expresses a thought. A “dreamy” thought that nevertheless remains, along with the formal and “corporeal” elements (rhythm, intonation, breath), an indispensable element of his poetic inspiration. The article analyzes some texts from *Bella mano* and *Stanze del gusto cattivo*, identifying some

thematic cores that will find development in later works: the insufficiency of poetry in the face of the elusiveness of life, the relationship with nature, the constitutive groundlessness of human existence, and the attempt to construct a new subjectivity from the experience of death.

Keywords: Stefano Dal Bianco, Petrarca, Nature, Form, Body, Thought.

Maurizio Chiaruttini was born in Switzerland in 1956. He worked in the cultural sector of Swiss Radio and Television. He was among the founders of the literature magazine "Hydra." He has published, in various venues, essays on contemporary Italian poets (Nanni Cagnone, Cesare Greppi, Milo De Angelis, Giorgio Orelli, Fabio Pusterla, Federico Hindermann and others). He published the book *La diffrazione. Sulla poesia di Antonio Rossi*, Milano, Mimesis, 2022.

Massimo Natale, *Wallace Stevens a Planaval. Su una traduzione e una poesia di Stefano Dal Bianco*

Abstract: L'articolo intende proporre un primo sondaggio sull'importanza di Wallace Stevens nell'opera di Stefano Dal Bianco. Tenendo come premessa le attenzioni che Dal Bianco rivolge al poeta americano negli scritti raccolti nel suo diario di poetica, *Distratti dal silenzio* (2019), vengono sottoposti ad analisi, in particolare, due casi di studio ben circoscritti. Il primo è la traduzione delle prime tre sezioni di *Credences of summer* (dalla raccolta *Transport to Summer*, 1947), usciti nella rivista «il gallo silvestre» nel 1998, della quale si discutono i vari livelli stilistici (metro, lessico, sintassi, scelte a vario titolo notevoli). Nel secondo caso, ci si concentra su una lirica di *Ritorno a Planaval* (2001), intitolata *Analisi della sembianza*, e in stretto contatto con Stevens, a partire dal titolo stesso (che riecheggia *Analysis of a theme*) e dall'epigrafe, tratta da un'altra lirica dello stesso *Transport to Summer*, cioè *Description without Place*.

Parole chiave: Wallace Stevens, traduzione, intertestualità, metrica, ricezione

Massimo Natale insegna Letteratura italiana all'Università di Verona. Fra i suoi lavori: *Il canto delle idee. Leopardi fra "Pensiero dominante" e "Aspasia"*, Marsilio 2009; *Il curatore ozioso. Forme e funzioni del coro tragico in Italia*, Marsilio 2013 (Premio Marino Moretti 2015); *Il sorriso di lei. Studi su Zanzotto*, Scripta 2016; *Corpo a corpo. Sulla poesia contemporanea: sette letture*, è uscito nel 2023 per Quodlibet. Membro del comitato scientifico del Centro nazionale di studi

leopardiani, collabora con «Alias-Il Manifesto», per cui tiene la rubrica *Poeti italiani*.

English title: Wallace Stevens at Planaval. On a translation and a poem by Stefano Dal Bianco

English abstract: This article aims to offer an initial survey of the importance of Wallace Stevens in the work of Stefano Dal Bianco. Taking as a starting point the attention Dal Bianco pays to the American poet in the writings collected in his journal of poetics, *Distratti dal silenzio* (2019), two well-defined case studies are analyzed in particular. The first is the translation of the first three sections of *Credences of Summer* (from the collection *Transport to Summer*, 1947), published in the magazine «il gallo silvestre» in 1998, whose various stylistic levels (meter, lexicon, syntax, and notable choices of various kinds) are discussed. The second case focuses on a poem from *Ritorno a Planaval* (2001), entitled *Analisi della sembianza*, which is closely related to Stevens, starting with the title itself (which echoes *Analysis of a Theme*) and the epigraph, taken from another poem from *Transport to Summer*, namely *Description without Place*.

Keywords: Wallace Stevens, Translation, Intertextuality, Metrics, Reception

Massimo Natale teaches Italian Literature at the University of Verona. His works include: *Il canto delle idee. Leopardi fra "Pensiero dominante" e "Aspasia"*, Marsilio 2009; *Il curatore ozioso. Forme e funzioni del coro tragico in Italia*, Marsilio 2013 (Marino Moretti Prize 2015); *Il sorriso di lei. Studi su Zanzotto*, Scripta 2016; *Corpo a corpo. Sulla poesia contemporanea: sette letture*, published in 2023 by Quodlibet. A member of the scientific committee of the National Center for Leopardi Studies, he contributes to Alias-Il Manifesto, where he writes the column *Poeti italiani*.

Claudia Crocco, *Due percorsi di lettura nell'opera di Stefano Dal Bianco*

Abstract: L'articolo si compone di due parti. Nella prima parte c'è un *close reading* di tre testi tratti dagli ultimi libri, cioè *Ritorno a Planaval* (2001), *Prove di libertà* (2012), *Paradiso* (2024). L'analisi di queste poesie permette di creare un percorso sulla rappresentazione della luna nell'opera di Dal Bianco. La seconda parte del saggio torna indietro, in quanto ha come punto di partenza i due libri precedenti dell'autore (*La bella mano* e *Le stanze del gusto cattivo*, entrambi del 1991), e

mostra alcune convergenze fra la poetica di Dal Bianco e quella di Mario Benedetti, con il quale in quegli anni veniva condivisa l'esperienza di «Scarto minimo».

Parole chiave: Stefano Dal Bianco, luna, Poesia italiana contemporanea, Mario Benedetti, Scarto minimo.

Claudia Crocco si è laureata all'Università di Siena e ha conseguito il dottorato all'Università di Trento, dove è stata assegnista di ricerca e docente a contratto. È borsista post-doc all'Università di Berna. Ha scritto *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni* (Carocci, 2015) e *La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi* (Carocci, 2021); è co-curatrice dell'antologia *Voci della poesia italiana contemporanea. 2000-2025* (Carocci, 2025).

English title: *Two reading paths in the work of Stefano Dal Bianco*

English abstract: The article has two parts. The first part is a close reading of three poems from Dal Bianco's latest books, i.e. *Ritorno a Planaval* (2001), *Prove di libertà* (2012) and *Paradiso* (2024). The analysis of these poems provides a path for exploring the representation of the moon in Dal Bianco's work. The second part of the essay goes back in time, taking as its starting point the author's two previous books (*La bella mano* and *Le stanze del gusto cattivo*, both from 1991), and shows some convergences between Dal Bianco's and Mario Benedetti's poetics (the two who shared the experience of "Scarto minimo" in those early years).

Keywords: Stefano Dal Bianco, moon, Contemporary Italian Poetry, Mario Benedetti, Scarto minimo.

Claudia Crocco graduated at the University of Siena and obtained her PhD at the University of Trento, where she was a research fellow and contract lecturer. She is a post-doctoral fellow at the University of Bern. She wrote *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni* (Carocci, 2015) and *La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi* (Carocci, 2021); she is co-editor of the anthology *Voci della poesia italiana contemporanea. 2000-2025* (Carocci, 2025).

Andrea Ragazzo, *La prassi ritmica di Dal Bianco attraverso Petrarca e Zanzotto*

Abstract: In occasione del numero monografico di «Polisemie» dedicato al poeta, propongo due analisi formali condotte sui libri di Dal Bianco che precedono l'ultima raccolta, *Paradiso*, con l'intento di fornire alcuni strumenti critici utili alla

lettura complessiva dell'opera, e di stimolare una riflessione stilistica che possa estendersi anche ad altre scritture strettamente contemporanee. La prima analisi indaga il rapporto dell'autore con la tradizione, e con il portato ritmico della poesia di Petrarca; la seconda esamina l'importanza degli elementi "qualitativi" del ritmo in Dal Bianco, assimilabile al primato degli impulsi fonico-ritmici in Zanzotto.

Parole chiave: Ritmo, Vocali, Petrarca, Zanzotto, Tradizione, Poesia contemporanea.

Andrea Ragazzo (Venezia, 2000) è dottorando di ricerca in Filologia e critica all'università di Siena. Ha conseguito la laurea triennale in Lettere all'università di Bologna, con una tesi sul ritmo in Stefano Dal Bianco, e la laurea magistrale in Lettere moderne all'università di Siena, con una tesi sulla sintassi di Andrea Zanzotto. Collabora con *Lo Spazio letterario* di Bologna, e scrive recensioni e articoli su riviste. Assieme a Beatrice Restelli e Ilaria Crocchini è curatore del progetto *Vis-à-vis Parole*, in collaborazione con la *Fondazione Musei Senesi*.

English title: Dal Bianco's rhythmic approach through Petrarca and Zanzotto

English abstract: On the occasion of the monographic issue of «Polisemie» dedicated to the poet, I propose two formal analyses of Dal Bianco's books preceding his latest collection, *Paradiso*, with the aim of providing some critical tools useful for an overall reading of his work, and of encouraging a stylistic reflection that may also extend to other strictly contemporary writings. The first analysis investigates the author's relationship with tradition, and with the rhythmic legacy of Petrarca's poetry; the second one examines the importance of the "qualitative" elements of rhythm in Dal Bianco, which can be likened to the primacy of phono-rhythmic impulses in Zanzotto.

Keywords: Rhythm, Vowels, Petrarca, Zanzotto, Tradition, Contemporary Poetry

Andrea Ragazzo (Venice, 2000) is a PhD student in Philology and criticism at the University of Siena. He holds a Bachelor's degree in Literature from the University of Bologna, where he completed a thesis on rhythm in the poetry of Stefano Dal Bianco, and a Master's degree in Modern Literature from the University of Siena, with a thesis focused on the syntax of Andrea Zanzotto. He collaborates with *Lo Spazio letterario* in Bologna and regularly contributes reviews and articles to literary journals. He is also co-curator, alongside Beatrice Restelli and Ilaria Crocchini, of the *Vis-à-vis Parole* project, developed in partnership with the *Fondazione Musei Senesi*.

Francesca Donazzan, *Sintassi e andamento ragionativo in Ritorno a Planaval*

Abstract: nelle poesie di *Ritorno a Planaval* l'impalcatura sintattica ha il compito di rendere sul piano formale l'andamento della materia, in accordo con altre componenti quali metrica e prosodia, nonché con alcuni principi della poetica dell'autore. Il libro, che racconta le fasi dell'elaborazione di un lutto, mostra infatti uno sviluppo sintattico accordato all'evoluzione della materia: in generale, nella prima parte le strutture periodali sono più complesse, in sintonia con l'andamento argomentativo. Vari espedienti, volti soprattutto all'ipertrofia del periodo, concorrono alla complicazione dell'impianto sintattico, come la posposizione della principale a favore di determinazioni accessorie, la ripresa e rideterminazione di elementi della frase, la moltiplicazione dei verbi indefiniti e delle subordinate, la presenza di strutture con ordine marcato dei costituenti. Nella seconda parte – da *Il posto di Nelly* in poi – ma anche in poesie precedenti dal contenuto meno sofferto, l'accettazione e la comprensione della perdita si accompagnano a una distensione che si riflette anche sul piano sintattico.

Parole chiave: Stefano Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, sintassi, poesia italiana contemporanea.

Francesca Donazzan è assegnista di ricerca presso l'Università di Udine. Nel 2025 ha conseguito un dottorato di ricerca in Culture letterarie e filologiche all'Università Alma Mater Studiorum di Bologna, con una tesi sull'interazione delle *Confessioni d'un Italiano* sulla produzione di Luigi Meneghello. I suoi principali campi di ricerca sono la narrativa italiana dell'Otto e del Novecento e alcuni aspetti formali, in particolare metrici e sintattici, della poesia italiana contemporanea; tra le aree d'interesse figurano anche le ricerche d'archivio e i rapporti d'intertestualità.

English title: *Syntax and reasoning in Ritorno a Planaval*

English abstract: Syntactic structure in *Ritorno a Planaval* has the task of conveying the flow of the content on a formal level, in accordance with other components such as metrics and prosody, as well as with author's poetics. The book, which recounts the stages of mourning, shows a syntactic development in line with the evolution of the topic: in the first part, sentence structures are more complex, because of a complicated reasoning. Various techniques contribute to the complication of the syntactic layout, aimed above all at period hypertrophy, such as the postponement of the main clause in order to underline accessory determinations, the repetition and redetermination of elements of the sentence,

the multiplication of indefinite verbs and subordinate clauses, the presence of non-linear orders of constituents. In the second part – from *Il posto di Nelly* onwards – but also in other poems with less sorrowful content, the acceptance and understanding of loss are accompanied by a distension reflected on the syntactic level.

Keywords: Stefano Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, Syntax, Contemporary Italian poetry

Francesca Donazzan is currently a research fellow at the University of Udine. She obtained her PhD in Literary and philological cultures at the Alma Mater Studiorum University of Bologna in 2025, with a thesis on the interaction of *Le Confessioni d'un Italiano* on Luigi Meneghello's work. Her research spans from 19th and 20th century Italian literature to formal aspects (in particular, metrics and syntax) of contemporary Italian poetry. Her areas of interest include archival research and intertextuality.

Francesca Santucci, *Cornici. Straniamento e ispirazione da Planaval a Paradiso*

Abstract: lo studio si sofferma su tre libri di Stefano Dal Bianco (*Ritorno a Planaval*, *Prove di libertà*, *Paradiso*) analizzando i modi in cui la coscienza incornici e rappresenti lo spazio. Il termine cornice è inteso, in senso lirico-teorico, come la prospettiva che delimita la vista di chi parla nei testi; e, a livello pragmatico, come il modo in cui testo e contesto entrino in comunicazione. L'analisi delle cornici consente la verifica di alcune gestualità proprie del genere lirico (come l'atto scopico dalla finestra), ma è soprattutto utile a testare i confini dell'idillio di *Paradiso*, un *locus amoenus* che risente di ciò che accade all'esterno del paesaggio: la pandemia di Covid-19.

Parole chiave: Cornice, Vista, Straniamento, Ispirazione, (Anti-)idillio.

Francesca Santucci è attualmente docente a contratto di Letteratura italiana contemporanea presso l'Università di Genova. Ha svolto attività di ricerca presso la stessa università ed è stata visiting postdoctoral researcher all'Università della California - Berkeley. I suoi interessi di ricerca si concentrano principalmente sulla poesia del Novecento e sulle questioni filologiche che la riguardano. È membro del comitato scientifico della Fondazione Mario Novaro ed è redattrice delle riviste «*InOpera*» e «*Quaderni della Riviera Ligure*».

English title: Frames. Estrangement and Inspiration in Planaval and Paradiso

English abstract: the study focuses on three books by Stefano Dal Bianco (*Ritorno a Planaval, Prove di libertà, Paradiso*) and analyzes the ways in which a subject uses frames to represent space. The term “frame” is understood, in a lyrical-theoretical sense, as the perspective that delimits the speaker’s view in the texts; and, on a pragmatic level, as the way in which text and context communicate. The analysis of frames makes it possible to identify certain lyrical gestures (such as the act of looking out of a window). It is especially useful, however, for testing the boundaries of the idyll of *Paradiso*, a *locus amoenus* that is affected by events occurring outside the landscape, namely the Covid-19 pandemic.

Keywords: Frame, Sight, Estrangement, Inspiration, Anti-idyll.

Francesca Santucci is currently an adjunct professor of Contemporary Italian Literature at the University of Genoa. She received her PhD from the University of Genoa and she was a visiting postdoctoral researcher at the University of California - Berkeley. Her research focuses primarily on 20th-century Italian poetry and related philological issues.

She is a member of the scientific committee of the Mario Novaro Foundation (Genoa) and an editor of the journals «InOpera» and «Quaderni della Riviera Ligure».

Stefano Colangelo, *Un profilo chiaro e un profilo scuro*

L’articolo si propone di indagare alcune premesse di metodo necessarie a una lettura non convenzionale della più recente raccolta di versi di Stefano Dal Bianco, “Paradiso”, pubblicata da Garzanti nel 2024. Il libro di Dal Bianco viene sottoposto a un confronto con alcuni testi di teoria dei luoghi e di teoria visuale, rivelando una soggettività complessa, che implica alcune dinamiche di relazione tra uomo e animale.

Parole chiave: Poesia contemporanea, Poesia italiana, Teoria dei luoghi, Stefano Dal Bianco, Paradiso.

Stefano Colangelo insegna Letteratura italiana contemporanea all’Università di Bologna. Ha tenuto corsi universitari e conferenze in Italia, Francia, Germania, Belgio, Svizzera, Stati Uniti, Giappone, Brasile e in varie università del Nord Africa e del Medio Oriente. I suoi studi si sono concentrati in particolare sulla poesia

italiana ed europea del Novecento e contemporanea, sul rapporto tra musica e letteratura e sulle forme della soggettività in poesia e in prosa.

English title: A light and a dark profile

English abstract: this article aims to investigate some of the methodological premises necessary for an unconventional reading of Stefano Dal Bianco's most recent collection of poems, "Paradiso", published by Garzanti in 2024. Dal Bianco's book is compared with several theories of place and theories of vision, revealing a multifaceted subjectivity that implies some dynamics of relationship between humans and animals.

Keywords: Contemporary poetry, Italian poetry, Theory of Places, Stefano Dal Bianco, *Paradiso*.

Stefano Colangelo teaches Contemporary Italian Literature at the University of Bologna, Italy. He has taught University courses and given guest lectures in Italy, France, Germany, Belgium, Switzerland, the United States, Japan, Brazil, and at various universities in North Africa and the Middle East. His studies have focused in particular on 20th-century and contemporary Italian and European poetry, the relationship between music and literature, and forms of subjectivity in poetry and prose.

VOCI CRITICHE E DIALOGHI D'AUTORE

Riccardo Castellana, Professore ordinario all'Università degli Studi di Siena.
Riccardo Castellana, Full Professor at the University of Siena.

Stefano Dal Bianco, Professore associato all'Università degli Studi di Siena
Stefano Dal Bianco, Associate Professor at the University of Siena.

Niccolò Scaffai, Professore ordinario all'Università degli Studi di Siena
Niccolò Scaffai, Full Professor at the University of Siena.

VARIA

Beatrice Magoga, *Performatività, voicing e dispositivi. Alcuni appunti su La distinzione di Gilda PolICASTRO*

Abstract: A partire da una breve discussione sulla performatività del testo poetico, il presente articolo propone una lettura dell'ultimo libro di poesia di Gilda PolICASTRO, *La distinzione* (2023). Tra effetti di voce e procedure metapoetiche, tra soggettività e intrusione dei dispositivi nel contemporaneo, è stata analizzata la complicità di "lirica" e "post-poesia" in rapporto alle interazioni del testo con chi legge. Ciò che se ne deduce è l'azione simultanea, e non conflittuale, dello straniamento e della compartecipazione immersiva all'evento poetico.

Parole chiave: Gilda PolICASTRO, performatività, poesia italiana contemporanea, voicing, straniamento.

Beatrice Magoga si è laureata in Italianistica presso l'Università di Bologna con il professor Stefano Colangelo. Collabora come referente della rassegna di poesia contemporanea dell'associazione "Lo spazio letterario" di Bologna, ed insegna, in contemporanea, nella scuola secondaria di primo grado.

English title: *Performativity, voicing and devices. Some notes on Gilda PolICASTRO's La distinzione*

English abstract: Starting from a brief discussion on the performativity of poetry, this article proposes a reading of Gilda PolICASTRO's latest poetry book, *La distinzione* (2023). In exploring voice effects, metapoetic procedures, subjectivity and intrusion of devices, it analyzes the complicity of "lyric" and "post-poetry" in relation to the interactions between the text and the reader. What can be deduced is the simultaneous, non-conflictual action of estrangement and immersive participation in the poetic event.

Parole chiave: Gilda PolICASTRO, performativity, Contemporary Italian Poetry, voicing, estrangement.

Beatrice Magoga graduated in Italian Studies from the University of Bologna under the supervision of Professor Stefano Colangelo. She collaborates as the coordinator of the contemporary poetry review organized by the association "Lo spazio letterario" in Bologna, and concurrently teaches at a lower secondary school.

