



polisemie
Rivista di poesia iper-contemporanea



I
2020

polisemie

Rivista di poesia iper-contemporanea

I

2020

Direzione

Stefano Milonia (University of Warwick)

Comitato scientifico

Niccolò Scaffai (Università degli Studi di Siena)

Carlo Pulsoni (Università di Perugia)

Luigi Marinelli (Università di Roma Sapienza)

Giulia Bassi (Università degli Studi di Siena)

Mario Cianfoni (Università di Roma Sapienza)

Costantino Turchi (Università di Roma Sapienza)

Redazione

Mattia Caponi (Università di Roma Sapienza)

Stefano Bottero (Università di Roma Sapienza)

Samuele Maria Visalli (Università di Roma Sapienza)

Giuseppe Giorgio Tranchida (Alma Mater Studiorum Università di Bologna)

Arianna Saggio (Università di Roma Sapienza)

Giulia Boitani (University of Cambridge)

Giulia Greco

Alessandra Frustaci

Polisemie è una rivista annuale pubblicata dalla University of Warwick Press.

Gli articoli pubblicati nella sezione *Saggi* sono sottoposti a *double-blind peer review*.

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

ISSN: 2634-1867

DOI: 10.31273/polisemie.v1

Copertina: Alessia Provinciali

Indice

Editoriale.....	1
<i>Saggi</i>	
Stefano Milonia, <i>Cavalli Cavalcanti. Il medioevo ritrovato nella poesia di Giulia Martini</i>	3
Erica Verducci, <i>Ellis Island: Il "libro dei mutamenti"</i>	23
Giuseppe Giorgio Tranchida, <i>L'attrito del metro. Sull'uso del sonetto nella poesia di Valerio Magrelli</i>	47
Stefano Bottero, <i>Il dolore e l'eterno. Lettura di Per diverse ragioni di Domenico Brancale</i>	67
Carlo Londero, <i>Assenze/presenze. Accertamenti metrici su di una poesia di Maxime Cella</i>	85
Mattia Caponi, <i>Obliterarsi. Franca Mancinelli da Mala krana a Libretto di transito (parte I)</i>	99
Costantino Turchi, <i>Per un «caso Luigi Di Ruscio». Materiali. Ipotesi</i>	129
<i>Incontri con l'autore</i>	
Erica Verducci, <i>Robert Viscusi: incontro con l'autore</i>	145
Stefano Bottero, <i>Intervista ad Antonella Anedda</i>	149
<i>Abstract e informazioni sugli autori</i>	155

EDITORIALE

La rivista *Polisemie* nasce dall'iniziativa di giovani ricercatori e studenti dell'Università di Roma Sapienza, dell'Università degli Studi di Siena, dell'Alma Mater Studiorum di Bologna e dell'Università di Warwick, per approfondire lo studio della poesia contemporanea in Italia e fuori. Ciò che spinge alla fondazione di questa rivista è la volontà di capire il presente, nelle sue forme che *a priori* non possono che apparire irriducibilmente caotiche, con l'obiettivo a lungo termine di tracciare i contorni del fenomeno della scrittura poetica in un sistema ordinato – anche se provvisorio e parziale.

Il programma della rivista è di leggere con la stessa attenzione gli autori di quello che si delinea come un canone degli anni Duemila e quelli il cui nome è ancora sconosciuto, allo scopo di farne materia di studio accademico. Di fatto, descrivere e comprendere fenomeni complessi è compito della scienza, sia pure essa scienza letteraria, senza eccezione per il fenomeno della poesia del presente. Sebbene la scienza letteraria sia incardinata, nella sua più ampia applicazione, fra le scienze storiche, essa non è per questo ontologicamente tale. La ricerca legata alla rivista *Polisemie* si propone come ricerca sul campo, in quanto unico metodo di analizzare un organismo che non abbia concluso il suo ciclo vitale e il cui inalienabile valore come oggetto di studio è legato proprio a tale vitalità. In un'epoca in cui il prestigio legato alla scrittura poetica segue una direttrice più negativa che in nessun altro tempo, offrire una riflessione di carattere scientifico è un contributo significativo per riaffermare da una parte la dignità letteraria della scrittura in versi e dall'altra la capacità della ricerca letteraria di avere un contatto e un impatto sulla società e sulla realtà attuale.

Chi si interessa di letterature prodotte in epoche più lontane può sopperire al desiderio di interrogare l'autore di cui si sta occupando in quel momento (anonimo, semisconosciuto, o deceduto da vari secoli) con vaste bibliografie e non tralascia nessuna fonte che possa offrire anche il minimo indizio sul poeta o sull'opera. La ricerca che si occupa del presente pone condizioni opposte: non ci sono bibliografie a incamminarci, se non anch'esse esplorative. Il poeta, al contrario, è vivo e può rispondere. Il dialogo si pone allora come prima fonte utile a tracciare una mappa per la ricerca. A questo scopo, per quanto possibile, gli articoli della rivista sono accompagnati da interviste, che vanno considerate come un valore aggiunto al contributo scientifico. Sebbene l'oggetto di studio dovrebbe restare sterile e

distaccato dall'osservatore, da cui è necessariamente influenzato, una critica che sceglie di tralasciare alcune fonti ancor prima di consultarle rischia di omettere elementi fondamentali e perdere l'occasione di giungere a importanti risultati. Far finta che il testo non abbia un autore vuol dire rinunciare alla propria capacità di discriminare tra autore e testo. In quanto "prima persona informata sui fatti", l'autore è un testimone che non può essere ignorato e, direttamente e indirettamente, è un tassello importante nella formazione dell'interpretazione critica. Questo aspetto, che potrà risultare banale, ma di cui molti riconosceranno l'innovazione metodologica, è centrale in un'inchiesta su materiale inedito, che rischia di essere mal interpretato se sottoposto a categorie ad esso non applicabili. Infine, per la sua maggiore fruibilità, la registrazione di un'intervista può aspirare a coinvolgere un maggior numero di lettori e contribuire così a un circuito virtuoso di comprensione e lettura.

La rivista che si apre con questo primo fascicolo è il cardine delle iniziative legate a *Polisemie*. Attorno ad essa sono stati realizzati eventi dedicati alla poesia del presente, nel tentativo di creare un ponte tra la scrittura accademica e un pubblico più ampio di interessati. Dal 2019, *Polisemie* organizza cicli di incontri tra poeti e critici all'Università di Roma Sapienza, dove, il 24 maggio 2019, ha avuto luogo il primo *Festival di poesia iper-contemporanea*. Nella stessa sede avrà luogo il Convegno internazionale *VentiVenti: Per un'interpretazione della poesia d'inizio secolo*.

CAVALLI CAVALCANTI.
IL MEDIOEVO RITROVATO
NELLA POESIA DI GIULIA MARTINI

Stefano Milonia

La storia della letteratura, il complesso sistema di eventi, luoghi, persone e opere che nel tempo si sono susseguiti e che nel tempo vanno accuratamente collocati, richiede a chi la studia uno sforzo di astrazione continuo. La libreria di ogni casa racchiude in un universo sincronico reperti di epoche lontane, lingue diverse, filosofie opposte. Così che riordinare ogni opera nel suo legittimo contesto, operazione che appare la più naturale, è in realtà un dispendioso artificio, che può venir meno non appena si abbassa la guardia. La letteratura e la poesia, di cui uno degli scopi principali è stato per secoli quello di abbassare la guardia del lettore e, attraverso lo svago, infondere in una forma piacevole un messaggio didattico e morale, mette facilmente a rischio l'impalcatura logica della cronologia. Il lettore, che razionalmente divide anni e autori, segretamente ripone le sue letture nello stesso luogo, nello stesso tempo, molte volte nella stessa lingua. La letteratura, da parte sua, non è consequenziale: libri più recenti non hanno necessariamente una relazione con libri più antichi; hanno o non hanno un seguito; scrivono poligeneticamente pensieri già pensati. Il quadro generale ha sempre delle zone d'ombra, sfocate, o ricostruite sulla base di congetture. A guardare invece con la lente di ingrandimento, ogni opera è il frutto di una moltitudine di interconnessioni che volerle comprendere tutte sarebbe come investigare una per una le cellule che costituiscono un essere umano.¹ Il compito dello studioso è, certo, destreggiarsi in questo esercizio, mettere a fuoco sia il dettaglio sia lo sfondo, applicare il discernimento del tempo e dello spazio. Non è però questo il compito del lettore, e nemmeno quello del poeta, che possono fruire della letteratura in quello che potremmo rappresentare come lo stato di natura, quello della sincronia. In questo ordine arbitrario, selettivo, il poeta può instaurare un rapporto produttivo con la tradizione. L'esempio che si fa avanti quasi spontaneamente è la *Commedia* dantesca, in cui

¹ Per una più sistematica trattazione di un simile approccio, cfr. Bruno Latour, *Reassembling the Social, An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

l'ordine storico è sovvertito in un cosmo sincronico, l'ordine vigente è quello morale, in cui tutto ciò che avviene nel tempo va a confluire e riorganizzarsi. Il libro stesso è l'oggetto che, sin dal medioevo, è *speculum mundi* che suscita meraviglia per la sua capacità di rappresentare sincreticamente "ciò che per l'universo si squaderna".²

La poesia di Giulia Martini, come è stato notato da tutte le numerose recensioni e note critiche che *Coppie minime* ha ricevuto dalla sua recente uscita,³ è caratterizzata da un forte rapporto con i classici di tutte le epoche e in particolare con la lirica medievale, da cui *rub*a versi, tecniche e temi, trasfigurandoli e inserendoli nel sistema di un discorso poetico iper-contemporaneo.

Lo scopo di questo contributo è descrivere le modalità di tale operazione. Le informazioni contenute nel saggio si basano in parte su una lunga intervista con l'autrice da me curata, di cui questo scritto intende anche essere un resoconto.⁴

L'insegnamento di T. S. Eliot, che ha il merito di trasmettere in maniera estremamente limpida la necessità per un poeta (e per l'essere umano) di stabilire un rapporto attivo con la tradizione, ha un'incidenza profondissima su *Coppie minime*: la Tradizione non può essere ereditata, ma deve essere guadagnata con grande fatica.⁵ Ma più significativa, perché assume per Giulia Martini valore di massima, la celebre frase in cui Eliot sembra quasi contraddirsi: «i poeti immaturi imitano; i poeti maturi rubano»:

² Su questo tema, cfr. il capitolo *Il libro come simbolo* in Ernst R. Curtius, *Letteratura europea e medioevo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Scandicci, La Nuova Italia, 1992, pp. 335-385, (ed. or. Bern 1948).

³ Giulia Martini, *Coppie minime*, Latiano, Interno Poesia, 2018 (d'ora in poi *CM*). Si segnala la recensione di Alberto Comparini in «Semicerchio», LVIII-LIX 01-02 (2018), pp. 131-132. Tra i contributi in rete, molto eterogenei, si veda: Luca Zipoli, *A proposito di "Coppie minime". Deserto (per modo di dire) su succedeoggi*; Roberto R. Corsi, *Giulia Martini, Coppie minime*; Elio Grasso, *Nota di lettura a: Giulia Martini, Coppie minime, Latiano (BR), Interno Poesia, 2018 su La dimora del tempo sospeso*; Michele Brancale, *Poesia, una sorpresa le "Coppie minime" di Giulia Martini. Versi dotti, fluidi, assonanze per una prova convincente su La Nazione Firenze*; Eleonora Rimolo, *Un messaggio (im)possibile (?) Nota di lettura a "Coppie minime" di Giulia Martini (InternoPoesia, 2018) su Atelier*. Si segnalano le interviste di Elisabetta Favale, *Le Coppie minime di Giulia Martini. Intervista su Linkiesta*; di Linda Pedraglio, *Una testa che pensa in endecasillabi. Giulia Martini, poeta. Oggi. su Cultweek*; di Davide Castiglione, *#botta&risposta: amore vs lingua in Giulia Martini su La Balena Bianca*. Precedente alla pubblicazione di *Coppie minime*, si veda Maria Grazia Calandrone, *Giulia Martini, ventitré poesie, "Poesia" n. 311, gennaio 2016*.

⁴ L'intervista è stata realizzata l'11 novembre 2018. È possibile consultare una versione audiovisiva ridotta sul sito di *Polisemie: Rivista di poesia iper-contemporanea*.

⁵ «Tradition [...] cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour» Thomas S. Eliot, *Tradition and Individual Talent*, in Id., *The Sacred Wood, Essays on Poetry and Criticism*, New York, Knopf, 1921, pp. 42-53, cit. p. 43.

Immature poets imitate; mature poets steal; bad poets deface what they take, and good poets make it into something better, or at least something different. The good poet welds his theft into a whole of feeling which is unique, utterly different from that from which it was torn; the bad poet throws it into something which has no cohesion.⁶

Il progetto di *Coppie minime* si basa su più direttrici – la più esplicita delle quali è quella linguistica – e quella del furto poetico è di esse forse la più forte. Il componimento finale del libro ne è l'esempio più compiuto:

a Stefano Protonotaro

*Assai cretti celare
ciò che mi conven dire,
ca lo troppo tacere
noce manta stagione,
e di troppo parlare
può danno adivenire.*

Che tu mi addivenissi ancora un anno –
e parlo di questo duemiladiciotto.
Da una stagione dico “Non c'è Marta” –
ormai tutti lo sanno. Ma purtroppo
questo tuo stare senza mi conviene,
per *dire bene* che ti celi assai.⁷

Per spiegare il senso di questa poesia che non cela nulla delle sue fonti, dedicata apertamente al poeta siciliano, Martini parla del mito di Caco, letto nell'ottavo canto dell'Eneide. Caco, che a seconda delle fonti è un mostro o un dio del fuoco, centauro o temerario pastore, entra nella mitologia romana per aver rubato quattro tori e quattro giovenche dalla mandria che Ercole aveva a sua volta sottratto a Gerione.⁸ Lo stratagemma utilizzato per attuare la rapina torna utile al poeta: per far perdere le sue tracce, il semiumano Caco tira i capi per la coda, in maniera che camminino all'indietro, ricalcando i propri passi, impedendo ad Ercole di ritrovarli seguendone le impronte. L'autrice spiega come l'*abigeato*, «parola bellissima»,⁹ fornisca il paradigma per il lavoro del poeta. La citazione da *Assai cretti celare* è infatti rubata facendo ripercorrere all'indietro i versi della canzone da quelli nuovi, usando la tecnica consolidata della composizione per coppie minime: l'ultimo

⁶ Thomas S. Eliot, *Philip Massinger*, in *The Sacred Wood*, pp. 112-130, cit. p. 114.

⁷ *CM*, p. 124.

⁸ Il racconto di Caco è raccontato dalla voce di Evandro in *Eneide*, VIII, vv. 193-267.

⁹ *Intervista a Giulia Martini* (Polisemie).

verso del Protonotaro coincide con il primo di Martini («*danno adivenire*» : «ad-divenissi» «anno»), il penultimo col secondo («*parlare*» «*di troppo*» : «parlo» «duemiladiciotto»), il quarto con il terzo («*noce manta stagione*» : «stagione» «“Non c’è Marta”»), il terzo con il quarto («*troppo*» : «puttroppo»), il secondo con il penultimo («*conven*» : «conviene»), il primo con l’ultimo («*Assai cretti celare*» : «che ti celi assai»).

Il componimento si chiude così con la stessa parola con cui si era aperto, e questo mi sembra cruciale. In quest’ultima svelata ripresa del primo verso, il procedimento formale, di per sé già latore di senso, è riempito dal contenuto tramite la significativa ricorrenza del verbo «celare». Nascondere la refurtiva poetica è ciò che rende possibile l’integrazione in un discorso proprio, dotato di quella coesione che, nelle parole di Eliot, caratterizza il poeta maturo. Camuffare il rubato tramite procedimenti formali e tramite trasfigurazioni fonetico-semantiche («*cretti*» che diventa «che ti», «*manta*» che riporta in questione per l’ultima volta «Marta», Tu e oracolo della poesia che abita tutto il libro) è il significato della coppia minima in senso lato. Manipolare una lettera per rendere irriconoscibile una parola e dargli un nuovo senso, più stretto, più nostro: è questo anche un modo di far comunicare lettura e vita nel lettore poeta, di ridare a parole estinte, apprese come lingua seconda, un senso chiaro, piano e intimo.

Il rapporto con la tradizione è in questa poesia stratificato e complesso e la citazione fa in modo che tra i versi si inseriscano interi componimenti di numerosi altri autori, che si portano dietro altrettante questioni. La prima riguarda il rapporto speculare dei versi citati e quelli composti, certo reminiscente della *retrogradatio* propria della sestina arnaldiana. Nella prima strofa, Arnaut Daniel parla di entrare con la frode («a frau») nella stanza della donna per godere della gioia d’amore:

sivals a frau, lai on non aurai oncle,
jaucirai joi en vergier o dinz chambra.¹⁰

In un sistema in cui gli elementi formali del verso diventano metafore di un’entità morale o dei rapporti sociali, la frode testuale e lo stratagemma amoroso si rispecchiano. L’abbandono di Marta, sentito come tradimento, inganno, sottrazione indebita, richiama l’ambito dell’esperienza e mima così il rapporto umano che sempre giunge prima al lettore. Ma essendo anch’esso una finzione letteraria, anche questo racconto che sembra afferire all’esperienza nasconde in realtà un messaggio letterario.

¹⁰ «almeno con l’inganno, là dove non avrò zio, godrò la gioia in giardino o in camera» *Lo ferm voler qu’el cor m’intra*, *BdT* 29,14, vv. 5-6, Maurizio Perugi (ed.), *Le canzoni di Arnaut Daniel*, Milano, Napoli, Ricciardi, 1978, II, p. 629.

Se si continua la lettura della canzone di Stefano Protonotaro oltre i sei versi citati in *Coppie Minime*, ci si accorge che anche questa riconduce all'ambito semantico del furto. Lo fa mediante una similitudine, in una trama ancora tessuta di ricami provenzali:

e quando io creio posare,
mio cor prende arditanza;
e fa similmente
come chi va a furare,
che pur veder li pare
l'ombra di cui à dottanza,
e poi prende ardimento,
quant' à maggior paura.¹¹

Il cuore del poeta fa come colui che ruba («come chi va a furare»):¹² più ha paura, più prende coraggio. Nel momento in cui Marta non c'è il poeta ha il coraggio di compiere la sua opera, di rubare quello che gli spetta.

Finalmente è possibile approcciare il contenuto del testo: da tre mesi («una stagione») non c'è Marta, ed è un bene, perché la sua assenza permette di scrivere («dire bene»), fornisce il materiale, l'oggetto della poesia stessa – l'assenza. Dalla poesia dei siciliani si tende allora un filo, quello del rapporto Io-Tu, che passando per la scuola di Federico II connette trovatori e toscani. L'eliminazione dell'alterità, che assume la sua compiutezza in Dante e in Petrarca (entrambi presenze forti in *Coppie minime*), a distanza di secoli è ancora produttiva. La figura di Marta non è solo figura di amante, Marta è anche il primo amico, che consiglia e incita alla scrittura, che legge meglio, che istituisce un canone:

Più di tutti le piaceva la Cavalli.
Diceva: – Non potrai mai fare questo
se prima non hai letto la Cavalli.
Sembrava un po' l'oracolo di Eschilo,
con *Pigre divinità e pigra sorte*

¹¹ *Assai cretti celare*, vv. 17-24, Stefano Protonotaro, a cura di Mario Pagano, in *I poeti della scuola siciliana*, edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, II. *Poeti della corte di Federico II*, edizione critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo, Milano, Mondadori, 2008, pp. 325-365, cit. pp. 328-329.

¹² Il verbo “furare” denota fortemente lo scenario siciliano nella scrittura dell'autrice: la poesia *Se tu mi ricrescessi nel basilico* (CM, p. 81), riporta infatti in epigrafe una frase di Lisabetta da Messina, nella novella 5 della quarta giornata del *Decameron*: «*Qualesso fu lo malo cristiano | che mi furò la grasta | del basilico mio selemontano?*».

accanto allo sgabello dove strasedeva
 abbarbicata come una pizia.¹³

È Marta colei che dice di «*fare questo*» (reticente sintagma che designa lo “scrivere poesia”), è l’oracolo in grado di dare responsi. È lei a nominare «la Cavalli», nume tutelare della poesia, di cui è sacerdotessa.¹⁴ Spiega Giulia Martini che, come nella *Commedia* l’unico caso di rima identica è «Cristo»,¹⁵ qui solo «Cavalli» può rimare solo con sé stessa. «Cristo» occorre tre volte nella serie rimica di *Paradiso* XII in virtù della perfezione trinitaria, ma poiché, purtroppo, Patrizia Cavalli è una dea pigra, non rima con sé stessa che due volte. È questa divinità stravagante, dalla parola piena di comicità e personificazione della poesia stessa, che investe il poeta in erba:

Tu che sei sempre nata a Todi
 mi dici – *Again, again: do it.*¹⁶

Anche Patrizia Cavalli, la cui mistica presenza è invocata tramite il semplice luogo di nascita, dice in prima persona di *fare questo*, «*do it*», sintagma che genera quella che l’autrice definisce una *rima anagrammata*. Il toponimo che *sta per* la poetessa e l’atto stesso del fare poesia si ritrovano in questo distico ad essere l’uno l’anagramma dell’altro: la scrittura poetica è connaturata alla dea e fra di esse si instaura una relazione allegorica.

La figura della divinità poetica che autorizza il poeta a scrivere è nascosta anche altrove, in una strofa della canzone *Erano i capei d’oro a Marta sparsi*,¹⁷ unico componimento della sezione *Voci correlate*:

Sul nome Marta so una barzelletta.
 C’è un genovese che chiama un giornale
 e dice: – Posso mettere un annuncio?
 – Certo, mi dica cosa vuole scrivere.
 – “È morta Marta”. – Solo questo? – Sì.
 – Non costa niente una parola in più...

¹³ *Erano i capei d’oro a Marta sparsi*, vv. 9-15, *CM*, pp. 109-113, cit. p. 109.

¹⁴ Sacerdotessa che però diventa sperggiura: «Dico la verità: come fai, falli. | E tu che mi dicevi che eri pura... | Ricordati, sperggiura, la Cavalli», *CM*, p. 85.

¹⁵ *Par.* XII, vv. 71 : 73 : 75, in relazione in realtà con il triplice «per ammenda» di *Purg.* XX, 65 : 67 : 69.

¹⁶ *CM*, p. 36.

¹⁷ *CM*, p. 109-113.

– Davvero? Allora se non costa niente,
scriva: “È morta Marta. Vendo Panda blu”.¹⁸

Se una buona barzelletta non ha bisogno di essere spiegata, sono poche le buone poesie che non hanno bisogno di alcuna esegesi. L’autrice rivela il sottotesto: il genovese, in un verso con rimante in *-ale, giornale*, non può che far pensare a Montale (quasi fosse una rima implicita); bisognerà quindi immaginarsi Eugenio Montale interrogare il caporedattore dell’ufficio poesia su una questione fondamentale: «Posso mettere un annuncio?», *posso scrivere?* La risposta è benevola: chiunque ha il permesso di scrivere, a patto che abbia un messaggio. Da Bernart de Ventadorn, Dante e Petrarca in poi, il messaggio del poeta è sempre lo stesso: il Tu è morto. Amore e morte sono i temi che da sempre ci interessano. Il dio del verso, caporedattore dell’ufficio poesia, allora pone il poeta di fronte ad una verità fondamentale: se pure i temi e i messaggi sono sempre gli stessi, scrivere altro è possibile, è possibile dire le stesse cose con altre parole, con «una parola in più». Questo è ciò che autorizza il poeta a comporre la prima parola. E se è possibile scrivere altro, il poeta può prendersi ogni libertà. Non costa nulla, non ci saranno sanzioni, non sono state messe condizioni: nella strofa può entrare la marca di una macchina, un colore, la parola «vendere», così estranea alla poesia.

Il gioco di Giulia Martini «è un gioco serio»¹⁹ e, in questo libro, la coppia minima ne è l’esempio principale: credo che il ruolo fondamentale di questo gioco risieda nel fatto che il rapporto casuale instaurato, nella lingua italiana, tra le parole di una coppia minima assume in questo contesto una relazione necessaria. La forma e il contenuto non sono più in rapporto arbitrario: il nome «Marta» è sin dal principio destinato a perire, perché in coppia minima con «morta». Questa è la coppia minima fondamentale, nel libro: essa si sovrappone alla coppia minima fondamentale *tout court*, il rapporto *me-te*.²⁰ Questa barzelletta sull’origine della poesia si fa scherzoso mezzo per attualizzare un’ansia che la letteratura medioevale sentiva come centrale e che, sebbene non sia più percepita come tale, centrale è anche oggi. Il fatto che le modalità del rapporto con l’oggetto d’amore e con l’altro siano profondamente cambiate non rende inattuale il ritrovare nella lirica delle origini le questioni fondamentali: al contrario, ne fa un’operazione estremamente produttiva.

Marta – Beatrice ancora più fittizia e molto più umana – a ben vedere, non c’è mai stata o quasi. Ci vengono raccontati al passato i suoi risvegli e le sue colazioni

¹⁸ *Erano i capei d’oro a Marta sparsi*, vv. 53-60, *CM*, p. 111.

¹⁹ *Intervista a Giulia Martini* (Polisemie).

²⁰ Anche questa osservazione deriva dall’*Intervista a Giulia Martini* (Polisemie). Una riflessione sulla “coppia minima fondamentale” è già nella poesia breve: «Se i conti non tornano, figuriamoci il re. | Se i conti non tornano, figuriamoci te.» *CM*, p. 57.

passate a leggere poesia,²¹ ma l'incontro non è durato che un momento tra l'«ancora» e il «già»:

Era già l'ora che il disio volge... –
ma Dante non era tra le voci correlate.

“Era già l'ora oppure non ancora?”
È questa la domanda che sconvolge.
Marta l'ho conosciuta nella nona –
quella delle rivelazioni, l'ora famosa.
Galeotto fu *Fratelli* di Samonà –
ancora o già? Già-ancora o ancora-già?
A parlare di Samonà e di *Fratelli*
entrava in me l'antico giavellotto.²²

La strofa interrotta, che doveva parlare di Dante e non lo ha fatto – troppo scoperta o troppo dolorosa, o ancora così densa da aver bisogno di un solo verso – introduce l'elemento del *già*. *Già* è il repentino momento della morte di Marta-Beatrice: nell'accostare gli amori danteschi a quelli propri, l'autrice mostra la leggera rassegnazione della tragedia contemporanea, non fatta di morte, ma di semplice, immotivato abbandono. È arrivata l'ora in cui il desiderio di Marta è diretto altrove. *L'ora* porta con sé l'idea dell'assenza di cause: è il fato che gestisce gli eventi, i quali, scoccata l'ora, semplicemente si avverano. *L'ora* è l'incertezza, o meglio, la certezza che non è possibile affidarsi al consorzio umano, volubile per natura. L'ora nona dell'incontro dantesco, diventa l'ora fotogenica del crepuscolo, del giorno che finisce, l'ora blu, il blu di Sylvia Plath.

Questa enfasi sul tempo in *Erano i capei d'oro a Marta sparsi*, ci riporta indietro all'ultimo verso della prima poesia della prima sezione, in cui leggiamo: «è l'ora, è l'ora, è l'ora, è l'ora...». ²³ L'autrice spiega che questo rifacimento dell'«endecasillabo ideale» ungarettiano ²⁴ fa parte della sezione più programmatica del libro, e programmatico è, senza dubbio, il primo componimento. Esso contiene l'argomento (il vuoto, disegnato da una lista di deserti) e il tempo («è l'ora...») del libro. Non è un caso che nel discorso delle *Voci correlate* di questa esperienza erotico-letteraria, in cui si racconta la fatalità degli

²¹ «mescolava rime a rimasugli», *Erano i capei d'oro a Marta sparsi*, v. 8, *CM*, p. 94; «compro gli stessi Special K, sapessi», *Casella mio, per tornar altra volta*, v. 11, *CM*, p. 123.

²² *Erano i capei d'oro a Marta sparsi*, vv. 70-79, *CM*, pp. 111-112.

²³ Indiano, Patagonico, Siriano, v. 8, *CM*, p. 15.

²⁴ Giuseppe Ungaretti, *Introduzione alla metrica*, in Id., *Invenzione della poesia moderna. Lezioni brasiliane di letteratura (1937-1942)*, a cura di Paola Montefoschi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1984, p. 98.

eventi e in cui, come in un canto dell'*Inferno*, si accumulano tristi amori letterari, compaia un endecasillabo costruito sullo stesso paradigma di quello che chiude la poesia "proemiale": «Amelia Amelia Amelia Amelia Amelia»:

Insieme ai versi di Amelia Rosselli.
 Come questi, da *Variazioni belliche*:
 «Tutto il mondo è vero se tu cammini ancora» –
 ancora o già? Ancora-già o già-ancora?
 Domanda bella, domanda bellicosa.
 Marta l'ho conosciuta nella nona –
 e credo fosse lei la nona ora –
 fotogenica di una fotogenia meravigliosa.

Diceva: – Per banalissima antipatia
 non ho mai letto la Maria Luisa.
 Lei lo sapeva che per *fare questo*
 bisogna essere simpatici, e simpatica
 considerava Sylvia Plath –
 un'altra fissata con il blu:
 «O colore della distanza e della dimenticanza!
 Il buio mi incappuccia di blu ora, come Maria».

Marta o Maria? Maria-Marta o Marta-Maria?
 Patrizia e Patrizia, Sylvia poco seria –
 «Tutto il mondo è vero se tu cammini ancora»,
 Amelia Amelia Amelia Amelia Amelia.
 Cammini ancora ma ti rincorro già.²⁵

La ripetizione, l'accumulo, fa parte di quella «passione per il catalogo»,²⁶ quell'amore enciclopedico che caratterizza la poesia di *Coppie minime*. La poesia più conosciuta di Giulia Martini, grazie alla diffusione in rete, è una vera e propria lista in rima che descrive un girone ultramondano:²⁷

²⁵ *Erano i capei d'oro a Marta sparsi*, vv. 80-100, *CM*, p. 112.

²⁶ *Intervista a Giulia Martini* (Polisemie).

²⁷ Estremamente interessante è il filone di poesie-lista, che non verrà però affrontato in questa sede: si osservi solo la poesia iniziale Indiano, Patagonico, Siriano (*CM*, p. 15), lista di deserti; *Deserto come sfondo del tuo desktop*, lista di termini tecnici informatici inseriti però in una scena animata; *Mi piace la tua figura Klein blue* (*CM*, p. 55) lista di colori, tramutati in suoni che si trasformano alla prima occasione in discorso con il tu («[...] Tenné. | Te ne sarei grata [...]», vv. 14-15), così come accade, immediatamente in *Courbet, Giacometti, Toulouse-Lautrec* (*CM*, p. 40) al cui incipit si intreccia il secondo verso: «Tra mezzogiorno e le tre rincasi.»). Completano la lista delle liste due componimenti pubblicati in Giulia Martini, *Times New Romans*, in «Paragone» LXIX, Terza

Guido, io vorrei che tu e Lapo e io
 e Kennedy e Roland e Winston C.
 e la mia santa mamma che sta lì
 in cucina a straguardare la tv

Guido io vorrei che Lapo e io e tu
 e Tutankamon e Marilyn Monroe
 ed Edgar Allan e il giovane eroe
 di quando ero bambina, Harry P.

e P. P. P. e Giovanni P. che sa
 perché tanto di stelle arde e cade,
 santo L. e supersanto Gesù C.

che se ne sta nell'orto degli ulivi –
 ma anche lei e soprattutto lei –
 io vorrei che fossimo ancora vivi.²⁸

Il sonetto, che ancora una volta ricalca i versi danteschi, quelli inviati a Guido Cavalcanti e per traslato anche quelli, mai letti, del sirventese in cui Dante passava in rassegna le più belle donne fiorentine, racchiude in una stanza eroi del passato e del presente, afferenti a universi storico-culturali non contigui. Questa festosa riunione contiene in sé una visione sintetica del vissuto e della fruizione letteraria: essa incarna l'idea formulata da Patrizia Cavalli sulla poesia, la quale condivide con il gioco e con l'amore la capacità di fare avvenire il miracolo del «tempo cronologico

serie, 135-136-137 (816-818-820) (Febbraio-Giugno 2018), pp. 120-123, ossia *San Francisco, Samdan Evil, Vera Sans*, lista di *font* che termina con la divisione mentale tra le sfere dell'esistenza dell'individuo, la schizofrenia tra lavoro e scrittura (un romanzo si scrive in «Times New Romans 12» v. 10), e *Sono poche le sere che non esci*, che contiene una lista di cocktail. Le liste, che l'autrice considera racchiudere la non gerarchia del reale (ancora una volta, una metafora formale che rimanda a una riflessione esperienziale ed euristica), offrono, attraverso il codice delle coppie minime e delle assonanze, delle parole nelle parole e delle scomposizioni e ricomposizione verbali, la possibilità di far penetrare il pensiero nelle pieghe linguistiche. Queste pieghe sono costituite da quello spazio che si crea avvicinando, tramite la somiglianza sonora, suoni e significati: nella *confusione* sonora, entità estranee entrano in relazione. Quando queste entità sono addirittura opposte, l'autrice parla di *consequenzialità chiasmica*: è il caso di «[...] registration black | bianco fantasma [...]» (*Mi piace la tua figura Klein blue*, vv. 3-4, *CM*, p. 55), che Martini usa come esempio per indicare una contiguità sonora («black» - «bianco») con significato opposto; un'opposizione che si estende ai due aggettivi alle ali: il *registration black* è il colore degli uffici, delle stampanti, della burocrazia, ossia della vita reale ridotta alla sua più squallida concretezza, mentre il «bianco fantasma» rimanda all'ambito dell'ultramondano, dello spirito e dell'impalpabile. Le liste di Giulia Martini accumulano quindi frammenti eletti a rappresentanti della complessità del reale, non gerarchizzato, ma posto in ordine non casuale.

²⁸ *CM*, p. 41.

lineare che si interrompe»²⁹ – parole usate in più occasioni da Martini.³⁰ Cavalcanti e Pasolini, Gesù Cristo e Harry Potter, si trovano nello stesso vasello “per incantamento”, e a volte, capita che rimino.

Ritroviamo in questo componimento la stessa relazione tra forma e metafora incontrata poco sopra. Martini racconta di aver impiegato qui quella che definisce *rima reticente*, ai versi 6-7: il rimante «Monroe» in combinazione con «ed Edgar Allan», crea nell’orecchio del lettore una rima interna perché egli completerà in maniera automatica il nome dello scrittore americano, inscindibile dal suo cognome, che ci si aspetta sull’accento di sesta. La rima *Poe*, tuttavia, non c’è sulla carta: la corrispondenza rimica si trova regolarmente alla fine del verso, «eroe». Il rimante non produce la soddisfazione acustica che aspettavamo, quella che avrebbe generato *Poe*, ma la rima c’è, anche se una rima per l’occhio: tecnicamente, la metrica non ha tradito l’attesa. Nel discorso che collega forma e significato, la rima è un’ancora di salvezza, non è volubile come i rapporti sociali: «della rima mi posso fidare, non mi posso fidare dell’amore». ³¹ È Proust la chiave che apre alla metafora metrica. Proust dice nella *Recherche* (e mi è impossibile trovare il luogo esatto a cui Martini allude, tanti sono i luoghi in cui è espresso un pensiero che vi si avvicina) che tutti i nostri più profondi desideri si avverano. Solo che, quando si avverano, non sono come li avevamo immaginati. Allo stesso modo, la rima si realizza, ma non come ce l’aspettavamo.

La reticenza è in sé una declinazione del rapporto speculare tra *logos* e realtà. In *Guido io vorrei*, «lei e soprattutto lei» nasconde un nome che non affiora sulla pagina. La rima interna, sulla quarta, con «vorrei», e il fatto che il desiderio è che *lei* sia ancora viva, credo rendano chiaro che il nome non pronunciato è quello di Marta. *Lei* che si “cela assai” lungo il libro, è nel «confortevole ambiente Smart»,³² è «nel frigo insieme agli *Smarties*»,³³ è sul campanello d’ottone,³⁴ è racchiusa nel cognome dell’autrice.³⁵ Prima di *Voci correlate*, Marta non si rivela, è reticente:

²⁹ *Incontro con Patrizia Cavalli condotto da Simone Zafferani, ospite Diana Tejera*, min. 28:00 e ss.

³⁰ Cfr. *Giulia Martini, la poesia “è il miracolo della cronologia che si interrompe”*, in *L’Estroverso* e Giulia Martini, *Commento a «Pigre divinità e pigra sorte» di Patrizia Cavalli*, Tesi di laurea in Filologia Moderna, Università di Firenze, a.a. 2017/2018, p. 72, prezioso lavoro che mi è stato gentilmente messo a disposizione dall’autrice, che ringrazio.

³¹ *Intervista a Giulia Martini* (Polisemie).

³² *Le Ferrovie dello Stato dividono*, v. 5, *CM*, p. 79. Il verso continua sulla stessa linea: «al confortevole ambiente Smart. È martedì.».

³³ *Lasci il tuo nome*, v. 2, *CM*, p. 52.

³⁴ *L’ottone nuovo del campanello*, *CM*, p. 59.

³⁵ «Un’altra cosa che mi resta: | il tuo nome nel mio cognome.» *CM*, p. 39.

Mi piace persino la tua figura retorica:
un'insormontabile reticenza.³⁶

Il Tu, oggetto letterario che si nasconde nelle parole e ha per carattere figure retoriche, può essere nominato solo una volta morto. La parabola dantesca della *Vita nova* assume in questo senso un valore certamente preponderante. Tuttavia, non può sfuggire la prima persona plurale dell'ultimo verso: «vorrei che *fossimo* ancora vivi». Ciò non può che rimandare alla lirica cavalcantiana, soprattutto in un componimento (latore di una riflessione attiva sulle rime interne) indirizzato proprio a «Guido», il poeta che professa e incarna la morte dell'Io, in netta contrapposizione con la soluzione dantesca dell'eliminazione del Tu, ottenuta tramite la morte di Beatrice. Il verso finale rompe l'incantamento, rompe il ritmo con un violento accento di quinta, e consegue l'effetto spiazzante – che certo avrà contribuito al successo di questa poesia – che fa ripiombare l'allegra brigata e il poeta negli antri putrefatti delle piramidi, sulle spiagge insanguinate di Ostia. L'Io non può ancora nominare il Tu, è morto nell'abbandono, è svuotato. La rivoluzione della lirica, con la morte del Tu e la resurrezione dell'Io, in grado di dare nomi alle cose e, in questo modo, come in un nuovo Eden, ricostruire attraverso il linguaggio un mondo poetico in cui vivere, verrà solo una volta conclusa la sezione *Coppie minime*. Questo mondo poetico è abitabile esclusivamente in virtù della morte del Tu: «questo tuo star senza mi conviene». È necessario osservare che qui l'uso del lessema *convenire* instaura un rapporto intertestuale duplice, con la *Vita nova* («Di necessitate conviene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si muoia»)³⁷ e con il relativo – opposto – antecedente cavalcantiano («per forza convenia che tu morissi»³⁸ parole rivolte da Amore al poeta). Alludendo a questo ben noto legame intertestuale della poesia delle origini, Martini non fa altro che inserire il suo discorso Io-Tu nel solco di quello dantesco-cavalcantiano.³⁹

³⁶ *Mi piace la tua figura Klein blue*, vv. 19-20, *CM*, p. 55. Interessante il tema sviluppato da questa poesia per il discorso sulla morte e la resurrezione dell'ente letterario: «Te ne sarei grata, se mi rivelassi | la piccola scienza dietro la grata | dove rinasci dalle tue ceneri | e sopravvivi alla muta delle penne.» vv. 15-18. Marta riesce in qualche modo a sopravvivere alla morte, per una qualche ignota scienza che l'autrice deve imparare a sua volta.

³⁷ Dante Alighieri, *Vita Nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996, (cap. 14, 3, p. 124.

³⁸ *Io non pensava che lo cor giammai*, v. 42, Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di Roberto Rea e Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2011, p. 82.

³⁹ Sulla lunga questione si vedano almeno i lavori di Roberto Antonelli, *Avere e non-avere: dai trovatori a Petrarca*, in *Vaghe stelle dell'Orsa...: l'io e il tu nella lirica italiana*, a cura di Francesco Bruni, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 41-75 e Id., *Cavalcanti o dell'interiorità*, in *Alle origini dell'io lirico. Cavalcanti o dell'interiorità*, in «Critica del testo», IV/1 (2001), pp. 1-22.

Solo una volta che il Tu è morto e la morte dell'Io è superata è possibile pronunciare il nome dell'altro, e anche riderci, anche scriverci una barzelletta. Lo svuotamento che precede questa fase, ossia l'assenza, il deserto dell'altro che il disamore produce, è un tema sentito, studiato ed elaborato da Giulia Martini, ed è l'ultimo che affronterò in questo saggio, e cercherò di mostrare come un terzo elemento, quello cavalliano, completi il tracciato letterario ripercorso dall'autrice.

Nel suo studio dedicato a *Pigre divinità e pigra sorte* e, nello specifico, nel commento a *Diventai buona. E buona buona*,⁴⁰ Martini mette a fuoco la metafora fisiologica che lega, lungo tutta l'opera di Patrizia Cavalli, il cibo e il digiuno, l'ingrassamento e il dimagrimento, l'anoressia e la bulimia con amore e disamore:

Diventai buona. E buona buona
facevo pascolare il disamore.
Su mangia questo, gli dicevo, che t'ingrassi,
no quello non toccarlo, che ti svuota.
Per dargli il buon esempio io stessa
m'ingrassai, e tutti e due
molto soddisfatti occupavamo placidi
i giorni e le stagioni. Ma poi, si sa,
la pace ti sfinisce: grassi e sfiniti, questo
è proprio il colmo! D'estate soprattutto,
l'estate ardimentosa.

Come lo sciolgo, come lo anniento
quel parassita torpido che ormai
si è abituato a crederci il padrone?
Venite predatori, mangiate le sue carni,
fatele a pezzi, lui si è preso sul serio,
distruggetelo! Io no, fingevo, io fingevo,
io posso dimagrirmi quando voglio,
guardate, sono già magra.⁴¹

Lo svuotamento e il riempimento, legate all'amore e al disamore, collegano (tramite un saggio di Corrado Bologna) il pensiero critico di Giulia Martini all'esperienza cavalcantiana, che annulla in un rapporto metonimico l'opposizione «fra "spirituale" e "fisico"». ⁴² Alla luce di questo paradigma bisogna leggere l'abbassamento della tragedia dell'abbandono nella metafora alimentare, un abbassamento che si identifica con la *humilitas* del *sermo* propria ai vangeli:

⁴⁰ Martini, *Commento*, pp. 348-353.

⁴¹ Patrizia Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, Torino, Einaudi, 2006, p. 122.

⁴² Corrado Bologna, *Fisiologia del Disamore*, in *Alle origini dell'Io lirico. Cavalcanti o dell'interiorità*, in «Critica del testo», IV / 1 (2001), pp. 59-87; citato in Martini, *Commento*, p. 307.

divinità e pigra sorte, la poesia *Balia mite e pensosa* fornisce un antecedente a *Diventai buona. E buona buona* e ne condivide il racconto di allevamento del sentimento, dell'amore fiacco, che viene nutrito diligentemente e poi ucciso:

Balia mite e pensosa
sono di questo amore
fiacco: lo curo lo trastullo
e non mi arrabbio, i suoi pochi
bisogni io soddisfo, preparo
buone cene e vado a letto.
Poi d'improvviso dico, ma solo
tra me e me: «E se l'ammazzo?».⁴⁵

La metafora prolungata della fisiologia dell'abbandono viene assimilata in *Copie minime*, in cui un reticolo di rapporti intertestuali legano l'esperienza dell'Io con l'opera cavalliana e, più esplicitamente, con quella dantesca:

Derelitto nel frigo l'ultimissimo
avanzo di tannino e proteine,
la zuppa di rabarbaro, la fine
mentre leggevo Sbarbaro, *Pianissimo* –
se la mangiassi, sarebbe un delitto.

Per colpa sua si compirà il delitto,
perché più del dolor poté il digiuno.
Ma che vuoi che ti dica? Io mi son uno
che se ha fame mangia, pago l'affitto
preparo buone cene e vado a letto.

Era il piacere di rientrare a letto
cercandola nel buio *pian pianino*
lasciando perdere sul comodino
i libri che volevo e non ho letto.

E poi sentii chiavar l'uscio di sotto.⁴⁶

La ricomposizione dell'*enjambement* dei vv. 5-6 di *Balia mite e pensosa* in «preparo buone cene e vado a letto» ancora fortemente queste stanze capcaudate alla metafora alimentare dell'abbandono. Il fondo di bottiglia e gli avanzi di un aperitivo, superstiti accanto agli ultimi cucchiari della zuppa, sono gli ultimi testimoni

⁴⁵ Patrizia Cavalli, *Sempre aperto teatro*, Torino, Einaudi, 1999, p. 19.

⁴⁶ *CM*, p. 119.

del momento tra *l'ancora* e il *già*. I monumenti *in memoriam*, i “rimasugli”, che preludono a una stagione di lungo digiuno, andranno presto consumati. L'atto dis-sacratorio del mangiare ciò che non deve essere intaccato si giustifica con la debolezza allo stesso tempo abominevole e umana del conte Ugolino. L'«uscio di sotto» che si chiude è il rumore che annuncia l'inizio della carestia amorosa. Per un meccanismo poetico già incontrato, lo scenario della torre pisana si trasforma in una stanza vuota: il registro alto del lessema *chiavar*, sconta la sua carica tragica con la sua controparte comica, richiamando l'atto sessuale,⁴⁷ i cui rumori salgono dall'appartamento di sotto. Il *delitto* del non onorare i rimasugli del rapporto finito (e sono certo che nella mente dell'autrice riaffiorino i precedenti omerici, i buoi del sole, e il corpo straziato di Ettore) è però ormai affrontato con leggerezza: «che vuoi che ti dica? Io mi son uno | che se ha fame mangia».

Nel richiamo del dialogo di Dante con Bonagiunta che sancisce il distacco del nuovo stile da quello antico, si dovrà vedere una volontà di superare il modello cavalliano. In quest'ultimo il Vuoto e il Pieno si avvicinano secondo i casi volubili dell'amore. Al contrario l'Io nella poesia di Martini afferma, faticosamente, l'autonomia nel perseguimento della pienezza. La pienezza, la completezza dell'Io è raggiungibile attraverso la conoscenza letteraria e la scrittura, una scrittura che, anzi, sarebbe impossibile senza il vuoto lasciato dal Tu. Questa *leggerezza* così declinata⁴⁸ ricorda la novella che scagiona Cavalcanti dalle arche infernali in cui lo aveva destinato la *Commedia*. Quando, nel racconto boccacciano, Cavalcanti salta al di sopra delle tombe e agile si divincola dalla schiera dei seccatori lasciandoli soli nel camposanto, da incarnazione del *topos* dell'amante ucciso da Amore egli diventa il poeta della leggerezza.⁴⁹ La scienza e il pensiero (lessema che non può che generare un gioco etimologico) permettono di liberarsi dal peso che schiacciava Cavalcanti padre tra gli epicurei: il poeta che pone la morte (analizzata secondo i suoi caratteri filosofici e fisiologici) al centro del suo discorso poetico, il *loico* per cui morte intellettuale e morte fisica – forma e contenuto – sono la stessa cosa, può saltare con un balzo fuori dal cimitero.

Il riuso del medioevo, dei suoi versi e delle sue tematiche più complesse, sviluppa nella poesia di Giulia Martini un discorso coerente e crea nuovo spazio d'azione per la scrittura, uno spazio che ingloba per attrazione tematica quella che è considerata da molti la migliore poesia di oggi. Questa è, a mio parere, un'operazione di deframmentazione, al contrario dell'impressione che le numerose citazioni velate e scoperte potrebbero suscitare ad una prima lettura, e di ricreazione di senso in un nuovo sistema – capacità che Eliot nega ai poeti immaturi. All'interno del libro i

⁴⁷ L'ambiguità voluta nell'uso di *chiavar* è assicurata dall'autrice nel corso dell'intervista.

⁴⁸ La stessa “leggerezza” che si può leggere nella barzelletta sulla morte di Marta (cfr. *supra*).

⁴⁹ Si fa qui riferimento alla celebre lettura che della novella fa Italo Calvino, *Lezioni americane, Leggerezza*, in Id. *Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori, 1995, vol. I, p. 638-643.

discorsi di autori del Due e del Trecento entrano in dialogo con quelli del Cinquecento, del Novecento e del Duemila, e non per semplice accostamento. Essi riescono a parlare una stessa lingua e porsi gli stessi interrogativi, come se i secoli che li dividono non avessero più peso, come se fossero libri di epoche diverse raccolti nel microcosmo sincronico di una libreria. In tutto questo discorso, si è parlato poco della tecnica della composizione “per coppie minime”, capace di creare, tramite il suono, passaggi segreti tra ambiti semantici disparati.⁵⁰ Si prenda questo gioco di parole come sineddoche del rapporto del poeta con la letteratura: nella scrittura poetica egli può mostrare *passaggi* tra discorsi separati, condurre il lettore attraverso spazi strettissimi, e creare così non un nuovo solco, lineare, nella tradizione, ma una vera e propria rete, nuove sinapsi nel tessuto letterario, contribuendo a rendere la letteratura un universo in continua espansione.

Bibliografia

- Dante Alighieri, *Vita Nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996.
- Roberto Antonelli, *Avere e non-avere: dai trovatori a Petrarca*, in *Vaghe stelle dell'Orsa...: l'io e il tu nella lirica italiana*, a cura di Francesco Bruni, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 41-75.
- Roberto Antonelli, *Cavalcanti o dell'interiorità*, in *Alle origini dell'io lirico. Cavalcanti o dell'interiorità*, in «Critica del testo», IV/1 (2001), pp. 1-22.
- Corrado Bologna, *Fisiologia del Disamore*, in *Alle origini dell'io lirico. Cavalcanti o dell'interiorità*, in «Critica del testo», IV / 1 (2001), pp. 59-87.
- Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori, 1995.
- Alberto Comparini, Recensione a Martini, *Coppie minime*, in «Semicerchio», LVIII-LIX 01-02 (2018), pp. 131-132.

⁵⁰ In questo senso, la composizione “per coppie minime” mi sembra estremamente produttiva: essa si pone come parallelo o sostituto alla stessa rima, tanto costitutiva della poesia quanto difficile da gestire nella dialettica ormai permanente di rifiuto/recupero degli elementi formali tradizionali. Poiché, come la rima, la paronomasia intesa in senso lato mette in relazione oggetti semantici tramite collegamenti fonici (ampliati da nozioni di grammatica storica, esplorazioni etimologiche e simili) permette una lettura analoga alla “lettura verticale” – che crea un piano altro nel testo, e per questo produce spessore poetico – e per “costellazione di rimanti” – che si costituiscono in ambiti semantici connessi a entità sonore e lessemi di riferimento capaci di rievocarli.

- Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di Roberto Rea e Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2011.
- Patrizia Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, Torino, Einaudi, 2006.
- Patrizia Cavalli, *Sempre aperto teatro*, Torino, Einaudi, 1999.
- Ernst R. Curtius, *Letteratura europea e medioevo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Scandicci, La Nuova Italia, 1992.
- Thomas S. Eliot, *The Sacred Wood, Essays on Poetry and Criticism*, New York, Knopf, 1921.
- Bruno Latour, *Reassembling the Social, An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- Giulia Martini, *Coppie minime*, Latiano, Interno Poesia, 2018.
- Giulia Martini, *Times New Romans*, in «Paragone», LXIX, Terza serie, 135-136-137 (816-818-820) (Febbraio-Giugno 2018), pp. 120-123.
- Maurizio Perugi (ed.), *Le canzoni di Arnaut Daniel*, Milano, Napoli, Ricciardi, 1978.
- Stefano Protonotaro, a cura di Mario Pagano, in *I poeti della scuola siciliana*, edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, II. *Poeti della corte di Federico II*, edizione critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo, Milano, Mondadori, 2008, pp. 325-365.
- Giuseppe Ungaretti, *Invenzione della poesia moderna. Lezioni brasiliane di letteratura (1937-1942)*, a cura di Paola Montefoschi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1984.

Sitografia

- “Al cuore fa bene far le scale” Incontro con Patrizia Cavalli condotto da Simone Zafferani, ospite Diana Tejera, Terni, 6 aprile 2014 (Festival TerniPoesia 2014).
<<https://www.youtube.com/watch?v=ptc5WWurXtU>>
- Michele Brancale, *Poesia, una sorpresa le “Coppie minime” di Giulia Martini. Versi dotti, fluidi, assonanze per una prova convincente su La Nazione Firenze* (1 novembre 2018).
<<https://www.lanazione.it/firenze/cultura/poesiaunasorpresalecoppieininimedigiuliamartini.1.4271295?fbclid=IwAR0PXispxwCY8PDhHgkLwVf14wqh2jN6qXez1QzIjgEIJMZWCIFB5Av6QU0>>

- Maria Grazia Calandrone, *Giulia Martini, ventitré poesie, "Poesia" n. 311, gennaio 2016*.
<http://www.mariagraziacalandrone.it/index.php?option=com_content&view=article&id=380:giulia-martini-1-16&catid=17:cantiere-poesia&Itemid=160>
- Davide Castiglione, *#botta&risposta: amore vs lingua in Giulia Martini su La Balena Bianca* (4 dicembre 2018).
<<https://www.labalenabianca.com/2018/12/04/21564/>>
- Roberto R. Corsi, *Giulia Martini, Coppie minime* (24 luglio 2018).
<<https://robertocorsi.wordpress.com/2018/07/24/giulia-martini-coppie-minime/>>
- Elisabetta Favale, *Le Coppie minime di Giulia Martini. Intervista su Linkiesta* (28 novembre 2018).
<<https://www.linkiesta.it/it/blog-post/2018/11/28/le-coppie-minime-di-giulia-martini-intervista/27529/>>
- Elio Grasso, *Nota di lettura a: Giulia Martini, Coppie minime, Latiano (BR), Interno Poesia, 2018 su La dimora del tempo sospeso* (27 luglio 2018).
<<https://rebstein.wordpress.com/category/giulia-martini/>>
- Giulia Martini, *Coppie minime. Dichiarazione di poetica, su Frequenze poetiche* (19 settembre 2018).
<<http://frequenzepoetiche.altervista.org/giulia-martini-coppie-minime/>>
- Giulia Martini, la poesia "è il miracolo della cronologia che si interrompe", in L'Estroverso* (25 giugno 2018).
<<https://www.lestroverso.it/giulia-martini-la-poesia-e-il-miracolo-della-cronologia-che-si-interrompe/>>
- Stefano Milonia (a cura di), *Intervista a Giulia Martini, in «Polisemie: Rivista di poesia iper-contemporanea»*.
<<https://polisemie.it/interviste-complementari-agli-articoli/>>
- Linda Pedraglio, *Una testa che pensa in endecasillabi. Giulia Martini, poeta. Oggi, su Cultweek* (3 dicembre 2018).
<<http://www.cultweek.com/giulia-martini-coppie-minime/>>
- Eleonora Rimolo, *Un messaggio (im)possibile (?) Nota di lettura a "Coppie minime" di Giulia Martini (InternoPoesia, 2018) su Atelier* (12 luglio 2018).
<<http://www.atelierpoesia.it/portal/it/critica-it-mul/recensioni-mul/item/860-giulia-martini-coppie-minime-internopoesia-2018-lettura-di-eleonora-rimolo>>
- Luca Zipoli, *A proposito di "Coppie minime". Deserto (per modo di dire) su succedeoggi*.
<<http://www.succedeoggi.it/2018/08/deserto-per-modo-di-dire-in-coppie-minime-di-giulia-martini/>>

ELLIS ISLAND
IL “LIBRO DEI MUTAMENTI”

Erica Verducci

Robert Viscusi
(NY, 1941-2020)
Ad memoriam

Inquadrare l’opera di Robert Viscusi all’interno del controverso panorama della produzione letteraria italoamericana contemporanea non è impresa facile, se consideriamo che di una letteratura italoamericana vera e propria non c’è ancora piena consapevolezza né in Italia né negli Stati Uniti. Possiamo certo affermare che un autore come Viscusi si colloca all’interno di quella terza generazione di italoamericani che hanno dato il loro contributo al quadro complessivo del fenomeno migratorio dall’Italia al Nord America, ma anche agli sperimentalismi letterari propri degli ultimi decenni. Ellis Island è stata il luogo simbolo per generazioni di autori che si sono confrontati con l’evento eccezionale della *diaspora* e con i drammi generati da essa, una tradizione letteraria molto lunga e destinata a crescere, costellata perlopiù di opere sconosciute di narrativa, saggistica e poesia. Sono innumerevoli le scritture che si ispirano ad Ellis Island e agli avvenimenti che l’hanno riguardata.

Uno dei maggiori contributi alla ricostruzione di una specifica letteratura italoamericana proviene dallo studioso Francesco Durante che, nel volume *Italoamericana*, ha raccolto tre secoli di scrittori migranti rimettendo insieme una storia letteraria le cui origini si collocherebbero già nel Settecento. Un lavoro complesso e delicato che ha permesso di far conoscere e apprezzare rappresentazioni letterarie dell’emigrazione altrimenti dimenticate o rimaste chiuse negli archivi d’Italia e d’America. Ne sono un esempio i racconti del giornalista e drammaturgo Bernardino Ciambelli, che pubblicò decine di *feuilleton* in appendice ai quotidiani italoamericani e che resta sconosciuto ai più, dal momento che i suoi scritti, redatti in italiano, non furono mai tradotti in inglese. La sua produzione ci riconsegna una cronaca fedele di New York negli anni a cavallo fra Ottocento e Novecento ed egli stesso può essere considerato uno degli

autori più rappresentativi della narrativa italoamericana di quel periodo, essendo peraltro originario di Lucca, ai tempi, una delle città italiane maggiormente coinvolta nel fenomeno migratorio verso gli Stati Uniti.¹ Oppure le poesie di Severina Magni e di Gino Calza, autore quest'ultimo di sonetti in dialetto romanesco di tono scherzoso, o i drammi di Riccardo Cordiferro.²

¹ Francesco Durante, *Italoamericana. Storia e letteratura degli italiani negli Stati Uniti 1880-1943*, 2 voll., Milano, Mondadori, 2001-2005, II, pp. 145-150.

² Per un decalogo esaustivo degli autori che con la loro produzione si sono inseriti in quello che a oggi viene definito il "canone" della letteratura italoamericana, costruito lentamente e faticosamente, si vedano soprattutto i lavori di Durante, *Italoamericana*, e di Martino Marazzi, *A occhi aperti. Letteratura dell'emigrazione e mito americano*, Milano, Franco Angeli, 2011; Id., *Misteri di Little Italy. Storie e testi della letteratura italoamericana*, Milano, Franco Angeli, 2003²; le antologie *The Dream Book. An Anthology of Writings by Italian American Women*, a cura di Helen Barolini, New York, Schocken, 1985, e *From the Margin: Writings in Italian Americana*, a cura di Anthony J. Tamburri, Paolo Giordano e Fred L. Gardaphé, West Lafayette, Purdue University Press, 1991; gli studi di Caterina Romeo, *Narrative tra due sponde. Memoir di italiane d'America*, Roma, Carocci, 2005; Ead., *Nella letteratura italo americana*, in *Storia dell'emigrazione italiana, Vol. II. Arrivi*, a cura di Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi e Emilio Franzina, Roma, Donzelli, 2002; Ead., *Remembering, Misremembering, and Forgetting the Motherland*, in *Teaching Italian American Literature, Film and Popular Culture*, a cura di Edvige Giunta e Kathleen Zamboni McCormick, New York, Modern Language Association of America, 2010; il libro di Luigi Fontanella, *La parola transfuga. Scrittori italiani in America*, Firenze, Cadmo, 2003; i contributi fondamentali di Fred L. Gardaphé, *Italian Signs, American Streets: The Evolution of Italian American Narrative*, Durham, Duke University Press, 1996; Id., *Leaving Little Italy: Essaying Italian American Culture*, New York, Suny Press, 2003; Id., *Gli scrittori italo/americani e la tradizione*, in «Altreitalie – Rivista internazionale di studi sulle migrazioni italiane nel mondo», 14 (1996); la rivista «VIA: Voices in Italian Americana», di cui Gardaphé è co-fondatore e curatore; Anthony J. Tamburri, *Una semiotica dell'etnicità. Nuove segnalature per la scrittura italiano-americana*, Firenze, Franco Cesati, 2010; Rose Basile Green, *The Italian-American novel: a document of the interaction of two cultures*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1974; gli studi di Sebastiano Martelli (in particolare Sebastiano Martelli, *Letteratura contaminata. Storie parole immagini tra Ottocento e Novecento*, Salerno, LavegliaCarlone, 1994; Id., *Il sogno italo-americano*, Napoli, CUEN, 1998; Id., *Un palcoscenico sull'oceano. La traversata in alcuni romanzi italiani dell'Otto-Novecento*, in *Erranze, transiti testuali, storie di emigrazione e di esilio*, a cura di Maria Teresa Chialant, Napoli, ESI, 2001, e Id., *Dispatrio e identità nella letteratura italiana dell'emigrazione transoceanica*, in *I confini della scrittura. Il dispatrio nei testi letterari*, a cura di Franca Sinopoli e Silvia Tatti, Isernia, Cosmo Iannone, 2005); gli studi di Emilio Franzina, «Merica! Merica!» *Emigrazione e colonizzazione nelle lettere dei contadini veneti in America Latina (1876-1902)*, Milano, Feltrinelli, 1979; Id., *Gli italiani al nuovo mondo. L'emigrazione italiana in America (1492-1942)*, Milano, Mondadori, 1995; Id., *Emigrazione transoceanica e ricerca storica in Italia: gli ultimi dieci anni (1978-1988)*, in «Altreitalie – Rivista internazionale di studi sulle migrazioni italiane nel mondo», 1 (1989); l'articolo di Franca Sinopoli, *Alcune considerazioni su mobilità, margini e transiti delle scritture italiane*, in «Nuova Corrente – Rivista di critica letteraria e filosofica», 58 (2011), e gli studi relativi alla transnazionalità letteraria; il volume di Donna

Come è stato messo in luce in un interessante articolo del «Bollettino Itals», «negli ultimi anni il panorama della letteratura italoamericana si è arricchito dei resoconti di viaggio scritti da autori che hanno compiuto la traversata dell'Atlantico in senso opposto rispetto ai loro antenati»,³ un punto di vista affascinante e sicuramente confermato in questa sede dal poema *Ellis Island*, ma anche dal romanzo *Astoria*, dello stesso autore, che vince nel 1996 l'American Book Award e che può essere considerato un vero e proprio viaggio a ritroso dall'America all'Italia. Per Robert Viscusi scrivere *Astoria* ha significato rivisitare i luoghi di origine della sua famiglia, ricostruire il passato, capire le ragioni dell'emigrazione. Come per altri autori di seconda-terza generazione, questo percorso ha implicato il confronto con una cultura che non sempre viene considerata "vicina" ma più spesso un ostacolo (all'integrazione americana, s'intende), ma è stato fortunatamente anche un'occasione per liberarsi dal senso di inferiorità e dalla vergogna di appartenere a una minoranza etnica e culturale. Aver sciolto i dubbi circa l'interessa della propria identità (molto spesso confusa, disorientata) e aver capito da cosa è composto un tale amalgama è stato utile alla riconciliazione con la parte italiana perduta, dimenticata o rifiutata.

Astoria ha avuto una notevole fortuna sia in Italia (dove è uscito con la traduzione di Franco Bagnolini) che in America, e per l'autore ha rappresentato la prima tappa nel laborioso recupero delle radici. Il romanzo svela in parte il complicato rapporto di Viscusi con l'Italia e pone le basi per la composizione di *Ellis Island*, i temi, le figure di riferimento, le tecniche narrative innovative, e si propone immediatamente come un'autobiografia atipica, che – come dichiarato – vuole piuttosto ricordare le vicende di un'intera nazione che sarebbe emigrata non solo dall'Italia, ma anche dal medioevo. L'Italia contadina a cui si fa riferimento, come anche quella colta, è infatti un luogo che non esercita nessuna attrattiva nel giovane Viscusi, completamente immerso nel contesto americano e legato al concetto di "Italia" solo nella misura in cui esso potesse emergere di tanto in tanto dai racconti dei familiari, in un'immagine vaga e approssimativa. Interpretato attraverso i ricordi delle generazioni precedenti, probabilmente rappresentava un luogo di dolore da cui era stato necessario fuggire:

A whole nation walked out of the middle ages, slept in the ocean, and awakened in New York in the twentieth century. These persons, when I asked them during the years

Gabaccia, *Emigranti. Le diaspore degli italiani dal Medioevo ad oggi*, Torino, Einaudi, 2003; il portale "Altreitalie" per gli studi sulle migrazioni italiane.

³ Arianna Fognani, *Dall'America all'Italia: il viaggio di ritorno dei discendenti degli emigrati italiani*, in «Bollettino Itals», 23 (2008).

I was growing up, never could explain very well what had taken place while they were dreaming across the Atlantic.⁴

Un modo di vedere l'Italia fuori dall'Italia, in realtà, piuttosto comune in quegli autori italoamericani che avvertivano l'esigenza di sentirsi completamente americani, ma ben consapevoli di appartenere anche a un "altro mondo", arretrato e "medievale" appunto, come accaduto a Viscusi, che per lungo tempo ha allontanato e rinnegato la sua provenienza in nome della fede nel *melting pot* e del "siamo tutti americani". Attraverso il tema del viaggio come ricerca, scoperta e avventura, il mito americano viene finalmente messo in discussione nel processo di recupero della memoria.⁵

Il periodo in cui Viscusi inaugura questo nuovo interesse verso l'Italia e la cultura italiana coincide proprio con la stesura di *Astoria*: sarà un'epifania, il romanzo di apertura verso il Vecchio Mondo, un momento di svolta definitiva che si identifica, nella storia biografica dell'autore, con un evento di portata rilevante. La morte della madre, Vera Di Rocco, la "piccola" Vera che aveva attraversato l'oceano quando aveva solo tre anni, farà perdere allo scrittore non solo la figura parentale primaria, ma anche l'ultima figura che potrebbe connetterlo all'Italia, il ponte di collegamento definitivo tra due culture. Ora non c'è più nulla che possa ricondurre Viscusi al suo Vecchio Mondo, a eccezione del suo cognome. Da questo momento difficile e di sconforto prende avvio un particolare processo di "sostituzione", poiché innesca nell'autore la necessità di sostituire la figura materna con qualcos'altro, l'Italia, precisamente, unica analogia possibile e tenera fonte di illusione. La dimensione privata si accosta in questo modo alla dimensione letteraria. L'autore è convinto che, per sentire di nuovo la madre accanto a sé e ritrovarla, deve ritrovare l'Italia e celebrarla: «[...] I wanted to know only one thing of Italy: could I have her back? I would take Italy as a replacement, wouldn't I? Italy might have been only too ready to be my mother».⁶ In questo breve passo, l'autore, in preda a una sorta di disperazione luttuosa, è alla ricerca di risposte. Vuole sapere

⁴ Robert Viscusi, *Astoria*, Toronto, Guernica, 2003, p. 17 (trad. it. *Astoria*, Cava de' Tirreni, Avagliano, 2003, p. 15: «Un'intera nazione è uscita dal medioevo, ha dormito attraversando l'oceano e si è risvegliata a New York nel ventesimo secolo. Queste persone, quando le interrogavo negli anni della mia formazione, non sapevano mai spiegare molto bene cosa era accaduto mentre sognavano attraversando l'Atlantico»).

⁵ Cfr. Danilo Catania, Gianfranco Zucca, *Prospettive di una cultura (finalmente) italo-americana: Camaiti Hostert, Carravetta, Tamburri, Viscusi*, in «Altreitalie – Rivista internazionale di studi sulle migrazioni italiane nel mondo», 34 (2007), pp. 117-118.

⁶ Viscusi, *Astoria*, p. 188 (trad. it. pp. 163-164: «[...] volevo sapere solo una cosa dell'Italia: avrei potuto riaverla con me? Avrei considerato l'Italia come una sostituzione, non è vero? L'Italia avrebbe potuto anche essere disponibilissima ad essere mia madre»).

se può riavere indietro la madre e se può riaverla indietro insieme all'Italia, immaginata quest'ultima come uno spazio consolatorio, un luogo di riposo dove lenire le ferite dopo quanto accaduto. Si noti come la frase si presti a numerose interpretazioni. L'Italia è anche fortemente desiderata come luogo che possa accogliere l'autore, accoglierlo per l'appunto come una madre, ed è esattamente qui che emerge la metafora della madrepatria. Le domande rimbombano dentro *Ellis Island* ampliando la prospettiva in un dramma non più personale; anch'esse restano apparentemente senza risposta («how do you decide what to do about these wounds», «of all possible americas which one is a necessity this morning»,⁷ ecc.). D'altronde, il pensiero ossessivo è ciò che guida la raccolta, è un vortice che risucchia gli elementi della narrazione e che restituisce la cifra autobiografica dell'opera.

Oltre all'esperienza personale del lutto troviamo l'elemento dell'alienazione, ricorrente per i membri delle generazioni di italoamericani successive alla prima, soprattutto rispetto al fattore linguistico,⁸ che ha rappresentato spesso una barriera insormontabile (o nel caso di Viscusi un "elemento di disturbo", qualcosa che caratterizzava la parlata dei suoi familiari, i quali venivano immediatamente riconosciuti come italiani), come scrive Francesco Durante nell'*Introduzione* al secondo volume della sua *Italoamericana*:

Il problema dell'"americanizzazione" cominciò peraltro a farsi sentire anche al di fuori della prospettiva politico-sindacale. Dopo la prima fase della Grande Emigrazione [...] il radicamento degli emigranti divenne sempre più massiccio. Si affacciò la necessità di prendere la cittadinanza, di convincersi d'essere americani, di risolvere le contraddizioni culturali e pratiche che quella sospensione tra due realtà comportava. È

⁷ Sono solo degli esempi tratti dalle molteplici domande che costellano la raccolta poetica, non sempre immediatamente riconoscibili a causa dell'assenza di punti interrogativi, ma presenti nel numero di una-due per ogni libro. Costituiscono un'eccezione quei libri in cui le domande si affollano per la presenza di sonetti interamente costruiti su di esse.

⁸ Si veda a questo proposito il saggio *English as a dialect of italian*, in Robert Viscusi, *Buried Caesars and other secrets of italian american writing*, Albany, Suny Press, 2006, pp. 25-38, in cui l'autore affronta il problema linguistico vissuto da sua madre riportando brani dalle poesie di Maria Mazziotti Gillan, italoamericana di seconda generazione, che ha fatto del suo contesto familiare e sociale oggetto di poesia. Sono noti i componimenti *Public School No. 18* o *Betrayals*, incentrati sul processo di cancellazione dell'identità indotto dal *melting pot* e dalle pressioni della società americana. Un interessante parallelismo tra Viscusi e Mazziotti Gillan, nel rapporto rimozione-recupero, è stato proposto nell'articolo di Elisabetta Marino, *Dal silenzio alla parola come cura: la ricerca dell'identità italiana americana in due scrittori di seconda generazione*, in «Bollettino Itals», 23 (2008).

questo un tema di grande rilievo [...] che genera anche tipiche cesure generazionali, nel rapporto tra genitori venuti dall'Italia e figli nati o formati in America.⁹

La letteratura della migrazione presenta spesso autobiografie con elementi ricorrenti, in una narrazione che vuole essere una testimonianza “corale” e specifica di una determinata classe sociale, quella degli emigrati. Anche le opere di Viscusi partono dallo stesso presupposto, esse «veicolano una convinzione e rappresentazione dell'emigrazione come percorso di emancipazione, di approdo a una condizione altra, di elevazione del proprio status [...]».¹⁰ Non a caso *Ellis Island* è stato definito «un vero e proprio poema (non un poemetto), grande e maestoso come quelli della tradizione»,¹¹ e alla base di questo genere letterario vi è sempre la volontà di celebrare un popolo con le sue vicende e i suoi valori. L'iniziale rifiuto del proprio paese d'origine (specifichiamo che Viscusi comincia a rivalutare la sua “storia di italiano” intorno ai quarant'anni d'età) è compensato dal recupero delle figure parentali (*in primis* la madre) che avevano incarnato il valore fondamentale di quella civiltà tradizionale, la dignità del lavoro, come si leggerà nel sonetto 4.9. L'ultimo capitolo di *Astoria*, intitolato *La Rivoluzione*, si specchia in alcuni componimenti di *Ellis Island*, in un discorso centrato sul carattere votato al sacrificio tipico degli italiani: «every bolt and screw in my car tells secret histories of work | its firm soft wheels along the road hum an epic without words».¹²

Una raccolta che porta il nome dell'isoletta nella baia di New York che fu storicamente la porta d'ingresso agli Stati Uniti per milioni di immigrati – tra i quali c'erano anche i nonni campani e abruzzesi di Viscusi – e che si configura come un “libro di mutamenti” per volere dell'autore stesso e per definizione, che sta a indicare che il testo esiste in due versioni molto diverse tra loro. Una prima versione scritta, stabile e cartacea; l'altra che si scompone in rete in un poema che cambia all'infinito.¹³

⁹ Durante, *Italoamericana*, II, pp. 15-16.

¹⁰ Sebastiano Martelli, *Letteratura delle migrazioni*, in *Storia d'Italia. Annali 24. Migrazioni*, a cura di Matteo Sanfilippo e Paola Corti, Torino, Einaudi, 2009, p. 737.

¹¹ Martino Marazzi, *La concretezza del caso. Ellis Island o le lacrimae rerum del poema infinito di Robert Viscusi*, in Robert Viscusi, *Ellis Island 1.1-4.12*, I, trad. it. di Sandro Sardella, Varese, abrigliasciolta, 2010, p. XI.

¹² Robert Viscusi, *Ellis Island 5.1-8.12*, II, trad. it. di Sandro Sardella, Varese, abrigliasciolta, 2011, sonetto 7.12, vv. 13-14: «ogni vite e bullone nella mia macchina racconta storie segrete di lavoro | le sue leggere ruote motrici risuonano come un poema epico senza parole».

¹³ Il caso di Viscusi non è isolato nel panorama della poesia contemporanea: in Italia abbiamo l'esempio di Vincenzo Ostuni, i cui libri di poesia vengono continuamente ampliati e rimaneggiati da una pubblicazione all'altra. Il principio-guida delle sue opere è sviluppato nel sito *Faldone*.

In quanto poema stabile e definito, *Ellis Island* è costituito da 624 sonetti disposti in un ordine non modificabile e raccolti in 52 libri di 12 sonetti¹⁴ ciascuno. Ogni libro è introdotto da un titolo, ed è celebre l'apertura al primo libro: «The stories disintegrate you like waves».¹⁵ Il fatto che l'opera sia composta da sonetti ma che venga generalmente considerata un'epopea, o poema epico, è il primo indizio che fa di essa «uno spericolato e acutissimo esperimento formale, che va oltre il libro, espandendosi in Rete».¹⁶ Per questa sua particolarità e per l'impossibilità, dunque, di rinchiuderla dentro un genere letterario ben preciso, la vogliamo considerare una raccolta poetica sperimentale.

I primi quattro libri di *Ellis Island* furono pubblicati per la prima volta a Brooklyn nel 2009; la vicenda editoriale che ne segue è insolita e curiosa, se pensiamo che si tratta dell'opera di un professore americano affermato, e soprattutto se consideriamo che l'opera comprende ben 52 libri ed è stata pubblicata in lingua originale, l'inglese, e nella sua versione integrale solo nel 2013 da Bordighera Press. In Italia abbiamo la fortuna di conoscerla grazie alla versione bilingue curata dalla piccola casa editrice abrigliasciolta di Varese che ha dato avvio alla colossale impresa nel 2010, pubblicando i primi quattro libri con la traduzione di Sandro Sardella, una prefazione di Martino Marazzi e una traccia video a cura di Luca Fantini. Nel 2011 esce il secondo volume comprendente i libri dal 5 all'8 e infine il terzo, nel 2012, che contiene i libri dal 9 al 12. I libri in attesa sono molti, ma l'audace casa editrice si propone di pubblicare l'intero prodotto in traduzione italiana quanto prima.¹⁷ La versione multimediale del poema, *ellislandpoem.com*, ci sottomette invece alla legge del "Random Sonnet Generator", che genera i versi, li distribuisce e compone i sonetti in modalità casuale. Pur restituendoci l'opera

¹⁴ Si precisa che la forma del sonetto prescelta non è quella della tradizione italiana bensì una variante della tradizione inglese, come spiegato in seguito.

¹⁵ «Le storie ti travolgono come onde»: limitandomi a discutere di una traduzione che non ha mai forzato il testo né tentato di interpretarlo, qui forse questa riesce a restituire un elemento parziale della narrazione, ma di certo non la poetica dell'autore volta a rappresentare una moltitudine (di storie, di persone) che si "disintegra" e si "disperde" (altro significato che il verbo inglese potrebbe suggerire) a Ellis Island e a contatto col "Nuovo Mondo". Le onde del mare, plurali come i principali soggetti del testo, sono fondamentali per canalizzare il senso di caos e mutevolezza che si trova alla base del contenuto e del significato ultimo del poema. Anche le onde si disperdono a contatto con il suolo e questo grande parallelismo, in apertura al libro, probabilmente indica il destino di quelle migliaia di famiglie che si sono disperse non appena arrivate in territorio americano; ciò che accade in ogni diaspora, il cui tratto caratteristico è proprio lo sparpagliarsi di intere comunità. Quella della famiglia di Viscusi è solo "una storia delle storie" ed è un fardello pesante da portare, che confonde l'autore rispetto alla sua identità ma che lo fa sentire parte di una storia molto più grande.

¹⁶ Lello Voce, *Robert Viscusi: la poesia come 'quanto' linguistico*, in «Il Fatto Quotidiano», 22 maggio 2014.

¹⁷ Attualmente è in lavorazione il volume V.

frammentata e ricomposta in maniera randomica, questa versione permette di visualizzare di volta in volta i 14 versi di un nuovo sonetto accompagnati da tre numeri che indicano rispettivamente il libro, il sonetto e il verso della corrispondente versione cartacea, cioè quella stabile. Il meccanismo ci appare originale ma anche estremamente comprensibile, la legge che lo regola è infatti subito specificata:

The stable text of Ellis Island is divided into 52 books each containing 12 sonnets of 14 lines each. This page presents a Random Sonnet based on that text. The numerals in the left column of this page indicate book, sonnet, and line numbers that identify the source of each line in the stable text.¹⁸

Da un attento studio della versione fissa di *Ellis Island*, è stato rilevato che anche questa ha una propria legge che la governa, una grande struttura “a chiasmo” in cui al primo sonetto del primo libro risponde l’ultimo sonetto dell’ultimo libro, e così via fino al centro dell’opera, dove il primo sonetto del libro 27 risponde all’ultimo del libro 26. Seguendo quindi la numerazione scelta dall’autore e chiamando 1.1 il primo sonetto e 52.12 l’ultimo, la somma di questi due numeri (o “indirizzi”, come li chiama Viscusi) dà 53.13, risultato ottenibile per ogni coppia di sonetti associati: sottraendo da 53.13 il numero di un sonetto qualsiasi, si otterrà il numero del sonetto corrispondente, cioè quello con cui forma una coppia per motivi legati al contenuto o allo stile.¹⁹ Questa struttura “possibile” e questi continui stimoli proposti al lettore, ricordano le sperimentazioni dell’Oulipo e i “vincoli” a cui si sottoponevano gli autori per generare opere sempre nuove. Inventando una sorta di “macchina” che produce poesia, «il poeta italoamericano fissa un nuovo primato sulla linea di una tradizione molto antica, tra i cui iniziatori c’era stato, nel Trecento, il trevigiano Niccolò de’ Rossi, che aveva scritto un sonetto leggibile in settecento diverse combinazioni. Erano poi arrivati, nel 1961, i celebri *Cent mille milliards de poèmes* di Raymond Queneau, uno dei padri nobili dell’Oulipo, e si pensava che difficilmente quella soglia si sarebbe potuta superare. Viscusi c’è riuscito, sfruttando anche le potenzialità del computer»: ²⁰ un risultato che può essere considerato un omaggio ai fondatori dell’Oulipo, Queneau e Perec (quest’ultimo autore a sua volta di un libro intitolato *Ellis Island*). A tale proposito,

¹⁸ Da *ellislandpoem.com*.

¹⁹ Francesco Durante, *Un duodecimo di poesie: L’opera-monstre di Robert Viscusi*, in «Corriere del Mezzogiorno», 11 novembre 2010; cfr. Marazzi, *La concretezza del caso*, p. XV: «[...] ogni sonetto interagisce con un suo corrispondente. La corrispondenza è retoricamente definita dalla figura del chiasmo, e numericamente risolta dalla formula $53,13 - y = x$, dove y è il sonetto dato, e x il sonetto-incognita che ad esso risponde per elettrica simpatia».

²⁰ *Ibid.*

è necessario specificare che dal 3 novembre 2011 Robert Viscusi è un membro dell'Oplepo (Opificio di Letteratura Potenziale), un gruppo di letteratura sperimentale nato in Italia nel 1990 a imitazione della francese Oulipo e nell'ambito della sperimentazione linguistica applicata alla prosa e alla poesia. Un altro motivo che spiegherebbe l'esistenza della doppia versione e quindi della doppia leggibilità del poema, oltre alle motivazioni e allo stesso principio ispiratore di *Astoria*, dunque alla necessità di scrivere non un'opera autobiografica ma collettiva. Per toglierci ogni dubbio, basta leggere la nota introduttiva di Martino Marazzi al primo volume:

Viscusi (un poeta-soggetto ben definito) ha costruito un meccanismo produttore di segni e di idee che è al tempo stesso umano e più che umano. Con la matrice "semplice" del sonetto ha dato vita a una struttura tanto geometricamente incantatrice quanto semanticamente fondata e civilmente responsabile. Il principio-libertà ossigena le cellule necessariamente "finite" dell'organismo poetico e fa lievitare il poema a dimensioni pressoché impossibili. In virtù del suo inserimento in una struttura dialettica ed espansiva, il frammento di realtà autobiografica diventa la tessera di un dramma collettivo, metafora di un'utopia. Era già, alle origini della grande poesia americana, il sogno e il progetto di Whitman: "Io contengo moltitudini".²¹

In sostanza, la forma veicola il contenuto, e le infinite combinazioni che la poesia permette sono giustificate dalla necessità di riferirsi alla moltitudine, una moltitudine di storie individuali che vanno a formare l'*epos* della Grande Migrazione verso il Nord-America: «The possibilities of variation are oceanic».²² L'esigenza di restituire il dramma di una moltitudine sul mare implicherà il ricorso a quel lessico che tanto caratterizza la letteratura di viaggio, sviluppato anch'esso in prospettiva originale poiché il mare, in questa raccolta, è un elemento che cambia e trasforma le persone. Per questo risulta fondamentale il concetto di "confine liquido" sotteso all'opera, che verrà esposto e analizzato attraverso una serie di sonetti esemplari.²³

Tutti i sonetti presentano lo schema del sonetto inglese, in una variazione che prevede quattro terzine e un distico finale. Un modello scelto dall'autore verosimilmente in ragione della sua formazione in letteratura inglese. Il tratto distintivo dell'opera è certamente l'inesistenza di segni grafici distintivi, così come lo schema delle rime, che è praticamente assente (si ritrovano maggiormente rime interne, oltre ad assonanze, consonanze e altre figure di suono); sono stati eliminati anche gli *enjambements*, per permettere a questa forma poetica, anomala in

²¹ Marazzi, *La concretezza del caso*, p. XIII.

²² Da *ellislandpoem.com*.

²³ I testi utilizzati per la compilazione di questo articolo comprendono i libri dall'1 all'8.

contesto, di adattarsi alle leggi del caso e della *variatio*. Per la stessa ragione sono escluse le differenze maiuscole/minuscole, poiché non c'è nessun soggetto nel testo più importante di altri, tutti gli agenti della storia sono uniformati e appiattiti (è importante sottolineare come lo stesso titolo del poema andrebbe rigorosamente scritto in lettere minuscole: *ellis island*). I sonetti sono stati poi ordinati e numerati, come in un vero e proprio canzoniere, in un sistema che indica prima il numero del libro e poi la posizione del sonetto al suo interno. La versione italiana con testo a fronte, cogliendo in pieno lo spirito dell'autore, ha preferito eliminare persino la naturale numerazione delle pagine. La scelta del sonetto si rivela in questo caso molto originale poiché non è più motivata dall'argomento, come accadeva per il sonetto tradizionale; l'autore infatti non si appresta a raccontare una vicenda personale o i moti del suo animo. Come già specificato, *Ellis Island* è la storia di molte persone, riguarda un'intera nazione. Il tempo della vicenda è anch'esso complesso, poiché tutto si svolge in un unico piano temporale che abbraccia passato, presente e futuro: «just yesterday this place was tomorrow | whereas by this morning it had already become next week | and by that time it will be the next millennium in chicago».²⁴

ellis island 1.3

i was reading the story of stories of stories
they tell on the walls of ellis island
the stories disintegrate you like waves

they break you into a thousand thousand faces
looking out at the skyline from the ships
which of them do you become

you flutter across the stories like a wave
you are the change of shadow on the stories of stories
and the soft backwash of tiny waves on the narrow beach

you are not a story but an aspect of a story's story
and though you had expected a more substantial career
you appreciate the lightning swiftness of your influence

²⁴ Viscusi, *Ellis Island 1.1-4.12*, sonetto 1.7, vv. 7-9: «solo ieri questo luogo era domani | mentre stamattina era già la prossima settimana | ed in quello stesso momento sarà il prossimo millennio a chicago».

you are the eyes that transform the city
giving it the softness of napoli²⁵

La struttura dell'opera sorregge un contenuto che si avviluppa su una componente autobiografica continuamente arricchita dalla conoscenza personale dell'autore relativa al periodo della Grande Migrazione: statistiche, tematiche, problematiche. Anni di ricerche con il proposito di unire memorie e ricordi personali alla storia di un popolo. Quest'intento emerge nel momento in cui l'autore si presenta come un uomo americano di origine italiana che tenta di "salvare" la sua storia privata e quella di intere generazioni prima della sua. Egli si pone al pari di un "eroe"²⁶ (l'eroe dell'epopea di cui parlavamo) il cui compito finale è riconsegnare al suo popolo la sua grandezza e la sua dignità, per liberarlo dalla vergogna del dramma migratorio. Le sue vicissitudini e quelle della sua famiglia sono prese a modello dell'emigrazione italiana. L'autore riconosce al tempo stesso di essere soltanto una storia delle storie, se non una parte della storia delle storie (*an aspect*), e questa coscienza di essere un minuscolo granello nella vastità delle peripezie di un popolo dall'altra parte del mondo è immediatamente enunciata. Le *thousand thousand faces* sono quelle che sostano a Ellis Island in attesa del loro destino e quello del poeta è solo un volto tra migliaia, una storia uguale alle altre. Tuttavia, il sonetto 1.3, come pure il 2.8 che segue, è carico di immagini positive provenienti da un sentimento di tenerezza che si accosta al ricordo dell'Italia; una tenerezza che viene espressa nel testo grazie ai lemmi connessi al mare e alla spiaggia, al rilievo dato alla morbidezza della sabbia, alla scelta degli aggettivi (*soft, tiny, lightning*) e alla chiusura sulla "delicatezza" di Napoli che si contrappone ai muri freddi e duri della sala d'aspetto di Ellis Island del secondo verso. Il termine di paragone incessante è l'onda. Come le onde del mare si infrangono sulla costa, i migranti arrivano in ondate successive con le loro storie e approdano dove possono, disperdendosi e diventando gocce, ciascuna influenzata dal movimento delle altre. Con aspettative simili sul futuro, esse condividono la medesima condizione di partenza, ma possono ancora rimescolarsi nel perpetuo movimento del mare e della Storia in virtù di quest'analogia: «and you continued flowing in from the

²⁵ Ivi, sonetto 1.3: «stavo leggendo la storia delle storie delle storie | sui muri di ellis island che ne parlano | le storie ti travolgono come onde || ti polverizzano in migliaia di migliaia di volti | guardando fuori lo skyline delle navi | quale di loro stai diventando || ti agiti tra le storie come un'onda | sei il cambio d'ombra nelle storie delle storie | e la molle risacca di piccole onde sulla stretta spiaggia || non sei una storia ma un'immagine di una storia della storia | e anche se avevi immaginato una carriera più rilevante | gradisci la prontezza fulminea della tua carica || sei gli occhi che trasformano la città | regalándole la fiacchezza di napoli». Cfr. sonetto 4.6.

²⁶ I sonetti 8.7, 8.10, 8.11 e 8.12 si concentrano proprio su questa figura dell'*eroe* che cerca di salvare il suo popolo impugnando la sua lancia e mettendosi in mare prima degli altri.

ocean».²⁷ L'isolotto non è più un semplice luogo di memorie, ma diventa propriamente un modo di essere e di vivere, una sosta obbligata da cui ha origine il cambiamento. Questa chiave di lettura del poema emerge da alcuni titoli esemplificativi, così come il fatto che il narratore dell'opera sia un italoamericano ossessionato dall'idea della trasformazione e dal modo in cui l'America ha cambiato la sua vita e il suo rapporto con l'Italia: «are you ready to inhabit another country altogether»,²⁸ «we have to make everything new».²⁹ L'immigrazione è una rottura netta col passato e arrivare a New York dall'Italia significa aver fatto una scelta, aver scommesso su una nuova vita e una nuova libertà, in un cambio irreversibile. Per questa ragione, sono numerosissimi i componimenti che insistono sull'idea di cambiamento e trasformazione, o che hanno come campo semantico prevalente quello della "metamorfosi", del "mutamento", della "riforma". Si veda la scelta dei sostantivi nei sonetti selezionati (*story, change, ritual*) e poi dei verbi (*disintegrate, break, become, transform*).

Un altro assunto dell'opera, sviluppato in chiave ambigua e problematica, è quello della libertà: «the goddess liberty announces the completion of the ocean outside»³⁰ è il primo verso di riferimento. Qui ci troviamo propriamente sul confine liquido già menzionato, non siamo ancora arrivati a terra ma il poeta sa che il segnale di arrivo è rappresentato dalla Statua della Libertà. In questa fase del viaggio l'America è vista come terra promessa e luogo di infinite possibilità e il sonetto che ce ne parla è intriso di luce e di espressioni dalla forte carica positiva e propositiva (*dreams, the brilliance of the new world, bronze doors to the future, light*); in un verso successivo verrà apertamente affermato: «we think of this as the isle of possibilities».³¹ Tuttavia, questo tema del viaggio e del viaggio sul mare va sempre letto nella doppia accezione di avventura e di dramma: «I am writing this swiftly because it is a narrative of exile. Sort of».³² La parola "esilio" non è scelta a caso. L'esilio è quello che ha vissuto probabilmente la famiglia di Viscusi, costretta a spostarsi in America per ragioni economiche, ma è anche l'esilio del poeta orfano di memoria, similmente all'Italia di oggi che tende a non ricordare quel dramma: «you are struggling towards freedom you said»³³ dice il poeta riferendosi a un suo antenato, e forse anche a se stesso. E se raggiungere la libertà significasse fare *dietrofront*?

²⁷ Viscusi, *Ellis Island 1.1-4.12*, sonetto 1.4, v. 14: «e continuavate a fluire dall'oceano».

²⁸ Ivi, titolo in apertura al libro 2: «sei pronto ad abitare un altro paese interamente».

²⁹ Ivi, titolo in apertura al libro 5: «dobbiamo ricominciare da capo».

³⁰ Ivi, sonetto 1.2, v. 6: «la dea libertà è il segnale che l'oceano è finito».

³¹ Ivi, sonetto 1.11, v. 7: «la consideriamo come l'isola delle possibilità».

³² Id., *Astoria*, p. 37 (trad. it. p. 35: «[...] sto scrivendo questo libro rapidamente, perché è la narrazione di un esilio. Qualcosa del genere»).

³³ Id., *Ellis Island 1.1-4.12*, sonetto 2.9, v. 1: «stai lottando per la libertà dicevi».

La perenne opposizione tra terra e mare, tra le due masse, continentale e oceanica, è rintracciabile in quei componimenti che raccontano dell'arrivo traumatico sull'isola, un luogo in cui è necessario spogliarsi della propria identità per assumerne un'altra, in parte scelta, in parte imposta, come viene ribadito anche da Albino Gusmeroli nella notazione finale al poema, il quale sottolinea altresì l'importanza del fattore della "scomposizione" (da non intendere come componente per forza negativa, bensì come agente nel gioco delle possibilità):

[...] più utile invece mi pare trarre dal monumento poetico di Viscusi quegli elementi che rimandano all'eterno gioco di scomposizione e ricomposizione delle identità, di cui *Ellis Island* è luogo emblematico, e per ciò stesso problematico, di passaggio. Luogo nel quale si compie il rituale della spogliazione [...].³⁴

ellis island 2.8

in the piazza of singing and dancing we sit listening to the band
eating and drinking all look different if you fall in love
are you ready to inhabit another country altogether

you came to ellis island to leave your thousand dried out selves
at ellis island you forswear the personal past
the entire ritual consists of dismissing objections

the old rules of europe dissolve in the salt of the harbor
spend the rest of your lives telling each other what they were
and you still will remember nothing of what they meant

you remove your coat pulling the thick zipper one tooth at a time
you remove each sleeve separately there are twenty zippers
at last you lay the heavy mantle on the sand

now you disappear into the air of the brilliant bay
the air like the water has its own laws its own domain³⁵

³⁴ Albino Gusmeroli, *Notazione*, in Viscusi, *Ellis Island 1.1-4.12*, p. XXV.

³⁵ Viscusi, *Ellis Island 1.1-4.12*, sonetto 2.8: «sediamo nella piazza in festa ascoltando la banda | tutto sembra diverso se sei innamorato anche mangiare e bere | sei pronto a vivere in un altro paese interamente || sei arrivato ad ellis island per abbandonare i tuoi mille sé sminuzzati | ad ellis island rinneghi la tua storia passata | l'intero rituale prevede la rimozione degli ostacoli || le vecchie regole dell'europa si sciolgono nel sale del porto | trascorrete il resto delle tue (qui c'è un errore dell'editore) vite raccontandovi l'un l'altro cosa erano | e tuttavia non ricorderai nulla di ciò che intendevano || ti togli il cappotto aprendo la chiusura lampo un dente alla volta | levi ogni manica separatamente

In questo sonetto dei contrasti, le immagini positive di un'Italia lontana e dai valori genuini diventano improvvisamente "ostacoli" per l'ammissione in America. L'eredità italiana è ora un bagaglio pesante che appartiene a un passato che deve essere dimenticato perché le regole che governano il Nuovo Mondo sono diverse e il resto è «vecchiume»,³⁶ inadatto alla situazione attuale e all'attuale *domain*. Ecco allora che i verbi che predominano (*leave, forswear, dismissing, dissolve, remove, lay, disappear*) rimandano al campo semantico dell'abbandono e del rigetto, molto diverso dal tono festoso del ricordo di una sagra di paese che viveva nella prima terzina. I sonetti le cui terzine alternano bellezza e negazione di tale bellezza sono peraltro molteplici e manifestano tutti il completo disorientamento dell'autore di fronte alla ricerca e alla costruzione di un'identità, complessa per le sue sfaccettature e le sue contraddizioni. Il pesante oggetto del passato viene qui abbandonato sulla morbida e leggera sabbia, ci si sveste per poter transitare dall'acqua all'aria.

ellis island 3.7

on ellis island you can't tell who is what without reading labels
 everywhere you look a story begins
 what were you looking for

italian means a certain stillness in the gaze
 in family life everyone knows your damnation
 you are seeking an italian in you that nobody sees

we speak of the past when we mean the future
 hold your eyes steady and expect people to have spots like cattle
 the interbreeding of morals has begun

you've thought and thought and now you are ready to take the boat
 you are wearing your new identity the italian person
 which provides you a neighborhood a club a job a wife

seek and ye shall find says the man at the information booth
 hunger drives you and the red on the tomatoes draws you³⁷

per venti chiusure lampo | alla fine deponi il manto pesante sulla sabbia || ora scompari nell'atmosfera della baia luccicante | l'aria come l'acqua ha leggi e direzioni proprie».

³⁶ Termine specifico che verrà usato in traduzione nel sonetto 8.7.

³⁷ Viscusi, *Ellis Island 1.1-4.12*, sonetto 3.7: «ad ellis island non puoi parlare di nessuno e nulla senza leggere targhette | dappertutto vedi una storia iniziare | cosa stavi cercando || italiano vuol

La poesia di *Ellis Island* racconta non solo la storia della trasformazione che l'America ha imposto ai nuovi arrivati, ma anche la storia in cui l'America stessa si è trasformata grazie ai migranti: la parola *death* del sonetto che segue (che richiama un verso potentissimo del sonetto 2.1: «so here i see the bones of what i never knew»³⁸), non a caso precede un riferimento alla figura della madre, che entra così nel poema a segnare nuovamente il ritorno alle origini. Le *permanent traces* del primo verso non sono solo quelle rimaste nell'autore, quegli indizi che fanno di lui un italiano, ma sono le stesse della società americana che si è arricchita con l'arrivo degli immigrati, italiani in questo caso, prima sfruttati, poi ammirati per il lascito del loro passato, per l'arte e per la letteratura che li caratterizza,³⁹ o banalmente per il loro aspetto piacente («whatever you start it always ends up italian | she said that to me because she loves oldfashioned culture | which is to say italian men»⁴⁰).

ellis island 4.6

some changes leave permanent traces
at ellis island in the chamber of changes
you hear panic echoes scratching the walls

other changes lose themselves in the ocean
change means death as ferocious lives consummate and combine
the ocean is millions of lives lost and rolling together

some changes speak fear and crowds that advise you in sleep
people in cities with opinions concerning your future value
water that passes into the flower of plants

throughout the storm you had faith in your blanket
your mother drowned and your father drifted away on a boat
they found you curled up your fist clasping a scrap of rag

dire un inequivocabile sguardo fisso | ognuno conosce la propria disgrazia nella vita familiare | cerchi un italiano in te che nessuno vede || parliamo del passato riferendoci al futuro | tieni i tuoi occhi fermi e pensi che le persone siano pezzate come bestiame | la contaminazione dei costumi è iniziata || hai pensato e ripensato ed ora sei pronto a prendere la nave | indossi la tua nuova identità di italiano | ti assicura un vicinato un circolo un lavoro una moglie || cerca e troverai dice l'uomo allo sportello informazioni | la fame ti guida ed il rosso dei pomodori ti tenta».

³⁸ Ivi, sonetto 2.1, v. 1: «ecco qui vedo le ossa di quel che non avevo mai conosciuto».

³⁹ Cfr. ivi, sonetto 4.9, vv. 10-12.

⁴⁰ Ivi, sonetto 1.8, vv. 1-3: «qualunque cosa tu cominci finisce sempre italiana | lei mi disse ciò perché ha il culto del passato | sarebbe a dire uomini italiani».

now you go down among the fishes of the sea seeking your mother
you are the fish you are the sea you are your mother⁴¹

La confusione indotta nel poeta dalla sua doppia identità italiana e americana attraversa l'intera opera e si manifesta in immagini ambigue e versi dal contenuto enigmatico (ad es. «other times i make plans suitable for building a world empire | much of the day i think of nothing except the broom and shovel»;⁴² o nei versi interpretati verosimilmente come il primo viaggio in Italia dello scrittore: «the border policeman asked you the purpose of your retreat | you thought of the past and the future and then replied research | he wanted to know is that business or pleasure»;⁴³ in cui traspare il rammarico per non aver compiuto questo viaggio precedentemente, per non essere partito alla ricerca di se stesso un momento prima di perdere tutto ciò che lo legava all'Italia: «you probably will see many people differently now | and your natural affections will began to flow»⁴⁴). È interessante notare come i verbi appartenenti al lessico marino non siano quasi mai utilizzati in accezione negativa ma veicolino invece un senso di pace e benessere (si vedano: *flutter, flow, slip*, ecc.).

ellis island 4.9

they built us italies using us as slaves
breaking rocks and laying brick and cutting granite
carrying wet concrete on our shoulders

⁴¹ Ivi, sonetto 4.6: «certi cambiamenti lasciano tracce indelebili | ad ellis island nella camera dei cambiamenti | il panico graffia le pareti || altre trasformazioni si perdono nell'oceano | trasformazione vuol dire morte come vite spietate che si consumano e intrecciano | l'oceano è fatto di milioni di vite perse che si avvinghiano insieme || alcuni cambiamenti parlano di paura e di folle che ti consigliano in sogno | gente nelle città con opinioni sul tuo futuro valore | acqua che scorre nelle piante fiorite || durante tutta la tempesta ti sei affidato alla tua coperta | tua madre affogò e tuo padre trasportato lontano dalla corrente su una barca | ti trovarono rannicchiato sul tuo pugno che stringevi un brandello di tessuto || ora ti immergi tra i pesci del mare a cercare tua madre | tu sei il pesce tu sei il mare tu sei tua madre».

⁴² Ivi, sonetto 3.3, vv. 4-5: «altre volte faccio piani per creare un impero mondiale | spesso non penso a null'altro che alla scopa e alla pala». Qui la volontà di descrivere la doppia natura di americano/italiano risulta piuttosto evidente dai luoghi comuni usati per identificare le due nazionalità.

⁴³ Ivi, sonetto 2.9, vv. 4-6: «il poliziotto di confine ti chiese la ragione della tua ritirata | pensavi al passato e al futuro e rispondesti poi per ricerca | volle sapere se era per affari o per piacere».

⁴⁴ Ivi, sonetto 3.1, vv. 13-14: «probabilmente ora guarderai molte persone in maniera diversa | ed i tuoi affetti intimi cominceranno a fluire».

when i say us of course i do not mean us but the old men
 pietro di donato⁴⁵ the genius poet novelist laid brick for a living
 you have soft hands he said to us younger writers with long hair

they built us italties to teach in using di donatos as slaves
 columbia university's quad a forum romanum complete with lions
 the university of virginia a venetian farm andrea palladio designed

domes towers basilicas boston saint paul san francisco
 the judson memorial baptist church rises over washington square
 more italian than san gimignano more roman than san clemente

we step into these buildings americans using italians built us
 stroke the walls with our curious sensitive soft palms⁴⁶

Ritornando alle parole di Albino Gusmeroli in notazione al libro:

Ellis Island è luogo elettivo per un poeta. Stare sulle soglie, presso i crocevia dove i mondi degli uomini e delle donne possono essere colti nella loro essenziale nudità di persone [...] in cammino rappresenta il punto di osservazione ideale dal quale muove l'inquieto sguardo del poeta. Almeno di quelli che sentono una qualche forma di appartenenza ad un destino comune, in questo caso quello che ha accomunato la massa di Italiani approdata in successive ondate sul suolo nordamericano. Un esodo che sappiamo essere ampiamente documentato dal punto di vista storiografico, ma che, a noi Italiani, sembra aver cessato di parlare, di essere presenza viva nella memoria collettiva.⁴⁷

⁴⁵ Pietro Di Donato (West Hoboken, 1911-New York, 1992) è stato uno scrittore statunitense di origini italiane. Il suo libro d'esordio *Christ in concrete* (1939) fu un caso eccezionale nella narrativa italoamericana, tanto da diventare un riferimento costante per gli scrittori delle generazioni successive. In questo verso di aperta denuncia si ricorda di come la società americana lo sfruttò come operaio e posatore di mattoni.

⁴⁶ Viscusi, *Ellis Island 1.1-4.12*, sonetto 4.9: «ci costruiscono italie usandoci come schiavi | per spaccare pietre e posare mattoni e tagliare granito | per portare sulle nostre spalle secchi di cemento || quando dico noi non voglio certo dire noi ma i nostri vecchi | pietro di donato geniale poeta romanziere posò mattoni per una vita | avete mani senza calli disse a noi giovani scrittori capelloni || ci crearono italie per insegnare sfruttando i di donato come schiavi | il quadrilatero della columbia university è un foro romano con tanto di leoni | l'università della virginia è una fattoria veneziana sullo stile del palladio || le cupole dominano le basiliche di boston san francisco san paul | la chiesa battista judson memorial sorge su washington square | più italiana di san gimignano più romana di san clemente || passeggiamo tra questi edifici che americani hanno costruito sfruttando italiani | accarezziamo i muri con i nostri curiosi e sensibili palmi senza calli».

⁴⁷ Gusmeroli, *Notazione*, p. XXIII.

Tuttavia, anche chi si è trovato a nascere e crescere in America ha fatto fatica a ricordare e accettare una storia fatta di dolore e sacrificio, a farsi riconoscere dalla società americana come portatore di bellezza e valori positivi. Lo stereotipo dell'italoamericano si è fondato e imposto per le storie di criminalità e violenza importate e trapiantate sul suolo americano (si veda la fortuna che ha avuto il romanzo di Mario Puzo, *Il padrino*, quest'ultimo immediatamente innalzato a monumento della specifica letteratura italoamericana), uno stereotipo che tuttavia esercita un grande fascino sulla cultura attuale. A questo proposito ricordiamo invece il peso dato all'emancipazione italiana, splendidamente rappresentata in questi versi:

di donato the poet worked among the sacrificed bricklayers
 puzo the poet wrote the tragedy of the sacrificed railroad workers
 giovannitti the poet walked among the sacrificed union men

each man awakens one morning surprised on the altar
 commissions vary like animal clouds as they slip across the sky⁴⁸

L'insistenza sul tema del sacrificio, ripetuto nella strofa e racchiuso nel distico nella parola *altar*, è importante per definire il cammino degli italoamericani all'interno di una società che ha riconosciuto il loro valore molto tardi. In questa rassegna di geniali scrittori-lavoratori si legge la riconoscenza del nostro autore verso coloro che gli hanno aperto la strada per un inserimento effettivo all'interno del contesto americano: «gli incarichi cambiano» dice il poeta, che oggi può ricoprire il ruolo di professore universitario. Le sue *soft palms* non hanno più i calli di Pietro Di Donato che, mentre posava mattoni, scriveva la storia esemplare di operai italiani comuni.

Per chiudere il cerchio e parlare delle piccole evoluzioni che si sono avute nel passaggio al secondo volume, si riporteranno due sonetti in esempio con particolare focalizzazione su questa nuova presa di coscienza. Il disorientamento iniziale dell'autore sembra adesso attenuarsi e i tasselli della storia cominciano a ricomporsi in una più serena volontà di metterli insieme. La società americana in questi libri è maggiormente criticata e raccontata attraverso i suoi spazi da fabbrica e gli aspetti più degradati della sua quotidianità. Il lessico, da rarefatto, si fa materiale e gli ambienti sono descritti attraverso una scelta precisa di nomi, verbi e aggettivi con connotazioni o sfumature che rimandano sempre alla sfera della vista (*darker*,

⁴⁸ Viscusi, *Ellis Island 1.1-4.12*, sonetto 4.10, vv. 10-14: «di donato il poeta lavorò in mezzo ai muratori sfruttati | puzo il poeta scrisse la tragedia dei lavoratori sacrificati | giovannitti il poeta camminò tra gli uomini del sindacato umiliati || ogni uomo si sveglia un mattino sull'altare sorpreso | gli incarichi cambiano come nubi animali scivolano nel cielo».

empty), dell'udito (*shut up*) e dell'olfatto (con riferimento a *bathroom* e *kitchen*, o al *poison smell* che rinvia persino al gusto). Il richiamo agli oggetti di guerriglia (*guns, bomb*) potrebbe infine includere il tatto. Tutti e cinque i sensi umani sono coinvolti in questa descrizione volgare della società materiale americana:

ellis island 5.9

a million dollars in the bathroom
in the kitchen can't you shut these kids up
go play in the empty lots

city highway cemetery empty lots and railroad yards are outside
inside one room is darker than another and saints hide in corners
i am going outside to shoot somebody

only the guns are make believe
otherwise we are all dead a hundred times every day
calvary cemetery has eight million people all of them are us

we see the cemetery from our bedrooms and from the school windows
we pass the huge gate with vines of twisted iron painted green
the poison smell of the plastics factory drifts over the headstones

i am going up the kosciuszko bridge to bomb a boat in newtown creek
then i go down the other side to greenpoint where you can't find me⁴⁹

Viceversa, l'Italia finalmente appare sullo sfondo in un'immagine più nitida e la riscoperta si mette in moto: «next thing you know you will express feelings clearly». ⁵⁰ Il lessico che la definisce è sicuramente diverso da quello che definisce l'America, ma anche le parole che l'autore utilizza per se stesso sono ora più clementi, come se, finalmente, egli si stesse concedendo di esplorare l'ignoto, una pausa apparente di libertà che potrebbe diventare un permesso definitivo verso

⁴⁹ Id., *Ellis Island 5.1-8.12*, sonetto 5.9: «un milione di dollari in bagno | in cucina non riesci a far star zitti i bambini | andate a giocare fuori || città strada cimitero spazi deserti e scalo ferroviario sono all'aperto | dentro una camera è più scura dell'altra e i santi si nascondono negli angoli | vado fuori a sparare a qualcuno || solamente che le pistole sono finte | altrimenti moriremmo tutti almeno un centinaio di volte al giorno | il cimitero di calvary ha otto milioni di persone tutti i morti siamo noi || vediamo il cimitero dalle nostre stanze da letto e dalle finestre della scuola | superiamo l'enorme cancello verde con viti di bronzo ritorto | l'odore velenoso della fabbrica di plastica vola sopra le pietre tombali || vado sul ponte kosciuszko a bombardare una barca nella cala del newtown | poi vado giù dall'altra parte al greenpoint dove non potrai trovarmi».

⁵⁰ Ivi, sonetto 8.1, v. 3: «il primo passo sarà esprimere sentimenti con chiarezza».

l'autodeterminazione e il privilegio di essere italiano. I verbi esprimono certezza (*i trust, i claim*) e la parola *love* si ripete ben due volte. Non c'è dubbio che il *tu* al quale si rivolge il poeta sia riferito all'Italia, anche se dietro di esso possiamo di nuovo leggere il ricordo della madre, una figura che si trova adesso fuori dal tempo, altro protagonista del sonetto, e dentro la luce. Il corpo del poeta è dissolto: egli è solo una sagoma, un vuoto – nella sua accezione positiva – pronto a essere riempito, a ricevere la sua nuova identità.

ellis island 7.2

i trust the mirage of time to disappear
but believing in an emptiness i have yielded to it
light can pass through a vacuum as if it were desire

love took me down like a tower stone by stone
later i stood taller than before but weightless and invisible
i claim that you will have me

imperative prayers roll out of me like silken rugs
they pass across my eyes as if they were in flight
i rub my cheek against the memory of love

tassels slide across your fingertips
you too remember how we planned to meet after the end of time
we would find each other without needing to try

my shape now pierces time while continuing to touch it
you are all over me until i look for you⁵¹

L'Italia accoglie spesso Robert Viscusi. L'uscita dei primi due volumi di *Ellis Island* è stata accompagnata da appuntamenti che hanno permesso all'autore newyorkese di farsi conoscere anche nel nostro Paese e di ottenere l'attenzione della critica. I primi quattro libri sono stati inoltre oggetto di *performance* a Milano,

⁵¹ Ivi, sonetto 7.2: «conto sul miraggio del tempo per dissolvermi | ma fidandomi nel vuoto gli ho ceduto | la luce può passargli attraverso il vuoto come fosse desiderio || l'amore mi fece crollare come una torre pietra dopo pietra | dopo mi ritrovai in piedi più alto di prima ma leggero ed invisibile | penso che mi avrai || suppliche categoriche rotolano fuori da me come tappeti setosi | passano attraverso i miei occhi come fossero in volo | strofino la mia guancia sul ricordo d'amore || batuffoli scivolano tra le punte delle tue dita | ricordi anche tu come avevamo intenzione di incontrarci dopo la fine del tempo | ci saremmo trovati l'un l'altro senza bisogno di cercarci || la mia sagoma ora penetra attraverso il tempo continuando a sfiorarlo | tu sei ovunque in me finché ti desidero».

Varese e Napoli nel 2010, lo stesso periodo in cui si stava preparando lo spettacolo *Italoamericana* di Francesco Durante (incentrato su Bernardino Ciambelli e sulle sue *Little Italies* d'America) che, inserito nel cartellone del Teatro Baretto di Torino nel novembre 2011, ebbe come epilogo poetico la performance *An Oration upon the Most Recent Death of Christopher Columbus* [Orazione sulla morte più recente di Cristoforo Colombo] di Robert Viscusi, un altro suo celebre poema.⁵² Come ha scritto Emilio Franzina, importante studioso delle migrazioni, in un articolo intitolato *Il viaggio al contrario di Viscusi*,⁵³ è probabilmente così che dobbiamo intendere *Astoria* e poi *Ellis Island*, per le loro simbologie, per le vicende che raccontano, per gli spunti di lettura, i dettagli di vita vissuta, per non essere semplicemente un "romanzo" o una "raccolta poetica" ma forme sperimentali di autobiografia: «a person who can stabilize patterns of change will become a star | stars die but some become gods and go on forever»,⁵⁴ come Di Donato, Puzo, Giovannitti, Viscusi e tutti gli autori che sono entrati per diritto nella letteratura italoamericana, restituendoci pagine e pagine della nostra storia.

Bibliografia

Helen Barolini (ed.), *The Dream Book. An Anthology of Writings by Italian American Women*, New York, Schocken, 1985.

Rose Basile Green, *The Italian-American novel: a document of the interaction of two cultures*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1974.

Danilo Catania, Gianfranco Zucca, *Prospettive di una cultura (finalmente) italo-americana: Camaiti Hostert, Carravetta, Tamburri, Viscusi*, in «Altreitalie – Rivista internazionale di studi sulle migrazioni italiane nel mondo», 34, (2007).

Francesco Durante, *Italoamericana. Storia e letteratura degli italiani negli Stati Uniti 1880-1943*, 2 voll., Milano, Mondadori, 2001-2005.

⁵² Francesco Forlani, *Italie Unite d'America – Francesco Durante*, in *Nazione Indiana*, 14 novembre 2011.

⁵³ Faccio riferimento all'articolo di Emilio Franzina, «*Son figlio d'emigrante*»: *il viaggio al contrario di Viscusi*, in «Corriere della Sera» (1 dicembre 2003), p. 25.

⁵⁴ Viscusi, *Ellis Island* 5.1-8.12, sonetto 5.12, vv. 13-14: «una persona in grado di consolidare il cambiamento diventerà una stella | le stelle muoiono ma alcune diventano dei ed esistono per sempre».

- Francesco Durante, *Un duodecilion di poesie: L'opera-monstre di Robert Viscusi*, in «Corriere del Mezzogiorno» (11 novembre 2010).
- Arianna Fognani, *Dall'America all'Italia: il viaggio di ritorno dei discendenti degli emigrati italiani*, in «Bollettino Itals», 23 (2008).
- Luigi Fontanella, *La parola transfuga. Scrittori italiani in America*, Firenze, Cadmo, 2003.
- Francesco Forlani, *Italie Unite d'America – Francesco Durante*, in «Nazione Indiana» (14 novembre 2011).
- Emilio Franzina, «*Son figlio d'emigrante*»: *il viaggio al contrario di Viscusi*, in «Corriere della Sera» (1 dicembre 2003).
- Emilio Franzina, «*Merica! Merica!*» *Emigrazione e colonizzazione nelle lettere dei contadini veneti in America Latina (1876-1902)*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- Emilio Franzina, *Gli italiani al nuovo mondo. L'emigrazione italiana in America (1492-1942)*, Milano, Mondadori, 1995.
- Emilio Franzina, *Emigrazione transoceanica e ricerca storica in Italia: gli ultimi dieci anni (1978-1988)*, in «Altreitalie», 1 (1989).
- Donna R. Gabaccia., *Emigranti. Le diaspore degli italiani dal Medioevo ad oggi*, Torino, Einaudi, 2003.
- Fred L. Gardaphé, *Italian Signs, American Streets: The Evolution of Italian American Narrative*, Durham, Duke University Press, 1996.
- Fred L. Gardaphé, *Leaving Little Italy: Essaying Italian American Culture*, New York, Suny Press, 2003.
- Fred L. Gardaphé, *Gli scrittori italo/americani e la tradizione*, in «Altreitalie – Rivista internazionale di studi sulle migrazioni italiane nel mondo», 14 (1996).
- Martino Marazzi, *A occhi aperti. Letteratura dell'emigrazione e mito americano*, Milano, Franco Angeli, 2011.
- Martino Marazzi, *Misteri di Little Italy. Storie e testi della letteratura italoamericana*, Milano, Franco Angeli, 2003.
- Elisabetta Marino, *Dal silenzio alla parola come cura: la ricerca dell'identità italiana americana in due scrittori di seconda generazione*, in «Bollettino Itals», 23 (2008).
- Sebastiano Martelli, *Letteratura delle migrazioni*, in *Storia d'Italia. Annali 24. Migrazioni*, a cura di Matteo Sanfilippo e Paola Corti, Torino, Einaudi Grandi Opere, 2009.

- Sebastiano Martelli, *Letteratura contaminata. Storie parole immagini tra Ottocento e Novecento*, Salerno, LavegliaCarlone, 1994.
- Sebastiano Martelli, *Il sogno italo-americano*, Napoli, CUEN, 1998.
- Sebastiano Martelli, *Un palcoscenico sull'oceano. La traversata in alcuni romanzi italiani dell'Otto-Novecento*, in *Erranze, transiti testuali, storie di emigrazione e di esilio*, a cura di Maria Teresa Chialant, Napoli, ESI, 2001.
- Sebastiano Martelli, *Dispatrio e identità nella letteratura italiana dell'emigrazione transoceanica*, in *I confini della scrittura. Il dispatrio nei testi letterari*, a cura di Franca Sinopoli e Silvia Tatti, Isernia, Cosmo Iannone, 2005.
- Caterina Romeo, *Narrative tra due sponde. Memoir di italiane d'America*, Roma, Carocci, 2005.
- Caterina Romeo, *Nella letteratura italo americana*, in *Storia dell'emigrazione italiana, Vol. II. Arrivi*, a cura di Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi e Emilio Franzina, Roma, Donzelli, 2002.
- Caterina Romeo, *Remembering, Misremembering, and Forgetting the Motherland*, in *Teaching Italian American Literature, Film and Popular Culture*, a cura di Edvige Giunta e Kathleen Zamboni McCormick, New York, Modern Language Association of America, 2010.
- Franca Sinopoli, *Alcune considerazioni su mobilità, margini e transiti delle scritture italiane*, in «Nuova Corrente – Rivista di critica letteraria e filosofica», 58 (2011).
- Anthony J. Tamburri, *Una semiotica dell'etnicità. Nuove segnalature per la scrittura italo-americana*, Firenze, Franco Cesati, 2010.
- Anthony J. Tamburri, Paolo Giordano, Fred L. Gardaphé (ed.), *From the Margin: Writings in Italian Americana*, West Lafayette, Purdue University Press, 1991.
- Robert Viscusi, *Astoria*, Toronto, Guernica, 2003 (trad. it. Cava de' Tirreni, Avagliano, 2003).
- Robert Viscusi, *Buried Caesars and other secrets of Italian American writing*, Albany, Suny Press, 2006.
- Robert Viscusi, *Ellis Island*, New York, Bordighera Press, 2013.
- Robert Viscusi, *Ellis Island 1.1-4.12*, Vol. I, trad. it. di Sandro Sardella, Varese, abrigliasciolta, 2010.
- Robert Viscusi, *Ellis Island 5.1-8.12*, Vol. II, trad. it. di Sandro Sardella, Varese, abrigliasciolta, 2011.

Lello Voce, *Robert Viscusi: la poesia come 'quanto' linguistico*, in «Il Fatto Quotidiano» (22 maggio 2014).

Sitografia

Francesco Forlani, *Italie Unite d'America – Francesco Durante*, in *Nazione Indiana*, (14 novembre 2011).

<<https://www.nazioneindiana.com/2011/11/14/italie-unite-damerica-francesco-durante/>>

Faldone. Poesie di Vincenzo Ostuni

<<http://www.faldone.it/>>

Random sonnet generator, su *Ellis Island poem*

<<http://www.ellislandpoem.com>>

L'ATTRITO DEL METRO.
SULL'USO DEL SONETTO NELLA POESIA DI
VALERIO MAGRELLI

Giorgio Giuseppe Tranchida

La poesia di Valerio Magrelli, dall'esordio del 1980 alle ultime pubblicazioni, si è trasformata costantemente. Basterebbe il confronto tra un testo di *Ora serrata retinae*¹ ed uno posto in appendice a *Le Cavie*² per mostrare come questo cambiamento abbia interessato ogni aspetto della scrittura dell'autore: linguistico, tematico e formale. Magrelli stesso traccia brevemente il profilo di questa evoluzione nell'introduzione all'ultimo volume einaudiano:

Due sono stati, credo, i maggiori cambiamenti avvenuti frattanto nella mia scrittura: la pratica della prosa e l'impiego della strofa. Certo, scorrendo l'insieme dei sei titoli, il lettore potrà osservare un rilevante mutamento di temi, metri, registri. [...] Ma, lo ripeto, da un punto di vista strettamente compositivo restano per me determinanti soprattutto la scoperta della prosa, testimoniata da *Nel condominio di carne* (2003), e quella della strofa, realizzatasi con *Il sangue amaro* (2014).³

La «scoperta della strofa», che l'autore ritiene realizzata con l'ultima raccolta, passa anche dall'adozione di forme metriche tradizionali come la sestina e il sonetto, e comincia già all'altezza di *AP* con *Ecce Video*.⁴ Da quel momento il sonetto sarà una presenza costante (sebbene numericamente esigua) nella poesia di Magrelli,

¹ Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae*, ora in Id., *Poesie (1980-1992) e Altre poesie*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 3-99.

² Id., *Le cavie. Poesie 1980-2018*, Torino, Einaudi, 2018. La raccolta contiene le sei sillogi maggiori dell'autore e dodici ulteriori testi successivi a *Il sangue amaro* (Id., *Il sangue amaro*, Torino, Einaudi, 2014). Da ora in poi *SA*. Utilizzerò anche le seguenti sigle: *ET* = Id., *Esercizi di Tiptologia*, ora in Id., *Poesie (1980-1992) e Altre poesie*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 217-292; *AP* = *Altre Poesie*, ora in Id., *Poesie (1980-1992) e Altre poesie*, pp. 295-305; *DPLG* = Id., *Didascalie per la lettura di un giornale*, Torino, Einaudi, 1999; *DSB* = Id., *Disturbi del sistema binario*, Torino, Einaudi, 2006; *GSP* = Id., *Guida allo smarrimento dei perplessi*, Messina, Carteggi Letterari - le edizioni, 2016; *CV* = Id., *Le Cavie*, Torino, Einaudi, 2018.

³ *CV*, pp. V-VI.

⁴ *AP*, pp. 295-296.

fino al punto di essere usato come metro unico della sezione *Otto sonetti e cinque mail* in *La lingua restaurata*.⁵ La sua rilevanza va inquadrata all'interno del più generale impiego di forme chiuse nelle ultime raccolte (oggetto che richiederebbe una trattazione più ampia di quella concessa a quest'articolo e ad oggi assente): strutture entro le quali rimodulare una riflessione sulla realtà contemporanea, che si nutre della costante osservazione dei fenomeni e cerca di restituire il dramma di un soggetto impotente davanti alle loro pieghe più amare.

Escludendo dal nostro computo proprio *La lingua restaurata*,⁶ da considerarsi parte della stessa produzione satirico-politica de *Il sessantotto prodotto da Mediaset*,⁷ la popolazione sonettistica dell'autore si limita a 11 esemplari.⁸ In alcuni casi è stato necessario determinare cosa considerare sonetto e cosa no, quindi stabilire quali siano le condizioni necessarie e sufficienti a identificare come tale un componimento. In questo studio, non avendo lo spazio necessario ad un'adeguata problematizzazione della questione, si è scelto di considerare come requisiti necessari il numero di versi (anche quando ripreso da modelli novecenteschi irregolari), la funzione strutturale delle rime e, in assenza di quest'ultima, almeno una partizione chiaramente ravvisabile tra fronte e sirma.

Come scrive Beltrami riguardo alla poesia contemporanea:

La forma metrica non è un dato a priori, uno strumento neutro offerto dalla tradizione, ma è il risultato ogni volta di un progetto individuale, che fa parte dell'invenzione poetica. [...] scrivere un sonetto oggi, regolare o, come più normalmente avviene,

⁵ Id., *La lingua restaurata e una polemica. Otto sonetti a Londra*, Lecce, Manni, 2014.

⁶ Definito nella quarta di copertina "libro-ornitorinco", si presenta come organismo tripartito ma legato dall'esperienza di «cecità» del poeta a contatto con una lingua altra e non posseduta in profondità. La sezione dei sonetti tenta di tradurre in versi una lotta per l'appropriazione di essa, che prenderà la forma di un lavoro di artigianato «sentimentale» paragonabile al restauro della tela settecentesca narrato nelle poesie e nelle mail. Considerati a sé, i testi offrono alcuni spunti quali l'uso del sonetto come «briglia» per domare una lingua refrattaria, la riflessione sulla traduzione-tradimento accennata nel sonetto di Adam Elgar e l'uso di questa forma come «proposta colloquiale [...] individuo metrico candidato all'aggregazione testuale con altri suoi simili» (Guglielmo Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 68), riconducibile qui alle tipologie del sonetto «monovalente» e «bivalente», individuate da Gorni come nel sonetto delle origini (cfr. *Ibid.*). Si è scelto di non inserire gli otto testi nel computo dello studio in quanto trovano la loro ragion d'essere all'interno del corpo del libro, fuori dal quale la loro interpretazione risulterebbe parziale.

⁷ Valerio Magrelli, *Il sessantotto prodotto da Mediaset. Un Dialogo agli Inferi*, Torino, Einaudi, 2011. Anche questo testo vede l'alternarsi di verso e prosa, sul modello dei dialoghi satirici cinquecenteschi.

⁸ Nello specifico: *AP*, pp. 295-296; *DPLG*, p. 16; *DSB*, p. 11; *SA*, pp. 4, 5, 7, 16, 71, 80; *GSP*, p. 29; *CV*, p. 607.

irregolare, è sempre un gesto che richiama l'attenzione sulla forma, che la presenta in primo piano come oggetto poetico da prendere in considerazione.⁹

Pertanto, nel descrivere la morfologia del sonetto all'interno della produzione dell'autore sarà necessario non limitarsi ad elencare le caratteristiche del singolo esemplare o a confrontarle con uno schema assunto come modello base, ma di volta in volta considerare quale ruolo gioca la scelta formale nell'economia della composizione, quali tensioni crea con gli altri livelli testuali. Inoltre, in questo studio si è data particolare rilevanza al rapporto con modelli della nostra tradizione poetica.

Partendo da uno sguardo generale, tra gli 11 sonetti in esame 5 sono in endecasillabi, 3 prevalentemente in versi brevi, 1 alterna versi brevi e versi lunghi e 2 sono quasi totalmente in versi lunghi. Prevale l'uso di versi tradizionali e, sebbene in 6 si alternano diverse misure versali, ben 5 su 11 sonetti sono perfettamente isometrici. Mario Buonfiglio, in riferimento a *SA*, definisce «vers[i] Black bloc» i versi zeppa che talvolta irrompono come elementi «esterni» al contesto metrico del componimento, sottolineandone il carattere eversivo nei confronti di un istituto metrico apparentemente conservato, che verrebbe «democratizza[to] così dall'«interno»». ¹⁰ In effetti, grazie a questo meccanismo la forma risulta internamente violata, ma nel caso specifico della forma-sonetto appare particolarmente rilevante che questo fenomeno sia limitato (ad eccezione de *L'igienista mentale*¹¹ – trattato in dettaglio più avanti – e *Natale delle Ceneri: un monologo*)¹² ai casi in cui la misura versale risulterebbe comunque variabile, pur in un riconoscibile contesto ritmico dominante.¹³ Infine, la sintassi coincide quasi sempre con le partizioni del sonetto.¹⁴ Tuttavia, nella quasi totalità dei sonetti con schema italiano (5 casi su 7) la divisione tra le due terzine non viene rispettata dal periodo, suggerendo l'idea di una sirma unica, solo graficamente bipartita.

*

⁹ Pietro G. Beltrami, *Appunti sul sonetto come problema nella poesia e negli studi recenti*, in «Rhythmica: Revista española de métrica comparada», I, 1 (2003), pp. 7-36, a p. 11.

¹⁰ Mario Buonfiglio, *Le istituzioni metriche, i versi "black bloc" e le "sinapsi" degli oggetti nella poesia di Valerio Magrelli*, in *Poesia2punto0*, 25 luglio 2015.

¹¹ *SA*, p. 5.

¹² *SA*, p.16.

¹³ *DPLG*, p. 16; *SA*, p. 7, 80; *GSP*, pp. 29; *CV*, p. 607.

¹⁴ Le più evidenti eccezioni sono *L'igienista mentale* (*SA*, p. 5), costruito su due soli periodi, e *Niente funerali di Stato per Sanguineti, ovvero Le ceneri di Mike* (*SA*, p. 7), la cui sintassi è molto più franta.

Ecce Video,¹⁵ componimento composto da due sonetti regolari, è il primo¹⁶ a segnalarsi come elemento estraneo a quella che era stata la poesia magrelliana fino a quell'altezza e come esplicito ricorso a forme metriche tradizionali. Magrelli apre qui due linee di sviluppo fondamentali per la propria successiva produzione: da un lato l'interrogazione sui mezzi di comunicazione e sulla loro lingua; dall'altro il riutilizzo di forme della tradizione poetica, in uno stretto dialogo con autori del passato più o meno prossimo.

I.

Morì fissando il suo Televisore
la sfera di cristallo del presente,
guardava il Niente e ne vedeva il cuore,
cercava il Cuore e non vedeva niente.

Chi sfidò il lezzo del buio malfermo
si accorse che veniva dall'Illeso,
non dal Morto, ma dal Morente Schermo,
non dal Corpo, bensì dal Video acceso.

Carogna divorata dagli insetti,
Il Monitor frinisce e brilla breve
senza più palinsesti e alba-parietti.

La Sua vita larvale svanì lieve
(goal, quiz, clip, news, spot, film, blob, flash, scoop, E.T.),
circonfusa di niente, effetto neve.

II.

Per interposta decomposizione
(Transfert, Pasqua del Video, Eucarestia)
la parodia della Resurrezione
ebbe la forma di Tele-patia.

Fu una morte mimetica, vicaria,
e l'animula vagula, farfalla
luminosa del pixel, volò in aria,
blandula bolla che ritorna a galla.

¹⁵ *AP*, pp. 295-296.

¹⁶ *Da L'urne, di Charles Peguy (ET, p. 263)*, in realtà è cronologicamente il primo sonetto dell'autore ma si è scelto di non inserirlo nell'analisi in quanto esperimento che fa parte di una riflessione più sulla traduzione che sulla strofa, pertanto è stato ricondotto al discorso dell'intera sezione in cui è inserito.

Quale anima risale verso il cielo?
 Se la merce, marcito status symbol,
 si fa carne corrotta, rotto il velo

l'Immagine si muta in cirro, nimbo,
 diventa puro spolverio, sfacelo,
 onda di impulsi e interferenze, Limbo.

Entrambi sono tradizionali sonetti italiani in endecasillabi. Il primo si apre sul rapporto di simmetrica interdipendenza tra lo spettatore e il mezzo televisivo; rapporto enfatizzato dalle parole con lettera maiuscola delle quartine, che equiparano uomo («Morto») e oggetto («Illeso» ma simbioticamente «Morente Schermo»), in uno stadio mediano di reificazione-umanizzazione. La giustapposizione tra linguaggio tradizionalmente lirico («Cuore», «Niente») e quello televisivo («Schermo», «Video») viene esasperata nelle terzine, in cui la rima *insetti : albaparietti : E.T.* è alternata a *breve : lieve : neve* e troviamo un verso interamente formato da monosillabi in lingua inglese.

Nel secondo sonetto, l'attrito tra aree semantiche continua a prodursi con uguale intensità nelle quartine, abbracciando il lessico religioso («Pasqua del Video, Eucarestia») e affiancando la citazione latina da Adriano ad una «farfalla luminosa di pixel»; mentre, creando un'armoniosa simmetria, sembra attenuarsi nelle terzine, la cui dominante celeste e aerea («cielo», «cirro», «nimbo») è contrappuntata dai soli «status symbol» e «interferenze» (termine già decisamente meno connotato).

L'idea di una parola poetica che fa attrito è cara all'autore già da «Treno-cometa», ed è stata più volte ripresa nel corso di interviste ed interventi.¹⁷ In questa coppia di testi l'attrito sembra giocarsi prevalentemente sul versante semantico, e la dissonanza tra l'area televisiva e quella del linguaggio lirico diviene la cifra che esprime la drammatica paradossalità della scena. Ma fornisce anche una chiave in cui leggere la scelta di utilizzare il sonetto: quest'ultimo sembra funzionare come «ossatura di una metrica canonica»,¹⁸ che arresta e riorganizza al suo interno il

¹⁷ In particolare, segnalo l'intervista del 2015 pubblicata da *Succedeoggi.it* in cui Magrelli dichiara: «Per dirla con una battuta di Viktor Šklovskij, la poesia è un linguaggio rallentato, frenato, come di un treno che stia cercando di arrestarsi e che provoca un attrito, di cui il linguaggio quotidiano non ha precisa nozione. Non riesce a contenerlo. La poesia dimostra così un'intensità che non si può trovare in nessun atto linguistico» (Alberto Fraccacreta, *L'attrito di Magrelli. Nell'officina del poeta: un'intervista*, in *Succedeoggi.it*, novembre 2015).

¹⁸ Niva Lorenzini, *Le nuove modalità della forma chiusa*, in «Il Verri», 9 (1999), pp. 122-134, a p. 127.

flusso di un linguaggio televisivo esasperato e quasi caricaturale nei suoi inverosimili «albaripietti», lo rallenta e lo fa stridere.

L'*attrito* potrà essere pensato, allora, come la resistenza opposta da alcuni elementi formali al fluire della lettura sul piano tematico-contenutistico, costringendo a tornare indietro e ripensare la natura di tale resistenza, a notare inceppature e rimandi che complicano la comprensione del testo e ne mettono in luce le stratificazioni. A causa di questo attrito – come cercheremo di mostrare di seguito – le dissonanze acquistano maggior rilievo, e una sorta di surriscaldamento indotto permette di far reagire il testo con altri corpi testuali, creando tra questi uno scambio altrimenti non attivabile.

Nella stessa prospettiva può essere letta *Canzonetta sulle sirene catodiche*,¹⁹ il cui oggetto è ancora il mortale rapporto rovesciato tra telespettatore e schermo. La poesia è un sonetto minore, suddiviso in quartine e terzine ma con rime secondo il modello inglese (forma ibrida su cui ci soffermeremo più avanti). Il testo è giocato sulla rappresentazione della televisione come scoglio di novelle sirene, che ammaliano e fagocitano ogni «io»: viene completamente rimosso lo spazio concesso alla lingua mediatica, e la scena ricomposta è declinata secondo modelli tipici dell'immaginario mitico tradizionale. La scelta del metro e la regolarità dei versi rafforzano l'impressione di un voluto anacronismo della forma rispetto al contenuto, facendo avvertire al lettore una sorta di resistenza della parola poetica, rappresentata nella sua esibita canonicità, a quella dissoluzione mediatica della soggettività che il testo tematizza. In questa chiave potrebbe essere interpretata la scelta del metro, ma un ulteriore attrito, ossia quello interno tra partizione del sonetto e schema rimico, infrange la monoliticità della forma ripresa, presentando a contrasto delle insidie delle «sirene catodiche» uno strumento incrinato dall'interno.

SA, è a sua volta aperto da due sonetti in cui la televisione è veicolo di un nuovo linguaggio corporeo dell'artificialità. Il primo, *Le pastorelle vamp*,²⁰ divertimento «alla maniera» di Watteau,²¹ è un sonetto inglese in endecasillabi, in cui il lessico religioso-liturgico stride ironicamente con il «Presepe Pansessuale» che va in onda, similmente a quanto osservato in *Ecce Video*.

Ma è nel successivo *L'igienista mentale* che il meccanismo viene ulteriormente esasperato, mettendo in gioco diverse tensioni intertestuali:

La Minetti platonica avanza sulla scena
composto di carbonio, rossetto, silicone.
Ne guardo il passo attonito, la sua foia, la lena,

¹⁹ *DSB*, p. 11.

²⁰ *SA*, p. 4.

²¹ Jean Antoine Watteau: pittore del 1700 noto per la raffigurazione di scene campestri.

io sublunare, arreso alla dominazione

di un astro irresistibile, centro di gravità
che mi attira, me vittima, come vittima arresa
alla straziante presa della cattività,
perché il tuo passo oscilla come l'ascia che pesa

fra le mani del boia prima della caduta,
ed io vorrei morirti, creatura artificiale,
tra le zanne, gli artigli, la tua pelle-valuta,
irreale invenzione di chirurgia, ideale

sogno di forma pura, angelico complesso
di sesso sesso sesso sesso sesso.²²

Anche qui lo schema è quello del sonetto inglese, ma sta volta in doppi settenari (sfruttando tutte le combinazioni tra emistichi sdrucchioli, piani e tronchi) e con un endecasillabo in chiusura. Le scelte formali sono funzionali al tono ironico-parodico chiaramente percepibile nel testo, amplificandolo in un dialogo intertestuale con modelli precedenti. Primo elemento è proprio l'uso del sonetto, del quale viene capovolto il filone amoroso di impronta più tradizionalmente petrarchista: non più dedicato ad una donna amata ma ad una «creatura artificiale», di cui cantare non «i capei», «gli occhi» o il «petto» ma «le zanne, gli artigli, la [...] pelle-valuta». Il metro scelto, a sua volta, può essere proficuamente messo in dialogo con modelli significativi: il doppio settenario, metro non canonico per il sonetto (in attrito, quindi, con la forma scelta), pur depositario di una lunga e varia tradizione, rimanda immediatamente al *Contrasto* di Cielo d'Alcamo, parodia della tradizione cortese; mentre il verso in chiusura sembra voler assurgere ad un sorta di "Endecasillabo" per antonomasia, all'interno del quale è impossibile distinguere accenti preminenti ad eccezione di quello in 10° posizione, richiamando l'andamento giambico (riconosciuto da diversi studiosi come «arcimodello»)²³ e, soprattutto, parodiando l'endecasillabo italiano archetipico «amore amore amore amore amore» vagheggiato da Ungaretti.²⁴

²² SA, p. 5.

²³ Per il concetto di arcimodello: Aldo Menichetti, *Metrica Italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, p. 58. Menichetti, di certo la figura più influente di questa linea metricologica negli studi degli ultimi decenni, si è occupato più diffusamente dell'origine dell'endecasillabo in Id., *Problemi della metrica*, in *Letteratura Italiana*, dir. da Alberto Asor Rosa, III, 1, Torino, Einaudi, 1984, pp. 349-390 e Id. *Metrica Italiana*, pp. 443-445.

²⁴ Cfr. G. Ungaretti, *Introduzione alla metrica*, in Id. *Invenzione della poesia moderna*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1984, p.98.

Confrontando il sonetto con una poesia in metro libero da *DPLG*, simile sul piano tematico, risulta più evidente l'effetto ottenuto attraverso l'*attrito del metro*:

Moda

Le zanne che questo vampiro
fa scintillare
sono le sue ossa iliache,
le coppe del bacino,
i lentoscillanti acetaboli,
le anche, i bilancieri inesorabili
di un orologio d'alta precisione.
Vamp, lampo, lacinante
fitta che succhia il sangue
pallido di noi pallidi voyeurs²⁵

Anche qui abbiamo la descrizione di una donna artificiale, dotata di zanne come la «Minetti platonica» del testo di *SA*, ma diversamente mostruosa: il suo corpo sembra costituito da parti meccaniche, bilancieri e coppe che si muovono inesorabilmente all'interno del congegno fisico «d'alta precisione» della modella. L'asettica freddezza della macchina viene però inglobata nella generale mostruosità del suo aspetto, che finisce per vampirizzare lo spettatore *voyeur*. Sebbene vediamo interagire anche qui, come in *Ecce Video*, due sfere semantiche apparentemente inconciliabili, l'*attrito* sembra mitigato in un tentativo di sintesi tra gli elementi e la figura mostruosa della modella si costruisce proprio a partire dalla perturbante inconciliabilità di fondo dei due repertori di immagini. Dal punto di vista ritmico i versi assecondano i tempi della descrizione: la scelta di isolare ogni singola parte meccanico-anatomica in un solo verso rallenta l'occhio del lettore-spettatore, che ha così modo di indugiare prima di passare al verso successivo. Al contrario gli ultimi tre versi, legati da *enjambements*, accelerano improvvisamente mimando la fulminea fitta provocata nello spettatore da questa visione. Non si crea più quell'*attrito* che i versi e le rime provocavano ne *L'igienista mentale*, in cui metro e sintassi coincidono soltanto ai primi due versi e in chiusura, e il metro finisce per imporre il rallentamento dell'andamento sintattico. Né tantomeno vi sono elementi formali che generano le risonanze intertestuali che abbiamo evidenziato nel primo testo.

Sarà più chiaro così l'effetto che ha nella poesia da cui siamo partiti l'*attrito* creato da tutti gli elementi formali analizzati, i quali, rallentando e surriscaldando lo spettacolo «pansessuale» descritto, innescano una serie di rimandi giocati proprio sul piano metrico, e suggeriscono la possibilità di leggere nel testo non solo

²⁵ *DPLG*, p. 74.

una riuscita rappresentazione ironica dei paradigmi di corporeità e desiderio proposti dai media, ma anche l'esperimento di farli reagire per contrasto con quelli più radicati nella nostra tradizione. Questi ultimi, infine, ne escono ironicamente rovesciati, sottolineando ancor di più la dimensione paradossalmente totalizzante di questo nuovo "discorso amoroso" mediatico; dimensione che le strategie compositive della poesia di *DPLG* non mettono in luce.

La ripresa del valore civile del sonetto non si esaurisce al discorso sul mondo massmediatico, ma viene declinato con accenti esistenziali in *Natale delle Ceneri: un monologo*.²⁶ Il testo (composto da endecasillabi sciolti ad eccezione dei primi due versi eterometrici) medita sulla crudeltà della nascita come «pena totalmente disumana», la cui accettazione costituisce il vero sacrificio del Cristo. Inserito in una sezione in cui l'uso della strofa è pressoché pervasivo, fa parte di una sorta di teodicea in versi che, come sottolineano Giovannetti e Lavezzi (riferendosi, in verità, ad *Ecce Video*), declina l'assunzione magrelliana del sonetto come «"forma" di una tragedia non storica ma esistenziale di particolare attualità»,²⁷ differenziandola ad esempio dall'uso che ne fa Fortini.²⁸

*

A partire da *Niente funerali di Stato per Sanguineti, ovvero Le ceneri di Mike*, il metro viene anche usato come luogo di omaggio poetico, con esiti particolarmente significativi ai fini della nostra analisi. La poesia, alla luce del sofisticato uso dei procedimenti metrici come strumento di un dialogo con altri autori, è riconducibile proprio agli esperimenti sonettistici sanguinetiani. Il testo è di 13 versi, non isometrici, senza partizioni grafiche e con rime //AABBCC/EE.²⁹

Mi sembrava di dover celebrare una morte,
Invece sono qui a piangerne due;
Kyrie eleison per l'Università

²⁶ *SA*, p. 16.

²⁷ Paolo Giovannetti, Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010, p. 124.

²⁸ Per il sonetto di Franco Fortini si vedano *Sonetto*, in *Foglio di via*, Torino, Einaudi, 1946, ora in Id., *Tutte le poesie*, a cura di Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 2014, p. 45, da cui si cita, e *Sonetto dei sette cinesi*, in *L'ospite ingrato primo e secondo*, Marietti, Torino, 1985, ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini e uno scritto di Rossana Rossanda, Milano, Mondadori, 2003, p. 1067, da cui si cita. A proposito di un punto di vista sempre ancorato al versante esistenziale nella poesia civile di Magrelli può essere interessante confrontare il testo sull'11 settembre del poeta (*DSB* pp. 11, 12 poi in *SA* p. 68, con minime varianti) con quello scritto da Rossi Precerutti per la stessa occasione (Roberto Rossi Precerutti, *New York, 11 settembre*, cit. in Giovannetti, Lavezzi, *La metrica contemporanea*, p. 124).

²⁹ In questa notazione si indicano con "/" i versi irrelati.

E per l'alfiere della sua alterità.
 Bello non era. Un Bronzo di Riace,
 Ostentava: "Dei due, quello che più vi piace".
 Nell'Aula Magna della Sapienza
 Guizzava la civetta dell'alta sua sapienza,
 Innesto dello Studio sull'amata Poesia,
 Ossia: metà cultura, metà idiosincrasia.
 Ripeto: oggi perdiamo sia lui, sia l'Accademia,
 Nel Tele-Stato che scarta un Professore
 Osannando la merce e il suo pastore.³⁰

Sonetti, regolari o meno, sono più volte dedicati da Sanguineti ad amici e letterati, specie tra i testi raccolti in *Fuori Catalogo*,³¹ dove Tonelli nota che: «i sonetti sono la forma chiusa prediletta da Sanguineti per l'omaggio poetico».³² La celebrazione della morte del poeta può essere, dunque, considerata un primo indizio circa la scelta della forma-sonetto come elemento funzionale all'amplificazione dell'omaggio oltre il semplice piano tematico. Ma tale scelta può anche suggerire la ricerca di un preciso antecedente proprio nella produzione del poeta genovese; antecedente individuabile in *Un brindisi*,³³ testo del 1979 dedicato ad Octavio Paz.

Tanto qui che nel sonetto di Sanguineti mancano dei versi: un'intera quartina è sostituita da puntini, per rispettare le dieci lettere del nome in acrostico, mentre nel testo di SA, per lo stesso motivo, ne manca soltanto uno. Il nome in acrostico, benché non sia quello del dedicatario principale, è annunciato dal sottotitolo che rimanda sia al sanguinetiano *Le ceneri di Pasolini*,³⁴ sia, ovviamente, all'originale pasoliniano *Le ceneri di Gramsci*.³⁵ Tutta la poesia è costruita su uno schema binario che coinvolge i versi, sia nel loro insieme sia singolarmente, e suggerisce un'irriducibile alterità interna all'omaggio e alla figura stessa del poeta: le rime danno vita a distici chiaramente individuabili; alcune cesure, particolarmente forti e sottolineate dalla punteggiatura, rendono alcuni versi perfettamente bipartiti (vv. 5, 6, 19); coppie oppostive legano più versi o ne dividono uno (la rima *Università : alterità*; o il verso «metà cultura, metà idiosincrasia»). A questa costruzione binaria si sovrappone ai vv. 9-11 una terzina monorima: la rima baciata *poesia : idiosincrasia*, creando una sorta di aspettativa nell'orecchio del lettore, suggerisce di leggere, con una diastole, «accademia». L'attrito, dunque, viene

³⁰ SA, p. 7.

³¹ Edoardo Sanguineti, *Segnalibro. Poesie (1951-1981)*, Milano, Feltrinelli, 1982, pp. 347-430.

³² Natascia Tonelli, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, Pisa, Edizioni ETS, 2000, p. 47.

³³ Sanguineti, *Segnalibro. Poesie (1951-1981)*, p. 409.

³⁴ Ivi, p. 405.

³⁵ Pier Paolo Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 1957.

generato anche a livello strutturale attraverso l'intersezione di corpi metrici diversi: la terzina finisce nella lettura per interporsi alla struttura binaria che regge i distici, rallentandola e forzandola in uno schema ternario. L'omaggio attraverso le diverse riprese formali convive con elementi dissonanti quali la dedica rivolta all'amico e critico Cortellessa (invece che al defunto) e l'acrostico del nome di quello stesso «pastore della merce» che «il Tele-Stato» aveva preferito al poeta. Si crea così un cortocircuito tra la celebrazione che il testo sembra presentare ad una prima lettura e il mancato omaggio ufficiale a Sanguineti, che finisce per riverberarsi nei dettagli della poesia. La risonanza profonda che la scelta formale ha nella poesia appena citata risulta ancora più evidente se si mette a confronto quest'ultima con la poesia dedicata a Pasolini in *AP, Diffamazioni*:

Avrebbe minacciato un benzinaio
 con la pistola carica
 di un proiettile d'oro.
 Cineasta e poeta, orafo e orco!
 Ma cosa contestare a quest'accusa,
 l'arma o la sua pallottola?
 Santa Romana Chiesa o l'usignolo?
 Quel colpo mai sparato traversa la sua opera
 piegandola ad un duplice ossimòro,
 fantastico fantasma di violenza
 e pietà, di sangue e alloro.³⁶

Qui i versi non seguono uno schema metrico preciso ma, al contrario, sembrano assecondare l'articolazione logica della riflessione dell'autore sull'inverosimiglianza dell'accuse che gravano sulla memoria di Pasolini. L'omaggio, infatti, passa prevalentemente per il piano tematico: riporta l'improbabile ricostruzione di un furto ad un rifornimento poco prima dell'uccisione del poeta e allude esplicitamente alla raccolta pasoliniana *L'usignolo della Chiesa cattolica*.³⁷ La costruzione del testo risulta, dunque, profondamente diversa e, seppur altrettanto efficace, meno complessa del meccanismo osservato nell'omaggio a Sanguineti. Tuttavia, anche in questa poesia viene affidato ad un elemento formale il compito di creare sotterranee piste di senso: la rima in -òro che sembra scandire la poesia (v. 3, 9, 11 e in assonanza al v. 7) dà vita al gioco sottile dello spostamento di accento nel termine «ossimoro» al v. 9, il quale finisce per suonare quasi «oh sì! moro!» e suggerisce una pungente parodia di quella pulsione sadomasochista che avrebbe

³⁶ *AP*, p. 300.

³⁷ Pier Paolo Pasolini, *L'usignolo della Chiesa cattolica*, Milano, Longanesi, 1958.

condotto il poeta alla morte, definita da Sanguineti un «suicidio per delega».³⁸

Potremmo parlare, quindi, di un attrito “puntuale”: l’uso della rima, infatti, fa stridere il termine su cui cade la diastole e ne rivela la tinta ironica, ma il ricorso ad uno schema formale che “faccia resistenza” e complichino il componimento non è sistematico nel testo. Proprio la possibilità di isolare in un singolo elemento il meccanismo che abbiamo prima osservato conferma il carattere non episodico della strategia compositiva e ne conferma la centralità nelle poesie in cui il gioco sul piano metrico-formale diventa strutturale.

*

Oltre a quello appena analizzato, troviamo nel *corpus* magrelliano altri due sonetti in omaggio ad artisti. Il primo, *Dicembre*,³⁹ è dedicato a John Donne. Il sonetto, oltre ad omaggiare la produzione sonettistica del poeta inglese, chiude una sorta di *Corona de’ mesi* proprio con il metro del modello duecentesco di Folgore da San Gimignano. Non a caso, la forma scelta è quella ibrida di un sonetto in quartine e terzine ma con schema di rime inglese. A proposito di queste realizzazioni ibridate, Tonelli⁴⁰ menziona i sonetti raboniani della terza sezione di *Quare Tristis*, in cui le rime alterante della tradizione inglese «possono però cedere il posto alle rime incrociate della nostra tradizione».⁴¹ Soluzione giudicata peraltro non inedita: queste forme richiamerebbero, infatti, una fase di adattamento della forma nel contesto inglese. Senza entrare nel merito dell’impostazione del saggio (il quale, tra l’altro, non fornisce alcun rimando bibliografico relativo alla tradizione del fenomeno indicato) non sembra opportuno appiattare la scelta di ibridazione sul piano di una variabilità di realizzazioni propria del metro analizzato. Nel caso specifico di Raboni è utile ricordare quello che ormai è diventato quasi un luogo comune della critica, ossia il dichiarato rapporto agonistico dell’autore con la forma-sonetto,⁴² dentro il quale si può inquadrare anche questa scelta di ibridazione, solidale ad altre strategie volte ad indebolire la struttura del sonetto.⁴³ Pur evitando, dal canto nostro, di appiattare l’ibridazione operata da Magrelli su

³⁸ Edoardo Sanguineti, *Sanguineti: «Pasolini? Un reazionario illeggibile»*, a cura di Paolo Di Stefano, in «Il Messaggero», 26 settembre 1995.

³⁹ *SA*, p. 71.

⁴⁰ Tonelli, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, p. 43.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Il poeta dichiarava di aver «cominciato a lavorare contro il sonetto. I miei sonetti rispettano lo schema ma allo stesso tempo cercano di disfarlo, di metterlo in discussione» (Giovanni Raboni, *Classicismo e sperimentazione. Contro la perdita di significato*, a cura di Guido Mazzoni, in «Allegoria», 25 [1997], pp. 141-146, a p. 141).

⁴³ Cfr. Fabio Magro, *Poesia in forma di prigione. Sul sonetto di Giovanni Raboni*, in «Studi novecenteschi», 73 (2007), pp. 209-242, in particolare p. 242.

quella di Raboni, credo sia corretto leggere anche questa nell'ottica di un lavoro «contro il sonetto»: la scelta di usare in maniera diversificata due indici formali di solito strettamente connessi fa sì che l'uno lavori «contro» l'altro, creando un attrito che incrina l'unitarietà della forma e la blocca in un insanabile bimorfismo. Ma ancor di più l'intersezione delle due forme è il mezzo prescelto per innestare nell'omaggio a Donne quello a Folgore. Quello che è definibile ancora come attrito, interno alla struttura, va ben oltre il recupero di una forma "eccentrica" della tradizione ma si rivela funzionale a sparigliare le carte e fare reagire il piano formale con altri livelli: nello specifico inceppa il meccanismo dell'omaggio poetico che, come in *Niente funerali di Stato per Sanguineti*, va ben oltre la dedica in esergo e trova il suo veicolo privilegiato nelle scelte formali.

Il secondo dei testi d'omaggio mostra, invece, il rapporto dialettico che Magrelli instaura con il sonetto quando la forma viene ripresa in maniera non canonica. La poesia è dedicata al pittore romano Montani in occasione della scomparsa della madre. Del sonetto conserva la partizione grafica, ma sono del tutto assenti le rime. Gli accenti, particolarmente regolari, creano una tessitura ritmica insistita, costruita su tre accenti principali nelle quartine e su due nelle terzine:

sgomenti – vuoto, calco,
 stampo del nulla. Prima
 c'era, ora no. Dov'è finita
 Euridice?
 [...]
 Miracolo e tragedia,
 morte ladra,
 morte ladra di merda,⁴⁴

L'ultimo verso di ogni partizione (vv. 4, 8, 11, 14) rompe questa regolarità presentando solamente uno o due accenti nelle quartine e tre nelle terzine. In questo caso, dunque, una ripresa non canonica del sonetto utilizza strategie altre per dare solidità ad una struttura formale all'apparenza indebolita dall'assenza di elementi fondamentali nel modello tradizionale quali la rima e la regolarità dei versi. Si instaura un rapporto dialettico tra forma chiusa e dettato poetico, che consente di modellare il sonetto addosso al flusso verbale, a sua volta scandito su di esso: la scelta di un richiamo al metro porta all'interno del testo l'uso di elenchi di due o tre elementi che aiutano a scandire il ritmo; aumenta la ripetizione di suoni (in particolare *f* e *t* nella prima quartina e *m* nelle terzine) che danno coesione fonica alle parti; fa prevalere una sintassi asciutta e particolarmente ritmica, con congiunzioni ridotte al minimo e avverbi assenti. Dall'altro lato, la struttura del

⁴⁴ CV, p. 607.

sonetto sembra modulare e dare unità ad un discorso franto, che procede con difficoltà, del quale il modello metrico richiamato modula le ellissi e le riorganizza nel gioco di pieni e vuoti che informa la struttura della poesia.

*

Questo rapporto di reciproca necessità tra la forma adottata e la dizione è visibile anche in *La Curva*:⁴⁵ le tre quartine non rimate della forma inglese scandiscono il racconto di un episodio di vita familiare, che si sposta cronologicamente avanti nell'ultima e viene chiuso dalla *pointe* aforistica del distico.

Il metro determina qui i momenti della narrazione, ossia fornisce l'ossatura su cui modulare i momenti del racconto e il suo commento: provoca un attrito che dà forma al discorso del poeta e non permette di distenderlo in maniera arbitraria. Questo meccanismo testimonia un'adozione del metro come forma del pensiero, come struttura sulla quale questo si organizza. Ma il rapporto forma-pensiero può essere letto anche nel senso inverso: è proprio quest'ultimo a riorganizzare il metro secondo la necessità del proprio discorso, accogliendone la partizione interna, ma non adottando il principio strutturante della rima e usando varie misure versali. La forma sonetto, quindi, al contempo frena e struttura la narrazione – fa attrito –, ma viene da essa modificato, sfronato e rimodellato secondo le esigenze.

Anche *Dal nostro inviato a: Dresda, piazza del teatro* si presenta come realizzazione allusa della forma. Il testo, pur rispettando i canonici 14 versi, non è né isometrico né rimato, e si presenta privo di partizioni grafiche:

Non troppo a lungo
sull'acciottolato.
La statua equestre, venga
via, raffigura il re.
Sì, il traduttore di Dante,
ora muoviamoci.
Bello il teatro, bello,
però andiamo,
perché questo è pavé contaminato
(un incidente nucleare accanto
alla cava) e noi qui siamo già
larve su lastra, lemuri,
turisti radiologici, ampolline,
vetro che soffia un soffio di elettroni.⁴⁶

⁴⁵ *SA*, p. 80.

⁴⁶ *DPLG*, p. 16.

L'uso di misure brevi (non oltre il novenario) nei primi otto versi e di versi più lunghi nell'ultima parte consente di distinguere nel testo una suddivisione in fronte e sirma, avvicinando il componimento sia ad esperimenti novecenteschi di quella che Giovannetti e Lavezzi chiamano «approssimazione alla forma»⁴⁷ (ad esempio *Quasi un sonetto* di Nelo Risi: quattordici versi, ma eterometrici e senza partizioni forti o rime), sia alla ripresa del sonetto minore di Raboni,⁴⁸ del quale il testo ricorda anche la teatralizzazione di monologhi interiori:⁴⁹ viene messo in scena una sorta di dialogo in cui una delle due voci sembra assente ma rimane percepibile attraverso gli stralci dei frasi riportati dall'altra. Il metro, in vero, rimane sullo sfondo ma agisce come elemento che, una volta richiamato, si mette in tensione con il testo e impone di tornare indietro e ripensarlo in rapporto al modello: proprio questo meccanismo mette in risalto la tessitura ritmica che costituisce l'impalcatura della forma allusa.

In ultimo, *Intorno alle sevizie musicali*⁵⁰ presenta una marcata irregolarità tra sintassi e metro, insieme ad un'ampia escursione nella lunghezza dei versi. La scelta del sonetto sembra limitata alle partizioni grafiche del testo e la forma risulta indebolita in ogni aspetto: sintattico, rimico e fonetico, con suoni che tendono a creare richiami e regolarità più all'interno dello stesso verso che della strofa (o tra di esse). Assumendo la scelta del sonetto sempre come risultato di un progetto preciso,⁵¹ questi elementi possono essere messi in relazione al contenuto tematico della poesia, che si concentra sull'irresistibile legame che stringe chi ascolta musica, «bloccato a un letto di contenzione sonora» e libero solamente di inveire chiedendo (forse invano) ascolto.

La strategia di indebolimento della forma può essere letta come un esperimento di evasione dalla «contenzione» metrica del sonetto e dalla sua «musica», simboleggiate proprio da quelle partizioni grafiche che fanno «resistenza» (ancora una volta fanno attrito) a questo tentativo di liberazione. Tentativo che porta già in sé la chiara evidenza dell'impossibilità della fuga da un metro che sembra ormai legame irrinunciabile per il poeta.

*

La forma-sonetto è usata come elemento di attrito che surriscalda linguaggio quotidiano costringendolo a rallentare: ne aumenta la complessità interna e instaura un dialogo con modelli tradizionali. Il rapporto di Magrelli con il metro

⁴⁷ Cfr. Giovannetti, Lavezzi, *La metrica contemporanea*, p. 151.

⁴⁸ Si veda la sezione *Sonetti di infermità e convalescenza* di *Ogni terzo pensiero* (ora in Giovanni Raboni, *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Rodolfo Zucco e uno scritto di Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori, 2006, pp. 799-807).

⁴⁹ Cfr. Magro, *Poesia in forma di prigione*, p. 217.

⁵⁰ *GSP*, p. 29.

⁵¹ Cfr. Beltrami, *Appunti sul sonetto*.

(e nello specifico con il sonetto) risulta interpretabile come un gioco di tensioni e resistenze che generano possibili piste di senso al di sotto dello strato epidermico della loro interpretazione letterale. Pertanto, ritornando alla lettura di Buonfiglio,⁵² è utile guardare con attenzione al rapporto dell'autore con il carattere istituzionale del metro alla luce di quanto emerso dall'analisi. La concezione di metro come istituto richiama inevitabilmente la prospettiva fortiniana di metricità come «ossequio ritmico ad una norma».⁵³ Tuttavia, questa non sembra la categoria più efficace per comprendere l'uso del sonetto che l'autore fa. Manca, infatti, la volontà di sabotare o «democratizzare»⁵⁴ la forma e, parimenti, quella di assumerla aporeticamente, puntando ad un «adempimento di fronte ad una norma».⁵⁵ L'inefficacia della prospettiva risulta ancora più evidente quando si constata che nella produzione poetica contemporanea il sonetto non è nei fatti «norma», se non quando chi lo usa gli riconferisce questo statuto (comunque limitato allo spazio dei quattordici versi). Al contrario, quell'«indebolimento dell'architettura verticale, esterna del sonetto»⁵⁶ ravvisabile in altri poeti contemporanei quali Raboni o Frasca,⁵⁷ è spesso compensato da strategie volte a ridare solidità alla forma, seguendo strade alternative anche in sonetti che dell'«istituto» sembrano conservare solo l'aspetto grafico. Pur quando ci sono elementi che lavorano «contro» la forma (si veda quanto evidenziato in *Dicembre*),⁵⁸ il meccanismo risulta funzionale a far reagire più piani del componimento, e l'attrito che esso produce viene canalizzato nell'evidenziare elementi e rimandi che stanno sotto la superficie del testo. Proprio l'attenzione che l'uso del metro richiama su questi elementi mette in luce la strategia di «divertimento» che caratterizza il lavoro dell'autore contro il sonetto; divertimento da intendersi sia nell'accezione di effetto ironico, che diverte il lettore che sa coglierne l'arguzia, sia nel suo significato etimologico di *devertere*, «deviare» e «volgere altrove» l'attenzione. Sono proprio gli inceppamenti provocati dalla forma ad esaltare gli elementi parodici di testi come *L'igienista mentale*⁵⁹ o *Diffamazioni*⁶⁰ e a sottolineare il rovesciamento ironico alla base di alcune riprese del metro. Ma

⁵² Buonfiglio, *Le istituzioni metriche*.

⁵³ Franco Fortini, *Metrica e libertà*, in «Ragionamenti», 10-12 (1957), pp. 267-274, ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, pp. 783-798, cit. a p. 787.

⁵⁴ Cfr. Buonfiglio, *Le istituzioni metriche*.

⁵⁵ Ivi, p. 786.

⁵⁶ Magro, *Poesia in forma di prigionia*, p. 217.

⁵⁷ Per Raboni si vedano i sonetti *Ogni Terzo Pensiero* e *Quare tristis* (in Giovanni Raboni, *L'opera poetica*, pp. 794-843 e 939-1005). Per Frasca si rimanda alla sezione *Rimavi di Rive* (Gabriele Frasca, *Rive*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 69-102).

⁵⁸ *SA*, p. 71.

⁵⁹ *SA*, p. 5.

⁶⁰ *AP*, p. 300.

sono anche alcune di quelle strategie di «indebolimento dell'architettura» del sonetto a “deviare” l'attenzione del lettore verso l'incrinatura interna della forma nei sonetti ibridi *Dicembre*⁶¹ e *Canzonetta sulle sirene catodiche*.⁶² Il divertimento risulta, dunque, la strategia sottesa a quella creazione di piste di senso ipodermiche che il recupero del metro e il lavoro contro di esso mettono in moto. Pertanto, più che guardare a quello che Fortini definisce un «ossequio ritmico ad una norma» (compiuto o internamente sabotato che sia), sarà più utile considerare, decidendo di rimanere nell'orbita dei saggi fortiniani (la cui essenza resta militante), che

quando [i poeti] sembrano voler cancellare le tracce degli schemi metrici nella dizione, la loro conservazione grafica è la prova che si vuol tendere al massimo la relazione tra schema metrico e ritmo verbale, non spezzarla.⁶³

Quest'osservazione (assumibile solo tenendo ben presente l'inconsistenza nei fatti del carattere normativo del metro e sottolineando il carattere di deliberata «anacronisticità» del suo recupero)⁶⁴ sarà utile ad evidenziare l'intento generale, che sta dietro alla scelta di mantenere sempre uno scarto minimo dalla ripresa integrale del sonetto, ossia attivare la tensione di tale relazione. Tuttavia, i confronti più rilevanti si rivelano quelli con altri testi dell'autore di volta in volta avvicinati ai singoli sonetti, ma presi dalla sua larga produzione in metro libero, ossia da quel contesto che precede e affianca la magrelliana «scoperta della strofa» e costituisce lo sfondo “normale” rispetto al quale la scelta metro acquista il suo rilievo.

Al confronto con questi, i sonetti analizzati risultano “eccezionali” proprio perché contemporaneamente inceppati e strutturati dalle scelte formali, le quali consentono all'autore di veicolare contenuti e rimandi attraverso i giochi di resistenza e contatto, portati all'interno dei testi che dal loro attrito. Questa dinamica risulta particolarmente declinata sul versante di reciproca resistenza tra metro e dizione negli ultimi testi analizzati: il sonetto (e la strofa in generale) diventano un'impalcatura sulla quale modulare il proprio resoconto del reale. L'impalcatura fa resistenza, ma si rivela sufficientemente malleabile per assecondare una dizione che, sebbene commenti in diretta la tragedia della contemporaneità, non smette di riflettere su di essa le singolarissime diottrie di cui l'occhio del poeta si nutre fin dagli esordi.

⁶¹ *SA*, p. 71.

⁶² *DSB*, p. 11.

⁶³ Fortini, *Metrica e libertà*, p. 789.

⁶⁴ Si vedano le obiezioni di Roggia alla minimizzazione di questo aspetto nel lavoro di Tonelli, cfr. Carlo E. Roggia, *Il sonetto nel Novecento*, in «Stilistica e metrica italiana», 2 (2002), p. 275-285.

Bibliografia

- Pietro G. Beltrami, *Appunti sul sonetto come problema nella poesia e negli studi recenti*, in «Rhythmica: Revista española de métrica comparada», I, 1 (2003) pp. 7-36.
- Franco Fortini, *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 2003.
- Franco Fortini, *Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini e uno scritto di Rossana Rossanda, Milano, Mondadori, 2014.
- Gabriele Frasca, *Rive*, Torino, Einaudi, 2001.
- Paolo Giovannetti, Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010.
- Guglielmo Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- Niva Lorenzini, *Le nuove modalità della forma chiusa*, in «Il Verri», 9 (1999), pp. 122-34.
- Valerio Magrelli, *Poesie (1980-1992) e Altre poesie*, Torino, Einaudi, 1996.
- Valerio Magrelli, *Didascalie per la lettura di un giornale*, Torino, Einaudi, 1999.
- Valerio Magrelli, *Disturbi del sistema binario*, Torino, Einaudi, 2006.
- Valerio Magrelli, *Il sessantotto prodotto da Mediaset. Un Dialogo agli Inferi*, Torino, Einaudi, 2011.
- Valerio Magrelli, *Il sangue amaro*, Torino, Einaudi, 2014.
- Valerio Magrelli, *La lingua restaurata e una polemica. Otto sonetti a Londra*, Lecce, Manni, 2014.
- Valerio Magrelli, *Guida allo smarrimento dei perplessi*, Messina, Carteggi Letterari - le edizioni, 2016.
- Valerio Magrelli, *Le cavie. Poesie 1980-2018*, Torino, Einaudi, 2018.
- Fabio Magro, *Poesia in forma di prigionia. Sul sonetto di Giovanni Raboni*, in «Studi novecenteschi», 73 (2007), pp. 209-242.
- Aldo Menichetti, *Problemi della metrica*, in *Letteratura Italiana*, dir. da Alberto Asor Rosa, III, 1, Torino, Einaudi, 1984, pp. 349-390.
- Aldo Menichetti, *Metrica Italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Editrice Antenore, 1993.
- Pier Paolo Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 1957.

- Pier Paolo Pasolini, *L'usignolo della Chiesa cattolica*, Milano, Longanesi, 1958.
- Giovanni Raboni, *Classicismo e sperimentazione. Contro la perdita di significato*, a cura di Guido Mazzoni, in «Allegoria», 25 (1997), pp. 141-146.
- Giovanni Raboni, *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Rodolfo Zucco e uno scritto di Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori, 2006.
- Carlo E. Roggia, *Il sonetto nel Novecento*, in «Stilistica e metrica italiana», 2 (2002), p. 275-285.
- Edoardo Sanguineti, *Segnalibro. Poesie (1951-1981)*, Milano, Feltrinelli, 1982.
- Edoardo Sanguineti, *Sanguineti: «Pasolini? Un reazionario illeggibile»*, a cura di Paolo Di Stefano, in «Il Messaggero», 26 settembre 1995.
- Natascia Tonelli, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, Pisa, Edizioni ETS, 2000.
- Giuseppe Ungaretti, *Introduzione alla metrica*, in Id. *Invenzione della poesia moderna*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1984.

Sitografia

- Mario Buonfiglio, *Le istituzioni metriche, i versi "black bloc" e le "sinapsi" degli oggetti nella poesia di Valerio Magrelli*, in *Poesia2punto0* (25 luglio 2015).
<<http://www.poesia2punto0.com/2015/07/25/le-istituzioni-metriche-i-versi-black-bloc-e-le-sinapsi-degli-oggetti-nella-poesia-di-valerio-magrelli/>>
- Alberto Fraccacreta, *L'attrito di Magrelli. Nell'officina del poeta: un'intervista*, in *succedeoggi.it* (novembre 2015).
<<http://www.succedeoggi.it/2015/11/lattrito-di-magrelli>>

IL DOLORE E L'ETERNO
LETTURA DI *PER DIVERSE RAGIONI*
DI DOMENICO BRANCALE

Stefano Bottero

La prima edizione di *Per diverse ragioni*, opera del poeta lucano Domenico Brancale, è realizzata nel 2017 per la collana *Poesia* dell'editore Passigli.¹ La densità concettuale della raccolta, radicata in un'oscurità di significato programmatica e filosoficamente articolata, appare mediata da una versificazione delicatamente intima, eppure mai sottratta all'attenzione verso l'eteroreferenzialità lirica. La duplicità di tale carattere si rende osservabile fin dai primi livelli di lettura critica del testo di Brancale, quelli cioè relativi alla sola dimensione formale e scanditi tanto nell'osservazione dei tratti empirici, quanto nella considerazione del rapporto tra essi e le derivazioni poetiche possibili. La consistenza della connessione tra la specificità del *modus* compositivo e la declinazione delle significazioni filosofiche, reiterata nello spazio dell'intera raccolta, costituisce così un punto di risalto centrale nella lettura critica della stessa, e si esprime in tutta la sua concretezza in versi quali i seguenti, ai quali Brancale affida la conclusione di *Per diverse ragioni*:

E non poter tornare indietro
nel luogo in cui le cose cominciano da zero.²

Considerarli effettivamente come un autentico “termine” della raccolta, pur essendo essi collocati alla fine, risulterebbe complesso. La ragione di tale difficoltà risiede in una vera e propria impostazione compositiva adottata dal poeta all'atto dello scrivere, vale a dirsi la costante articolazione di un significato sensoriale – programmaticamente – inesplicabile. In altre parole, la medesima inafferrabilità

¹ Al catalogo della stessa appartengono Domenico Brancale, *L'ossario del sole*, Firenze, Passigli, 2007, e Domenico Brancale, *incerti umani*, Firenze, Passigli, 2013.

² Domenico Brancale, *Per diverse ragioni*, Firenze, Passigli, 2017, p. 88.

del senso astratto delle formulazioni del poeta torna a garantire una *non-fine* al finire di *Per diverse ragioni*. Sarebbe possibile, a questo proposito, evidenziare la sussistenza simmetrica di una *circolarità concettuale* interna alla raccolta tramite l'identificazione nei versi conclusivi di un implicito rimando alla frase iniziale, liberata dal sistema della versificazione³ e stampata sulla pagina in una solitudine senza echi:

*verso quello che non verrà ci siamo incamminati*⁴

Queste infatti le prime parole del testo di Brancale, in apertura della prima sezione. Il corsivo le oppone al resto del *corpus* poetico pur non ponendole in epigrafe, conferendole in una spazialità estranea, altra. La considerazione dei soli estremi della raccolta risulterebbe dunque sufficiente per esprimere la misura dell'*inesplicabile* brancaliano – come definito poco sopra, il quale emerge come il tratto espressivo di una costruzione impossibile da interpretare tramite la sola riflessione formale, e prescindendo quindi dalla considerazione della connessione intrinseca tra il dato filosofico-astratto e la definizione sensibile. Versi come quelli di *Per diverse ragioni*, che trascendono l'appiattimento nella sola dimensione *materiale* compositiva del verso, impongono dunque uno sforzo di astrazione nella direzione dell'impalcatura invisibile del significato riflessivo, sensoriale. È infatti la stessa sensibilità del poeta a guidare il lettore nel labirinto di senso di *Per diverse ragioni*, popolato tanto dai mostri della speculazione del senno quanto dagli elementi del reale in cui esso trova riscontro. Così, ai due limiti del testo poetico, l'inizio e la fine, le parole si compongono in una – possibile – chiave di lettura dello stesso testo: il senso dell'impossibilità di trascendere il momento presente per accedere a un tempo astratto, assoluto. Inteso in questa chiave di significato, il movimento del soggetto nel tempo empirico guiderebbe verso un futuro che non si concretizzerà mai; parimenti, il ritorno allo stato di assenza pre-temporale sarebbe impossibile. L'entità delle due dimensioni esistenziali *altre* dal muoversi nel tempo della vita, si profilerebbe così in una comunanza ontologica: a nessuna di esse è possibile accedere. O ad *essa*, più precisamente. A partire da tale analogia si può infatti sottolineare l'erroneità – o quantomeno l'insufficienza – della considerazione sulla *circolarità*, la quale presupporrebbe il ricongiungimento del movimento al suo atto iniziale di ricerca. L'incorporeo del momento esulato dal tempo, tuttavia, coincide per Brancale con l'impossibile, con l'irraggiungibile: non può essere conquistato né con il movimento né con il ritorno. Abbiamo preso a

³ Non è infatti scontato che si tratti di una poesia di un unico verso e non di una considerazione deittica estranea alla dimensione poetica.

⁴ Ivi, p. 11.

muoverci verso «*quello che non verrà*», non torneremo mai al principio che sta oltre la corporeità.

Due considerazioni sono da operarsi a questo punto: la prima riguarda il senso di universalità che condiziona le due proposizioni, espresso rispettivamente tramite la coniugazione del verbo alla quarta persona – «*ci siamo incamminati*» – e la vaghezza della formula «*non verrà*»: il poeta non interpreta tutto questo come un ritratto personale e identitario, lo percepisce – e descrive – invece in una incondizionata generalità. La seconda considerazione, basata in parte sulla prima, è da riferirsi in senso comparatistico a una linea di espressioni letterarie e filosofiche del “passato contemporaneo” legate a un analogo sentimento di rapporto al tempo, così come all’opposizione dualistica di essenza sensibile e trascendenza immateriale. Il senso di incapacità nel raggiungere il momento del tempo trascendente, la compenetrazione di questo nella contingenza della vita sensibile, è concretamente descritto da Brancale, che giunge a una definizione poetica nuova di un sentimento riconducibile – tra gli altri – a due radici fondamentali del nostro tempo poetico. Faccio riferimento, nello specifico, alle esperienze letterarie di Thomas Stearns Eliot e di Marcel Proust. A proposito dell’incommensurabile archetipo proustiano de *À la recherche du temps perdu*, il filosofo Giuseppe Di Giacomo ricorda nell’ambito del suo saggio *Estetica e letteratura: nella Recherche* «la creazione di un’opera d’arte viene interpretata come la possibilità di mettere ordine, di organizzare in totalità la frammentarietà del reale; ma è proprio questa totalità che sempre sfugge». ⁵ Proust considera l’espressione letteraria, più in generale la creazione dell’opera, come un tentativo di superare la spaccatura che divide l’essenza della vita *finita* dal tempo *infinito*, l’esito del quale è indubbiamente frustrato dal fallimento: la conclusione dell’opera, *ακμή* ontologico e immaginativo, segna il ritorno, nietzscheanamente eterno, alla dimensione del tempo sensibile. Le ultime parole dell’opera tutta, così, non possono che essere «nel Tempo». ⁶

Si du moins il m’était laissé assez de temps pour accomplir mon œuvre, je ne manquerais pas de la marquer au sceau de ce Temps dont l’idée s’imposait à moi avec tant de force aujourd’hui, et j’y décrirais les hommes, [...] comme occupant dans le Temps une place autrement considérable que celle si restreinte qui leur est réservée dans l’espace, une place, au contraire, prolongée sans mesure, puisqu’ils touchent simultanément, comme des géants, plongés dans les années, à des époques

⁵ Giuseppe Di Giacomo, *Estetica e letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 38.

⁶ La riflessione appartiene allo stesso Di Giacomo, formulata durante un ciclo di lezioni sulla *Teoria estetica* di Theodor W. Adorno nel novembre 2014.

vécues par eux, si distantes – entre lesquelles tant de jours sont venus se placer – dans le Temps.⁷

Un'altra invece la via di rapporto al tempo composta da Eliot nei suoi *Four Quartets*.⁸ La risposta alla frattura è indagata dal poeta – con attitudine eclettica squisitamente modernista – nella direzione del recupero della mistica indiana del *Bhagavadgītā* e nella connessione di essa al pensiero teologico del protestantesimo anglicano: la “risposta” non risiede tanto nell’atto creativo dell’opera d’arte, quanto in due vie opposte e identiche allo stesso tempo, quella della rinuncia ascetica al tempo e quella dell’immersione esistenziale totale in esso. Lo stato di consapevolezza, di superamento dell’opprimente frattura tra essere e tempo, è così possibile in uno stato del sé che trascenda l’empirico: «To be conscious is not to be in time».⁹ E ancora:

Descend lower, descend only
 Into the world of perpetual solitude,
 World not world, but that which is not world,
 Internal darkness, deprivation
 And destitution of all property,
 Desiccation of the world of sense,
 Evacuation of the world of fancy,
 Inoperancy of the world of spirit;
 This is the one way, and the other
 Is the same, not in movement
 But abstention from movement;¹⁰

Nel movimento successivo il concetto viene ulteriormente approfondito: «In order to arrive there, | To arrive where you are, to get from where you are not, |

⁷ Marcel Proust, *Le Temps Retrouvé*, in Id., *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1927, p. 230 (trad. it. di Giovanni Raboni, Mondadori, 1995, p. 433: «Se mi fosse stata lasciata, quella forza, per il tempo sufficiente a compiere la mia opera, non avrei dunque mancato di descrivervi innanzitutto gli uomini, [...] come esseri che occupano un posto così considerevole accanto a quello così angusto che è riservato loro nello spazio, un posto, al contrario, prolungato a dismisura poiché toccano simultaneamente, come giganti immersi negli anni, periodi vissuti da loro a tanta distanza e fra cui tanti giorni si sono depositati - nel Tempo»).

⁸ Thomas S. Eliot, *Four Quartets*, a cura di Filippo Donnini, in Id. *Opere di T. S. Eliot, Poesie*, Milano, Bompiani, 1961.

⁹ Ivi, p. 480, traduzione di Filippo Donnini: «Essere consapevole è non essere nel tempo».

¹⁰ Ivi, pp. 482-484: «Scendi più giù, scendi soltanto | Nel mondo della perpetua solitudine, | Mondo non mondo, ma ciò che non è mondo, | Buio interiore, privazione | E spoliamento d’ogni proprietà, | Disseccamento del mondo del senso, | Evacuazione del mondo della fantasia, | Inattività del mondo dello spirito; | Questa è una delle due strade, e l’altra | È la stessa cosa, non nel movimento | Ma nell’astensione dal movimento».

You must go by a way wherein there is no ecstasy».¹¹ Il duplice e speculare cammino porta al superamento della frattura del sé con il tempo, il ricongiungimento con il quale significherebbe «l'essere dove voi siete». Al sentimento d'impossibilità i due autori hanno quindi corrisposto un *tentativo* epocale, la ricerca di una via che potesse consentire il valicare la soglia dell'ente¹² del vivere umano. Non dissimilmente, in *Per diverse ragioni* Brancale mostra un'interiorizzazione e una resa poetica della medesima prospettiva di *atto* di ricerca, atto che tuttavia nelle sue pagine costituisce un punto di sconsolata constatazione. La breccia salvifica nel niente del tempo contingente è impossibile, non appartiene al poeta e rimane estranea come kafkiana condanna all'inaccessibilità del Senso.

nessuna corsia porta lontano da te
nessuna preghiera sradica dalla terra
se non quell'infermiera che medica il tempo
le mani in cui non potrà accadere la morte
dove tutto è già una volta avvenuto¹³

La concezione ontologica delineata permea in *Per diverse ragioni* una versificazione ancorata, si è detto, superficialmente, alla materialità del reale, della vita tangibile: l'oggetto dello sguardo di Brancale, l'inesprimibile-inarrivabile del raggiungimento dello stato di trascendenza del tempo, è costantemente indagato dal poeta nella reiterata descrizione di un universo di significanti poeticamente ordinati. Così, nella prima sezione delle tre della raccolta, *Da ogni sotto respiro*, scrive:

nella carne facciamo prova di noi stessi
che tutto è infinito sul punto di finire¹⁴

Si noti l'assenza di lettere in stampatello maiuscolo: le poesie della sezione, 19 in tutto, non recano alcun termine con l'iniziale maiuscola, né le loro strutture sintattiche sono ordinate da segni d'interpunzione – salvo in un numero proporzionalmente esiguo di casi. Considerare una simile operazione formale nei termini dell'indicazione di un soggiacente “flusso di coscienza”, costituirebbe una semplificazione della questione, al pari di come risulterebbe considerare questo

¹¹ Ivi, p. 496: «Per arrivare là | Per arrivare dove voi siete, per andare via dove non siete, | Dovete fare una strada nella quale non c'è estasi».

¹² Il termine si riferisce al significato concreto dell'essere vivi nell'*hic et nunc*, del muoversi all'interno del tempo presente e interfacciarsi con la realtà empirica del materiale.

¹³ Brancale, *Per diverse ragioni*, p. 22.

¹⁴ Ivi, p. 15. Si tenga presente che i due versi costituiscono la poesia nella sua interezza.

stilema come uno strumento atto al disorientamento del lettore mediante un accumulo paratattico. L'articolazione del testo nella direzione dello *smarrimento* della coscienza sensibile nella frammentazione della realtà dell'ente, procedimento poetico caro a un'estetica postmoderna di moltiplicazione della materia descritta, costituirebbe l'opposto di quanto Brancale realizza effettivamente. Attraverso l'omissione di punteggiatura e accorgimenti relativi al maiuscolo, al contrario, il poeta appare ritrarre lo scontro della propria cognizione sensoriale e percettiva, intellettuale, con l'estraneità degli oggetti tangibili: è proprio *nella* carne, nella sostanza materica del corpo e solo in essa, che l'esperienza pura del sé è possibile. Non quindi un'assenza grafica stabilita nel segno poetico della perdita dell'autocoscienza sensibile, quanto più dell'affermazione di essa nella relazione con l'immediato. Quale possa essere il significato di questa, è il poeta stesso a scriverlo: nient'altro che la costante reiterazione della distanza incolmabile tra l'infinito trascendente e la sua declinazione in un cosmo di caducità inevitabile. L'infinito è in ogni cosa, è ogni cosa, e ogni cosa è prossima al decadimento. In questa prospettiva si snodano i momenti di vita vissuta che il poeta narra nell'arco delle tre sezioni. In *Da ogni sotto respiro* lo spettro delle tematiche non sembra mai allontanarsi da un senso di negatività generale, declinato nei termini della disillusione e della sofferenza autentica, autenticamente vissuta. Senza dunque mai accedere alla dimensione della narrazione diaristica, Brancale apre la sezione con l'immagine del dolore per antonomasia: in *nei muri il respiro dei malati apre le crepe* il poeta pone l'organismo stesso, piagato dalla malattia, a confronto con quella trascendenza, quel *sempre* che si scorge tra le crepe, che *incatena*.

nei muri il respiro dei malati apre le crepe
tutto, prima o poi, si dischiude
fuoriesce dentro il sempre
incatena ognuno alla propria voce

qualcuno lo teme
un altro lo invoca
nessuno ci tiene

dice il vero chi dice oramai
dice tutto chi morde il silenzio¹⁵

Il *sempre* è irraggiungibile nel vivere comune, e l'unico atto che ci avvicinerrebbe a esso sarebbe un atto di consapevolezza dell'irrimediabilità del tempo passato: la coppia di versi che conclude la poesia sancisce l'atto di rinuncia all'azione precipua

¹⁵ Ivi, p. 13.

del parlare. L'immagine dei malati ritorna così nell'opposizione dell'individualità soggettiva ai *loro*, immersi nella medesima condizione: *ne i malati, io e loro*, poesia seguente, Brancale chiarifica la vanità del tentativo di raggiungere l'altro da sé della condizione di transitorietà effimera dell'ente.

ci stacciamo insieme dal terreno

ovunque verso un altro nord della terra
verso una sella senza nome
c'innalziamo

stella per cui le altezze si chiamano fughe
nell'irraggiungibile meta¹⁶

Il tentativo non è qui altra cosa se non la fuga, la cui meta è irraggiungibile. L'*altro*, senza nome, resta proibito. Si tratta di una consapevolezza sedimentata nella coscienza, radice di un pensiero poetico che si muove nel racconto di dinamiche sempre permeate da essa. Non appare un momento, in altre parole, in cui l'io poetico di Brancale possa dirsi libero da questo sentimento. Il movimento conduce alla ricerca di un'anestesia per mitigare la sconsolatezza, mai per eluderla del tutto; così nella speculazione logica di «ferita e dolore»,¹⁷ alla domanda riferita a quale sia tra quelle enumerate la sofferenza che lo affliggerà per sempre, la risposta guida la sua immaginazione nell'idilliaco dell'annullamento della coscienza:

ci sono papaveri nel sogno di un uomo
semi racchiusi nel baccello della dimenticanza.
c'è un letto da cui levarsi in fondo a ogni uno
una bocca sempre più aperta

la parola speranza che si aggruma¹⁸

La speranza, termine incorporeo, è condizionata corporeamente dall'*aggrumarsi*, immagine di sclerotizzazione che toglie – ancora una volta – la possibilità di realizzare la fine del peso, della sofferenza. Segue così ancora l'immagine dei malati, stavolta ritratti non nell'atto di respirare ma di fingere il sonno, dormiveglia in cui «il male non fa più male»;¹⁹ non cessa, non nuoce.

¹⁶ Ivi, p. 14.

¹⁷ Ivi, p. 18.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Ivi, p. 19.

fanno sempre finta di dormire quelli che soffrono
fanno pace nel dormiveglia
il male non fa più male²⁰

Quelli della malattia e del sonno costituiscono due punti chiave della sezione, elementi che il poeta dota di un carattere universalizzato, oltre che personale, nella cornice del sentimento ontologico fin qui descritto: «non ci sono ore nel sonno, non peso | né condivisione».²¹ È da notarsi, nei versi di *fanno sempre finta di dormire quelli che soffrono*, come l'immagine descritta sia compiutamente circostanziata: un brandello di memoria di sofferenza concreta, vissuta all'insegna del distacco e della perdita. Esiste forse una relazione tra il protagonismo dell'esperienza in questa sede e l'assunzione, nella conclusione della stessa, di un tono marcatamente lirico:

annega il grido più acuto
appartenuto a te.²²

La tendenza a ritrarre immagini simili, orientate alla creazione di un legame di partecipazione emotiva del lettore oltre che alla rilevanza estetica, non appartiene solamente a *fanno sempre finta di dormire quelli che soffrono*, ma condiziona *Per diverse ragioni* nella sua generalità; considerando anche la sola prima sezione, la ricerca di tale effetto emerge in diverse sedi: in versi come «il vento disperderà l'interminabile attesa»,²³ come «ci ammaleremo per vivere ancora»²⁴ e «una palpebra sulla notte | un occhio veglierà sul paesaggio umano»,²⁵ le figurazioni sono riconducibili a un immaginario quasi romantico, in cui il dolore si spoglia da ogni veste gretta e assume un aspetto liricheggiante. L'utilizzo di questo *modus* all'interno dell'opera costituisce un ulteriore cardine della costruzione formale, così come l'assenza di una connessione tra questo e livelli espressivi diversi, nel segno della rottura e del contrasto. L'accostamento a espressioni maggiormente "prosaiche" è infatti misurato e organizzato per scansare ogni possibile frattura dissonante, mai per crearla. Tanto il dolore quanto le immagini di oggetti lontani (siano essi girasoli, stelle o il paesaggio umano tutto), tanto l'addentrarsi nelle proiezioni della fantasia quanto le formulazioni apodittiche, partecipano alla costruzione di un cosmo stilisticamente armonico, significativamente oscuro. Tale armonia formale, a cui partecipano quindi la tendenza lirica e l'espressione poetica

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ivi*, p. 25.

²² *Ivi*, p. 19.

²³ *Ivi*, p. 28.

²⁴ *Ivi*, p. 31.

²⁵ *Ivi*, p. 14.

in termini più vicini al parlato contemporaneo, riflette anche se stessa nella modulazione fattuale di una seconda sezione edificata su linee strutturali differenti: l'introduzione della maiuscola, della punteggiatura – regolata da un utilizzo estremamente diffuso del punto fermo – e dell'organizzazione sintattica ordinata metodicamente nel segno della comprensione, definiscono la sezione da cui la raccolta prende il titolo come un organismo contiguo a quello precedente.

Nella scelta di condizionare la scansione dei nuovi versi con la continua interruzione del punto, quindi di un nuovo senso di frammentazione, Brancale oppone specularmente la seconda sezione alla prima, in una simmetrica compenetrazione di opposti. Considerate le due parti in questa prospettiva, appare interessante la contestualizzazione di *Tu è la parola*, terza e ultima sezione. Questa infatti, composta di sole sei unità, si configura come un'evoluzione ulteriore della definizione formale, la quale sconfinata in una scrittura continua, priva di modulazione versificatrice e contaminata dalla ripresa di stilemi della prima e della seconda sezione.

Questo spazio dove non sei, dove vive il mio restare senza sapere fino a quando parlerò la lingua per dire solo qualche cosa che porta al presente. Ma io non ho mai voluto parlare al presente. Non ho mai voluto ascoltarlo il presente. L'isolamento dei giorni. Mentre è accaduto, le voci sono entrate nel dolore. Basta l'ombra a ricomporre l'enigma dei giorni. Chi ha taciuto dovrebbe sapere. La storia non assolve. E scrivere prolunga l'eterno dentro il respiro che ha timore.²⁶

Il primo elemento da sottolinearsi è costituito dall'eco eliotiano iniziale: oggetto della riflessione poetica è il luogo in cui l'essere non è, spazio vuoto dell'ente che lo separa dall'essere in comunione con il tempo, con l'assoluto. Se in Eliot, tuttavia, tale spazio era descritto nel segno dell'abbandono della condizione negativa dell'ente e della ricerca della trascendenza, Brancale radica la sua essenza nel *vivere del suo restare*, statico scorrimento del tempo della vita condannato al presente che non raggiunge mai il futuro. Lui stesso lo ha reso chiaro: «*verso quello che non verrà ci siamo incamminati*».²⁷ La consapevolezza, tuttavia, è una condizione imprescindibile al momento della composizione poetica: dichiarata inequivocabilmente, con la perentorietà della proposizione incisiva vestita ai margini da due punti fermi, l'estraneità della sua volontà nei confronti del presente in cui è confinato si concretizza in uno sconcolato annichilimento. In ordine alla descrizione della soffocante e dolorosa condizione d'esistenza, segue una frase che tinge la riflessione di solitudine: «L'isolamento dei giorni». Così *le voci*, la presenza tangibile dell'esistenza presente degli altri (scissi e distinti dal sé, si

²⁶ Ivi, p. 83.

²⁷ Ivi, p. 11.

ricordino *i malati, io e loro*) sono propaggini di quello stesso *dolore*, per sempre parte della sofferenza esperienziale identica a quella della malattia, della passione quotidiana spogliata di promessa di redenzione cristologica al termine del calvario. Niente può assolvere dalla tribolazione, di certo non *la storia* né le categorie umane. Resta al poeta la sola coscienza di ciò che comporta *lo scrivere*, la composizione: la reiterazione del tentativo continuo di raggiungimento dell'*eterno*, di un tempo diverso e impossibile *dentro* la condizione di timore sconcolato, nei giorni. Il poeta si rende in questa sede pienamente cosciente della miseria ontologica dell'impossibilità di trascendenza, sentenza – condanna – che non vive affatto come l'imposizione di un Eaco oltreumano, come la conseguenza di un giudizio divino o di una legge metafisica: nessun'altra identità è coinvolta nel confino del presente in cui è relegato. Non esiste un Dio a cui ricondurre l'origine della sofferenza, non ultraterrene presenze che stabiliscano le leggi dell'indeterminato. Come superare, allora, *l'impasse* del dolore? Posta la coscienza del perpetuo fallimento nel cercare un modo per uscirne, come andare oltre il limite della sofferenza dei giorni? L'unica risposta possibile è da ricercarsi in quello stesso attributo di umanità che caratterizza il modo in cui il poeta *non* si rassegna. Sussiste, oltre e nonostante tutto, la speranza.

Ma c'è nel sangue un sangue che defluisce leggero
verso la dimora del bene. Un uomo nell'uomo
oltre la bestia. Oltre la clausura.

Dev'esserci una mano nella mano senza più colpa.
Indifesa. Fuori dalla stretta.
Sul volto appena nato nello specchio della tua luce.
Sì. Per le stesse ragioni. Ora è qui.
Poiché si rivolta. Si affida.²⁸

Il piano della corporeità attribuisce alla dinamica interiore in questione un'autenticità identitaria, strutturale, connaturata all'essere umano in quanto organismo senziente: non nelle creazioni dell'intelletto si intravede una possibilità di salvezza, ma nella stessa complessità materica del corpo. Il sangue, metafora dell'essenzialità fisiologica dello scorrere della vita, contiene al suo interno quello stesso germe di leggerezza che guida l'animo umano alla *dimora del bene*, la possibilità non data del riscatto della vita: l'agognata uscita dalla condizione negativa, *oltre la clausura, fuori dalla stretta*. Un sé capace di aspirare al trascendere la sua finitezza animale. Nel secondo blocco di versi della composizione il poeta sembra quasi rivolgersi a sé stesso, attraverso l'impersonale sentenza del *Dev'esserci*:

²⁸ Ivi, p. 41.

unica possibilità di salvezza è la convinzione effimera dell'esistenza di una chiave qualsiasi per superare lo stato esistenziale. *Mano* candida, libera dal condizionamento della sconsolatezza per ciò che si è tristemente compreso, quasi un ritorno alla purezza dell'incoscienza infantile, appunto «indifesa». Si pensi, in senso comparatistico, ai versi dell'ultimo Manuel Agnelli di *Ti cambia il sapore*: la cornice tematica – più che riconoscibile a questo punto – di *Per diverse ragioni*, quella della malattia e della degenza in rapporto al dolore, trova una declinazione personale differente nell'assistere alla morte “progressiva” della figura paterna, divorata da un male mai chiamato per nome. Proprio il dolore, in questa seconda sede, costituisce la motivazione del credere a una salvezza possibile, irrazionale, contraria a ciò che si è considerato un punto inamovibile della ragione dell'esperienza della sofferenza. Scrive così Agnelli, come espressione della medesima disperazione, un verso significativamente coincidente con quelli di *C'è nel sangue un sangue che defluisce leggero*: «Ci sarà una via».

Ci sarà una via
una via
una scimmia
oppure Dio.²⁹

Sia essa una via da percorrere, una fissazione idiosincratca, una divinità, *deve* esserci. È l'unica possibilità di salvezza a dispetto dell'annientamento certo, imposto nella condizione di finitezza: la speranza illusoria di una breccia, che Brancale declina nell'immagine del ritorno alla condizione di primigenia liberazione: il volto è infatti *appena nato*, luce di un tu imprecisato, istante di leggerezza. Al poeta appartiene quindi il riconoscimento dello stato di grazia in quell'unico attimo, la coincidenza effimera dell'essere eccezionalmente *nel tempo*. Questa risiede nell'unico istante di svelamento dell'Assoluto – istante di trascendenza – a cui il poeta possa aspirare, con il volto specchiato nella luce di un *tu* indefinito a cui *si affida*, nelle braccia del quale *si rivolta*. Così le ragioni, *diverse* nei termini della titolazione che racchiude il *corpus* dell'opera, si fanno adesso identiche e liberatrici, salvezza dell'anima e del corpo; salvezza possibile, tuttavia, mai più concreta della semplice aspirazione. Quale sia l'intima ragione di tutto questo, l'identità del *tu*, non è dato sapere. Si potrebbe provare a ipotizzarne la natura, sia essa quella dell'amore, *bestia rara* che «muore al guinzaglio della rassegnazione»,³⁰ sia il raggiungimento dell'oggetto di un'ossessione qualsiasi,

²⁹ Manuel Agnelli, *Ti cambia il sapore* in Id., *Folfiri o folfox*, Milano, Universal Music Group, 2016, p. 4.

³⁰ Brancale, *Per diverse ragioni*, p. 66.

dichiarata e ripetuta eternamente,³¹ o la tranquillità di uno stato familiare di quotidiana sicurezza, ricercata:

Cercavo la quotidianità minuta. I gesti ripetitivi.
Tutto ciò che si dilata nella durata delle cose.³²

Tale *ricerca* è declinata negli atti narrati in *Per diverse ragioni* in numerose e differenti modalità, e filtra in una rosa di espressioni complesse e caratterizzate, come scritto in precedenza, da procedure espressive differenti. Un esempio emblematico in questo senso è costituito da *Cercavo il segreto dell'altro*,³³ poesia in cui l'intenzione soggettiva di scavalcare la limitazione dell'ente, per giungere all'invisibile retroterra del Senso, è dichiarata apertamente fin dal primo verso. La *ricerca* occupa un posto centrale, come si è detto, nel cuore della questione: la consapevolezza dell'inevitabile non elimina del tutto l'illusione di una possibilità – la speranza – per la quale segue il tentativo sconsolato di reperire un “modo di uscirne”. Se anche questo unico atto fosse precluso al poeta nella negazione definitiva di ogni aspirazione al momento trascendente, non resterebbe lui altro che morire. Non avrebbe alcuna ragione per evitare la resa del sé alla condizione del dolore, tanto lui quanto ogni altro essere umano soggetto alle leggi della sofferenza ineluttabile. Tale possibilità *deve* esserci – *ci sarà una via*.

Cercavo il segreto dell'altro.
Era quell'ostinarsi sulla carne
a spingerci lontano nel giorno.
Ovunque il tempo delle mani. In loro riposi la vista.
Scavarono in cerca della dimora.
Scavarono fino a ritrovarsi nella luce totale
quando la cecità è tiranna.

È lì. Fuori. Nell'altro che la nostra identità non serve.³⁴

L'*altro* apre e chiude la composizione, l'oggetto dell'ostinato rivolgimento del fisico, della *carne*. Il *segreto dell'altro* appare dunque come un termine da raggiungere «lontano nel giorno», metafora che esprime il concetto reiterato dal poeta: il senso del moto verso il luogo dell'indefinito, declinato nella pluralità della quarta persona – espressione che conferisce generalità universale al sentimento del poeta – è frustrato dai confini fisici, qui rappresentati nelle soglie più inviolabili

³¹ Ivi, p. 55.

³² Ivi, p. 44.

³³ Ivi, p. 49.

³⁴ *Ibid.*

che il pensiero umano possa concepire: il sorgere del sole e il tramonto,³⁵ al pari della nascita e della morte. È possibile quindi spingersi lontano, in maniera ostinata è possibile cercare il segreto dell'immateriale in un tempo oltre il presente, eppure si resta irrimediabilmente confinati nei limiti dell'esperienza sensibile, contingente. Ovunque, in qualunque momento, il tempo appartiene alla corporeità e in essa risiede la *vista* che è sguardo verso l'altrove, il *lontano*. La ricerca si fa allora fisica al pari di come descritto ne *i malati, io e loro*,³⁶ un tentativo disperato di accedere all'istante della trascendenza quando *la cecità è tiranna*: quando la contingenza stessa della vita opprime il sentimento, come il buio perenne opprime il cieco. A un tratto l'illuminazione, metafora atavica del superamento dell'oscurità sensibile: assoluta e incondizionata, *totale*. Non un accostamento concettuale implicato unicamente in questa sede, ma elemento ricorrente nella sfera stilistica di *Per diverse ragioni*.

Altro esempio significativo in tal senso è identificabile in *Estranei. I giorni non tornano*, prima poesia della seconda sezione. La struttura specularmente simmetrica, due blocchi di cinque versi ciascuno uniti in un punto centrale di minima estensione, contrappone un'esteriorità di pesantezza delle giornate al vivere *reale* in una dimensione altra da esse.

Estranei. I giorni non tornano.
 Per diverse ragioni viviamo
 dietro le palpebre di una persona.
 Fuori resiste. Ostinato. Fuori limita.
 Dentro viviamo.
 Luce. Dentro.
 Irrompe fin dove ha ragione il buio.
 «Poiché è incandescente. Poiché nessuno le resisterebbe».
 Fuori è un perimetro svanito.
 I corpi vagano. La mano in agguato.³⁷

L'illuminazione giunge a colmare lo spazio del buio, irrorando la vita segreta che intercorre dentro le palpebre di qualcun altro; la luce *irrompe*, superando l'oscurità di un *fuori ostinato* che oppone resistenza, impone limitazione. È una luce a cui, tuttavia, non è possibile dare un senso esatto né un nome: l'indefinitezza coincide

³⁵ A proposito del giorno come dimensione opprimente e "reclusiva", il poeta ha precedentemente scritto in *inseguimi nel cuore della penombra* i versi «un giorno lungo un secolo | di continue mancanze» (Ivi, p. 28).

³⁶ Poesia in cui già l'*altro* costituiva un termine fondamentale per la riflessione sulla trascendenza impossibile.

³⁷ Brancale, *Per diverse ragioni*, p. 37.

con le stesse ragioni che *ci* spingono a vivere dietro i velami invalicabili delle palpebre. Si giunge quindi a quella che è forse la chiave di volta della raccolta tutta.

L'accostamento dell'elemento luminoso e dell'istante di trascendenza offre inoltre lo spunto per una breve riflessione su un carattere della composizione brancaliana in generale: ragionando infatti sulle derivazioni possibili di una simile suggestione, si arriva a considerare un precedente poetico fondamentale per la poesia della contemporaneità. Faccio riferimento, nello specifico, alla sola coppia di versi della *Mattina*³⁸ ungarettiana, composizione in cui la relazione dualistica immaginifico-concettuale dei termini "Istante-di-luce : Istante-di-trascendenza" prende corpo in una forma archetipica della sua significanza. Non è difficile infatti considerare l'antichità dell'accostamento immaginifico tra il chiarore luminoso e l'eterno, basti pensare all'episodio della conversione di Paolo sulla via di Damasco³⁹ in cui la divinità – impossibile da cogliere visivamente con gli strumenti della fisicità ottico-retinica – svela sé stessa in una luminosità accecante. Pur sussistendo una coincidenza con la definizione data dal poeta in *Estranei. I giorni non tornano* (la luce è *incandescente*, nessuno ha la facoltà di tollerarla del tutto), non intendo stabilire un collegamento diretto tra la narrazione neotestamentaria e la poetica di Brancale in *Per diverse ragioni*, bensì porre l'accento su un dato emerso più volte a questo punto: l'opera del poeta, la sua complessità di significato e la particolarità formale e compositiva dei suoi versi, è edificata su una specifica e singolare considerazione ontologica. Concezione che trova espressione concreta in una realizzazione poetica sì permeata dalla manifestazione di un sentimento di intimità identitaria, ma al pari dalla una correlazione fattuale alle forme attestate nel canone letterario italiano, definita in un rapporto di traduzione in conformazioni nuove, eclettiche. La riflessione di Giovannetti a proposito dei meccanismi di perpetuazione della "linea" lirica nella contemporaneità poetica italiana, fornisce a questo punto uno schema utile per contestualizzare questa "impostazione compositiva" in un tempo come quello recente: con le parole del critico, «è molto probabile che da cinquant'anni a questa parte i migliori dei poeti detti "lirici" italiani in realtà proseguano la strada dei maestri [...] che il lirismo avevano

³⁸ Giuseppe Ungaretti, *L'allegria*, in Id., *Vita d'un uomo*, Milano, Mondadori, 2016, p. 103.

³⁹ «Saulo frattanto, sempre fremente minaccia e strage contro i discepoli del Signore, si presentò al sommo sacerdote e gli chiese lettere per le sinagoghe di Damasco al fine di essere autorizzato a condurre in catene a Gerusalemme uomini e donne, seguaci della dottrina di Cristo, che avesse trovati. E avvenne che, mentre era in viaggio e stava per avvicinarsi a Damasco, all'improvviso lo avvolse una luce dal cielo e cadendo a terra udì una voce che gli diceva: «Saulo, Saulo, perché mi perseguiti?». Rispose: «Chi sei, o Signore?». E la voce: «Io sono Gesù, che tu perseguiti! Orsù, alzati ed entra nella città e ti sarà detto ciò che devi fare». Gli uomini che facevano il cammino con lui si erano fermati ammutoliti, sentendo la voce ma non vedendo nessuno. Saulo si alzò da terra ma, aperti gli occhi, non vedeva nulla. Così, guidandolo per mano, lo condussero a Damasco, dove rimase tre giorni senza vedere e senza prendere né cibo né bevanda» (At, 9, 1-9).

modificato».⁴⁰ Adottando questa prospettiva e rivolgendo una maggiore attenzione a tali espressioni in *Per diverse ragioni*, il già citato Ungaretti emerge come un riferimento fondamentale. Si pensi, oltre a coincidenze formali come la sospensione dell'utilizzo dei segni d'interpunzione e alla presenza di composizioni non più lunghe di una coppia di versi, al repertorio di immagini utilizzate dallo stesso poeta per la resa concreta del sentimento interiore e della sensazione fugace. *L'inesprimibile nulla* di una poesia ungarettiana quale *Eterno*⁴¹ ritorna in Brancale nella reiterata contemplazione del niente: in *Guardavo la laguna. La marea taceva*, il mare – altro cospicuo riferimento immaginifico ungarettiano – e la solitudine al suo cospetto si coniugano in versi fortemente emblematici:

In ogni dove. Lontano dal cuore il luogo della parola.
In mare aperto.
Nel niente.⁴²

Si pensi, ancora, al rapporto con il paesaggio: la coincidenza della devastazione esteriore-interiore ungarettiana è in Brancale sguardo-ascesi della miseria personale a confronto del tutto, senso di estraneità soggettiva rispetto al resto. Non si esaurisce ovviamente nel rapporto con il solo Ungaretti la paternità delle derivazioni ispiratrici⁴³ della poetica di Brancale in *Per diverse ragioni*, a proposito delle quali ho già citato i nomi di Proust e di Eliot (si pensi a corrispondenze di immagini come “Il vuoto nel vuoto” di *Sapevo. Non sarebbe rimasto niente del corpo*⁴⁴ e “Il vuoto va nel vuoto” del terzo movimento di *East Coker*).⁴⁵ Il peso del rapporto con Ungaretti non può essere tuttavia “sottovalutato” nella prospettiva d'indagine delle derivazioni stilistiche ispiratrici di *Per diverse ragioni*, che occupa nel panorama della poesia contemporanea il posto di una realizzazione inedita, oscura alla penetrazione logica e lontana da un'omologazione.⁴⁶ È forse questo il privilegio primo di *Per diverse ragioni*, un carattere respingente rispetto al tentativo di definizione critica di una raccolta edificata sull'innalzamento dell'incongruenza

⁴⁰ Paolo Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila*, Roma, Carocci, 2017, p. 21.

⁴¹ Ungaretti, *L'allegria*, p. 43.

⁴² Brancale, *Per diverse ragioni*, p. 76.

⁴³ Nulla è stato fin qui detto a proposito della riconducibilità della “ricerca dell'oltre” alla matrice montaliana, tema di tale portata da meritare, potenzialmente, un approfondimento critico a sé.

⁴⁴ Brancale, *Per diverse ragioni*, p. 65.

⁴⁵ Eliot, *Four Quartets*, p. 494, v. 2: «The vacant into the vacant».

⁴⁶ La valutazione sul carattere propriamente originale dell'opera è condivisa con quanto esprime Alberto Manguel nella nota conclusiva del volume: «L'originalità non è necessariamente ammirabile in un'opera letteraria, ma quando essa è riuscita, sentiamo che quell'opera potrebbe avere duemila anni di vita» (Alberto Manguel, *A proposito di Domenico Brancale*, in Brancale, *Per diverse ragioni*, pp. 89-93, alla p. 92).

tra l'incommensurabile sofferenza della vita nell'ente e la trascendenza nell'infinito atemporale a *principio strutturale* della composizione. Si tratta di un significato che appare soggiacente alle tre sezioni nella loro interezza, velando di tragicità esistenziale ogni immagine espressa, ogni descrizione lapidaria che lascia al lettore la responsabilità di una comprensione mai del tutto possibile; reiterata nella *non-fine* terminale, la responsabilità di cogliere un senso di fugace trascendenza. Forse un attimo d'illuminazione e di sguardo al tempo immateriale, nella tristezza tendente al sublime che il poeta dipinge con la semplicità di un lessico sempre comprensibile, mai oscuro. Così, al termine del percorso, si ritorna indietro per cercare di cogliere quanto forse non è stato colto, in un' indefinita serie di rimandi alla materialità della vita, per cercare forse in essa la stessa breccia che il poeta cerca, consapevole dell'impossibilità di giungere a destinazione. Quale sia la ragione di un simile agire, il poeta lo ha già scritto: qui, nell'ora, ogni cosa non è che parte della medesima sofferenza.

Tutto. Tutto è traccia del proprio dolore.⁴⁷

Non una sofferenza percepita incondizionatamente da qualunque prospettiva esistente, parametro di leopardiana memoria comprensivo dell'animalità e della realtà sensibile tutta,⁴⁸ ma una specifica qualità della vita umana, dell'*essere* umani. Qualità, dunque, quella del dolore, ontologicamente ineludibile e impositiva delle proprie leggi di afflizione tanto nell'immateriale della sensibilità singolare quanto nella concretezza dell'azione storica antropologica.⁴⁹

Bibliografia

Manuel Agnelli, *Folfiri o folfox*, Milano, Universal Music Group, 2016.

Domenico Brancale, *incerti umani*, Firenze, Passigli, 2013.

Domenico Brancale, *L'ossario del sole*, Firenze, Passigli, 2007.

Domenico Brancale, *Per diverse ragioni*, Firenze, Passigli, 2017.

⁴⁷ Ivi, p. 62.

⁴⁸ Giacomo Leopardi, *Dialogo della Natura e di un Islandese*, in Id., *Operette morali*, Milano, Rizzoli, 2008, p. 288: «Dimmi quello che nessun filosofo mi sa dire: a chi piace o a chi giova cotesta vita infelicissima dell'universo, conservata con danno e con morte di tutte le cose che lo compongono?».

⁴⁹ Brancale, *Per diverse ragioni*, p. 26: «e c'è quando comincia la storia | una colpa | per ogni bene comune che l'uomo divora» e ancora p. 78: «Risarciremo il tempo della nostra presenza. | Sarà come chi ritorna nel luogo dove non è stato. Saremo forse più vivi che umani».

La Sacra Bibbia, a cura della Conferenza Episcopale Italiana, Roma, Fondazione di Religione Santi Francesco D'Assisi e Caterina da Siena, 2008.

Giuseppe Di Giacomo, *Estetica e letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

Giacomo Leopardi, *Operette morali*, Milano, Rizzoli, 2008.

Thomas S. Eliot, *Opere di T. S. Eliot, Poesie*, a cura di Roberto Sanesi, *Quattro Quartetti* a cura di Filippo Donnini, *Teatro* a cura di Salvatore Rosati, Milano, Bompiani, 1961.

Paolo Giovannetti, *Poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Roma, Carocci, 2017.

Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1927.

Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo*, Milano, Mondadori, 2016.

ASSENZE/PRESENZE
ACCERTAMENTI METRICI SU DI UNA POESIA DI
MAXIME CELLA

Carlo Londero

1. *Come un'introduzione*

Maxime Cella è nato a Rueil-Malmaison (Île-de-France) il 6 settembre 1980. In età scolare si è trasferito in Italia, dapprima a Forni di Sopra (Alpi Carniche) e dopo qualche anno a Udine. A causa di una leucemia acuta, dopo soli sei mesi dalla diagnosi, è morto a Udine il 25 giugno 2019.¹ Laureatosi in lingue e letterature straniere, da qualche anno aveva iniziato a insegnare come docente (precario) di lingue negli istituti superiori della provincia. Prima della diagnosi e durante i primi mesi di malattia, egli aveva dato avvio alla revisione della sua traduzione dal russo del racconto lungo *Sobborgo dei postiglioni* di Andrej Platonov (1899-1951).² È stato un fine intellettuale, capace di spaziare dalla letteratura al cinema, dalla musica alla filosofia: entro la metà del 2020 la sua biblioteca diverrà il Fondo Maxime Cella, conservato dalla Biblioteca Civica "Vincenzo Joppi" di Udine presso la sede della circoscrizione cittadina dove ha vissuto. Cella, soprattutto, è stato «poeta». ³ I primissimi versi editi risalgono al 2009, quando su «l'immaginazione» pubblica *Quattro Poesie*.⁴ Del 2011, invece, è la *plaque* intitolata *Dieci Poesie*, accompagnata da una nota di Rodolfo Zucco e due incisioni di Vincenzo Balena tirate dalla

¹ Cfr. Maristella Cescutti, *Cultura in lutto per Maxime Cella stroncato dalla malattia a 38 anni*, in «Messaggero Veneto», 27 giugno 2019, p. 23, e Carlo Londero, [Maxime Cella] *Non ha pubblicato molto ma era uno dei migliori poeti contemporanei*, *ibid.*

² Maxime Cella, *Nota alla traduzione*, «Slavia», 4 (2019), pp. 97-103, in corso di pubblicazione, e Andrej Platonov, *Sobborgo dei postiglioni*, traduzione di Maxime Cella, *ivi*, pp. 104-160.

³ Così recita l'iscrizione sulla lapide, sotto il nome e le date di nascita e morte. Per un ricordo complessivo di Cella poeta e uomo di cultura, vd. Carlo Londero, *La stanza impoverita*, in «Digressioni», 12 (2019), pp. 110-112, e Carlo Londero, *Maxime Cella uomo e poeta*, in corso di stampa su «l'immaginazione».

⁴ Maxime Cella, *Quattro Poesie*, in «l'immaginazione», XXV (2009), 250, p. 39.

Stamperia d'Arte Albicocco.⁵ Negli anni successivi pubblica in rete sul sito *Nazione Indiana*,⁶ ancora una volta su «l'immaginazione»,⁷ su riviste nuove o a carattere più locale.⁸ Ora si attende la pubblicazione del libro inedito, già allestito dal poeta, intitolato *A sola vita sottratta*. Per quanto riguarda la critica sull'opera di Cella, va ricordato Rodolfo Zucco, il quale nel 2013 ha proposto un'indagine metrica su «L'Ulisse».⁹

Propongo dunque la lettura di una poesia di Maxime Cella non come *specimen* di una vita o di un'opera poetica, per buona parte ancora inedita, ma a *promemoria* di esse. Nella presente lettura, dopo avere dato conto degli aspetti metrici (§ 2),¹⁰ analizzerò la funzione dei versi a gradino per valutarne da un lato le ricadute metriche, dall'altro, congiuntamente all'esame suffissale delle parole in rima, l'assetto della *mise en page* (§§ 3, 4). Quindi, prima di concludere sul fonosimbolismo vocalico, porterò a evidenza la fitta trama fonica della poesia (§ 5).

Di seguito trascrivo la poesia:¹¹

⁵ Id., *Dieci Poesie*, con una nota di Rodolfo Zucco, incisione di Vincenzo Balena, Edizioni del Tavolo Rosso/Stamperia d'Arte Albicocco, Udine, 2011.

⁶ Id., *Due Poesie*, su *Nazione Indiana*; Id., *Tre Poesie*, su *Nazione Indiana*; Id., *Quattro Poesie*, su *Nazione Indiana*.

⁷ Id., *Poesie*, in «l'immaginazione», XXVIII (2012), 271, p. 2.

⁸ Id., *Quinte di agosto*, «Tamtam (giornale) delle passioni», 5 (2016), p. 7; Id., *Soglie di transito*, «Digressioni», 4 (2017), pp. 74-78, dove la prima è una rivista udinese ormai cessata.

⁹ Rodolfo Zucco, *Lettera su Bonifazio e Cella*, in «L'Ulisse», 16 (2013), pp. 92-99, specificamente alle pp. 96-99. Per una panoramica più generale, rinvio ai già citati *La stanza impoverita* e *Maxime Cella uomo e poeta*.

¹⁰ Per praticità ho numerato tutti i versi della poesia. Nel computo ho trattato i gradini come versi a sé stanti e non metricamente dipendenti dai versi che li precedono. Nello specifico della presente lettura, mi interessa dapprima scandire metricamente i versi *così come appaiono* disposti e in seguito tentare un loro *computo combinatorio* che faccia leva sui gradini, per verificare se dall'analisi iniziale sia possibile giungere verso pertinenze metriche nuove e interessanti.

¹¹ La poesia di Maxime Cella *Foss'io colui* oggetto di questo studio è stata pubblicata assieme ad altre tre poesie inedite con titolo *Mini-silloge (quattro poesie)*, in «Digressioni», 8 (2019), pp. 106-109, e con altre quattro e diverse poesie inedite con titolo *Mini-silloge di cinque poesie*, in corso di stampa su «l'immaginazione». Le poesie edite sulle due riviste componevano un "corpus" unitario, consegnatomi da Maxime qualche anno fa: l'idea era di pubblicarle su qualche rivista, ma il progetto si è arenato. *Foss'io colui* si trova anche nell'antologia fresca di stampa AA.VV., *Soglie di transito. Poesie*, Udine, Digressioni Editore, 2019, a p. 79 (le poesie di Cella sono alle pp. 71-82).

analisi metrica di *Dieci Poesie* ha riscontrato l'uso di endecasillabi di tale fatta. Nella poesia *Quattro stanze, un balcone su cui affaccia*, il v. 2 «un ponteggio e qualche intrico di gelso –» ha accenti di 3^a, 5^a, 7^a, 10^a, mentre il decasillabo conclusivo «quella più trascorsa fuori campo?» (v. 11) contiene *ictus* di 1^a, 3^a, 5^a, 7^a, 9^a. Zucco asserisce che «valutan[do] questi versi in relazione ai nitidi endecasillabi collocati nelle posizioni-chiave già indicate ne risulterà una chiara (progettuale?) funzione contrastiva: con effetti di *dissonanza* particolarmente sensibili».¹⁵

Ho approntato il repertorio metrico della poesia conteggiando come indipendenti i versi non allineati a sinistra e spostati verso il margine destro con una notevole quantità di bianco tipografico. Tali versi sono tradizionalmente considerati dei versi a gradino, cioè da ascrivere metricamente, come consuetudine, al verso che li precede (cioè: vv. 3+4,¹⁶ 5+6, 7+8); eppure la metrica di Cella pare sollecitare una lettura alternativa. Se dunque computassimo queste linee versali non solo unitamente al verso precedente (come d'uso nei versi a gradino) e tentassimo addirittura un tipo di lettura che vedesse gli scalini addizionabili pure con i versi seguenti, o addirittura tra loro, si noterà una sapiente strategia metrica. Considerando unitaria la coppia dei vv. 2-3 si ottiene un dodecasillabo con *ictus* di 4^a e 7^a; computando insieme i vv. 4-5 si ricava un dodecasillabo simile a quello dei vv. 2-3, con l'aggiunta di un *ictus* di 1^a; leggendo assieme i vv. 6-7, la risultante è la successione di 1^a, 4^a, 8^a, 11^a. Eccettuati i dodecasillabi barbari e i doppi senari, la storia letteraria italiana non possiede tali evenienze metriche: nei pochi esempi dodecasillabici del Cinquecento «gli accenti non colpiscono sedi fisse (a parte l'undicesima), probabilmente perché il verso mira a riflettere la variabilità di accenti del modello *letto come prosa*».¹⁷ Anche nelle altre poesie cui *Foss'io colui* si accompagna sono presenti versi dodecasillabi simili a quelli appena emersi: in *Travisando Proust*, v. 3, «tra i sedimenti dell'ora: comburente» (4^a, 7^a, 11^a);¹⁸ in ... *uno iato forse, o piuttosto*, v. 4, «Se mi proietto che esplodo, auto-lettore» (4^a, 7^a, 9^a, 11^a);¹⁹ in *Pare converga su ogni spiraglio*, v. 4, «quasi punendo lo scarto d'ambizione» (1^a, 4^a, 7^a, 11^a);²⁰ in «*Vali la pena*» *ovvero*, v. 6, «se Sua Pazienza non fu parco di sale» ((2^a), 4^a, 8^a, 11^a).²¹ Nella *plaque* di Cella *Dieci Poesie*, Zucco aveva già rilevato sporadici dodecasillabi ritmati come quelli appena segnalati. Ad esempio: in *Quattro stanze, un balcone su cui affaccia*, v. 10, «che non si rende a sola

¹⁵ Zucco, *Lettera su Bonifazio e Cella*, p. 96 (corsivo mio).

¹⁶ Noto che la lettura congiunta dei vv. 3-4 ci consegna un perfetto settenario.

¹⁷ Menichetti, *Metrica italiana*, p. 131 (corsivo dell'autore); cfr. *ivi*, pp. 130-132, per il dodecasillabo barbaro, e pp. 135 e 439, per il doppio senario.

¹⁸ Cella, *Mini-sillogi (quattro poesie)*, p. 109.

¹⁹ *Id.*, *Mini-sillogi di cinque poesie*, in corso di stampa.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

vita sottratta» (4^a, 6^a, 8^a, 11^a);²² o in *Il necessario non figura nei piani*, vv. 1-2, «*Il necessario non figura nei piani* | (si aggiusti il tiro – un poco mesti – *non certo*», con *ictus* di 4^a, 8^a, 11^a e di 2^a, 4^a, 6^a, 8^a, 11^a, versi che per Zucco, nei confronti della misura endecasillabica presente nella poesia, «conduc[ono] il lettore in un continuo avvicinarsi di appagamenti [...] e delusioni».²³ Mi pare certo che l'utilizzo iterato di una misura dodecasillabica di tale regolarità accentuativa vada nella direzione dell'impiego – forse della sistematizzazione – di un verso poco praticato nella poesia italiana, benché in *Foss'io colui* celato a cavallo dei versi. Un diverso profilo ritmico è restituito dalla lettura combinata dei vv. 5-6, dalla quale risulta un dodecasillabo differente (*irregolare*, verrebbe da dire), con accenti di 2^a, 5^a, 9^a.²⁴ A compenso di ciò, torna utile l'endecasillabo del v. 7. Con i suoi *ictus* di 3^a e 7^a, esso allude alla distribuzione degli accenti metrici nei dodecasillabi enumerati in precedenza. Nell'endecasillabo, inoltre, l'accento di settima cade su «resistenze» e forma una quasi-rima interna (fonica e ritmica) con la «stanza» (v. 2), parola che porta l'*ictus* fondativo dell'ottonario, quello di 7^a.

A richiamare i versi di dodici sillabe di Cella si aggiunge un altro endecasillabo non canonico, derivante dalla lettura congiunta dei tre singoli versi a gradino (vv. 4, 6, 8), il cui computo metrico complessivo dispone gli accenti in 1^a, 3^a e 7^a posizione. A conclusione di questa prima disamina, aggiungo che la poesia di Cella potrebbe essere letta come rivisitazione di un madrigale cinquecentesco, quel componimento breve (non più di undici o dodici versi) di endecasillabi e settenari, con schema rimico libero e possibile presenza di rime irrelate. Per Pietro Beltrami, il «madrigale cinque-secentesco è [...] la prima forma lirica veramente libera della tradizione italiana», della quale non va sottovalutata «la potenzialità di sperimentazione poetica [...] accanto alla tradizione lirica in schemi regolari».²⁵ È a tutti gli effetti il caso sperimentale di *Foss'io colui*, che diverrebbe un madrigale

²² Zucco nomina tale verso semplicemente «verso di dodici sillabe», Zucco, *Lettera su Bonifazio e Cella*, a p. 96 la poesia e la citazione.

²³ Ivi, p. 96 per la poesia e la scansione metrica e p. 97 per la citazione.

²⁴ Tra le poesie pubblicate assieme a *Foss'io colui* si incontra un solo altro verso dodecasillabo con accenti 2^a, 5^a, 9^a, 11^a: «presenza, mi ficco nell'attorno come» (M. Cella, ... *uno iato forse, o piuttosto*, v. 11, in Id., *Mini-sillogie di cinque poesie*, in corso di stampa). Si rinvencono poi una serie di dodecasillabi che definirei «misti»: «Complice della sua tracotanza, un banjo» 1^a, 6^a, 9^a, 11^a (Id., *E di vedetta sul vasto pianoro*, v. 7, in Id., *Mini-sillogie (quattro poesie)*, p. 107); «della bilancia | come rotolacampo» 4^a, 6^a, 8^a, 11^a (*ibid.*, vv. 10-11); «a chiosa ormai vulgata | a farmi dedurre» 2^a, 6^a, 7^a, 11^a (Id., ... *e subito sotto quella un'altra*, vv. 6-7, ivi, p. 108); «fosfori d'un tratto ai prati di vernice» 1^a, 5^a, 7^a, 11^a (*ibid.*, v. 13); «ne scacciasse ora e nell'ora ogni inizio» 3^a, 5^a, 8^a, 11^a (Id., *Travisando Proust*, v. 9, ivi, p. 109). Nella sua *Lettera su Bonifazio e Cella*, Zucco non rileva metri che possano afferire a dodecasillabi con accenti secondari spostati di una posizione o del tipo misto.

²⁵ Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2002⁴, pp. 141-142; per il madrigale cinquecentesco cfr. ivi, p. 371.

moderno con undici versi, una sufficiente alternanza di metri lunghi e brevi e uno schema rimico (che a breve illustrerò) con uscite di verso irrelate.²⁶

3. *Versi a gradino*

In merito al verso a gradino, Paolo Giovannetti e Gianfranca Lavezzi sostengono che esso, particolarmente nella produzione poetica della neoavanguardia (ma anche in Zanzotto), «costituisce solo una parte di un più generale fenomeno di ristrutturazione delle gerarchie metriche: [...] si può insomma parlare di un “sostitutivo della strofa”, che però spesso comporta [...] comunque una ricerca di *dissonanza*». ²⁷ È un’interpretazione che mi pare mutuabile per le poesie di Cella, spesso indivise e musicalmente dissonanti. Essa va però integrata con quanto suggeriscono ancora Giovannetti e Lavezzi adducendo, per i poeti che fanno uso dello scalino, un «coattivo bisogno di andare accapo e di produrre *enjambements* che finisce quasi per *negare* la natura orizzontale del verso e per imporre una verticalizzazione del discorso» che fagocita il ritmo prosodico.²⁸ Nello studio *Versi a gradino nel primo Caproni* Rodolfo Zucco categorizza diversi impieghi e modelli ottocenteschi della forma (che di frequente interferiscono o si sovrappongono fra loro). Essa può essere impiegata per pausare il ritmo, con funzione estetico-iconica “per l’occhio”, quale marca di avvio o conclusione del discorso diretto, per enfatizzare un’apostrofe o un’interiezione, con funzione di deissi spaziale e/o temporale o deissi personale, per un mutamento di persona grammaticale, in presenza di congiunzioni copulative o avversative, in presenza di una parentetica, per dare luogo a una figura di ripetizione, per dare rilievo a una rima interna.²⁹ A mio parere, i versi a gradino di Cella hanno congiuntamente funzioni metriche (come ho già dimostrato), iconiche, rimiche e pausative. A ciò si connetta una valenza prettamente sintattica, mancando a cavallo del gradino l’interpunzione altrove presente: tra «presenza» e «vezzi» (vv. 5-6) l’a capo a scalino è in luogo di una virgola – e non potrebbe essere altrimenti, poiché dai due punti al v. 3 sgorga un’elencazione – sintatticamente necessaria (alcuni elementi verbali del v. 7 sono già separati da virgole) ma assente. Si noti, inoltre, che i gradini prendono avvio con l’inserzione dei due punti illustrativi (v. 3) e digradano a ogni nuova chiarificazione aggiuntiva, quasi a marcare i vari punti di un elenco che dettaglia un’esplicazione. Trovo funzionali

²⁶ Faccio presente che Cella era un esperto conoscitore della musica (anche) antica: ciò avalla la fondatezza del richiamo alla forma madrigalesca.

²⁷ Paolo Giovannetti, Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010, p. 206 (corsivo mio).

²⁸ Ivi, p. 205. Il riferimento specifico è a un’illustrazione del verso a gradino in Giorgio Caproni.

²⁹ Rodolfo Zucco, *Versi a gradino nel primo Caproni* [1999], ora in Id., *Gli ospiti discreti. Nove studi su poeti italiani (1936-2000)*, Torino, Aragno, 2013, pp. 27-58, in particolare alle pp. 27-42.

alla mia lettura le parole di Gillo Dorfles, secondo il quale il verso a gradino avrebbe a che fare con

la ricerca di una particolare inquadratura, di un particolare “montaggio” del verso, sostitutivo o aggiunto al posto della consueta veste ritmica che da sempre gli era riconosciuta. In tal modo il verso viene ad acquistare una dimensione spaziale oltre che temporale, si sviluppa secondo diverse direzioni, permette di credere che il suo significato intimo sia reso comunicabile da questa sua qualità plastica.³⁰

4. Saturazione suffissale

Per verificare quanto asserito da Dorfles, per valutare la funzione iconica dei versi a gradino e, inoltre, per rendere conto della messa in rilievo di alcuni lemmi anche con scopi rimici, conviene ora passare all'aspetto fonico della poesia. Anzitutto richiamo l'attenzione sul suffisso *-anza* (che indica nozioni astratte o condizioni, stati, modi di essere) al v. 2, perché esso genera ricadute importanti, anzi geminative, sugli altri versi che lo replicano con *variatio*, nella forma di ripercussioni verbali e fonico-rimiche collocate (quasi tutte) in punta di verso. È allora l'uscita di una persona da una «stanza» (v. 2) a produrre il sentire necessaria la sua «presenza» (v. 5), che instaura tra gli astanti delle «resistenze» (v. 7) volte a una inconsapevole «dipendenza» (v. 8) da colui che a loro si è sottratto. È ancora la «stanza» del v. 2, nella quale le «uguaglianze» (v. 9) tra i presenti si fanno meno forti, a dire la disparità di affetti e amicizie per l'«assenza» (v. 11) di quella determinata persona. Verrebbe quasi da pensare che, congedandosi e facendosi, relazionalmente, *mancanza*, non solo la partecipazione dell'*io* è conservata viva per sottrazione e differenza, ma l'*io* diviene metaforicamente la stanza stessa.

Va precisato che il significato del discorso sin qui protratto dai versi di Cella è teoremativo. I predicati dei versi incipitari sono coniugati il primo al congiuntivo («foss'io», v. 1) e il secondo all'indicativo («impoverisce», v. 3). A parte segnalo che nell'attacco della poesia di Cella sono evidenti la ripresa di moduli verbali e *incipit* classici: anzitutto penso alla ripresa quasi letterale da *L'arte di amare* di Ovidio, nella traduzione di Ettore Barelli, che presenta il medesimo sintagma «Foss'io dunque colui, cui»;³¹ ma i rimandi sono pure alla letteratura italiana antica e

³⁰ Gillo Dorfles, *Discorso tecnico delle arti*, Pisa, Nistri-Lischi, 1952, pp. 43-68.

³¹ Publio Ovidio Nasone, *L'arte di amare*, introduzione di Luca Canali, traduzione e note di Ettore Barelli, Milano, Rizzoli, 2013⁸, p. 85: «Foss'io dunque colui, cui, furiosa, | le chiome ella strappasse con le mani | e sulle guance delicate l'unghie | sfogasse aguzze, in cui levasse gli occhi | pieni di pianto o torvi di furore! | Foss'io colui senza di cui volesse | e non potesse vivere!». Questo il testo in lingua, tratto da Id., *Opere*, I, *Amores, Heroides, Medicamina faciei, Ars amatoria, Remedia Amoris*, a cura di Adriana Della Casa, Torino, UTET, 1982, *Ars amatoria*, II, vv. 451-454 (p. 560): «Ille ego sim, cuius laniet furiosa capillos; | ille ego sim, teneras cui petat ungue genas, | quem videat lacrimans, quem torvis spectet ocellis, | quo sine non possit vivere, posse velit».

moderna, e penso a Cecco Angiolieri, Buonarroto, Marino (sebbene nei primi due il congiuntivo sia quello ipotetico della protasi, con tanto di congiunzione *se*).³² Per proseguire con l'analisi dei predicati incipitari, soprattutto per l'indicativo, il tempo presente non è indice della precipua deissi e della simultaneità dell'enunciazione. Mi pare più un presente ottativo (si notino tutti i congiuntivi della poesia) dal valore di infinito (*scilicet* atemporale) e con funzione deduttiva, quasi le parole costituissero un teorema algebrico ("sia data una retta eccetera, allora si ottiene eccetera") con una sfumatura desiderativa e tutta ipotetica che la proposizione possa realizzarsi. Eppure, dato il primo segmento dell'enunciato-teorema, la congiunzione conclusiva *allora* non è esplicitata dalla poesia. La poesia – in generale, non quella di Cella – non ha bisogno di dire *tutto*; essa, semmai, deve alludere, suggerire, offrire indizi: sta poi al lettore portare a conclusione il discorso completandolo, «pena l'incomprensione del testo». ³³ La poesia di Cella si apre a ventagliare diverse ipotesi interpretative, e tanto la critica quanto i lettori non possono fare altro che arrendersi all'impossibilità di poterne scegliere una che sia certa. ³⁴ L'ipotetica,

³² Cecco Angiolieri, *Rime*, a cura di Gigi Cavalli, Milano, Rizzoli, 1979, p. 98 (cito solo la prima quartina del noto sonetto): «S'ï fosse foco, arderei 'l mondo; | s'ï fosse vento, lo tempesterei; | s'ï fosse acqua, i' l'annegherei; | s'ï fosse Dio, manderei' en profondo». Michelangelo Buonarroto, *Rime*, introduzione, note e commento di Stella Fanelli, prefazione di Cristina Montagnani, Milano, Garzanti, 2006, pp. 272-277: «Io crederrei, se tu fussi di sasso, | amarti con tal fede, ch'io potrei | farti meco venir più che di passo, | se fussi morto, parlar ti farei, | se fussi in ciel, ti tirerei a basso | co' pianti, co' sospir, co' prieghi miei. | Sendo vivo e di carne, e qui tra noi, | chi t'ama e serve che de' creder poi? | [...]». Giambattista Marino, *La Lira*, vol. I, *Rime. Parte prima - Parte seconda*, a cura di Maurizio Slawinski, Torino, Res, 2007, pp. 316-317: «Foss'io quel rossignuolo | Caro ad Elpina tanto, | Caro forse le fora anco il mio canto. | Tu, che già canto e volo | Desti di Cigno a Giove, | Darmi puoi solo Amor forme sì nove. | Sien piume i miei desiri, | Sien aure i miei sospiri, e voli anch'io, | Et abbia in que' begli occhi il nido mio. | Ah non vi spieghiam l'ali, | Ch'io veggio intorno i lacci, entro gli strali».

³³ Così Rodolfo Zucco, *Sul linguaggio della poesia, in forma di lettera*, in *Animali parlanti. Prospettive contemporanee sul linguaggio*, a cura di Beatrice Bonato, Milano-Udine, Mimesis (in corso di stampa), dove lo studioso richiama e amplia l'«uso obliquo del linguaggio verbale della poesia» (della *lingua* della poesia, direbbe Giovanni Giudici di *Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia*, Roma, e/o, 1992) di Michel Riffaterre, *Semiotica della poesia*, traduzione di Giorgio Zanetti, Bologna, Il Mulino, 1983 (ed. or. Paris 1983).

³⁴ Come manca l'*allora* per concludere il teorema fittizio, così non siamo a conoscenza di quando l'*io* espone il proprio enunciato: contemporaneamente l'uscita di scena del «campione» (v. 10) o a distanza da essa (ma distanza imprecisata, ravvicinata di pochi secondi o posticipata ipoteticamente *ad infinitum*). Allo stesso modo l'occasione (tanto la circostanza messa in versi quanto l'addio del «campione» o dell'*io* che sia) potrebbe essere affatto immaginata dalla fantasia dell'*io*; oppure si tratterebbe di un mero paragone finzionale con un *campione* idealizzato e non contingente e allora l'*io* andandosene immagina l'ipotetico scarto. A dire tali plurivoci significati è proprio l'apparente *incipit* da teorema, che poi non si chiude. Ciò fa letteralmente saltare la logicità consequenziale degli avvenimenti o della proposizione teorematologica supposta.

tuttavia, ci informa che il desiderio è irrealizzabile e irrealizzato: all'*io* piacerebbe sostituirsi al «campione» (v. 10), il quale ha abbandonato a tutti gli effetti la stanza e sa suscitare forti reazioni emotive. Ma la desiderabilità dell'*io* è già data come fallimentare e per ciò viene espressa ipoteticamente.

Infine, bisogna tenere in conto la *mise en page* della poesia per valutare la funzione iconica dei versi a gradino. Essi figurano vere e proprie scale (sono tutti sostantivi plurali) discendendo immaginativamente le quali l'*io*, commiatatosi dalla stanza, si allontana dalla scena, sconcolato di non essere «colui | il cui congedo la stanza | impoverisce». I versi disposti secondo un tale criterio distributivo sulla pagina mostrano anche questo, vale a dire la «qualità plastica» spazio-temporale additata da Dorflès: la rappresentazione della sortita dell'*io* dal piano dell'abitazione e il suo inabissamento nella scalinata.

5. *Effetto rimico*

È interessante che, a fronte di una saturazione suffissale che coinvolge sei degli undici versi, la poesia non rinunci a fare ricorso alla rima. È più consono parlare di “effetto rimico”, avvenendo esso per assonanza tra le sillabe toniche di specifiche parole disposte in punta di verso e di altre collocate all'interno del verso. Ciò fa sì che, ancora una volta, la poesia «si svilupp[i] secondo diverse direzioni» spaziali e quindi ritmiche, come ha affermato Dorflès, andando a strutturare nuove relazioni tra i versi. Tra le rime incontriamo il quasi-anagramma «coLUI» (v. 1) ne «iL cUI» (v. 2, all'interno), cui si aggiunge la vocale tonica di «deLUdano» (v. 9, all'interno). A distanza di nove versi, e dunque con una sottilissima relazione fonica per l'orecchio, si trova l'assonanza «stANza» (v. 2) : «lANciNA» (v. 11, interno); lo spazio che separa i due termini è colmato dall'insistenza dei suffissi *-ANza* che accompagnano l'orecchio dal v. 2 all'ultimo, senza che la reale lontananza tra i due vocaboli venga percepita. Altre due assonanze tra lemmi contigui, come nel primo caso segnalato, si danno tra «sgUARdI» (v. 4) e «questUAntI» (v. 5, all'interno), che condividono pure le consonanti dentali /d/ e /t/; e, tutta in punta di verso invece, tra «rIprOVÈ» (v. 8) e «campIONÈ» (v. 10), parole che a loro volta hanno in comune un numero riguardevole di fonemi con «IMPOVE-RIscE» (v. 3), situato sempre in punta di verso, e relazione para-anagrammatica con «RIPROVE» del v. 8. Infine, il v. 9 «innaVERTItE» condivide la sillaba tonica e le susseguenti vocali con «impoVERIscE» (v. 3).

Da ultimo vanno tenuti in considerazione i vv. 1-3 della poesia. Essi sono rappresentativi dell'intero spettro vocalico, che si dispone a veicolare un preciso significato: la dissoluzione, l'evanescenza, lo sparire dell'*io* dalla stanza mediante una rarefazione del suono che si stringe. Dei primi versi sono interessanti le parole in punta, in cui si passa dalla vocale /u/ di «colUi» (v. 1), alla /a/ del v. 2 in «stAnza», alla /i/ di «impoVERIscE» (v. 3). È qui esemplificata un'escursione del

vocalismo che compie il tragitto fonetico dalla vocale posteriore chiusa all'anteriore aperta passando per la vocale centrale. Ma il dissolvimento è ribadito dal richiamo di /i/ dal v. 3 al v. 1 di «Io» (sebbene la vocale sia implicata tra due vocali toniche posteriori). Infine non sfugga che in apertura al v. 9 «inavvertIte» è quinario, come il v. 3, con vocale tonica anteriore chiusa – quasi una eco dell'annunciata sparizione. Questi elementi fonosemantici rivestono maggiore interesse proprio perché è dalla terzina incipitaria che viene enunciato il tema semanticamente denso della discesa dell'*io*.

6. «Grande stile». Come una conclusione

A mio avviso la ricerca formale di Cella, la sua spiccata sensibilità linguistica e l'affinata consapevolezza del rapporto con la tradizione lirica italiana ed europea lo ascrivono senz'altro al «grande stile»,³⁵ conducendolo a esiti degni di nota. Cella

³⁵ Per *grande stile* il rimando è naturalmente agli scritti pubblicati nel numero monografico della rivista di «Sigma», XVI (1983), 2-3, intitolato *Grande stile e poesia del Novecento*. In esso sono numerosi i poeti, i critici, gli studiosi che sul finire del secolo scorso hanno fatto il punto sulla poesia. In particolare i contributi di Gian Luigi Beccaria e di Pier Vincenzo Mengaldo – necessariamente diversi, a volte divergenti, ma costantemente dialettici – sono ancora oggi validi nell'esemplificare lo stato della poesia. Credo che i due saggi abbiano saputo cogliere molti degli aspetti essenziali fondativi di tutta la poesia (o, *via negationis*, della cattiva, della non-poesia) che ancora si fa. Riporto ampi stralci introduttivi dei due scritti per rendere meno implicito il discorso e calare il sintagma *grande stile* nel precipuo contesto di Cella. Da Gian Luigi Beccaria, *Grande stile e poesia del Novecento*, in «Sigma», pp. 7-20, a p. 15: «“Grande stile” è dunque il rovescio dell'esibita audacia, dell'arbitrio grammaticale, di sperimentalismi. È ricerca di originalità di lingua e di separatezza senza rivoluzione formale. Inserimento in una continuità, il non credere nell'eversione e nella frattura [...]. “Grande stile” è anche fiducia nel segno, nel linguaggio, che non è soprattutto o sempre atto perifrastico che stia lì per qualcosa che non è identificabile. “Grande stile” non è consapevolezza ironica della precarietà della forma, un tentativo del linguaggio di non essere più linguaggio, ottica terremotata che fa vedere le cose a una distanza inquietante, a distanza zero». Da Pier Vincenzo Mengaldo, *Appunti tipologici*, in «Sigma», pp. 37-56, alle pp. 37 e 39-40 (ora con titolo *Grande stile e lirica moderna. Appunti tipologici* in Id., *La tradizione del Novecento*, pp. 7-24): «la pulsione al grande stile non è già una possibilità di scelta fra le altre nel bagaglio del poeta moderno, ma qualcosa di intimamente connesso alla nascita stessa, all'altezza di Goethe o giù di lì, di ciò che possiamo chiamare *lirica moderna, toto coelo* diversa dalla precedente, di cui le espressioni poetiche più recenti non sono che l'ultima ondata, o ultima spiaggia [...]. Semplificando volutamente, si può affermare che la pratica della lirica (in senso forte) è da tempo un effetto che sopravvive alle proprie cause. Ne deriva l'impressione di irrimediabile *epigonismo* che la lirica contemporanea globalmente offre. Ma se questa sopravvivenza si verifica non è solo per la nota stabilità e vischiosità delle forme culturali e artistiche; è anche perché per troppe ragioni – ivi compresi al primo posto i ricorrenti fallimenti delle ipotesi di palingenesi comunitaria, o rivoluzioni – non è facile rinunciare all'idea dell'individuo come sacca di resistenza contro l'onnipotenza della società senza volto [...]. “Grande lirica” e “grande stile” fondati sulla centralità dell'individuo comportano verso la lingua un atteggiamento

è consapevole di quanto egli forzi fino all'estremo la tradizione poetica. I suoi versi giungono a frazionarsi: ne risultano segmenti brevi, frammentati e frammentari o disposti a gradino, come fossero i residui di una forma poetica oggi non più praticabile. Oppure essi si dilatano, snaturandosi: i versi si compongono di misure versali non canoniche. Nel loro profilo accentuale, ai metri tradizionali essi arrivano solo ad approssimarsi, disattendendo le aspettative del lettore per mezzo di imprevedibili soluzioni ritmiche. È probabile che non ci si accorga subito di simili modalità della riproposizione franta di metri e ritmi familiari. Nondimeno lo spaesamento è solo iniziale: nelle poesie di Cella la metrica si rinnova con grande forza a generare nuovi ritmi che si (ri)compongono là dove il poeta aveva operato la disgregazione.

Bibliografia

- AA.VV., *Grande stile e poesia del Novecento*, in «Sigma», XVI (1983), 2-3.
- AA.VV., *Soglie di transito. Poesie*, Udine, Digressioni Editore, 2019.
- Cecco Angiolieri, *Rime*, a cura di Gigi Cavalli, Milano, Rizzoli, 1979.
- Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2002.
- Michelangelo Buonarroti, *Rime*, introduzione, note e commento di Stella Fanelli, prefazione di Cristina Montagnani, Milano, Garzanti, 2006.
- Beniamino Dal Fabbro, *La Luna è vostra. Poesie 1969-1989. Edizione critica*, a cura di Carlo Londero, con uno scritto di Rodolfo Zucco, Roma, Aracne, 2015.
- Gillo Dorfles, *Discorso tecnico delle arti*, Pisa, Nistri-Lischi, 1952.
- Maxime Cella, *Dieci Poesie*, con una nota di Rodolfo Zucco, incisione di Vincenzo Balena, Edizioni del Tavolo Rosso/Stamperia d'Arte Albicocco, Udine, 2011.
- Maxime Cella, *Mini-sillogie di cinque poesie*, in corso di stampa su «l'immaginazione».
- Maxime Cella, *Mini-sillogie (quattro poesie)*, in «Digressioni», 8 (2019), pp. 106-109.
- Maxime Cella, *Nota alla traduzione*, «Slavia», 4 (2019), pp. 97-103.

demiurgico: la lingua è qualcosa che si circonda e si plasma dall'esterno, non qualcosa a cui ci si espone per farsene attraversare».

- Maxime Cella, *Poesie*, in «l'immaginazione», XXVIII (2012), 271, p. 2.
- Maxime Cella, *Quattro Poesie*, in «l'immaginazione», XXV (2009), 250, p. 39.
- Maxime Cella, *Quinte di agosto*, «Tamtam (giornale) delle passioni», 5 (2016), p. 7.
- Maxime Cella, *Soglie di transito*, «Digressioni», 4 (2017), pp. 74-78.
- Maristella Cescutti, *Cultura in lutto per Maxime Cella stroncato dalla malattia a 38 anni*, in «Messaggero Veneto», 27 giugno 2019, p. 23.
- Paolo Giovannetti, Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010.
- Giovanni Giudici, *Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia*, Roma, e/o, 1992.
- Carlo Londero, *La stanza impoverita*, in «Digressioni», 12 (2019), pp. 110-112.
- Carlo Londero, *Maxime Cella uomo e poeta*, in corso di stampa su «l'immaginazione».
- Carlo Londero, [Maxime Cella] *Non ha pubblicato molto ma era uno dei migliori poeti contemporanei*, in «Messaggero Veneto», 27 giugno 2019, p. 23.
- Giambattista Marino, *La Lira*, vol. I, *Rime. Parte prima - Parte seconda*, a cura di Maurizio Slawinski, Torino, Res, 2007.
- Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987.
- Aldo Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993.
- Publio Ovidio Nasone, *L'arte di amare*, introduzione di Luca Canali, traduzione e note di Ettore Barelli, Milano, Rizzoli, 2013.
- Publio Ovidio Nasone, *Opere*, I, *Amores, Heroïdes, Medicamina faciei, Ars amatoria, Remedia Amoris*, a cura di Adriana Della Casa, Torino, UTET, 1982.
- Andrej Platonov, *Il sobborgo dei postiglioni*, traduzione di Maxime Cella, in «Slavia», 4 (2019), pp. 104-160.
- Michel Riffaterre, *Semiotica della poesia*, traduzione di Giorgio Zanetti, Bologna, Il Mulino, 1983 (ed. or. Paris 1983).
- Rodolfo Zucco, *Gli ospiti discreti. Nove studi su poeti italiani (1936-2000)*, Torino, Aragno, 2013.
- Rodolfo Zucco, *Lettera su Bonifazio e Cella*, in «L'Ulisse», 16 (2013), pp. 92-99.

Rodolfo Zucco, *Sul linguaggio della poesia, in forma di lettera*, in *Animali parlanti. Prospettive contemporanee sul linguaggio*, a cura di Beatrice Bonato, Milano-Udine, Mimesis (in corso di stampa).

Sitografia

Maxime Cella, *Due Poesie*, su *Nazione Indiana*.

<<https://www.nazioneindiana.com/2011/06/24/maxime-cella-due-poesie>>

Maxime Cella, *Quattro Poesie*, su *Nazione Indiana*.

<<https://www.nazioneindiana.com/2011/11/14/quattro-poesie-3>>

Maxime Cella, *Tre Poesie*, su *Nazione Indiana*.

<<https://www.nazioneindiana.com/2011/08/17/tre-poesie>>

OBLITERARSI
FRANCA MANCINELLI DA *MALA KRUNA*
A *LIBRETTO DI TRANSITO*
(Parte I)

Mattia Caponi

Risalendo dal 25 e dal 29 di luglio

La produzione di Franca Mancinelli ha raggiunto con *Libretto di transito*¹ il suo terzo volume con interezza di opera. Il libro raccoglie 33 prosette di fondo lirico che hanno un modo nuovo e stimolante di mostrarsi rispetto ai precedenti. Volendone analizzare in funzione di poetica i tratti strutturali salienti, si avrà d'impatto un nitido rapporto di complementarità con le altre raccolte e di differenza.

Si tratta infatti di un salto, quello dalla poesia alla prosa poetica, che porta al centro il dialogo con le prime due raccolte nel loro percorso temporale: da *Mala kruna* (2007) a *Pasta madre* (2013).² Per altro, alcuni testi di questa seconda erano apparsi sotto il titolo *Dopo il viaggio* su «Poesia»³ e per Einaudi nella discussa antologia al femminile *Nuovi poeti italiani 6*.⁴ Il *Libretto* è invece uscito a marzo 2018, a rapido giro dalla comprensione della poetessa nel *Tredicesimo quaderno italiano* di *Poesia contemporanea* (2017) con *Tasche finte*.⁵ Quest'ultima, tripartita

¹ Franca Mancinelli, *Libretto di transito*, Mestre, Amos Edizioni, 2018 (di seguito come *LT*).

² Ead., *Mala kruna*, San Cesario di Lecce, Manni, 2007; Ead., *Pasta madre*, Torino, Aragno, 2013 (rispettivamente saranno indicate con *MK* e *PM*).

³ Ead., *Dopo il viaggio*, in «Poesia», 273 (2012), pp. 73-76.

⁴ *Nuovi poeti italiani 6*, a cura di Giovanna Rosadini, Torino, Einaudi, 2012, pp. 221-237. La polemica è stata riassunta e dibattuta in Andrea Cortellessa, *Poesia delle donne? Su «Nuovi poeti italiani 6»*, in *Le parole e le cose*, 6 settembre 2012.

⁵ Franca Mancinelli, *Tasche finte*, in *Poesia contemporanea. Tredicesimo quaderno italiano*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2017, pp. 145-194 (di seguito *TF*). Su ciò vedi anche Carmen Gallo, *Mutare forma e visione – Per Tasche finte di Franca Mancinelli*, in *La Balena Bianca*, 24 ottobre 2017; Tommaso Di Dio, *Per il Tredicesimo quaderno italiano di poesia contemporanea*, in *ivi*, 26 settembre 2017; Gilda Policastro, *Intermezzo – Appunti per una convivenza tra lirica e*

secondo i titoli delle raccolte (*Mala kruna*, *Pasta madre* e *Tasche finte*), dava già un prospetto di ordine progressivo, componendosi di liriche precedenti e inediti più prosastici – accogliendo perciò nell'alveo della propria produzione la nuova silloge. La terza parte, quindi, conteneva testi che fluiranno nel *Libretto*,⁶ anzi danno la sostanza di una prima, parziale versione di questo. Se ciò dà l'impressione di una compattezza dell'opera poetica di Mancinelli, concede anche una giustificazione a quest'analisi che vuole considerarla (nel suo divenire) un corpo intero e tricipite. La stessa autrice, definendo quelle del *Libretto* «le poesie che non vanno a capo»,⁷ scopre il suo accostamento genetico ai testi precedenti e lascia sul tavolo la questione del loro legame.

Si tenterà di confrontare la nuova raccolta con le due passate, prendendo in considerazione il passaggio alla recente versione uscita. Si cercherà in questa parte di individuare i temi di *Mala kruna* partendo dalla sua struttura e, specularmente, di scoprire una struttura in *Pasta madre* analizzandone i temi progressivi. Tendendo quest'analisi su due binari, si proverà a costruire un graduale discorso tematico che comprenda entrambe le raccolte (aprendo il campo al *Libretto*), dove contemporaneamente, si approfondirà il discorso singolare di ogni libro – accogliendo per farlo anche alcuni nodi della versione originale. Infatti, in *A un'ora di sonno da qui*, volume stampato a luglio 2018, ma rivisto nell'«inverno-primavera»⁸ precedente, si ripresentano le poesie anteriori sotto alcune modifiche, come segnala la stessa *Nota* alla fine del libro. Se diversi risultano i tagli e gli intarsi delle raccolte, specie in *Mala kruna*, la versione più vicina di queste (e con sé la volontà autoriale che la forma), proponendosi con sintomatica prossimità cronologica, può essere utilizzata per il confronto. Le modifiche stilistiche e tematiche rispetto alle stesure originali saranno un indice della poetica mancinesiana per questo articolo; il quale, segnalando le varianti, farà un uso strumentale dei cambiamenti e delle dichiarazioni autoriali, col fine di scoprire il

ricerca, in *ivi*, 31 ottobre 2017; infine Fabrizio Miliucci, *Tredicesimo quaderno italiano*, recensione in «Semicerchio», LVII (2017), pp. 74-75.

⁶ Come segnala la nota finale, erano già apparse anche in altre riviste (vedi *TF*, p. 194).

⁷ «Però quelli [i testi] di “Libretto di transito” penso che siano le poesie che non vanno a capo, li sento molto più vicine alla poesia». La frase è della poetessa, tratta da Vera Kazartseva, *L'intervista con Franca Mancinelli sulla poesia contemporanea*, che è l'«Allegato A» della sua tesi magistrale dal titolo *Poesia in prosa nella letteratura italiana contemporanea (Le opere di F. Mancinelli)*, discussa con la prof.ssa Ludmila Saburova, nell'a.a. 2018/2019 per Università Statale Russa delle Scienze Umanistiche di Mosca tramite un programma doppio titolo con Alma Mater Studiorum - Università di Bologna. Ringrazio personalmente la dott.ssa Kazartseva per avermi gentilmente concesso di leggere un estratto in italiano della sua tesi (l'originale è in russo) comprensivo di questo allegato.

⁸ Franca Mancinelli, *A un'ora di sonno da qui*, Ancona, italic pequod, 2018 (d'ora in poi *OSQ*). La *Nota* è a p. 141.

metodo di riscrittura di Franca Mancinelli e alcuni motivi portanti della sua poetica.

Già sul fronte paratestuale, si direbbe, il *Libretto* scopre il primo nucleo sotterraneamente costante della poetica mancinesiana: la biobibliografia della poetessa è legata al frammento di carta stradale che ritaglia Fano, sua città natale, prima ancora del frontespizio. Questa dimensione pragmatica del libro rinsalda e amplifica l'azione sul lettore.⁹ Ma quando viene ad incontrarsi con le tematiche del *Libretto*, si potrebbe forse vedere affidato un peso troppo grande e letterale al «viaggio». Quello raccontato nella raccolta non è un resoconto a tappe ed a volte «protetto» dalle immagini che si incontrano, come è più il *Taccuino croato*.¹⁰ Chiaramente il viaggio è presente, ma in un modo vicino ai precedenti libri: un tema che, in modo scoperto, già in *Mala kruna*, era una presenza esistenziale e simbolica, ma soprattutto strutturante. Tanto che, proseguendo con l'erudizione esterna ma pian piano addentrando la poesia, l'epigrafe dantesca di *Mala kruna* vi rimandava attivamente: «né dolcezza di figlio, né la pietà | del vecchio padre, né 'l debito amore».¹¹ Ma già in questo distico, tolto dalle parole di Ulisse, si riconosce l'impurità dell'adesione alla figura, e quindi al tema del viaggio da lui simboleggiata.¹² La stessa autrice, ponendo un ponte di discussione, ne ha parlato in questi termini:

⁹ Chiaramente è Genette che accenna alla «dimension pragmatique de l'œuvre»: vedi Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, pp. 15 ss.

¹⁰ «Protetti dal nostro pulmino» è appunto un'immagine del recente *Taccuino croato* (già apparso in «un'edizione d'arte per le mostre allestite dal progetto REFEST», ora in Franca Mancinelli, Maria Grazia Calandrone, Alessandro Anil, *Come tradurre la neve. Tre sentieri nei Balcani*, Otranto, AnimaMundi Edizioni, 2019, pp. 53-97, alla p. 73; la nota al testo è a p. 99). Pur non esplicitandolo, risulta evidente che in parte la differenza sia determinata dalla scelta stilistica di volta in volta adottata: poesia (*Mala kruna*), *poème en prose* (*Libretto di transito*) ed una prosa di asciutta, istintiva ma allo stesso modo rarefatta presenza (*Taccuino croato*, motivo per cui tendo ad inserirlo nel gruppo cui appartengono le opere più poetiche di Franca Mancinelli, ed alle quali si avvicina tematicamente – e a volte anche sintattico-ritmicamente cfr. Giacomo Morbiato, *Metrica e forma nella poesia di oggi*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 8 (2017), pp. 27-45, alle pp. 30 ss).

¹¹ L'epigrafe, proveniente come si saprà da *Inf.* XXVI (vv. 94-95), è mantenuta anche nell'edizione successiva, cfr. *OSQ*, p. 7. La sua presenza è talmente sostanziale da essere stata riportata anche in un'anticipazione di *Mala kruna* apparsa sulla rivista «Poesia»: vedi Franca Mancinelli, *Nel treno del mio sangue*, in «Poesia», 203 (2006), pp. 72-75, alla p. 72.

¹² Cercando di definire questa distanza, questa imperfetta adesione, si è parlato di una commistione tra Ulisse e Penelope, tra mobilità e immobilità: «il tempo maschile del viaggio, della crescita come adattamento all'ambiente, della morsa con cui aderire alle cose, alle persone, per sopravvivere; e l'immobilità, il tempo femminile, che fugge dalle dita come sabbia» (Stefano Guglielmin, *Mala kruna ovvero come recintare l'abisso*, in «Tratti», 86 [2011], pp. 100-102, ora come Id., *Franca Mancinelli: come recintare l'abisso*, in *blanc de ta nuque*, 18 aprile 2011).

Quei tre [*sic*] versi del canto di Ulisse sono come un raccoglimento prima di un salto, un momento negativo prima dello slancio del viaggio. Ma estrapolati così come li ho riportati in epigrafe rappresentano, se ci pensi, un dramma, un trauma. In tutto il libro ho cercato la lingua per dire quello che sembra incomunicabile (il dolore e la perdita andrebbero urlati oppure mimati; quando trovano le parole sono già altro). Quando, a libro concluso e ormai deciso nella sua struttura, mi sono trovata di fronte a quei tre versi ho riconosciuto, con un sorriso, che dicevano tutto quello che io non riuscivo o non ero riuscita a dire.¹³

Per Ulisse, i versi di Dante sono il principio del proprio racconto e del proprio viaggio. Isolandoli, dichiaratamente Franca Mancinelli tenta di comunicare che l'itinerario di *Mala kruna* è in una dimensione sia corporea sia astratta, cioè intima e allo stesso tempo fisica. Si tratta di un modo per raccontare la transizione verso l'età adulta e così «l'ardore» di «divenir del mondo esperto»,¹⁴ volendone perciò apprendere forme e relazioni.¹⁵ La questione però si fa più sottile quando a sistema si inserisce la difficoltà di separarsi dal trittico di legami affettivi che Ulisse accenna in quei versi. La distanza, o come dirà nel *Libretto* la «faglia»,¹⁶ vuole indicare la frattura che si percepisce in azione, quella tensione che separa l'io poetico di *Mala kruna* da un tu sempre meno definito. Se nella prima sezione è infatti possibile leggervi una figura paterna, nelle successive è sostituita da un amato, fino a raggiungere la rarefazione e la problematizzazione di un rapporto generale con l'alterità diretta del tu.¹⁷ Il divenire della figura di riferimento è poi in parallela

¹³ In Leonardo Franceschini, «*La forma dell'acqua*». *Conversazione con Franca Mancinelli*, in «Scirocco», 22 (2008), pp. 86-89, ora in *Poetarum silva*, 23 maggio 2015.

¹⁴ Sono i versi danteschi che seguono quelli dell'esergo: «l'ardore | ch'ì' ebbi a divenir del mondo esperto» (*Inf.* XXVI, vv. 97-98).

¹⁵ Alla stessa conclusione sono giunti Giovanna Rosadini (nella *Nota introduttiva* in *Nuovi poeti italiani* 6, p. XV) e Alessandro Moscè: «L'idea del viaggio in treno è concreta e al tempo stesso ideale. Progressive perdite e abbandoni, come riportato nella quarta di copertina, accompagnano la poetessa nel suo sostare e nel suo andare [...]. La parola asciutta risulta spesso fulminea, esatta, insostituibile. E con essa l'incedere in un viaggio che è soprattutto di conoscenza nella complessità del reale» (Alessandro Moscè, *Una percezione nella propria esistenza*, in «La clessidra», 1 [2009], ora su *Mannieditori.it*).

¹⁶ Vedi *LT*, p. 50.

¹⁷ A conferma si legga ancora quanto dice la poetessa: «Nella prima sezione il tu è essenzialmente la figura paterna e poi anche quella di una sorta di amore infantile. Questa figura giganteggia e occupa tutto il campo visivo fino a risultare confusa, evanescente. Mi è così vicina che [...] è probabile che non la distingua da me: è quasi un prolungamento delle mie emozioni e dei miei sensi. Poi, nella sezione che contiene in qualche modo la prima adolescenza (*il mare nelle tempie*) e ancora di più in quella successiva (*il treno del mio sangue*), il tu è l'amato, l'altro che si vorrebbe unito in modo indissolubile, in una pretesa impossibile di comunicazione prima delle parole. L'ultima sezione invece è quella in cui più tento di uscire da questa sorta di dramma interiore per incontrare gli altri, nella loro realtà» (in Franceschini, «*La forma dell'acqua*»).

controtendenza con la crescita dell'io poetico: dall'infanzia della prima sezione (*Oltre la giostra*) si passa all'adolescenza della successiva (*Il mare nelle tempie*) fino, si direbbe, ad una presa di possesso del sé presente (*Nel treno del mio sangue* e *Un rudere la casa*). È in questa situazione infatti che l'eterno presente delle poesie, anche di quelle con ricordi d'asilo,¹⁸ giunge a combaciare con l'esistenza temporale della voce poetica, in un'età senza definizioni. La corsa esperienziale quindi mostra un percorso netto e determina lo sguardo finale di questa raccolta; ma compone nel passaggio e nella memoria anche il segno dell'estraneità temporale di queste poesie – come mostra il distacco delle altre cose o persone, per quanto vicine possano sembrare.¹⁹ Si sentono molto lontane («Tutte cose che non nascono da me»), ma determinate sempre dal tempo che resta «conficcato» nel corpo, pur senza germogliare, «come un seme rotto»:

e un altro giorno si frantuma, torna
lo schianto sullo scoglio senza pianto.

Tutte cose che non nascono da me,
tempo conficcato come un seme rotto.

¹⁸ Si veda per emblematicità la poesia di *MK*, p. 12: «dal giorno che non rispondi allo sguardo | cresce ruga sul gomito il ricordo, | sui tavoli dell'asilo non segui | l'impronta non pensi | che oltre la giostra | c'è ancora lui che dorme in fondo, | e non lo puoi svegliare». Si dimostra bene come la scena infantile permei e si trasformi in cicatrice e «ruga» di «ricordo». Su ciò vedi *infra*. Per quanto riguarda «l'eterno presente» proposto da *Mala kruna*, che si gioca sia sul versante della memoria formante appena detto e sia su quello dell'unicità temporale che i testi tendono a voler mostrare, trovo sia eloquente la rarefazione cui incorre questa stessa poesia nell'edizione successiva. Oltre a perdere i due soli segni interpuntivi presenti, viene cassata la specificazione spaziale (già vaga) di «in fondo», lasciando ancor più sospesa l'immagine descritta. Ma molto più significativa è l'eliminazione dell'intero v. 2 che ha l'intenzione, credo, di giocare nel senso dell'uniformità dei testi, levigando le incursioni della voce successiva, ampliando insomma la sensazione di «eterno presente». Vedi *OSQ*, p. 14: «dal giorno che non rispondi allo sguardo | sui tavoli dell'asilo non segui | l'impronta non pensi | che oltre la giostra | c'è ancora lui che dorme | e non lo puoi svegliare».

¹⁹ Si veda ancora su ciò l'ultima poesia di *Mala kruna*: «guardo il buio con queste | corde che si muovono, e ascolto | la nave luminosa che si ferma. | Prenoto e annuncio ancora la partenza: | oltre la grata della porta il vuoto | si alza come una torre; e un altro | vicino a me è ancorato | e si sbriciola in passi sulla strada. E io non so | se salgano o scendano le corde | di questo pianerottolo, ma vedo: | l'immagine di me che si spazienta | entrare con i piedi su una terra | pestata molte volte» (*OSQ*, p. 60); rispetto alla versione precedente pochi sono i cambiamenti: il v. 4 risultava «Prenoto e annuncio ancora il mio partire»; nel v. 6 era eliso il pronome di «si alza» in «s'alza» (il reintegro delle elisioni è stato sistematicamente compiuto sulla nuova versione dei testi di *Mala kruna*); infine il v. 13 era più esteso nei dettagli «morbida e pestata molte volte» (cfr. *MK*, p. 62).

Ora rannicchio, sono un'alga bruna
il brillare di sale, distante dalla linea.²⁰

Sebbene sia stato scorso forse troppo velocemente, uno dei centri di *Mala kruna* è proprio questo: pensare il rapporto con i propri affetti, con i diversi tu fino al tu generale, e pensarlo in relazione alla crescita di una persona. Scoprire, maturando, dove si dilatano questi rapporti, vuole dire percepire le persone allontanarsi l'una dall'altra, iniziare a vedersi perdere contatto con gli altri come se si stesse partendo per un viaggio. *Mala kruna* è quindi il tentativo di ricucire i legami, ricostruire una specie di unità originaria in una condanna quasi all'eterno tentativo. Sempre la poetessa ha dichiarato che: «L'andare è già liberarsi, mentre io ritorno sempre nelle mie prigioni (anche per questo era giusto che l'epigrafe contenesse l'abbandono dei legami affettivi che può preludere ad una partenza, come alla presa d'atto di una tragedia)».²¹

In breve, il viaggio che si presenta agli occhi del lettore è quello di una crescita (d'età e di consapevolezza), che parte dagli «anni muti»²² e prosegue, e verso cui invita la stessa voce poetica: «nel treno del mio sangue | *salite*».²³ Senonché, a seguire le parole di Franca Mancinelli, più che di «viaggio» vero e proprio, sarebbe corretto parlare di preludio ad una partenza. Ed in effetti è una sensazione di stasi, di «immobilità»²⁴ quella che la voce poetica di *Mala kruna* trasmette. Progredendo con gli anni ci si sente allontanare sempre più dagli altri. Eppure, per evadere da questa dimensione e quindi dare inizio al viaggio, ma nella direzione opposta ad Ulisse, esiste la via fin qui descritta della maturazione e della consapevolezza. Con coscienza e quasi con ineluttabile naturalità si percepisce la fuga:

*ogni tanto si esce di prigione
a occhi cresciuti
scampati al taglio della primavera.*

²⁰ *MK*, p. 23. Non sarà ridondante sottolineare che in *OSQ*, p. 24 il testo risulta immutato, non solo per la sua fortuna, ma certamente per la sua riuscita centralità.

²¹ In Franceschini, «*La forma dell'acqua*».

²² Si legga l'invito anche in questo testo di *MK*, p. 26, vv. 3-4: «vieni negli anni muti, mani premute | sulle labbra, il corpo perso».

²³ *MK*, p. 30 (corsivo dell'autrice), che indicativamente prelude all'inizio della terza sezione, intitolata appunto *Nel treno del mio sangue*.

²⁴ Guglielmin, *Franca Mancinelli: come recitare l'abisso*.

*E ogni passo è una stazione,
come la marea sale nel buio.²⁵*

Ma soprattutto esiste un modo per attraversare quella distanza, anche difficoltosamente o meglio «con fatica», e senza troppe riuscite. Utilizzando la parola si crea una momentanea e quasi inavvertibile illusione di fuga, una percezione che volando sulle possibilità della natura sa far connettere le persone al proprio passato, alla propria specie²⁶ (che ha creato il linguaggio)²⁷ e dunque alla propria «nascita». Anche se circolarmente si rimane nello stato di prigionia, è molto importante notare che si resta con «una parola | calda al ferro della cella»:

invidierai l'aria che rimane
sospesa oppure immersa
là dentro agli alberi, nella pianura
sarai il battito chiuso di quei polsi
in stagioni di luce elettrica,
lo sguardo che gratta la vernice
e segna la sua nascita e il suo amore;

²⁵ *OSQ*, p. 49. In *MK*, p. 49, il testo era identico, con l'unica sostanziale variante del v. 2 più lungo e dettagliato: «*con gli occhi cresciuti come capelli*». Su ciò vedi anche *supra*.

²⁶ Vedi anche in *OSQ*, p. 57: «trapassano le date, si spengono | tizzoni nel cielo freddo, e tutti | si affrettano a coprire la paura | cercando di respirare in coro | al ritmo della specie. Tu soltanto | tra le coperte leggi e ti addormenti». La dicotomia oppositiva tra «tu» e «tutti» gioca anche qui in maniera evidente tra naturalezza vitale del respiro e testualità e incoscienza – un luogo centrale della poetica mancinnelliana. In *MK* (cfr. p. 58) la poesia risultava identica fatta eccezione per le elisioni, qui reintegrate, dei vv. 3 e 6 («s'affrettano» e «t'addormenti»).

²⁷ Martina Daraio ha giustamente legato nella sua tesi di dottorato questa angolatura con la poesia incipitaria di *Mala kruna*: «all'orizzonte di un mare diverso | fermava il sangue sotto le unghie. | Madre nera dell'isola | ti venne a fianco e ti desse del vento, | un cattivo tempo che non faceva | partire le barche; | poi fissò un punto sul muro | lungo la strada iniziava una festa || *mala kruna*, disse | piccola corona di spine» (*OSQ*, p. 9; l'unica differenza rispetto a *MK*, p. 7 è la punteggiatura del v. 2 che dal punto e virgola passa al punto fermo, dotandosi di spazio per il respiro). Ha scritto che: «Nel distico finale in cui la donna prende la parola sta infatti il punto di massima tensione della poesia, la rappresentazione del momento in cui nasce l'ispirazione poetica e la scrittura viene caricata di significato allegorico. La donna si avvicina infatti alla poetessa dicendole "mala kruna" e trasmettendole così l'eredità della parola e di una direzione esistenziale». (Martina Daraio, *Lo spazio della poesia. Il caso marchigiano negli anni della diaspora e della mobilità*, discussa col prof. Emanuele Zinato, per il XXVIII ciclo di dottorato dell'Università degli Studi di Padova, p. 266). Forse non sarà una sovrinterpretazione, ma un modo di trovare un nucleo di partenza, sostenere questa affermazione pure con delle parole successive dell'autrice riferite a *Pasta madre*: «Questo sentimento della lingua come materia viva che ci viene trasmessa, e che dobbiamo accogliere con la nostra attenzione e restituire in dono, era molto presente in me quando scrivevo *Pasta madre*» (Franca Mancinelli, Giuseppe Martella, *Parole nel transito, un dialogo sul silenzio*, in *Poetarum silva*, 13 maggio 2019).

ma prima che squilli la porta e torni
 lo stormire di tv senza canale
 formicolando grigia come il mondo
 visto dalle astronavi dei non nati
 tu decrepita per molta ingenuità
 sillabando con fatica
 con la mano destra stretta
 avrai ancora una parola
 calda al ferro della cella.²⁸

La distinzione tra ciò che genera e ciò che non è stato generato lavora anche in questa poesia accanto alle dinamiche naturali e artificiali dell'esistenza. Dall'«invidia» per un'integrazione nella natura si giunge allo stato «grigio» della propria appartenenza al «mondo» rumoroso di campanelli e televisori. Le possibilità della vita e della non vita sono il contenitore in cui si inseriscono le dinamiche affettive, i rapporti interpersonali, i sentimenti e tutta la gamma di relazioni finora esposte. L'iscrizione degli strumenti artificiali alla dimensione incapace di generare è anche fatta dalla loro mancanza di comunicazione, con canali che non trasmettono. E soprattutto è fatta dalla loro frattura dello stato quasi inconscio che aveva, nel torpore, portato l'io ad avvicinarsi alla natura e a ritrovare il «battito» vitale dei «polsi». Proprio «prima» che si inneschi la catena di rottura, la percezione affonda a ritrovare i cardini della propria esistenza: uno stato primordiale ed una lingua d'amore.

La lingua d'amore che mette in contatto le persone è il tentativo di ricucire le parti e le distanze, con una operazione che inizia a scoprirsi corporea:

*un filo di luce da vetro a porta
 teso a farmi parlare dentro l'ago d'amore
 all'inizio del corpo.*²⁹

La distanza si scopre apparentemente risolta, o più vicina a chiudersi, nei gesti e nei modi in cui il corpo si lega. Tali gesti sono le forme di una «lingua preistorica», cioè precedente e originaria, che è grave come la «pietra sorda», gravitazionale e irrefutabile come lo «scroscio», ma più saldo delle parole che irrimediabilmente si liquefanno in «cera calda».

prima che parole siano cera calda
 sono le mani a chiamarsi:

²⁸ MK, p. 61; non riportata in OSQ.

²⁹ MK, p. 21; non riprodotta in OSQ.

una lingua preistorica
 come la pietra sorda come lo scroscio.
 Domando e un'altra cosa rispondi
 tanto è vicino il palmo
 saldo, sul precipizio
 poi il mento sulla tua spalla, le orecchie
 una sull'altra, i nasi opposti.³⁰

Che la frattura sia irreparabile si nota anche nella confusione della risposta errata alla domanda. Se le mani una nell'altra tendono a compensare la distanza «tanto è vicino il palmo | saldo», pur restando «sul precipizio»;³¹ se in breve l'apparenza dei gesti crea un'unione fisica, il distico finale non può che scoprire le direzioni avverse dei corpi, i loro «nasi opposti».

A «congiungere» ciò che genera, chi è generato e chi non lo è stato è la «ragazza arco». Le possibilità della vita e della non vita, come si diceva sopra, contengono le formule dei rapporti. A lavorare per riallacciare i legami, a catturare gli effimeri «desideri» altrui per comprenderli e contenerli, è questa figura centrale che si estende ad unire gli opposti.

e la ragazza arco
 appoggia un piede in aria e congiunge
 costellazioni di non generati
 al grido che ha rotto ora le acque,
 appesa la pelle a un ramo cattura
 il vento, è una busta della spesa
 di desideri altrui
 svaniti in uno sguardo
 nel treno del mio sangue
*salite*³²

³⁰ *OSQ*, p. 25. In *MK*, p. 24 la prima strofa era più lunga, con un'immagine più articolata che è stata contratta: «prima che parole siano cera calda | sono le mani a chiamarsi: | una lingua preistorica | come la pietra sorda come lo scroscio. | Domando e un'altra cosa rispondi | tanto è vicino il palmo | saldo l'abbraccio come | a precipizio afferrare | le dita dell'erba | con le gambe a dimenarsi».

³¹ Sullo stesso motivo si legga anche: «qua dove ogni parola è ramo rotto | albero di musica in riva al mare || quale piaga insieme siamo | distanti || solo arsa saliva, pesto petto, | ma se gli occhi appoggiassero ai tuoi occhi | ogni nodo al sangue sarebbe fiocco» (*OSQ*, p. 36; in *MK*, p. 35 il testo era identico tranne per la mancanza della virgola centrale al v. 5, tra «arsa saliva» e «pesto petto»).

³² *OSQ*, p. 31 che riproduce esattamente *MK*, p. 30.

Arco che ricuce le distanze, quello che la ragazza compie in questa poesia è un vero sacrificio.³³ Aprendosi per contenere le possibilità della vita, la sua natura cessa di essere la stessa. La metamorfosi del corpo avviene e sarà il principio del vero avvicinamento all'alto. La pelle si lacera e viene «appesa» ad «un ramo» per proseguire ad accogliere gli elementi altrui. In sintesi: facendosi carico degli altri, fino a trasportarli «sul treno» del suo «sangue»,³⁴ l'io poetico di *Mala kruna* viene offuscato, cambiando pelle e natura; viene attraversato da una plurivocità che pone al centro del discorso la presenza e la comprensione dell'alterità.

Tale dinamica comincia esattamente dove germoglia la lingua d'amore, dove si scopre il primo essenziale rapporto con un tu abbastanza distante: quello di un amato, nella seconda sezione della raccolta.³⁵

hai baciato il mio osso sporgente
 l'anca ramo ricurvo:
 svanisce il filo di sassi sulla schiena
 e ti siedo di fronte
 a radici aperte.
 È un'immagine chiara, a lungo
 devo sfogliare prima che combaci

³³ Con lo sguardo già al *Libretto* si potrebbe definire «sacrificio rituale», ma è momentaneamente preferibile sospendere tale definizione, evitando di subire reattivamente un'influenza. Anche Carmen Gallo parla di «rito» per *Pasta madre* (vedi Carmen Gallo, *Franca Mancinelli*, Pasta madre, recensione scritta per il Premio Castello di Villalta, ora in *Poetarum silva*, 6 giugno 2013; conforto che comunque non induce a sbilanciare il giudizio per *Mala kruna*, con elementi solamente interni alla raccolta. Si vedrà invece più oltre l'apporto dei testi di poetica. Ad ogni modo che un legame ci sia tra questa poesia ed il *Libretto* lo si nota da alcune consonanze, che più oltre si paleseranno. Per ora basti accostare i vv. 1-2 («e la ragazza arco | appoggia un piede in aria [...]») e la seconda epigrafe di quella raccolta tratta da Simone Weil («L'arbre est en vérité enraciné dans le ciel», in *LT*, p. 11). A questo proposito è forse vicino alla verità, e quindi applicabile anche qui, ciò che ha scritto John Taylor sul significato dell'esergo weiliano: «Maybe the roots of a life take their nourishment (or poison) from secret fault lines [...]. At all events, the genuine sources of what we feel, think, dream, and do remain at a remove, and it is the task of poetry to try to bridge that distance or at least to show where the bridges might be built» (John Taylor, *Sur «Libretto di transito» de Franca Mancinelli*, in «Times Literary Supplement», 21 June 2019, p. 32, reperibile anche su *Johntaylor-author.com*).

³⁴ Anche questo è il senso di quel «salite», oltre ad un modo esortativo di coinvolgere il lettore e farlo aggregare agli «altri», personaggi e passeggeri di *Mala kruna*.

³⁵ Per la figura paterna che «giganteggia» fino ad essere indistinguibile dall'io poetico cfr. *supra*. Infatti nella prima sezione le figure più che viste sono intuite, percepite in un «oltre»: «oltre la giostra» (*OSQ*, p. 14) o «oltre la linea mobile del grano» (*OSQ*, p. 17), come suggerisce brevemente anche Alessandro Puglia (Alessandro Puglia, *Una piccola corona di spine per una delle migliori giovani poetesse italiane*, in «La voce di Romagna», 3 marzo 2008, ora su *Mannieditori.it*).

ma ora che ricordo sono io:
i lobi luccicanti appena incisi,
un sorriso di fortuna
dalla sua mano un fiore si avvicina,
apro gli occhi al lampo, e il taglio
della luce è mio.³⁶

La metamorfosi diretta, come si è solo accennato qui, colpisce il corpo nella seconda sezione, lasciandolo in fermento e in mutazione *naturale*. Quello che però anticipa la «ragazza arco» è un ponte che, attraverso un sacrificio personale, metta in contatto con l'altro e finisca per dargli voce e corpo. Con una modalità in scala maggiore ma parallela a quella de *Il mare nelle tempie*, nell'ultima sezione la relazione indiretta oblitera, sovrascrive quasi per annullare, la presenza della voce poetica che si lascia attraversare dalle altre, fornendo loro appunto un corpo ed una voce con cui emergere dalla distanza.

Di tutto ciò si ha un riscontro cosciente di poetica: in un testo risalente all'«estate del 2007, subito dopo l'uscita di *Mala kruna*»³⁷ si affacciano alcuni frammenti di Mancinelli «sulla poesia».³⁸ In questi emergono i diversi lati della sua poetica sotto forma di apologhi ricchi di vividezza, come quello che dà il titolo all'insieme, *Un verso è una vasca*. In tutti, la funzione di esplicitare le proprie intenzioni poetiche tiene dietro alla capacità di inserirle in contesti di evidenza d'immagini, nei quali la poesia mancinesiana acquista chiarezza e peso, accostandosi alla vita e all'agire degli uomini e degli animali.

Quando percorro avanti e indietro le vasche di una piscina, alla ricerca di quello stato di narcosi che mi coglie poco tempo dopo il ritorno all'asciutto, mi seguono inizialmente alcuni pensieri. Scorrono leggeri sulla superficie insieme alla mia chiglia, fluttuano appena sulla linea che guardo per non deviare. Per un'ora circa avrò soltanto alcuni gesti, con le braccia che a volte sembrano disegnare un arco deciso e tagliare l'acqua, oppure oscillare e cedere. Ripeterò gli stessi gesti fino a quando sentirò le spalle muoversi in un celeste che solidifica. [...] Alle prime bracciate, quando l'acqua non è ancora stata dissodata e i miei archi procedono incerti, mi sembra di continuare a scrivere, su un foglio limpido, con tutto il corpo. Penso che si arrivi alla fine di un verso, come di una vasca, muovendosi all'interno di una misura. Una serie di gesti si ripete fino a che si raggiunge una sorta di equilibrio per cui sembra di non muoversi, ma di essere portati.³⁹

³⁶ *OSQ*, p. 26 che riproduce *MK*, p. 25, tranne per l'elisione del v. 11, qui al solito ripristinata.

³⁷ Ancora la *Nota* in *OSQ*, p. 141.

³⁸ Franca Mancinelli, *Un verso è una vasca e altri appunti sulla poesia*, ora in *OSQ*, pp. 63-69.

³⁹ *Ivi*, pp. 63-64.

Viene centrata come si vede la poetica dei gesti quali forma di linguaggio che si esprime direttamente col proprio corpo. Più che di una «lingua preistorica» come nelle poesie, qui è in campo un meccanismo di gravitazione, un insistito ripetere i propri passi fino a raggiungere la «narcosi», quello stato di torpore, quasi di assenza, che in *invidierai l'aria che rimane* era apparso come luogo originario della poesia mancinielliana. Con tutta chiarezza, ciò che si sta descrivendo è lo svolgimento di un *rito*. La metamorfosi corporea che in *Mala kruna* distingueva i passaggi di stato, attraverso questo rituale acquatico può scolpire la piscina come si scrive «su un foglio limpido». Ma se il rituale si limitasse alle transizioni, fino a permettere il raggiungimento dello stato intontito di dormiveglia, con cui appunto si perviene alle fonti della vita in *invidierai l'aria che rimane*, la scena potrebbe essere chiosata solo con la sorte di Phlebas il Fenicio: «As he rose and fell | He passed the stages of his age and youth | Entering the whirlpool». ⁴⁰ Procedendo nel vortice come il naufrago Phlebas, la voce di questo frammento poetico raggiungerebbe il suo destino, la purificazione e la morte per acqua («death by water») eliotiana; supererebbe come in *Mala kruna* le età ed i suoi stadi, giungendo all'identità di *Un rudere la casa*. Non per nulla le braccia della nuotatrice compiono la traccia del Fenicio, si elevano e riaffondano tanto da «disegnare un arco deciso e tagliare l'acqua, oppure oscillare e cedere». Ma proprio perché i gesti sono al centro di questo passo di poetica, le braccia si tramutano presto in «archi», congiungendo e procedendo qui nella piscina, come la «ragazza arco» in *Mala kruna*.

Ciò che invece conta di più in questo primo appunto è come si spiega e si mette a contesto il sacrificio della «ragazza arco», che ora senza remore si può definire rituale, ricomponendolo alla sua dimensione maggiore. Viene data la definizione di una rigida codificazione di gesti, a cui non si può trasgredire:

⁴⁰ Cito dalla poderosa *Norton critical edition*: Thomas S. Eliot, *The waste land. Authoritative text, contexts, criticism*, edited by Michael North, New York-London, W. W. Norton & Company, 2001, p. 16, vv. 315-317. Il legame di Mancinelli con T.S. Eliot è attestato dalle dichiarazioni della stessa poetessa: «Per esempio nella mia adolescenza, quando passavo tutti i pomeriggi a leggere i miei grandi maestri – che erano per me come grandi alberi da cui guardare il mondo e sedersi, sentirsi custoditi, protetti... – ti parlo di nomi come: Dostoevsky [*sic*], Proust, Eliot, Fernando Pessoa [...]» (Kazartseva, *L'intervista con Franca Mancinelli sulla poesia contemporanea*); oppure «Erano solo i libri che andavo leggendo in quegli anni in lunghi pomeriggi ad abbassare i miei occhi dallo spettacolo dell'aria e della luce per guidarli dentro alle parole di Proust, Dostoevskij, Rilke, Pessoa, Eliot e delle altre grandi querce sotto a cui mi fermavo a spiare il mondo» (Franca Mancinelli, *La formazione della scrittrice*, 34, a cura di Giulio Mozzi, in *Vibrisse*, 29 settembre 2014).

Chi infrange il codice di movimenti e si dibatte oltre la forma stabilita, affatica il suo corpo e alla lunga lo addolora. I suoi schizzi suonano stonati, non necessari. [...] Il fatto è che i movimenti sono già tutti scritti. L'unico pensiero è quello di aderire, di eliminare ogni intenzione che fuoriesce dal tracciato.⁴¹

E soprattutto si espone l'uguaglianza di metodo tra i gesti e la scrittura – che diviene perciò un «rito d'obbedienza»⁴² corporeo da non sovvertire. Un rito da cui lasciarsi invece trasportare nelle sue reiterazioni codificate (da cui la circolarità e l'immobilità in *Mala kruna*) alla ricerca della transizione corporea e della reintegrazione negli altri.

Si scrive con la stessa cieca consapevolezza con cui si nuota: ogni intenzione o slancio deve essere sorretto da tutto il corpo, approvato dalle sue forze e dalle sue riserve. Ogni gesto deve misurarsi con la necessità di toccare infine il bordo della vasca.⁴³

L'analisi di *Mala kruna* con i suoi addentellati si è prolungata, essendosi presentati una serie di nodi uno nell'altro molto difficili da districare. Però, con quanto si è detto finora, guardando al deciso intervento delle sezioni nella raccolta, si sarà compresa già la presenza di una struttura narrativa di *Mala kruna*, che ha facilitato non poco l'ordinamento del discorso. C'è una narratività scoperta, fatta anche di episodi e di richiami, che si è provato ad attraversare tramite i temi e motivi palesi o dipanati in questa sede. Questo perché, ponendosi dal lato del lettore,

temi e motivi costituiscono [...] “le tracce epistemologiche, che favoriscono l'attraversamento delle parti meno convenzionalizzate del testo”, gli “schemi di rappresentabilità”, grazie ai quali l'esperienza del lettore si connette, riflettendo su se stessa e certificando la propria formalizzazione, a quella dell'autore.⁴⁴

Dunque, era da districare la «costellazione tematica»⁴⁵ proposta dalla poesia di Franca Mancinelli in replica circolare, tanto da spingerne il senso all'«immobilità»⁴⁶ già citata e alla ripresa del viaggio nel finale: «Prenoto e annuncio ancora la partenza».⁴⁷ La riproduzione di questi temi avviene nelle

⁴¹ Mancinelli, *Un verso è una vasca*, in *OSQ*, p. 64.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Enrico Testa, *Il libro di poesia*, Genova, il melangolo, 1983, pp. 25 ss.; cui rimando anche per le cit. qui contenute di Cesare Segre.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Guglielmin, *Franca Mancinelli: come recitare l'abisso*.

⁴⁷ Cfr. *supra*.

raccolte successive a dispetto della struttura narrativa più evidente che non è presente in *Pasta madre* o nel *Libretto*. Anzi, la dimensione particolare, quella dei testi singoli, si fa ancora più sfuggente e rarefatta; ma non per questo scompare la dimensione organica di progressione: non viene meno il movimento delle raccolte dall'inizio alla loro conclusione.

La semplicità di queste note voleva avere pure l'intenzione di aprire il campo a un chiarimento, tramite il confronto: il viaggio, se con questo contenitore tematico si può indicare, in Franca Mancinelli è sempre passaggio rituale di stato, da un momento o meglio da una forma di vita ad un'altra. È ciò che la fortunata formula recente del *Libretto* chiama «transito». Ma prima che vi sia un effettivo cambio di forma, c'è bisogno di un intervento esterno. Continuando lo scavo all'interno dei rapporti interpersonali, Franca Mancinelli giunge a *Pasta madre* consapevole che non esiste più un io genuino senza una alterazione operata dalla relazione con un altro. È questo il significato del titolo: la pasta madre è una materia che prende forma e viene mantenuta in vita, attiva e malleabile, dalla manipolazione altrui. Tutte le altre identità che attraversavano l'ultima sezione di *Mala kruna* prendono piede in questa seconda raccolta, togliendo fiato alla continuità di un racconto e di una formazione come appariva nella precedente.⁴⁸ La stessa poetessa lo conferma dicendo che «forse con Pasta madre ho iniziato a cedere la parola senza perderla. A donarla agli altri e alle cose che non hanno una lingua, che possono attraversare e riaffiorare nei silenzi della mia».⁴⁹ Come ha scritto Chiara De Luca in una recensione:

Tutto in questa raccolta è metamorfosi incessante, inesausto mutamento. Il corpo della scrittura si fluidifica a inglobare l'umano, l'animale, il vegetale, il minerale, scambiandoli, mescolandoli, lasciando che il sangue degli uni scorra nelle vene degli altri, nel reciproco esondare l'uno nell'altro attraverso vasi contigui, comunicanti, dialoganti.

Per la Mancinelli scrivere è accogliere, lasciare entrare il mondo attraverso la finestra spalancata del sé, lasciarsene invadere e pervadere, restando «[...] obbedienti | al dovere che disegna | nel muro una porta».⁵⁰

⁴⁸ Sotto questa luce più organica andrebbe letta l'affermazione di De Angelis: «La protagonista di *Pasta madre* non ha età. È bambina, vecchia, morta, fanciulla in fiore, sibilla, veggente, sposa, vedova, smarrita: si radunano in lei epoche e stagioni» (Milo De Angelis, *Appunti su "Pasta madre"*, in *PM*, pp. 77-79, alla p. 79). Si potrebbe anche far notare, ma lo si sarà intuito seguendo il discorso, che l'io di *Pasta madre* non è prettamente femminile, anzi più spesso si declina al maschile, accogliendo l'alterità più diretta e la relazione effettiva di *Mala kruna*.

⁴⁹ Mancinelli, *La formazione della scrittrice*.

⁵⁰ Chiara De Luca, *Franca Mancinelli, "Pasta madre"*, in *Poesia. Blog di Rai News*, 4 giugno 2013. I versi citati sono in *OSQ*, p. 83 che riproduce identico *PM*, p. 19.

E infatti, più che le immagini di contatto di *Mala kruna*, in *Pasta madre* si vedono abbondare le figure di contenimento, con uno sforzo anche lessicale di racchiudere le altre persone che attraversano le poesie. L'«anca ramo ricurvo» migra nei «cucchiari»,⁵¹ nelle «ciotole», nei «becchi» schiusi, nelle «mani» aperte, sacrificandosi per «accogliere», «trattenere», «contenere» o «raccolgere»:

cucchiaio nel sonno, il corpo
 raccoglie la notte. Si alzano sciami
 sepolti nel petto, stendono
 ali. Quanti animali migrano in noi
 passandoci il cuore, sostando
 nella piega dell'anca, tra i rami
 delle costole, quanti
 vorrebbero non essere noi,
 non restare impigliati tra i nostri
 contorni di umani.⁵²

Superare l'umanità, cambiare pelle lasciandosi attraversare quasi per sparire,⁵³ non è un'operazione lineare. Allo stesso modo, si diceva, la raccolta perde i contorni netti dei passaggi: quelle che in *Mala kruna* erano sezioni ben delineate, con un percorso interno, ora diventano scansioni di testi accomunati da una unità tematica e d'immagine, lieve ma percettibile. La progressione numerica lascia il campo a delle pagine vuote che separano le sequenze, quasi fossero delle pause di fiato e di contenuto che il libro necessita per farsi avanti. Sono tre i fogli bianchi tra i gruppi di testi, facendo in modo che siano in numero dispari sia le poesie di ciascuna sequenza sia le sequenze stesse della raccolta.⁵⁴ Ma le pause hanno anche

⁵¹ Antonella Anedda lo ha portato al centro del discorso su *Pasta madre* definendolo «culla minima» (è la premessa non titolata in *TF*, pp. 147-151, alla p. 149).

⁵² *OSQ*, p. 73 che ripropone fedelmente *PM*, p. 7.

⁵³ È giusto anticipare un risvolto che dimostra come venga a scomparire anche il lato personale: «Il dato biografico ora era quasi trascorso. Scrivendo ero finalmente in parte riuscita ad esaudire il desiderio più grande: liberarmi di me stessa, senza alcuna tragedia, sfiorando le corde della gioia. Lasciando che nei miei contorni rivivessero gli alberi e gli animali, che mi attraversassero e ricomprendessero nella loro corrente» (Mancinelli, *La formazione della scrittrice*).

⁵⁴ In *PM* la quantità di ogni sequenza era dispari (5-7-9-5-11-7-7); in *OSQ* due delle tre che perdono testi restano dispari, mentre l'ultima rimane pari (anche se forse andrebbe sommato ad essa il blocco unico degli inediti) risultando 5-7-7-5-9-7-6. Credo inoltre sia importante far notare che quello indicato è anche il giusto ordine gerarchico a livello interpretativo, si leggano le parole della poetessa: «Sono le pagine bianche che scandiscono il libro, lo spazio da cui ascolto, aspetto» (Mancinelli, Martella, *Parole nel transito*).

la funzione, imperante d'ora in poi in Franca Mancinelli, di lasciare più nel vago e nel rarefatto quello che non può dirsi con sicurezza. Il silenzio che emerge dal bianco sta per il non detto e l'indicibile, raggiunge la pienezza di senso per conto di ciò che i passaggi di stato lasciano indietro nelle rappresentazioni. Non è un caso quindi che, nella funzione organica della raccolta, riprendono a delinearsi alcune dinamiche già viste. Tentando di figurare la prigione da cui l'io deve evadere per raggiungere il tu (o farsi raggiungere da lui), la seconda sequenza dà intanto voce al desiderio di uscire da sé e non rimanervi «impigliati». I modi sono molto vicini al Caproni «già dentro la morte»⁵⁵ che, dal *Muro della terra* in avanti, grattava contro il limite insondabile che dà verso l'inconoscibile e verso l'alterità fiorente dentro di sé.⁵⁶ Da ciò si componevano tutti paesaggi liminari e doganieri che ora appaiono in Mancinelli, sempre legati ad una versione di morte:⁵⁷

ti corrompi come cibo
 anche se mostri un viso
 regolare come un documento
 e in territori ostili passi
 le dogane, oltre il sonno.⁵⁸

Ed è attraverso tale costante esclusione, sotto una «musica | di sbarre e di ringhiere»,⁵⁹ che la lotta per costruire degli «archi» continua. È così che, in una segnante immagine, la mano aperta ad accogliere diventa un ponte, rovesciandosi lo sguardo:

*per avere le mie mani
 e rivederle aprirsi
 vuote curvarsi in ponti*

⁵⁵ *Poesia per l'Adele* in Giorgio Caproni, *Il franco cacciatore*, in Id., *L'Opera in versi*, edizione critica a cura di Luca Zuliani, cronologia e bibliografia a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori, 1998, p. 478, v. 9.

⁵⁶ Si riportano le parole di Sereni che raccolgono bene questo momento: «Questo muro [il "muro della terra"], a voler concedere al gusto interpretativo, può essere visto da due parti: verso il di qua della nostra esistenza, del significato e della consistenza di essa; ma anche verso l'aldilà, verso ciò che sta oltre, il mistero dell'oltre, di quanto ci aspetta o non ci aspetta» (Vittorio Sereni, *Giorgio Caproni: l'esistere del non esistere*, in Id., *Poesie e prose*, Milano, Mondadori, 2013, p. 1065).

⁵⁷ A ciò si potrebbero anche aggiungere la presenza in entrambi i poeti di paesaggi nevosi, come nella *Poesia per l'Adele* che inizia con «È inverno. ≥ Neveca.» (Caproni, *Il franco cacciatore*, p. 478, v. 1; ho usato ≥ per indicare il 'verso a gradino, con i segmenti distanziati da uno spazio'). Per Mancinelli vedi: «[...] E anche noi | che crescevamo il mondo all'orizzonte | terra emersa | oltre le feritoie della stanza | ci sveglieremo coperti di neve | ai due lati del letto» (*OSQ*, p. 109; identica da *PM*, p. 55).

⁵⁸ *OSQ*, p. 82, invariato da *PM*, p. 18.

⁵⁹ *OSQ*, p. 84, vv. 5-6; tutto il testo non ha subito modifiche da *PM*, p. 20.

*traballante sulle impalcature
lavoro fino a notte.⁶⁰*

La fatica di cercare la propria unione, i punti di contatto, dominano l'attacco della terza sequenza nell'apparenza metaforica di un «lavoro» appunto, fatto su «impalcature» e poi in «un gran cantiere», con l'intenzione di costruire questi «ponti» di gesti e di organi.

«ho lavorato con la morte
nel cuore per un mese».
E gli occhi le debordano al pensiero
delle notti quando all'altro lato
del letto un fiume si ostruiva
lento di rifiuti. Poi nel sonno
profondo un gran cantiere
riallacciava la vita a quattro ponti.
Sono vent'anni che dormiamo
insieme e solo ora
so che il sangue
va dal mio atrio al suo.⁶¹

Il legame è evidente anche in ripetizione capfinida dell'elemento lessicale che è anche il centro tematico di questa microsequenza. La relazione tra i due personaggi del testo è stretta tanto da interscambiare la circolazione coronarica, da unirli profondamente nel sonno, dove solo si può trovare un vero vincolo vitale.

Come si può notare tematicamente e sequenzialmente anche nell'ultima sezione di *Mala kruna*, i testi iniziali in corsivo potrebbero essere visti come una rubrica che geneticamente ramifica in tutti i testi raggruppati con lui. Se ciò valeva per la precedente, qui in *Pasta madre* lo si nota proprio dalle connessioni intertestuali che vi si presentano e producono un legame tale da far uscire i microtesti dalla loro singolarità.⁶² Essendo venuta meno la struttura evidente e

⁶⁰ *PM*, p. 25, non riportata in *OSQ*.

⁶¹ Si tratta appunto della successiva in *PM*, p. 26, che inaugura la terza parte in *OSQ*, p. 87.

⁶² Senza appesantire troppo il testo, si rimanda all'analisi cardinale di Santagata sulle «connessioni intertestuali di equivalenza»: vedi Marco Santagata, *Connessioni intertestuali nel Canzoniere del Petrarca*, in Id., *Dal sonetto al Canzoniere*, Padova, Liviana, 1979, pp. 9-56. La questione come si sarà inteso è vischiosa, essendo venuti meno in *Pasta madre* i più espliciti rapporti di progressione del «parametro spaziale e/o temporale» delle «connessioni intertestuali di trasformazione», che producono la narratività del canzoniere petrarchesco. Si tenterà più oltre di dimostrare come, pur depotenziate volutamente le coordinate di spazio-tempo nella raccolta, la progressione si mantiene nel «rapporto logico e/o sintattico» (cfr. Ivi, pp. 14 ss.). Però almeno si tenga a mente che «il

dichiarata, ma avendo mantenuto una partizione interna fra le «tappe»,⁶³ il processo interno alla raccolta si dimostra proprio a partire da questi rimandi interni. Se la riproduzione della disparità fra sequenze e testi non appariva sufficiente a dare una traccia di progressione, ma dimostrava la ragionata composizione dell'organizzazione interna, le connessioni intertestuali tengono salde le poesie fra loro all'interno dei raggruppamenti.⁶⁴

Proseguendo si nota che, appena due testi dopo, appaiono la mineralizzazione e l'arborizzazione del corpo, soltanto un paio dei modi della metamorfosi ampliata in *Pasta madre*. Questi processi svolgono altrettante funzioni diverse che potrebbero essere utili ad esemplificare quanto detto e proseguire. Intanto, nell'isotopia lessematica, mantengono un'ulteriore connessione intertestuale con il sangue atriale di prima:

ridono anche senza figli
selvatici come alberi
che danno frutti agli uccelli, con gli occhi
umidi – buchi nella terra:
ogni notte cresciamo
molti semi guardando
le vene illuminate della valle.⁶⁵

Dove i personaggi che attraversano il testo non generano figli, riescono però a mantenere la possibilità di far crescere la vita. Se da alberi «selvatici» disperdevano i loro «frutti», mutandosi in «terra» riescono a far germogliare la vita solo attraverso lo sguardo, con i loro «occhi» che divengono «buchi nella terra». La forza generatrice la trovano, com'era nel battito dei polsi di *invidierai l'aria che rimane*, nel fondo vitale della «valle», in quello che con Airaghi si può chiamare «uno scambio perpetuo e ciclico di vita».⁶⁶

rapporto connettivo è dato [...] dall'articolazione su più testi di un discorso che travalica i limiti (spazi bianchi) che dovrebbero circoscriverlo entro un testo autosufficiente per specificarsi, arricchirsi o completarsi in quelli che lo contornano» (Ivi, p. 17).

⁶³ Su ciò Testa, *Il libro di poesia*, pp. 89-96.

⁶⁴ Ponendo ovviamente in gioco le isotopie di Testa, specie ma non esclusivamente quelle semantiche, cfr. ivi, pp. 23-78.

⁶⁵ *OSQ*, p. 89. In *PM*, p. 28 il testo si presentava diversamente. I vv. 2-3 erano: «selvatici come alberi che danno | frutti agli uccelli, con gli occhi», dove qui si è provato a dare più isolamento e forza al v. 2. In più i vv. 5-6 erano differentemente composti nei loro segmenti: «abbiamo già cresciuto molti semi | la notte guardando». In *OSQ* quindi il testo si fa più chiaro, eliminando alcune torsioni, e si riassetta per rendersi più saldo.

⁶⁶ Alida Airaghi, *Franca Mancinelli, Mala Kruna*, in «Fermenti», 239 (2013), ora in *alidaairaghi.com*, 2 gennaio 2015.

Senonché, in ambito riflessivo, si diceva che la voce poetica di questa raccolta si lascia attraversare e manipolare dagli altri con lo scopo di farsi mantenere vitale. E infatti, guardando alla seconda funzione della metamorfosi, questo testo raccoglie tutti gli elementi di una simile attestazione che opera in due direzioni (credo sia questo il senso del «noi» implicito): sia verso l'io poetico che viene plasmato specchiandosi in loro, sia dall'io poetico che osservando ritrova in loro la vita.⁶⁷

Queste affermazioni trovano per la seconda direzione appena esposta una solida base d'appoggio. La si vede in un altro testo di poetica, risalente alla «primavera 2014»,⁶⁸ quindi già dopo l'uscita di *Pasta madre*, dal titolo *Vigilando*. Mancinelli si racconta prendere appunti «su un taccuino che per ossessione o per abitudine ho sempre con me» e di venire scambiata da un passante per un «vigile urbano».⁶⁹ È a questo punto che una cattiva interpretazione porta ad una più profonda riflessione:

“Ci fai la multa?” Ha chiesto vedendomi segnare in piedi qualcosa accanto a una fila di auto parcheggiate. [...] Per qualche istante ho sentito le mie parole illuminarsi: se fossero lette con la stessa attenzione di quei fogli lasciati sul parabrezza... se le vite degli abitanti di questa via ne fossero, per qualche sequenza modificate...

Camminando ho sempre ceduto al vizio che mi porta a scrivere, prendendo appunti dalle cose, ritrovandomi a un tratto sulla soglia di un segreto che mi chiama, come un cane, a muso chino, quando intercetta un punto in cui la vita affiora in un suo denso precipitato. Bisogna aspirarlo e filtrarlo, fino all'ultima molecola. Niente ha significato, fino a che non si è assolto quel compito di obbedienza a una presenza invisibile, capace di attenuare e annullare persino il dolore [...]. Molte volte questo accade a chi è portato ad avvertire, nelle strade di ogni giorno, le tracce di un'altra vita. [...]. Quest'uomo che oggi mi ha riconosciuta in un vigile urbano, ha intuito qualcosa: sto svolgendo il mio lavoro. Difficile comprendere per chi o per che cosa. Faccio rapporto, consegno il mio verbale.⁷⁰

⁶⁷ L'uso dei pronomi personali è fondamentale nella poesia di Mancinelli, come si è visto. Per quanto riguarda la centralità e l'efficacia del «noi» in *Pasta madre*, qui solo sfruttata nel passaggio, si rimanda anche a Daraio che brevemente quantifica la portata del pronome, avallando questa lettura: «Nel passaggio dall'una all'altra opera ha luogo un mutamento per quel che riguarda l'io lirico. Se nel primo testo [*Mala kruna*] questo poteva essere univocamente ricondotto ad una voce individuale attraverso un percorso di crescita, in *Pasta madre* aumenta la sua portata. Ad esso si accosta l'utilizzo della prima persona plurale non tanto come sostituzione della singolare, quanto come sua amplificazione. La condizione di un soggetto si proietta su quella di ogni soggetto, svelando così la precarietà costitutiva di ogni esistenza.» (Daraio, *Lo spazio della poesia*, p. 269).

⁶⁸ *OSQ*, p. 141, dove la si definisce, quasi a scatola cinese, una «pagina di taccuino».

⁶⁹ Franca Mancinelli, *Vigilando*, in *OSQ*, pp. 133-134, alla p. 133.

⁷⁰ Ivi, pp. 133-134.

L'operazione di osservazione che compie l'io è un vero e proprio lavoro come lo era quello di costruire legami con le persone; ma soprattutto ha lo scopo di «intercettare» nella realtà, di scovare «un punto in cui la vita affiora in un suo denso precipitato». È così che il battito percepito dalle «vene della valle» in *ridono anche senza figli* diviene lo scopo dominante della scrittura, il suo dovere comprensivo di ufficialità. È il suo «compito di obbedienza» che è molto vicino al «rito di obbedienza» di *Un verso è una vasca*, con la significativa differenza che dove si indicava il *come* ora si indica *cosa* cercare. Ma, persino all'interno della quotidianità di solito trascurata, di cui è invece volutamente piena *Pasta madre*, questo risulta in special modo un peso che tale compito carica su «chi è portato ad avvertire, nelle strade di ogni giorno, le tracce di un'altra vita». Non si tratta di bolle sbarbariane, dolci apparizioni effimere di un momento vitale, ma di una ricerca profonda che spinge a individuare il senso di ciò che appare. Con questo dovere sulle spalle, l'io di *Pasta madre* scopre il battito guardando la realtà. Come una mosca sbarrata da un vetro, cerca la vita che più spesso si intuisce senza raggiungerla:

con la costanza degli insetti
torniamo contro questa
luce che non si apre, che ci spezza
quanto ancora busseremo
al vetro che divide
l'ossigeno dal cuore?⁷¹

La consapevolezza teorica sotto la forma della stessa immagine di separazione era già in *Un verso è una vasca*. Un testo denso che dà più chiarezza a *Pasta madre*, in cui come si vede ritorna identica la scena, che non a *Mala kruna* di cui avrebbe dovuto essere diretta conseguenza. Da scritti come questo prende consistenza l'idea di compattezza e unità profonda per l'opera poetica mancinelliana. Varrà dunque la pena riprodurlo per intero:

I versi sono i voli di un insetto imprigionato. Non si sa che cosa abbia portato l'insetto attraverso la fessura (un istinto innaturale forse, una bussola infranta). Una volta nella casa, si accorge presto che non è il suo luogo.

Un verso nasce quando l'insetto cerca la via d'uscita dirigendosi dove vede più luce. La fine di un verso è il battere dell'insetto contro la parete invisibile del vetro. Voli e versi si ripetono, a una cadenza che si fa più ossessiva con l'aumentare della consapevolezza che la vita continua fuori, da dove si è venuti. Voli e versi sono fallimenti.

⁷¹ *OSQ*, p. 98, desunta senza varianti da *PM*, p. 40.

La maggior parte degli insetti si consuma dentro la casa: si afflosciano alla fine arresi, si posano inebetiti dall'urto continuato.⁷²

Per la prima direzione, invece, quella dell'io che si modifica rivedendosi negli altri, con la stessa consistenza di rimandi intertestuali,⁷³ una piccola concentrazione di testi propone l'incertezza di trovare un vero legame. Il peso della ricerca di senso e di vita si intreccia anche con le relazioni influenzate dagli altri e le affatica. Gli altri che attraversano l'io di *Pasta madre* si mostrano facendolo specchiare o, correndo in «corridoi | scavati dentro il ghiaccio» in una scena quasi dantesca, mostrandogli «un segno di saluto, uno specchietto».⁷⁴ A spingere l'io a muoversi è il dovere, il compito rituale di «obbedienza», figurato come un «carnefice che ti alza presto | ti spella via dal buio, ti leva | le coperte, ti scorta in corridoi | scavati dentro il ghiaccio».⁷⁵ La difficoltà nel congiungersi con l'altro e l'attraversamento si uniscono in questo problema di rifrazione, desiderata ma non riuscita (in un certo senso accogliere l'altro dentro di sé è sempre un modo per tentare di legarsi, senza soltanto rispecchiarsi delle parti a vicenda), cercando in fondo l'assimilazione e continuamente sentendone l'impossibilità.⁷⁶ Il desiderio di uscita da queste

⁷² Mancinelli, *Un verso è una vasca*, in *OSQ*, p. 67.

⁷³ Un altro esempio può essere fornito. La poesia *penzola a vuoto a un lato del letto* si chiude con i versi: «Torneranno a tracciarsi le strade | alle scarpe che vanno | confermando i confini | tra cose e cose» (*OSQ*, p. 96, vv. 7-10; identica da *PM*, p. 38). La poetica del limite e della distanza si amplia a tutti gli oggetti, confermando le linee obbligate di percorrenza a chi veste i panni umani e vi rimane «impigliato». Il desiderio che sparisca questo limite e una via per allontanarlo appare pochi testi dopo: «nemmeno una linea nominabile | leggo acqua nell'acqua | con il testo del cielo a fronte || qualcosa in noi respira | soltanto nel trasloco: | gioia per ogni terra cancellata» (*OSQ*, p. 99 immutato da *PM*, p. 41). La cancellazione apparente di quel limite risulta nella sequenza successiva della raccolta, dove si «trasloca» fino a far sparire i lineamenti e a rendere incerta ogni identificazione. Il testo si lega con un rimando intertestuale di trasformazione di tipo logico (conferma confini *vs* scomparsa confini): «sbiadiscono i perimetri. Da qui | si continua a tentoni | a passi indietro | fin dove ha inizio la tua scomparsa || fino a che torni | perso nei lineamenti | come un'eredità | un paio di occhiali» (*OSQ*, p. 108 che riporta invariata *PM*, p. 54).

⁷⁴ *OSQ*, p. 97, vv. 7-8; riproducendo senza modifiche *PM*, p. 39.

⁷⁵ Ivi, vv. 5-8. A conferma si legga: «Credo che dietro a questa concentrazione dello sguardo sui minimi gesti di ogni giorno ci sia una fortissima ricerca di senso. Un senso del vivere, dell'esistere, cercato nella sequenza di azioni che dobbiamo compiere quotidianamente, una volta usciti dal sonno e messi i piedi a terra. Fuori dal letto si aprono cunicoli, percorsi obbligatori, attraverso cui siamo spinti e dai quali usciamo, spesso con occhi ormai ciechi, solo verso sera (così nella poesia è *il carnefice che ti alza presto*)» (Andrea Cati, Franca Mancinelli, *Dialogo tra Andrea Cati e Franca Mancinelli*, in *Poetarum silva*, 10 ottobre 2012).

⁷⁶ È una cosa che ha notato bene Martina Daraio, legandola con molta acutezza alla similitudine, figura retorica costitutiva di *Pasta madre*: «si associa inoltre la ricorrente presenza del tema dello specchio che più che produttore di eterotopia viene utilizzato in funzione relazionale mettendo in evidenza l'impossibilità di una rifrazione totale. A partire da questo stesso elemento di specularità

dinamiche appare presto, richiamando sia l'immagine dell'insetto sia quella dello specchiamento:

quanto tempo contieni
 ora che sei d'ambra
 e lo vorresti, forse
 insetto fisso, caduto
 in te, immerso
 nel corpo attraversato:
 «presto tutto si verserà,
 non avrò specchi».⁷⁷

Si vorrebbe veder sommergere l'io dal tempo di tutte le persone che passano «nel corpo attraversato». Si vorrebbe che questo tempo si concentrasse al punto di consumarsi all'interno della «casa» che è quell'io, per arrendersi infine come l'«insetto fisso» e cadere stordito «dall'urto continuato» di una ricerca vitale. Aveva infatti affermato la poetessa: «Scrivo perché ho ceduto la parola. Cedo la parola alla bocca degli altri. La cedo fino a perderla, fino a ritrovarmi ammutolita, imbavagliata, a una frazione di secondo dalla possibilità di ritornare».⁷⁸ Ciò permetterebbe di uscire dalla prigione e non avere più il doloroso e compassato gioco di specchi. Tornati ai gesti genuini, come quello della mano che si rovescia in «ponte», si apre finalmente la prospettiva di vere relazioni, come già indicava *Mala kruna*, «nella cancrena aperta con i gesti | vedo, e smetto di germogliare | questa resina inutile».⁷⁹ Alcuni falsi rapporti, come si vede, inaridiscono l'io che invece è alla ricerca di zone vitali. Proprio nella delicatezza dei gesti si scoprono le finte relazioni; e sempre attraverso tali gesti se ne esce: «Poi con le labbra mi

può inoltre essere letto, da un punto di vista formale, il massiccio uso che l'autrice fa della similitudine. La figura permette all'io di definirsi attraverso l'assimilazione a ciò che è altro da sé: «come in un giorno di lavoro», «come farebbe una gatta con il figlio», «come fiammiferi» o «come un foglio». Se l'essere si riconduce all'«essere come», è però altrettanto vero che il suo senso non può esaurirsi in esso» (Daraio, *Lo spazio della poesia*, p. 269). Peraltro la stessa intenzione appariva anche in un testo da cui Daraio prende avvio: Anna E. De Gregorio, *Il Cucchiaino Della Poesia. Appunti Su "Pasta Madre" Di Franca Mancinelli*, in *Poesia2punto0*, 3 settembre 2012: «Scompare nella condizione dell'altro significa «essere come»».

⁷⁷ *OSQ*, p. 113, dall'identico *PM*, p. 61. Questa poesia appare due sequenze dopo le precedenti (*con la costanza degli insetti e abbandonando succhi luminosi*) con cui si attesta un legame progressivo efficace, tramite connessioni di trasformazione di tipo logico: specchiamento *vs* non specchiamento e insetto battente *vs* insetto fisso (cfr. ancora Santagata, *Connessioni intertestuali nel Canzoniere del Petrarca*, pp. 14 ss.).

⁷⁸ Mancinelli, *La formazione della scrittrice*.

⁷⁹ *OSQ*, p. 119, vv. 1-3, che riporta senza modifiche *PM*, p. 69.

prendo | e porto a dormire come farebbe | una gatta col figlio». ⁸⁰ La ricerca dovrà proseguire finché si avrà una purificazione dalla pelle umana e dai suoi lacci: «abbandonata ognuno | la sua scorza, gesto dopo gesto entriamo | bambini con un segno d'acqua in chiesa». ⁸¹

Per spiegare quali conseguenze abbia un tale «segno d'acqua in chiesa», occorre ampliare la sua intenzione, ponendolo in risonanza con un testo della sequenza precedente:

l'acqua toglie il dolore, l'odore
di selvaggina, sapone
per non essere più
carne predata, inumidita
nella saliva d'altri: assottigliarsi
e sempre più nel rito
fino ad avere bianca
la pelle come un'ostia. ⁸²

Una parziale fuga dalla caccia che gli altri compiono verso l'io riesce a specificare l'intenzione privilegiata di *Pasta madre* – che ora si può cogliere maggiormente avendo attraversato la raccolta. Scompare progressivamente nel «rito» acquatico qui presentato, analogo a quello di *Un verso è una vasca* (ma guardando appunto anche al «segno d'acqua in chiesa»), vuol dire purificarsi e sacralizzare il proprio corpo nel gesto. Rendersi sempre più rarefatti fino a «non essere più | carne predata» è un'operazione decisiva nell'ottica di *Pasta madre*. È un'intenzione profonda che rilancerebbe la propria vita genuinamente, realizzerebbe il compito rituale di «obbedienza». Ma che tutto ciò sia più una direzione, una prospettiva più che un fatto compiuto, lo si nota nel testo finale della raccolta. Dal candore di una pagina in cui ci si stende, verso la «narcosi» ed il «sonno» in cui si ritrova lo stato originario e vitale, nonché la poesia di Franca Mancinelli, si trova nuovamente la circolarità di questo rito. Si affonda e si risale, si sosta e si «prosegue». Solo così, continuamente immergendosi e riaffiorando dal rito sacrificale, si può trovare la salvezza, la catarsi ed il calore vitale.

dormivo su una pagina ogni notte
bianca. Il mattino
un'ombra del mio peso, alcune pieghe
e subito voltava: proseguire

⁸⁰ Ivi, vv. 4-6.

⁸¹ *OSQ*, p. 120, identico da *PM*, p. 70.

⁸² *OSQ*, p. 116, ripreso invariato da *PM*, p. 64.

è questo a capo del principio,
 bocca che passa calore
 all'aria come potesse svegliarsi
 essere ancora salvata.⁸³

Secondo la direzione appena descritta si può aprire una riflessione, ampliando lo sguardo al lavoro autoriale sui testi che fin qui si è saggiato. Le raccolte (e segnatamente *Mala kruna*) che riemergono in *A un'ora di sonno da qui* sono passate anch'esse al vaglio di questo rituale. Si sono sempre più rarefatte e contratte, consapevoli delle scelte finali di *Pasta madre*. Come si è annotato per le varianti,⁸⁴ lo scioglimento di alcune immagini più articolate, la loro perdita di dettagli e la loro coagulazione in un unico corpo, più evidente grazie alla ricostruzione versale,⁸⁵ lavorano tutte nel senso di una purificazione e di una contrazione.⁸⁶ Il reintegro delle elisioni come pure la punteggiatura, sempre essenziale, ma che si aggiunge a dividere le immagini e le porzioni di verso, vogliono dare alle poesie un andamento più compassato, una lettura che possa permettere un maggiore assorbimento.

Studiando brevemente la prosodia di *Pasta madre*, anche Giacomo Morbiato è giunto alle stesse conclusioni, scovando nelle «coppie o terne isoritmiche e scalari», nel «montaggio alternato di due figure accentuali», nella presenza di «versi a spinta ritmica» (tutti «coesivi ritmici») una tendenza:

Tale insieme di coesivi ritmici rende più omogenei testi già di per sé compatti e fusi, medio-brevi e, quando non indivisi (11/50), devoti alla terzina (11 su 22 strofe totali), che svela l'unità melodico-sintattica prediletta dall'autrice. Un secondo contributo di rilievo è apportato da alcune movenze sintattiche provviste di alto valore formante e considerate nella loro distribuzione lungo lo spazio metrico: dominano i costrutti di tipo ascendente e gli attacchi in sintassi nominale – che di rado eccedono il distico e

⁸³ *OSQ*, p. 124, immutato da *PM*, p. 75.

⁸⁴ Non si può che rimandare a tutte le note testuali precedenti, le quali non hanno potuto prendere la variantistica completa delle due raccolte mancinelliane, ma hanno saputo dare diversi esempi emblematici, cercando con semplicità di appuntare alcuni motivi di quelle nuove versioni.

⁸⁵ Ovviamente, non viene escluso l'*enjambement*, talmente presente da aver fatto dire che si tratti di un «espediente che mima la frizione tra il *continuum* della vita e la forma che lo ingabbia, usato in modo insistito in *Mala kruna* e *Pasta madre* e preludio del registro prosastico di *Tasche finte*» (Gallo, *Mutare forma e visione*). Né in *A un'ora di sonno da qui* viene escluso, vengono solo ricomposti alcuni segmenti di verso per ottenere più chiarezza ed omogeneità, mantenendo attivo l'*enjambement*, come in «Accadde allora che un lenzuolo | tenero m'avvolse dalla nuca | imprimendo i contorni che ora vedi, | l'immagine che sono» (*MK*, p. 54) che diventa «Accadde allora che un lenzuolo tenero | mi avvolse dalla nuca» in *OSQ*, p. 54.

⁸⁶ Anche qui il cenno di De Angelis che va in questo senso dev'essere inserito nel discorso più ampio che si è provato a produrre: «Tutto il libro è un sottrarre e un levigare, uno sforzo di purificarsi, di giungere a una nudità che è conoscenza» (De Angelis, *Appunti su "Pasta madre"*, p. 78).

sono di norma seguiti da uno sviluppo di maggiore respiro –, secondo una strategia complessiva di ritardo della predicazione che tradisce una presa di parola (e di contatto col mondo) faticosa e trepidante.⁸⁷

Si mostra allora un «libro privo di cesure nette»,⁸⁸ nel suo emergere dalle pause bianche che ne determinano il ritmo. Un andamento che in *A un'ora di sonno da qui* ha coinvolto anche *Mala kruna*, senza snaturarlo del tutto, ma proponendone una versione più compatta nei singoli testi, pur nella consequenzialità narrativa che si è vista mantenere.⁸⁹ Anche quello prodotto in quest'analisi è stato un tentativo di riconsiderare *Mala kruna* (a posteriori ovviamente), ma fatto in modo che la raccolta fosse tirata verso sé dalla nuova intenzione, come mostrano le scelte autoriali. Se anche in alcuni luoghi dell'analisi sono stati riportati testi espunti dalla versione definitiva è stato per cercare una lettura che accogliesse anche il primo momento delle raccolte (la *Mala kruna* o la *Pasta madre* dei lettori), portandole col discorso a mostrare sia l'intenzione originale sia quella comparsa nel secondo momento.

Si può quindi giungere senza sorprese a capire la prova di *A un'ora di sonno da qui*: il tentativo di concentrare un nucleo di poesie, compatto nel suo modo e circolarmente progressivo nei suoi temi. Un'intenzione di risciversi e annullarsi, sovrascrivere il proprio corpo e la propria produzione, con l'intento di purificarsi ma contemporaneamente, rimanendo in ambito tematico, obbedire al rito. Un solido appiglio per il *Libretto*.

Bibliografia

Alida Airaghi, Franca Mancinelli, *Mala Kruna*, in «Fermenti», 239 (2013), ora in *alidaairaghi.com* (2 gennaio 2015).

<<https://www.alidaairaghi.com/mancinelli/>>

Giorgio Caproni, *L'Opera in versi*, edizione critica a cura di Luca Zuliani, cronologia e bibliografia a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori, 1998.

Martina Daraio, *Lo spazio della poesia. Il caso marchigiano negli anni della diaspora e della mobilità*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, 2016.

⁸⁷ Morbiato, *Metrica e forma nella poesia di oggi*, p. 30.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Si è mantenuta l'analisi sulla versione più recente, pur mostrandone le varianti, proprio per dimostrare questo punto.

<<http://paduaresearch.cab.unipd.it/9134/>>

Milo De Angelis, *Appunti su "Pasta madre"*, in Mancinelli, *Pasta madre*, pp. 77-79.

Riccardo Donati, *Il sogno di un mondo fluttuante: le prose liriche di Mancinelli*, in «La ricerca», 30 aprile 2018.

<<http://www.laricerca.loescher.it/poesia/1723-il-sogno-di-un-mondo-fluttuante-le-prose-liriche-di-mancinelli.html>>

Thomas S. Eliot, *The waste land. Authoritative text, contexts, criticism*, edited by Michael North, New York-London, W. W. Norton & Company, 2001.

Matteo Fantuzzi, *Franca Mancinelli: Mala kruna* (recensione), in «Atelier», 49 (2008), pp. 114-115.

Leonardo Franceschini, «*La forma dell'acqua*». *Conversazione con Franca Mancinelli*, in «Scirocco», 22 (2008), pp. 86-89, ora in *Poetarum silva* (23 maggio 2013).

<<https://poetarumsilva.com/2013/05/23/la-forma-dellacqua-conversazione-con-franca-mancinelli-di-lorenzo-franceschini/>>

Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

Stefano Guglielmin, *Mala kruna ovvero come recitare l'abisso*, in «Tratti», 86 (2011), pp. 100-102, ora come Stefano Guglielmin, *Franca Mancinelli: come recitare l'abisso*, in *blanc de ta nuque* (18 aprile 2011).

<golfedombre.blogspot.com/2011/04/franca-mancinelli-come-recitare.html>

Vera Kazartseva, *Poesia in prosa nella letteratura italiana contemporanea (Le opere di F. Mancinelli)*, Tesi di laurea, Università Statale Russa delle Scienze Umanistiche di Mosca - Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, a.a. 2018/2019.

Franca Mancinelli, *Nel treno del mio sangue*, in «Poesia», 203 (2006), pp. 72-75.

Franca Mancinelli, *Mala kruna*, San Cesario di Lecce, Manni, 2007.

Franca Mancinelli, *Dopo il viaggio*, in «Poesia», 273 (2012), pp. 73-76.

Franca Mancinelli, in *Nuovi poeti italiani 6*, a cura di Giovanna Rosadini, Torino, Einaudi, 2012, pp. 221-237.

Franca Mancinelli, *Pasta madre*, Torino, Aragno, 2013.

Franca Mancinelli, *Tasche finte*, in *Poesia contemporanea. Tredicesimo quaderno italiano*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2017, pp. 145-194.

Franca Mancinelli, *Libretto di transito*, Mestre, Amos Edizioni, 2018.

- Franca Mancinelli, *A un'ora di sonno da qui*, Ancona, italic pequod, 2018.
- Franca Mancinelli, *Taccuino croato*, in Franca Mancinelli, Maria Grazia Calandrone, Alessandro Anil, *Come tradurre la neve. Tre sentieri nei Balcani*, Otranto, AnimaMundi Edizioni, 2019, pp. 53-97.
- Leonardo Manigrasso, *Una lettura di Libretto di transito di Franca Mancinelli*, in «l'immaginazione», 309 (2019), pp. 53-54, ora in *Nazione indiana* (20 marzo 2019).
<<https://www.nazioneindiana.com/2019/03/20/una-lettura-di-libretto-di-transito-di-franca-mancinelli/>>
- Fabrizio Miliucci, *Tredicesimo quaderno italiano* (recensione), in «Semicerchio», LVII (2017), pp. 74-75.
- Giacomo Morbiato, *Metrica e forma nella poesia di oggi*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 8 (2017), pp. 27-45.
- Alessandro Moscè, *Una percezione nella propria esistenza*, in «La clessidra», 1 (2009), reperibile anche su *Mannieditori.it*
<<http://www.mannieditori.it/rassegna/franca-mancinelli-mala-kruna-1>>
- Alessandro Puglia, *Una piccola corona di spine per una delle migliori giovani poetesse italiane*, in «La voce di Romagna», 3 marzo 2008, reperibile anche su *Mannieditori.it*
<<http://www.mannieditori.it/rassegna/franca-mancinelli-mala-kruna-9>>
- Marco Santagata, *Dal sonetto al Canzoniere*, Padova, Liviana, 1979.
- Vittorio Sereni, *Giorgio Caproni: l'esistere del non esistere*, in Vittorio Sereni, *Poesie e prose*, Milano, Mondadori, 2013, p. 1065.
- John Taylor, *Sur «Libretto di transito» de Franca Mancinelli*, in «Times Literary Supplement», 21 June 2019, p. 32, reperibile anche su *Jobntaylor-author.com*
<<https://john-taylor-author.com/john-taylor-sur-libretto-di-transito-de-franca-mancinelli-times-literary-supplement/>>
- John Taylor, *Riparando fenditure: "Libretto di transito" di Franca Mancinelli*, trad. it. di Riccardo Frolloni, in *Centropens.eu* (14 maggio 2018).
<<https://www.centropens.eu/materiali/articoli/item/153-riparando-fenditure-libretto-di-transito-franca-mancinelli>>
- Enrico Testa, *Il libro di poesia*, Genova, il melangolo, 1983.

Sitografia:

Andrea Cati, Franca Mancinelli, *Dialogo tra Andrea Cati e Franca Mancinelli*, in *Poetarum silva* (10 ottobre 2012).

<<https://poetarumsilva.com/2012/10/10/dialogo-tra-andrea-cati-e-franca-mancinelli/>>

Andrea Cortellessa, *Poesia delle donne? Su «Nuovi poeti italiani 6»*, in *Le parole e le cose* (6 settembre 2012).

<<http://www.leparoleelecose.it/?p=6455>>

Anna E. De Gregorio, *Il Cucchiaino Della Poesia. Appunti Su “Pasta Madre” Di Franca Mancinelli*, in *Poesia2punto0* (3 settembre 2012).

<<http://www.poesia2punto0.com/2012/09/03/il-cucchiaino-della-poesia-appunti-su-pasta-madredi-franca-mancinelli/>>

Chiara De Luca, *Franca Mancinelli, “Pasta madre”*, in *Poesia. Blog di Rai News* (4 giugno 2013).

<<http://poesia.blog.rainews.it/2013/06/franca-mancinelli-pasta-madre/>>

Tommaso Di Dio, *Per il Tredicesimo quaderno italiano di poesia contemporanea*, in *La Balena Bianca* (26 settembre 2017).

<<https://www.labalenabianca.com/2017/09/26/tredicesimo-quaderno-italiano-poesia-contemporanea/>>

Carmen Gallo, *Franca Mancinelli, Pasta madre* (recensione), in *Poetarum silva* (6 giugno 2013).

<<https://poetarumsilva.com/2013/06/06/franca-mancinelli-pasta-madre/>>

Carmen Gallo, *Mutare forma e visione – Per Tasche finte di Franca Mancinelli*, in *La Balena Bianca* (24 ottobre 2017).

<<https://www.labalenabianca.com/2017/10/24/franca-mancinelli/>>

Franca Mancinelli, *La formazione della scrittrice, 34*, a cura di Giulio Mozzi, in *Vibrisse* (29 settembre 2014).

<<https://vibrisse.wordpress.com/2014/09/29/la-formazione-della-scrittrice-34-franca-mancinelli/>>

Franca Mancinelli, Giuseppe Martella, *Parole nel transito, un dialogo sul silenzio*, in *Poetarum silva* (13 maggio 2019).

<<https://poetarumsilva.com/2019/05/13/parole-nel-transito-un-dialogo-sul-silenzio-franca-mancinelli-e-giuseppe-martella/>>

Gilda Policastro, *Intermezzo – Appunti per una convivenza tra lirica e ricerca*, in *La Balena Bianca* (31 ottobre 2017).

<<https://www.labalenabianca.com/2017/10/31/intermezzo-appunti-convivenza-lirica-ricerca/>>

Todd Portnowitz, *Fitful Travel: Franca Mancinelli's "The Little Book Of Passage,"* Translated from Italian by John Taylor, in *Reading in translation* (10 dicembre 2018).

<https://readingintranslation.com/2018/12/10/fitful-travel-franca-mancinellis-the-little-book-of-passage-translated-by-john-taylor/?fbclid=IwAR0hm3Ku4Q5-dV6ireszw5qZ2HbU7vefm3jDCa3cJshZrI_Z7ABOcRDotI8>

PER UN «CASO LUIGI DI RUSCIO» MATERIALI. IPOTESI.

Costantino Turchi

«Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe,
che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi»
(W. Benjamin, *IX Tesi di filosofia della storia*)

Se ormai sia soffiata via la tempesta del Novecento non possiamo ancora affermarlo irrevocabilmente: nel frattempo, le storie letterarie d'Italia si affaccendano per estrarre dei monumenti dalle macerie che in questo secolo sono state lasciate. Alcuni nomi, in quanto oggetti di una attenzione prolungata, sembrano già potersi dare per certi; altri sembrano piano avvicinarsi allo sfondo, sul punto di scomparire o rimanere solo nella memoria di un preciso culto. Quello di Luigi Di Ruscio, però, non sembra far parte del primo o del secondo caso: piuttosto sarà da evocarne un terzo, la riscoperta – per di più postuma – di un autore che in vita di pubblico ne ha avuto poco, se non nulla: ovvero di quello che si è potuto fin oggi designare come un minore, se non un escluso.

Iniziata dalle opere in prosa,¹ questa riscoperta (o «restituzione», come preferì Andrea Cortellessa in un'intervista a proposito)² arriva oggi all'opera poetica di Luigi Di Ruscio con la recentissima pubblicazione di *Poesie scelte: 1953-2010*.³

¹ Primo passo capitale per l'inserimento dei suoi testi in un circuito di diffusione maggiore è certamente Luigi Di Ruscio, *Romanzi*, a cura di Andrea Cortellessa e Angelo Ferracuti, Milano, Feltrinelli, 2014. Antecedente a questo, si segnala inoltre il numero monografico dedicato all'autore (all'epoca ancora vivente) di «Nuova prosa»: *Omaggio a Luigi Di Ruscio*, «Nuova prosa», 52 (aprile 2010).

² Alberto Cellotto, «Un grande odore di sudore seccato». *Romanzi e poesia di Luigi Di Ruscio. Un'intervista con Andrea Cortellessa*, in *Librobreve*, 14 marzo 2014.

³ Luigi Di Ruscio, *Poesie scelte: 1953-2010*, a cura di Massimo Gezzi, prefazione di Massimo Raffaelli, Milano, Marcos y Marcos, 2019; d'ora in poi *PS*. Durante le fasi di stesura di questo articolo è inoltre stato pubblicato di Luana Trapè, *Diario di un ritrovamento. Divagazioni su alcune poesie inedite di Luigi Di Ruscio e il Vicolo Borgia*, Osimo, Arcipelago Itaca, 2019. Questo nuovo contributo, oltre che confermare l'attenzione attualmente diretta alla produzione poetica di Di Ruscio, ha il merito di portare alla luce alcuni testi inediti del periodo fermano successivo alla prima raccolta dentro una cornice fatta di dettagli sulla vita dell'autore e l'ambiente in cui quelle poesie erano state scritte e condivise. Arricchiscono il quadro del ritrovamento alcune impressioni

Questo fenomeno in atto consente di aprire una questione speculativa: quando e come è possibile riprendere la produzione di un minore per renderla attiva nella contemporaneità? Ovvero, come e di cosa si costituisce la funzione del minore nella letteratura contemporanea?⁴

Il motivo di tali domande è presto detto: il volume antologico rimette in circolazione una produzione poetica altrimenti interamente sommersa; allo stesso tempo dei parametri influenti nella funzionalizzazione del minore – quali a) un gruppo coeso e già determinato di autori attivi che condividono consapevolmente una prassi e b) una produzione critica volta a connettere la pratica del minore con quella di tale gruppo – sono ancora assenti. È possibile allora, ed è ciò che si farà nei seguenti paragrafi, un'analisi in rassegna dei contesti e dei testi presenti nel volume finalizzata a reperire i connotati e le dimensioni conseguenti, i valori virtualmente spendibili per caratterizzare un'ipotetica linea o gruppo di opere odierne.

1. Materiali: testi e contesti per un «caso Di Ruscio»

Poesie scelte: 1953-2010 restituisce in un volume dal valore autonomo un'intera vicenda umana, poetica e editoriale tramite la cura di Massimo Gezzi e l'introduzione di Massimo Raffaeli. Le date riportate nel titolo, estremi dell'attività poetica di Luigi Di Ruscio, possono offrire immediatamente le coordinate della storia in cui inserire (e con cui confrontare) quelle vicende prima di estrapolarne dei valori utili all'attualità.

Luigi Di Ruscio esordisce nel 1953 con la raccolta *Non possiamo abituarci a morire* per i tipi Schwarz e con prefazione di Franco Fortini.⁵ È un decennio di passaggio: il neorealismo poetico è al punto di maturazione ultimo e darà i suoi prodotti migliori nel giro di qualche anno; nel frattempo esordiscono i protagonisti più attivi di quella che sarà la *querelle* tra sperimentalismo e avanguardia – pensiamo per esempio a Zanzotto o Sanguineti, appartenenti alla stessa generazione del nostro autore. Così, anche quel recentissimo 2010 che segna il termine ultimo della costante elaborazione che l'autore – scomparso nel 2011 –

estetico-critiche dell'autrice a proposito; impressioni con cui il presente articolo non sente di discordare, anzi di convergere aggiungendo una oculata correlazione sostanziale di dati.

⁴ Le presenti domande sono legate a uno specifico inquadramento della funzione del minore nella complessa produttività critica della categoria: ovvero, oltrepassando sia la pura e semplice impresa commerciale che le entusiastiche ma momentanee voghe per letterati, piuttosto che un'ottica statica (cfr. Giulio Ferroni, *Prima lezione di letteratura italiana*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 52 e 54-55) si preferisce quella dinamica o d'avanguardia (cfr. Francesco Muzzioli, *Il Gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, Roma, Odradek, 2013, p. 9).

⁵ Ivi, p. 28.

riservava ai suoi testi in vista di pubblicazione, reca con sé e marca l'esaurimento della generazione cui egli apparteneva.

I contorni dell'opera di Di Ruscio però, nonostante l'arco temporale che essa copre, non consentono una sua storicizzazione netta, un'attribuzione certa ad anche una sola delle correnti letterarie della seconda metà del secolo scorso. Ciò risulta testimoniato anche dalle diverse e disparate personalità che a lui si sono interessate: oltre a Fortini, si aggiungono alla lista Salvatore Quasimodo, che curò l'introduzione alla sua seconda raccolta e lo inserì nell'antologia *Poesia italiana del dopoguerra*, Antonio Porta che lo inserì in *Poesia degli anni settanta*, Eugenio De Signoribus che curò la pubblicazione di *Enunciati* e Biagio Cepollaro.⁶ Inoltre, oltrepassando le questioni di poetica in favore della biografia, l'opera in poesia di Luigi Di Ruscio consegna al pubblico una storia parallela, posta alla periferia dell'orizzonte storico letterario che di quel tempo ci è stato consegnato; una storia sommersa della storia. Così riporta la *Prefazione* curata da Raffaelli:

Venuto al mondo a Fermo in vicolo Borgia, al tempo della dominazione fascista [anno 1930] e in un ghetto di sottoproletari, alunno indocile e ripetente che non andrà oltre la quinta elementare, monello sbandato, comunista con evidenti venature anarchiche, poi ragazzo di mille mestieri, infine nel '57 migrante a Oslo dove per quarant'anni lavorerà da operaio alla catena di montaggio di una fabbrica metallurgica: tale è il suo *cursus honorum*, dove il tempo della poesia è un residuo sottratto con tenacia al tempo dell'asservimento ed è il solo privilegio concessogli da quello che chiama, alternando sarcasmo e ironia, il paradiso socialdemocratico.⁷

In aggiunta, è necessario chiarire e considerare la presenza di un problema testuale che, non secondario ma risolvibile solo in specifica sede filologica, condiziona al momento della contestualizzazione storica l'assunzione di *Poesie scelte* come punto di partenza per l'allestimento del caso: l'antologia, pur seguendo le tracce dell'opera poetica complessiva, è composta⁸ secondo la coordinazione tra la volontà autoriale – emergente dal progetto autoantologico sottostante il volume in questione – e la curatela di Gezzi.⁹ Volta interamente all'immissione della poesia di Di Ruscio nell'attuale panorama editoriale, finalizzata a una sua attivazione nel presente della letteratura, l'antologia risulta come la sincronizzazione – dovuta all'autore non meno che al curatore – di testi elaborati continuamente e spesso senza risolvimento definitivo, ma anche, almeno in parte e almeno alla loro origine, diacronicamente marcati: ne consegue che poesie e raccolte risultino perlopiù

⁶ Cfr. *Notizie bibliografiche*, in *PS*, pp. 28-30.

⁷ Ivi, p. 10.

⁸ Tanto nelle varianti testuali, quanto nella selezione dei testi e nell'ordine dato alle raccolte da cui sono estratti.

⁹ Cfr. ivi, pp. 15-27.

smarcate dalle proprie ragioni storiche e dalla loro evoluzione, anche per quanto riguarda le soluzioni formali adottate o perseguite di volta in volta dall'autore. Piuttosto, queste si prestano in tal modo ad essere interpretate come equivalentemente disponibili in aderenza al loro contenuto,¹⁰ eccezion fatta, al limite, per gli estratti delle prime due raccolte, *Non possiamo abituarci a morire* del 1953 e *Le streghe s'arrotano le dentiere* del 1966: se non è possibile escludere la presenza di esempi di riscrittura più o meno tarda anche in queste,¹¹ le indicazioni del curatore lasciano pensare a un minore adeguamento ai risultati successivi dell'autore, a una maggiore conservazione del loro carattere originale.¹²

Da dove partire dunque? La dimensione formale potrebbe essere un primo punto su cui riflettere: nell'arco cronologico scandito dalla pubblicazione delle prime due raccolte di Luigi Di Ruscio una serie di interventi correlati aprono proprio in questo versante una serie di questioni a proposito della pratica poetica italiana, portando a specifiche elaborazioni sulla versificazione e sulla lingua decisive per comprendere la seconda metà del Novecento poetico italiano e i suoi tentativi di superare un verso libero ancora legato ad elementi convenzionali e tradizionali della poesia. Si sta parlando degli ormai celebri saggi di Fortini del biennio '57-'58,¹³ di Giuliani¹⁴ e della recensione ai *Novissimi* di Zanzotto:¹⁵ se il

¹⁰ Se le scelte operate da Massimo Gezzi e le elaborazioni di Luigi Di Ruscio sono pacificamente esplicitate e descritte in *Perché (e come) le Poesie scelte* (cfr. *ibid.*), in questa chiave potrebbero essere rilette, una volta estrapolate, le seguenti parole di Raffaelli: «[...] in ogni poesia di Di Ruscio c'è potenzialmente tutta la sua poesia e per questo la sua intera produzione [...] ha la circolarità di un autentico poema. Il poeta stesso ha detto più di una volta che la sua opera ha la forma del cosmo immaginato da Bruno e Spinoza, vale a dire un universo dove il centro si trovi dappertutto e i confini non si scorgano da nessuna parte» (ivi, pp. 11-12).

¹¹ Cfr. ivi, pp. 18-20.

¹² Il testo di *Le streghe s'arrotano le dentiere* preso da Gezzi ad esempio di un aspetto delle elaborazioni operate da Luigi Di Ruscio, nella sua ultima versione, accolta nel volume, risulta più vicina all'originale che ad altre presenti in antologie precedenti (cfr. *ibid.*). Si consideri anche la seguente dichiarazione: «[...] mi è sembrato giusto scegliere le poesie cui Luigi, nel comporre le sue due autoantologie del 1999 (*Firmum*) e del 2007 (*Poesie operaie*), si era dimostrato più affezionato, includendole nell'una, nell'altra o in entrambe. A questi testi, ovviamente qui riscritti da lui per l'ennesima volta, ho poi affiancato le poesie che mi sembravano più compiute e felici, o più rappresentative di una stagione temporale o stilistica: quella fermana delle prime raccolte, che riemerge dal ricordo e conserva negli anni e nei libri la sua potenza evocativa, e quella operaia e norvegese» (ivi, pp. 26-27).

¹³ Rispettivamente Franco Fortini, *Metrica e libertà* [1957], *Verso libero e metrica nuova* [1958] e *Su alcuni paradossi della metrica moderna* [1958], in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 783-798, pp. 799-808 e pp. 809-817.

¹⁴ Alfredo Giuliani, *Il verso secondo l'orecchio*, in «Il Verri», 1 (1961), pp. 43-52; ora, senza variazioni nel testo, col nome di *La forma del verso*, in *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di Alfredo Giuliani, Torino, Einaudi, 2003, pp. 183-191.

¹⁵ Andrea Zanzotto, *I «Novissimi»* [1962], in Id., *Aure e disincanti*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 24-29.

primo con *Metrica e libertà* predisporre il quadro teorico e concettuale da cui poi avanzare (e in seguito difendere)¹⁶ l'emergere di una metrica nuova fondata «su di un compromesso fra numero di sillabe, ricorrenza di accenti forti (o ritmici) e durata temporale»¹⁷ e affidata nella scansione «ad un'ombra di intonazione, quella sintattica, ma soprattutto a quella suggerita dalla punteggiatura»¹⁸ anziché alle figure metriche; il secondo nel 1961 controbatte che, se di una metrica o versificazione nuova si deve parlare, questa sarà quella «dominat[a] dalla spinta semantico-strutturale, non legat[a] né dal numero delle sillabe né dall'isocronismo degli accenti»;¹⁹ mentre il terzo, a sua volta ed elaborando in maniera originale il quadro delineato in precedenza da Fortini, indica una contro-alternativa sperimentale sulla scia di Michaux nell'uso retorico e sintattico capace di «lasciare uno spazio vuoto “dove potrebbe essere la poesia”».²⁰

Inserite in questo contesto teorico e interpretativo, le prime due raccolte di Luigi Di Ruscio aderiscono perfettamente a ciò che Fortini indicava come «integrale rifiuto dei metri, o pseudoritmicità “pura”»²¹ nel generale «rifiuto delle istituzioni metriche»:²² in *Non possiamo abituarci a morire* i versi di rado superano le misure limite della tradizione rimanendo sotto le undici o le quattordici sillabe; quando lo fanno, spesso vi si possono segmentare non più di due misure tradizionali o una additivata; nella composizione oscillante e in cui sono assenti stacchi strofici non è infrequente imbattersi in un endecasillabo o un settenario così come dentro lo stesso verso o in un verso e l'altro si possono presentare rime o assonanze, anche se per lo più di natura grammaticale. Questi elementi residui della tradizione, tutti assieme, si trovano a reggere una musicalità monocorde, dondolante, dominata dalla sintassi piana e lineare, cioè ad affermarne l'appartenenza al genere poetico in mancanza di altre connotazioni: la lingua prosastica e per lo più descrittiva si avvicina a un parlato monologico ma fittizio essendo incluse solo alcune sue caratteristiche salienti;²³ il lessico non è connotato letterariamente, ma neppure anticonvenzionale, quanto invece è strettamente referenziale; l'efficacia estetica è completamente affidata all'incisività delle immagini raffigurate anziché

¹⁶ Cfr. Fortini, *Su alcuni paradossi*.

¹⁷ Fortini, *Verso libero e metrica nuova*, p. 803

¹⁸ Ivi, pp. 805-806.

¹⁹ Giuliani, *La forma del verso*, pp. 183-184.

²⁰ Cfr. Zanzotto, *I «Novissimi»*, pp. 27.

²¹ Fortini, *Verso libero e metrica nuova*, p. 801.

²² *Ibid.*

²³ Si notino a proposito nel testo che segue: la dislocazione a destra che, divisa tra il v.10 e il v.11, crea l'ambiguità referenziale del clitico con il v.9; l'uso contemporaneo di *le* dativale (terza persona plurale femminile) proprio dello standard al v.14 e, subito a seguire, la sovraestensione al suo posto di *gli*, di marca invece popolare, al v.15.

all'immagine sonora verbale. Tutti i tratti elencati si possono agilmente trovare nella seguente poesia:

Sono senza lavoro da anni
e mi diverto a leggere tutti i manifesti
forse sono l'unico che li ragiona tutti
per perdere il tempo che non mi costa nulla
e perché sono nato non sta scritto in nessuna stella
neppure dio lo ricorda.
Gioco alla sisal
e ragiono sulla famosa catena
ma ormai poco mi lascia sperare ai miracoli
sarebbe meglio berli
i soldi che gioco per sperare un poco.
Tutti i giorni vado all'ufficio del lavoro
ed oggi vi erano due donne a riportare il libretto
ma le hanno consolate
gli hanno detto che per loro è più facile
potranno sempre trovare un posto da serve.
Poi sono rimasto sino alla sera ai giardini pubblici
una coppia si baciava
anch'io su quel sedile ho avuto una donna
ora ho lo sguardo di una che vorresti
che scivola dai capelli alle scarpe
per scoprirti che sei uno straccione.
Lavoravo poi tornavo a casa sulla bicicletta, pieno d'entusiasmo
e alle feste con la donna
che ho lasciato per farla sempre aspettare
ora l'insonnia sino all'alba
poi un sonno pieno d'incubi.
Avevo pensato di farla finita
se resisto è per la speranza che cambierà
ma ormai ho qualche filo bianco
senza una sposa e un figliùio
solo questo vorrei questo sogno da pazzi.²⁴

Lo stesso discorso vale, in linea di massima, per *Le streghe s'arrotano le dentiere*, annotando però le seguenti variazioni: la scarna punteggiatura della prima raccolta, quasi limitata al solo punto atto a marcare i diversi periodi, è completamente abolita nel corpo del testo, il punto spinto sino alla fine della poesia; seppure i versi comincino ad essere in media più lunghi, questo allungamento della misura

²⁴ *PS*, pp. 35-36.

scandita avviene sempre per addizione di segmenti così che, permanendo anche una forte oscillazione di quella, di certo non è possibile parlare a proposito del verso accentuale ipotizzato da Fortini; mantenuta l'impostazione intonativa, iniziano a farsi largo, tra le descrizioni più lineari di personaggi o eventi, poesie di riflessioni e pensieri che raggiungono anche il metapoetico, come la seguente:

Qua mai un uomo ha incontrato un altro uomo
 tutto è murato in un unico gesto
 muti oggetti che ricompaiono per scomparire di nuovo
 ogni parola è la stessa parola
 ogni figura è la condanna dell'altra
 quale cottimista ossesso continua a fabbricarvi
 quale delirio crea la ripetizione della stessa figura
 da dove sono usciti uguali sino allo spasimo
 come sarà scelto chi sarà perduto chi sarà il salvato
 quale sottilissimo potrà dividervi
 e guardarvi come fosse possibile trovare nei vostri passi
 qualcosa che riecheggi lontane scoperte
 girare in questo mondo
 dove ogni sputata deve avere l'approvazione
 imparare a ricercare nei tram il posto più lontano
 da quello che dovrebbe essere il mio prossimo
 ho imparato a murare la bocca come una ferita
 a spiare sulle fessure delle vostre facce.²⁵

Ma l'evento citato, che potrebbe avere un certo margine di casualità, sembra essere tipico:²⁶ dopo essere stata espressa la riflessione sul mezzo poetico, le poesie iniziano – nella stessa raccolta – a complicarsi accogliendo più piani di contenuto e soggetti agenti, le descrizioni a farsi meno lineari e più convulse con intromissioni costanti del pensiero: inizia a prendere corpo un amalgama che però permette ancora di distinguere gli elementi compositivi dei brani per la loro diversa origine materiale o mentale nonostante la frammentarietà e la sovrapposizione:

La terra è bruciata come una canna fumaria
 le viti hanno i pampini scoppati
 i granturchi hanno gli acini bianchi lessati
 cammina lo spaventapasseri con la testa di paglia bruciata
 la vita è a guazzare nel fiume
 nell'acqua che s'impantana nella melma

²⁵ Ivi, p. 66.

²⁶ Nella selezione operata segue la citata un'altra poesia dallo stesso carattere metapoetico (ivi, p. 67).

dove strisciando prende con le mani la viscida anguilla
che crepa con la testa acciaccata sulla pietra
il luccio dalla bocca infernale che abbocca muore fischiando
oggi ho imparato a prendere i pesci con l'acuta forchetta
che getta nell'acqua che corre sulla preda agitata
se neppure oggi può gettarsi due volte nella stessa acqua
basta una volta fortunata
perché l'arma con i tre denti aguzzi
gli ritorni con la preda infilzata
gli uccelli volano a bocca aperta assetati
dall'alba non hanno gettato che suoni di vetri sfregati
basterà mettere una rete davanti ad un po' d'acqua
per riportare un sacco pieno di piume
i contadini nelle chiese
pregano i santi specializzati nella calura
la preparazione alla processione della penitenza
dove quelli della confraternita agiteranno cristi e bastoni.²⁷

Si è scelto un esempio emblematico ma non eccentrico: nell'incostanza dei caratteri (ancora molto instabili nella raccolta in oggetto, così che non faticano a ripresentarsi testi più simili ai modi precedenti) si coglie un trapasso dall'istanza realista all'istanza espressionista che contraddistinguerà – approfondendosi almeno fino alla stesura dell'*Iddio ridente*²⁸ – tutta la successiva opera di Di Ruscio. Nel trapasso in questione la riflessione sul mezzo funziona da soglia: presenza costante e centrale da qui in poi, l'inserimento nel testo poetico del pensiero sulla sua produzione coincide con la riacquisizione della coscienza altrimenti alienata,

²⁷ Ivi, p. 102

²⁸ Ivi, pp. 275-305. La raccolta, del 2008, è l'ultima autonoma prodotta e pubblicata dall'autore in vita: i toni si fanno più lirici, i versi e i testi più brevi, la sintassi più piana rispetto all'insieme di raccolte che si prenderà a breve in considerazione – ovvero la trilogia *Apprendistati* (1978), *Istruzioni per l'uso della repressione* (1980) e *L'ultima raccolta* (2002) con in più *Enunciati* (1993). Queste caratteristiche, congiunte a un'escursione lessicale pur sempre radicale ma non virulenta, compongono una raccolta peculiare nell'abitudine dell'autore e nello stesso volume di *PS*: l'idioma referenziale è rarefatto dall'andamento meditativo, il quale si pone in linea con l'attitudine riflessiva prima introdotta e la approfondisce. In questo modo sono resi più incisivi gli elementi che costituiscono l'immaginario dell'autore: il libro si presenta, con i suoi testi ordinati dai numeri cardinali, come un repertorio di illuminazioni e massime, originate però, nel loro confrontarsi con l'idea del divino, dal forte sentimento materialista. L'opera è quindi interessante, se non altro per l'eccentrica dialettica instaurata tra la forma e il pensiero contenuto, ma non è analizzabile in questa sede: si suppongono infatti necessarie, per una indagine adeguata e non adagiata di quella, almeno una ricognizione diacronica completa delle opere poetiche di Luigi Di Ruscio e una mappatura dettagliata dell'immaginario che vi è presente.

quindi con la riappropriazione del mezzo artistico e la sua valorizzazione in quanto azione.

Il momento realista della poesia di Di Ruscio era caratterizzato da una forma tutta inscritta in un verso libero enunciativo (ingenuo o semplice che fosse), ma soprattutto da una descrizione aderente – quasi naturalista – tanto alla realtà quanto al pensiero e al sentimento: la prima differenza evidente nel momento espressionista è allora il disancoramento dal naturalismo che – con metafore, similitudini o aggettivi – accoppia referenti distanti; la maggiore inserzione, con funzione ora deformante, di un lessico preso dalla varietà popolare che accoglie anche il dialetto e il turpiloquio; la sintassi che si inizia a interrompere frammentando la precedente linearità dei periodi con il cambiamento non sempre chiaro del soggetto. Proiettata sul piano politico, la questione stilistica rivoluzionata dalla coscienza attiva corrisponde allo spostamento dell'obiettivo del messaggio dalla contestazione di uno stato di cose all'eversione (più che trasgressione) rispetto quello stato: la posizione di poeta che Luigi Di Ruscio ricopre nel momento della scrittura si contrappone, nelle rappresentazioni sempre più frequenti, al suo lavoro di operaio per poi inglobarlo insieme al resto del suo mondo, portando all'identità sostanziale tra il suo essere uomo e l'essere poeta. È questa base pragmatica che fonda l'omogeneità delle raccolte antologizzate seguenti: se l'unità costituita dalla triade *Apprendistati* (1978), *Istruzioni per l'uso della repressione* (1980) e *L'ultima raccolta* (2002)²⁹ è rispettata, seguendo la volontà autoriale, anticipando la posizione di *Enunciati* (1993) «addirittura dopo le *Streghe* del 1966»,³⁰ la differenza tra quei libri e questo sembra riposare nel registro in cui la stessa materia è trattata e in alcuni dettagli formali. Tutti e quattro i libri condividono una stessa prospettiva poetica semplicemente declinata in modo altro: in *Enunciati* i temi portanti dell'autore non sono diversi, ma colti in una accentuata chiave speculativa mentre il reinserimento di misure riconoscibili soggiacenti ai versi lunghi, o a loro alternati, torna a supportare musicalmente – senza alterarlo – l'andamento che sarà caratteristico delle dette produzioni; praticamente il libro del 1993 accoglie i risvolti marcatamente lirici della stessa esperienza sviluppata nella trilogia con un respiro più comprensivo.

L'approfondimento dell'istanza espressionista compiuto da Di Ruscio dopo la raccolta *Le streghe s'arrotano le dentiere* coincide con un cambio radicale di paradigma che proprio le costanti dell'intera produzione aiutano a cogliere: l'argomento politico in cui confluiscono temi quali la relazione, anche sentimentale, con l'altro, la quotidianità materiale e biologica, il pensiero; la

²⁹ Ivi, p.18: «i tre libri in questione costituiscono una sorta di poema ininterrotto, di epica della vita moderna, per così dire, tra fabbrica e casa norvegese, alienazione e tentativi – non solo poetici – di resistenza».

³⁰ Ivi, p. 17.

materialità che, fin dall'uso del lessico, mette da parte i giochi sui significanti a favore del referente annichilendo sul contenuto la dimensione simbolica della lingua; l'io poetico come punto di partenza percettivo e di arrivo riflessivo che soggiace alla composizione – tutti questi tratti messi in chiaro permettono di indicare che il mutamento ha sede nella formalizzazione dei testi. La capacità espressiva fornita immediatamente dalle metafore, dalle similitudini e dagli aggettivi è presto abbandonata come una patina per essere sostituita da un procedimento analogo per funzione, ma tutto improntato sulla metonimia, spostando l'azione del parallelismo dai componenti del sintagma alle proposizioni e ai periodi. Non a torto, ma parlando in generale del complesso offerto dall'antologia, Raffaelli nota che Luigi Di Ruscio «predilige a oltranza la postura metonimica»:³¹ ed è proprio questa postura, caratteristica più propriamente del nuovo paradigma, a reggere gli altri dati indicati quali le «figure retoriche [...] più schematiche [...] della ripetizione e della inversione»³² ed il verso lungo dalla misura libera «rilanciata dal ritmo»;³³ allo stesso tempo però, per cogliere fino in fondo il mutamento, è necessario spostare l'attenzione dalla «pulsazione prosodica»³⁴ che prevale sulla metrica – formula che per la sua indeterminatezza si rende valida per tutta la produzione poetica di Di Ruscio – alla «frase di senso compiuto»;³⁵ dal tratto soprasedimentale al segmento. Così in

XXXIX

parrocchia di santa caterina rione di santa caterina
 cellula comunista di santa caterina
 inevitabilmente mia figlia doveva chiamarsi caterina gatto
 ci davano i ritagli di ostie e consacravamo pezzi di circonferenze
 compriamo l'ostia farmaceutica
 la compressa e compriamola interessa la vacuità la faccia dell'abisso
 all'ospedale non sono morto ma vedevo uomini scorrere precipitare finire
 davanti alla macchina davanti alle lettere archetipi di tutte le cose
 dopo un gruppo di lettere il resto veniva automatico
 (uscito da tomba veglione con questo vestito e questa cravatta a stelle
 io sottoscritto dico non vengo da veglione io sono stato vegliato
 tu mentre scoppiano le bombe e sbranano vai al veglione con la cravatta
 io te la taglio la cravatta e fatti crescere i capelli testa
 mi hanno tagliato le unghie la barba lavato e attappati tutti i buchi)

³¹ *Ivi*, p. 12.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

in quel momento in cui la lancia oltrepassa tutta la linea
 (esisto solo quando scrivo) negli stati civili segnati i nati e i morti
 una enormità di respiratori d'aria
 (il futuro è quello che ancora non mi è caduto addosso)
 se riesci a scrivere il primo verso poi riuscirai a scrivere tutto
 la vita per ogni vita avvilita
 quando smisi di comunicarmi mi misi a comunicare e non rimasi arrotato
 scrivere dal posto più lontano per essere più vicino
 su questo zero sopra questo zero seduto su questo zero
 e travolto mi alzo da questo zero e da questo zero scrivo³⁶

Non sarà difficile constatare che il verso lungo non è scomponibile in misure perché dettato dalla unità sintagmatica e, similmente, le figure di ripetizione forniscono non solo l'unico appiglio per una minima coerenza discorsiva – la quale altrimenti facilmente tende alla dispersione –, ma anche il solo strumento per la coesione all'interno del verso e tra un verso e l'altro quando l'unità sintattica è esaurita, quindi chiusa dall'a capo.

Non si è, insomma, molto distanti da quel verso che Giuliani ipotizzava come «“dinamico” o “aperto dominato dalla spinta semantico-strutturale, non legato né dal numero delle sillabe né dall'isocronismo degli accenti»³⁷ e che Pinchera descriverà poi – criticamente e tecnicamente – attraverso l'uso della nozione di «gruppi semantici semplici»³⁸ poiché – in effetti, e proprio perché ciò è marcato dalle figure di ripetizione semantiche – il discorso poetico che Di Ruscio intavola in questo modo è un discorso che ritorna su sé stesso continuamente e recupera i propri nodi semantici momentaneamente chiusi per riaprili e proseguirli. Eppure, la somiglianza non dovrà ingannare: la prossimità nella figura del verso che è trasmessa è attenuata da una differenza tecnica profonda. Quello che nei *Novissimi* era individuabile come tassello costitutivo elementare per via di una serie di espedienti tecnici e poetici tesi ad alterare la coerenza in sequenze brevissime, in Di Ruscio è tale a posteriori per povertà tecnica; tanto più che «le sillabe “deboli” (o *atone*)»³⁹ non emergono allo stesso modo (con lo stesso valore) del resto come «giunture, snodi, maglie del discorso».⁴⁰ Si potrebbe allora definire il verso di Di Ruscio come informale, ma forse sarebbe più specifico definirlo, assieme al modo compositivo, come a-strutturale: non solo il verso, ma la stessa serie di versi è

³⁶ Ivi, pp. 157-158.

³⁷ Giuliani, *La forma del verso*, pp. 183-184.

³⁸ Antonio Pinchera, *La metrica dei 'novissimi'*, da «Ritmica», 4 (1990), in *Materiali critici per lo studio del verso libero in Italia*, a cura di Antonio Pietropaoli, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1994, p. 245.

³⁹ Giuliani, *La forma del verso*, p. 184.

⁴⁰ *Ibid.*

interamente fondata – attraverso la sequenza dei periodi sintattici e fuori da ogni coercizione soprasegmentale – dal contenuto che portano al destinatario. E ciò a un punto tale che il contenuto resta non simbolico: ogni a capo segna un approfondimento e una definizione ulteriore e materiale del tema in atto e delle sue dinamiche, senza permettere quindi alcuna distanza tra significante e significato: con la poesia di Di Ruscio siamo davanti a una composizione che procede per immagini.

Che questo sia vero si svela attraverso un caso specifico offerto, nella selezione antologica, da un piccolo esempio di filologia testuale che Gezzi, in *Perché (e come) le Poesie scelte*,⁴¹ conduce allo scopo di illustrare come l'autore operasse sui suoi testi anche a distanza di anni e di giustificare, quindi, le scelte effettuate nella composizione del volume. La poesia presa in oggetto da Gezzi e d'interesse per questo punto è la seguente, dalla raccolta *Apprendistati* del 1978:⁴²

L

ci fu un periodo che era più quello che scrivevo
che quello che leggevo
era più quello che urlavo che quello che ascoltavo
invece di vedere la televisione ci fu un istante che fui visto da tutti
a genova disteso e massacrato dalla polizia di stato
devi tacere anche se ti torcono i coglioni
(non nominare un nome infame)
devi dire no per tutta l'eternità
dopo trenta anni di privilegi e corruzioni basta ottenere otto firme
come se bastassero otto firme consecutive
non basteranno miliardi di firme a sangue
immaginiamo tutti i nodi di ferro
tutti gli intrecciamenti sciolti semplicemente
se non ci riesci a sciogliere tutto taglia fa' qualcosa reagisci
guarda ora viene fa' qualcosa scansati per dio
è pronto a sbranarti salvati!⁴³

Tutt'altro che un caso di preveggenza o di occasionale ricorrenza storica, la versione presente nel testo non è quella originale del 1978, ma il frutto di una riscrittura successiva. Sarà da notare, per la sua evidenza, come dalla versione originaria⁴⁴ sia stata sostituita

⁴¹ *PS*, pp. 15-27.

⁴² *Ivi*, pp. 135-166.

⁴³ *Ivi*, p. 165.

⁴⁴ *Cfr. ivi*, p.22.

l'immagine della prigione, in cui in quegli anni di feroce contestazione politica venivano rinchiusi gli antagonisti di sinistra ("viva stalin"), con l'immagine inopinata di Carlo Giuliani ucciso quasi in diretta televisiva a Genova nel 2001, oppure uno dei tanti che furono massacrati dalla Polizia nella caserma di Bolzaneto.⁴⁵

Si concorderà con quanto detto da Gezzi, il quale, avendo davanti le due versioni della stessa poesia, può affermare che «Il cortocircuito [...] genera una lettura politica della storia contemporanea italiana [...]: quelli che negli anni Settanta gridavano "viva stalin" sono finiti a Genova "distesi e massacrati"». ⁴⁶ Altresì, sarà opportuno notare che, dal punto di vista operativo del testo, nella selezione delle immagini accordabili al tema, è stata preferita dall'autore l'immagine più contingente a parità di origine e qualità documentaria. Il tema (o campo semantico) è allora l'unica forza centripeta del dettato, l'unico parametro superiore e interno per la selezione e l'ordinamento del materiale linguistico in quel dato testo piuttosto che in un altro; allo stesso tempo, però, sono le immagini a rendere i contenuti tematizzati in poesia e a esternarli direttamente al lettore nella serie di enunciati – e ciò non senza correre il rischio di sommergere con la loro abbondanza il tema centrale.

Da ciò consegue una correlazione su cui occorre porre attenzione: se la composizione poetica di Di Ruscio si fonda su immagini nette, le quali possono provenire o dall'interiorità del poeta, quindi ad esempio i pensieri, o da ciò che è esterno al poeta, come i documenti e la materialità, ma anche i testi altrui, la dimensione politica non risulta interiorizzata né al livello dell'elaborazione linguistica e formale, né al livello intimo o psicologico, quanto piuttosto, legata al livello di espressione poetica, essa è tutta nel contenuto. Questo non si traduce in una mancata partecipazione o una posa, anzi: in tal modo tutti gli aspetti del mondo che vengono trasportati su pagina vi convergono in modo radicale. Altresì ha a che fare con la questione dell'io in poesia, questione che forse era più spinosa nei decenni passati: per Di Ruscio Raffaelli riconosce che «il suo pronome è l'io' convenuto dei lirici ma si propaga nel 'noi' dei poeti epici [...] per il senso di prossimità e anzi di condivisione e letterale commensalità che il poeta prova nei confronti dei suoi simili». ⁴⁷ Si potrebbe aggiungere che, con una testualità svincolata dalle prassi di controllo e analisi attuate con le tecniche proprie della nuova avanguardia italiana, ma allo stesso tempo non legata all'approfondimento interiore delle proprie pulsioni profonde in relazione alle teorie politiche e al contesto economico, l'io poetico di Di Ruscio si mostra come un io "debole" ma non "ridotto", un io poroso che, per via della stessa dinamica compositiva

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ivi*, pp. 22-23.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 12-13.

affermativa che permette di lasciare spazio alle più disparate intromissioni nel testo, poiché guidata proprio da quelle pulsioni che li emergono in modo complanare agli altri elementi, rimane comunque il cardine del discorso.

2. *Ipotesi: connotati, dimensioni, valori disponibili per l'attualità*

Riflettere sulla possibilità che le caratteristiche della poesia di Luigi Di Ruscio, così come si presentano in *Poesie scelte*, siano spendibili nel contesto letterario attuale consente uno spostamento astrattivo dall'individuazione delle peculiarità, propria dei testi nel contesto storico di produzione, al riconoscimento delle generalità, cioè fare un bilancio virtualmente finalizzato a testarne l'efficacia innovativa in quanto riproducibili o calcabili. L'antologia si presta infatti non solo come restituzione di una personalissima storia poetica, bensì, e forse ancor di più, come repertorio di varie soluzioni espressive.

Si può constatare che il sistema formale emerso nel corso della lettura è alquanto povero, se non grezzo nel contesto storico di riferimento: la punteggiatura è pressoché abolita o si ferma a un uso rudimentale quando presente; sono inesistenti sia la partizione strofica che altri segnali grafici entrati nel repertorio della poesia italiana nel Novecento – così come altre tecniche combinatorie e strutturali invece più estreme. Le poesie di Di Ruscio si affidano completamente a una messa in verso del materiale linguistico che riesce – anche piuttosto rapidamente – a fare a meno del supporto fornito dalle misure più prossime alla tradizione, scoprendosi nella maturità interamente basata sull'unità sintattica. Questa unità si pone come nucleo fondamentale del verso e del contenuto: mai sfidata da un possibile asintattismo anche nei periodi più convulsi, tanto la coesione intra ed intersversale che la coerenza del discorso sono rimesse alle figure di ripetizione che vi occorrono recuperando i materiali linguistici e gli elementi semanticamente densi, i quali coincidono. Da qui si scorge l'idea linguistica elementare, se non ingenua, che soggiace al comporre di Di Ruscio: significato e significante sono aderenti e, senza una differenza tra il contenuto e la forma, l'efficacia poetica è completamente riposta nelle immagini che sono trasmesse in virtù del tema o argomento comune. Unico argine allo straripare di quelle, il tema è talmente sottile rispetto al pervasivo argomento politico ed esistenziale che il singolo testo perde la sua unicità e non rende in ciò impensabile un passaggio di immagini, nei diversi rimaneggiamenti, da un testo all'altro: sicché, la struttura significativa dell'opera tutta si potrebbe indagare solo – essendo messi da parte tutti gli altri strumenti – attraverso le occorrenze di determinate parole-immagini che assumono un tono qualitativo. L'io poetico né saldo come quello lirico, né geometrizzato come quello ridotto delle nuove avanguardie, trova il suo posto, fuori sia dalle strutture simboliche che da quelle formali, nelle strutture del proprio immaginario.

Certamente questi punti sono imputabili all'assenza di una certa profondità nella riflessione teorica, formale e linguistica, di una certa cultura professionale che invece era riscontrabile in altri suoi contemporanei, ad oggi ben più noti e incisivi per la storia letteraria contemporanea italiana: certamente si sta parlando di un *naïf*. Sarebbe ingiusto però far coincidere con questo tratto una mancata coscienza letteraria: la scrittura poetica con Di Ruscio si allontana dalla teoria del riflesso o da quella dello spirito del tempo per diventare iscrizione. Frequente è la presenza di manifesti e annunci nelle poesie di Luigi Di Ruscio: similmente, in quelle confluiscono tutti i livelli della vita e della storia al fine di consegnare un'immagine fedele alla materia, lontana da ogni tipo di sublimazione o estetizzazione in modo da essere essa stessa incisiva nella realtà; una poesia dove tutto deve essere fatto entrare in modo da contestare l'ordine esistente.

È forse qui la chiave per volgere in positivo i tratti che finora sono stati delineati dal negativo, ovvero cogliere una nuova coscienza estetica dal difetto della precedente: abolite le dimensioni simboliche e allegoriche del linguaggio, esso si rivela solo come segno. Ciò concede alla realtà di essere letta come tale: la poesia è il tramite di questa traslazione. Ma di che poesia si sta parlando? Non certo una poesia formale, come si è visto: non c'è organizzazione testuale di tipo posizionale – né tradizionale né d'avanguardia – che si incarichi di trasmettere e distribuire il senso. Questo è riposto infatti solo nel materiale reso segno e nella sua prossimità all'altro simile, tanto che il singolo testo in pagina perde di valore contro la possibilità che il materiale compositivo sia spostato da una sede all'altra. Si può ben ipotizzare, allora, che sia ora questo tipo di segno-immagine a scandire sia il tempo che il senso di un testo o di una serie testi, di una raccolta o dell'opera intera – a rivelare la loro progressione o circolarità interna.

Per scoprire se questi elementi possono essere attualmente colti per una innovazione o se essi siano già comuni basterebbe aprire i diversi repertori o quaderni dove la poesia contemporanea è esposta ormai regolarmente: è sicuro però che oggi la poesia di Luigi Di Ruscio può essere introdotta non solo come «antidoto a quanto oggi si chiama, crisma di una egemonia proterva e planetaria, il Pensiero Unico»⁴⁸ ma anche – latamente, ponendo al centro una letteratura tutta materiale e focalizzata sull'espressione del contenuto di carattere eminentemente politico e comunitario – come strumento per prendere le distanze sia dalla cosiddetta (ed ancora egemone) tradizione del Novecento, sia dalle ormai lontane nel tempo (ma ancora vituperate) problematiche imposte urgentemente all'agenda letteraria dalla nuova avanguardia – seppure forse più trascurandole che superandole.

⁴⁸ *PS*, p. 13.

Bibliografia

- AA.VV., *Omaggio a Luigi Di Ruscio*, «Nuova prosa», 52 (aprile 2010).
- Luigi Di Ruscio, *Romanzi*, a cura di Andrea Cortellessa e Angelo Ferracuti, Milano, Feltrinelli, 2014.
- Luigi Di Ruscio, *Poesie scelte: 1953-2010*, a cura di Massimo Gezzi, prefazione di Massimo Raffaelli, Milano, Marcos y Marcos, 2019.
- Giulio Ferroni, *Prima lezione di letteratura italiana*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- Franco Fortini, *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzi, Milano, Mondadori, 2003, pp. 783-798.
- Alfredo Giuliani, *Il verso secondo l'orecchio*, in «Il Verri», 1 (1961), pp. 43-52; ora *La forma del verso*, in *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di Alfredo Giuliani, Torino, Einaudi, 2003, pp. 183-191.
- Francesco Muzzioli, *Il Gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, Roma, Odradek, 2013.
- Antonio Pinchera, *La metrica dei 'novissimi'*, da «Ritmica», 4 (1990), pp. 62-76, in *Materiali critici per lo studio del verso libero in Italia*, a cura di Antonio Pietropaoli, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1994, p. 243-265.
- Luana Trapè, *Diario di un ritrovamento. Divagazioni su alcune poesie inedite di Luigi Di Ruscio e il Vicolo Borgia*, Osimo, Arcipelago Itaca, 2019.
- Andrea Zanzotto, *I «Novissimi» [1962]*, in Id., *Aure e disincanti*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 24-29.

Sitografia

- Alberto Cellotto, «Un grande odore di sudore seccato». *Romanzi e poesia di Luigi Di Ruscio. Un'intervista con Andrea Cortellessa*, in *Librobreve* (14 marzo 2014).
<<https://librobreve.blogspot.com/2014/03/un-grande-odore-di-sudore-seccato.html>>

ROBERT VISCUSI: INCONTRO CON L'AUTORE

Bologna, 11 ottobre 2012

Erica Verducci

In occasione dell'incontro "The stories disintegrate you like waves", organizzato dalla casa editrice abrigliasciolta di Varese in collaborazione con la libreria Le Moline di Bologna, conoscevo Robert Viscusi per la prima volta e avevo la possibilità di ascoltare le sue preziose parole in merito alla sua opera creativa. In questa circostanza l'autore presentava il terzo volume di *Ellis Island*, in uscita in quel periodo e coincidente con la stesura della mia tesi di laurea *Robert Viscusi e l'eredità italoamericana*. Mi interessavano allora gli elementi autobiografici presenti nel romanzo *Astoria* e confluiti poi nella raccolta *Ellis Island*, opere che erano state considerate entrambe narrazioni personali atipiche. In quanto autobiografia romanzata, *Astoria* mi imponeva la necessità di distinguere la componente biografica vera e propria da quell'elemento di finzione che la faceva uscire dal suo presupposto cronachistico. Fu quindi fondamentale partecipare all'appuntamento con l'autore e prestare attenzione alle storie e agli aneddoti che raccontava, storie che erano già presenti nel romanzo e altre che finalmente davano una spiegazione ad elementi narrativi per me incomprensibili perché non avevano – almeno apparentemente – connessione con le vicende personali note di Viscusi.

A differenza di *Ellis Island*, che narra di un viaggio ideale, a tratti nebuloso, *Astoria* si svolge in luoghi ben definiti. Luoghi che si configurano anch'essi come tappe di un viaggio – il famoso "viaggio al contrario" dall'America all'Italia – ma che vengono descritti e indagati come spazi funzionali alla ricostruzione di un'identità e per questo imprescindibili. Non si tratta semplicemente di spazi reali di vita vissuta, ma soprattutto di contesti emotivi che, per questa ragione, sono diventati pretesti narrativi, spazi da cui sviluppare un racconto.

I luoghi di *Astoria* sono tre grandi rappresentanti di un'epoca, ma anche di una storia in atto. Tutti quanti – Astoria, quartiere del Queens, Parigi e Roma – si incontrano nel presente dell'autore e scandiscono la narrazione del suo viaggio reale verso l'Italia; sussistono in quanto "stazioni" in cui si svolgono vicende

diverse. Si potrebbero ugualmente leggere come “stadi” dell’esistenza dell’autore, così come fasi emotive, luoghi da cui giungono memorie e personaggi:

Astoria, in real life, is the name of an immigrant neighborhood in North Queens. Its faded glories don’t amount to much and never did, especially when you see them against the strict laws of immigrant life – the narrow doorways, the pinched purses, the carefully graduated ambitions. So the professor’s pretences have a wistful music about them. He is like a child who announces that some broken water pipe is a miraculous fountain. He makes Paris and Rome colonies of Astoria, as if his mother’s childhood, bloody and bitter as it was, had really been an empire, as if he had actually been its heir.¹

Viscusi espone i fatti facendo slittare continuamente il discorso da un piano temporale all’altro, suscitando così nel lettore una sorta di incertezza e di esitazione, poiché il momento narrativo a cui partecipiamo non permette di distinguere subito il passato dal presente. Le vicende della madre in particolare sembrano rimanere sospese nel tempo: «She takes the girl and the boy into the glass vestibule, an aquarium of mildew and milk bottles in metal crates. She leads up the stairs. Forty years later she is dying, trying to spell with her eyelids, “My chest hurts”».² C’è però la volontà di commemorare quel passato italiano che riunisce le sorti di tutti i personaggi in episodi che non possono essere definiti semplicemente “nostalgici”, dal momento che ora rappresentano interamente il presente dell’autore:

He³ had four grandparents. His father’s mother. His father’s stepfather. They lived in Sunnyside. His mother’s mother. His mother’s father. These lived in Astoria, another

¹ Robert Viscusi, *Astoria*, Toronto, Guernica, 2003, p. 8 (trad. it. Cava de’ Tirreni, Avagliano, 2003, p. 6: «Astoria, nella vita reale, è il nome di un quartiere di immigrati nella parte settentrionale del Queens, a New York. Le sue glorie sbiadite non hanno mai rappresentato molto, specialmente quando le osserviamo sullo sfondo delle severe leggi che regolano la vita degli emigranti, le ristrettezze, i cordoni della borsa tenuti serrati, le ambizioni attentamente graduate. Cosicché le pretese del professore hanno il suono di una musica malinconica. È come un bambino che annuncia che una conduttura d’acqua rotta è una fontana miracolosa. Fa di Parigi, e Roma, colonie di Astoria, come se l’infanzia della madre, dannata e amara come fu, fosse stata in realtà un impero, come se egli ne fosse stato davvero l’erede»).

² Ivi, p. 30 (trad. it. p. 29: «Lei conduce la bambina e il bambino nell’ingresso a vetrate, un acquario pieno di muffa e di bottiglie di latte in recipienti metallici. Sale per prima le scale. Quarant’anni più tardi, sta morendo, cercando di sillabare con le palpebre ‘Mi duole il petto’»).

³ “He” [*lui*] è il nostro protagonista, è Robert che parla di se stesso in terza persona. Prima di leggere per la seconda volta il romanzo avevo dato per scontato che il gioco di parole l’avesse inventato l’autore riflettendo sulle molteplici possibilità di significato date dalla parola *Astoria*; adesso invece mi chiedo se non siano state proprio le ingenue storpiature di questo nome da parte dei nonni ad aver innescato la riflessione sul termine in questi continui rimandi. L’“io” ricomposto dell’autore

part of Queens. They called it *l'Astoria*, which was unconsciously a complicated pun that meant *history* and also meant *abhistory*. Since they did not make anything of it, he was going to have to do so. Astoria, l'Astoria, was a persistent trace. He kept finding it all over Paris. But begin at the beginning.⁴

Si può notare immediatamente come la parola "Astoria" si presti a numerosi giochi di parole e sovrapposizioni di concetti. Viscusi ci fa partecipi di questo processo già dalla primissima pagina, anticipando ciò che accade nel romanzo con le espressioni "Astoria", "L'Astoria", "La Storia", in un continuo rimando di significati. Astoria, il quartiere italiano del Queens, l'Astoria, cioè la sindrome di cui crede di essere affetto l'autore (ma, attenzione, a-Storia può essere inteso anche come "assenza di storia"), e la Storia, in riferimento alla storia di tutti gli emigrati italiani in America (e, volendo, storia dei popoli migranti e, quindi, dell'umanità intera) sono le diverse facce di quell'identità che Viscusi ricerca (e infine ritrova) nel suo delicato percorso di ritorno alle origini.

In merito alla scelta di Parigi come luogo "a metà" tra l'America e l'Italia in cui concedersi una sosta prima di raggiungere la meta, avevo molti dubbi. Non riesco a capire perché la vicenda di *Astoria* prendesse avvio proprio da qui, e sempre da qui riaffiorassero i vecchi ricordi dell'autore. Trovo una giustificazione davanti al primo grande parallelismo di tutto il libro, quello tra la defunta madre dell'autore e Napoleone Bonaparte, personaggio che entra a far parte del romanzo perché è proprio davanti alla sua tomba che Viscusi avvia il meccanismo del *flashback*. La corrispondenza può non essere immediata, ma noi sappiamo che anche il grande condottiero ha origini italiane; è ammesso per questo nella fitta rete di figure e accezioni della storia italiana che Viscusi ripercorre in questa "zona franca" europea dove si reca come *visiting professor* del Brooklyn College.

Parigi tornerà nei versi di *Ellis Island* col suo carico di romanticismo, anche questa volta aggravato da un presentimento mortuario e lugubre. Un romanticismo ribaltato nell'immagine dell'arrivo al porto che stravolge le aspettative e promette un futuro infelice: «the couple stands on the quay kissing as if it were paris | [...] || on ellis island begins the dark eternal paris».⁵

apparirà alla fine del romanzo, nel momento in cui si sarà finalmente riappropriato della sua anima italiana, della sua "storia".

⁴ Viscusi, *Astoria*, p. 20 (trad. it. p. 18: «Aveva quattro nonni. La madre di suo padre. Il patrigno di suo padre. Vivevano a Sunnyside. Poi la madre di sua madre. Il padre di sua madre. Costoro vivevano ad Astoria, un'altra parte del Queens. La chiamavano *l'Astoria*: inconsapevolmente, un complicato gioco di parole che significava *la storia* e anche *l'astoria*. Dal momento che non ci capirono niente, lui aveva il dovere di farlo. Astoria, l'Astoria, era una traccia persistente. Continuò a cercarla ovunque a Parigi. Ma cominciamo dall'inizio»).

⁵ Viscusi, *Ellis Island* 1.1-4, 12, sonetto 1.7, vv. 3-5: «la coppia si bacia sul molo come se fosse a parigi | [...] || su ellis island nasce l'eterna parigi scura».

Gli americani discendenti dagli emigranti italiani avevano dell'Italia un'idea confusa, invasa da stereotipi e pregiudizi, per esempio quella di un Paese prevalentemente agricolo e poco contaminato dal progresso industriale. Robert Viscusi non si vergogna ora a parlare della difficile accettazione delle proprie origini, del "risveglio" avuto in tarda età, del faticoso apprendimento della lingua italiana realizzato fuori tempo massimo: «Non volevo essere italiano, da giovane credevo nel mito americano, avevo questa fede»; e ancora: «Mia moglie voleva fare il viaggio di nozze in Italia [...] allora per proteggermi dall'infezione dell'Italia sono andato prima ad Oxford». Aneddoti di questo tipo, raccontati di persona durante l'incontro di Bologna, possono sembrarci divertenti, ma una volta erano i pensieri fissi di chi non voleva far parte di una determinata cultura e si sentiva marchiato a fuoco da qualcosa che non gli apparteneva. L'esperienza di Robert Viscusi dimostra il progressivo abbandono delle credenze errate nei confronti dei propri antenati e dell'Italia stessa. Attraverso la visita nelle città d'arte gli italoamericani stanno scoprendo lati dell'Italia che conoscevano poco: il ricco patrimonio artistico, la varietà del paesaggio, l'importanza di personaggi storici e letterari di cui forse avevano solo sentito parlare: «Se questa è l'Italia voglio essere italiano!»: è il pensiero di Viscusi davanti alla Certosa di Pavia in occasione di uno dei suoi primi viaggi nel nostro Paese.⁶

Finalmente il passato e il presente si mescolano nell'Astoria (o ad Astoria), forma fisica e concetto che la storia assume per sempre. L'autore stesso non riesce (o forse non vuole) distinguere i due piani temporali, poiché tutto si esaurisce in quest'unica idea, in questa storia a cui Viscusi ha dato il nome di "Astoria": «You understand already, no doubt, what I can't quite keep clear when I'm writing, how la storia and l'Astoria are also the same thing, at least when he speaks of the one as happening in the other [...]».⁷ Al termine della lettura saremo certamente travolti da quel senso di pace e armonia dato dalla riconciliazione finale avvenuta tra l'autore e un mondo che, con tanta fatica, egli ha imparato ad amare.

⁶ Per conoscere altri dettagli della storia personale dell'autore si veda anche Danilo Catania, Gianfranco Zucca, *Prospettive di una cultura (finalmente) italo-americana: Camaiti Hostert, Carravetta, Tamburri, Viscusi*, in «Altreitalie – Rivista internazionale di studi sulle migrazioni italiane nel mondo», 34 (2007), pp. 117-118.

⁷ Viscusi, *Astoria*, p. 31 (trad. it. p. 31: «Comprendete già, indubbiamente, ciò che non riesco affatto a mettere in chiaro mentre scrivo, cioè come la storia e l'Astoria siano anche la stessa cosa, almeno quando si parla di una delle due che si verifica all'interno dell'altra [...]»).

INTERVISTA AD ANTONELLA ANEDDA

Stefano Bottero

Bottero - *Inizierei la nostra conversazione con uno sguardo a un verso di Residenze invernali. Nel 1992 lei scriveva: «In nessun luogo c'è bisogno di noi». Si tratta di parole che, se poste in relazione alle dinamiche politiche e sociali dell'Italia contemporanea, assumono la valenza della presa di posizione concreta. È secondo lei da considerarsi un attributo stesso della poesia il fatto che versi scritti in un contesto privato, riferiti magari a una dinamica emotiva o personale, possano assumere nel corso del tempo una connotazione politica come accade nel caso in questione?*

Anedda - Sì, penso succeda. Quel verso era connesso con il termine "baltico". Era il 1991 e a quell'anno (millenovecentonovantuno) si riferisce l'intera poesia. C'era stata la rivolta delle repubbliche baltiche e il tentativo di repressione, soprattutto dopo il sequestro di Gorbaciov e della moglie. Riporto qui uno stralcio da un quotidiano:

furono giornate, ore drammatiche, in cui in particolare i popoli baltici, lettoni, lituani, estoni, passarono dalla paura più grande, quella di una restaurazione della repressione sovietica e la fine della perestrojka gorbacioviana, col putsch guidato dai vetero comunisti, alla conquista dell'indipendenza de facto, il 21 agosto del 1991.

Tutta la poesia è fortemente influenzata da Osip Mandel'stam, quando scrive: «viviamo senza fiutare sotto di noi il paese», e da Paul Celan, che di Mandel'stam è stato il più grande traduttore. Nell'89 era caduto il muro di Berlino. Noi eravamo lì, la musica di moda era la lambada, c'era un clima di euforia, ma anche di ansia. Economica, politica. Nel 1986 c'era stato Cernobyl, un amico che era non lontano da lì si è ammalato di tumore. Vicino alla Spree c'era una radura e ho visto una lepre muoversi in un cespuglio senza foglie, rado, trasparente.

Sì, era una poesia inquieta e si adatta al clima di oggi, in tutti i sensi, non solo italiano.

b - *Se la poesia dovesse spingere gli uomini all'azione, lo scriveva Auden, i responsabili della propaganda nazista sarebbero da considerarsi come i più grandi poeti della storia. In un mondo in cui gli estremismi di destra sembrano rifiorire radicandosi nel vuoto dell'ignoranza, tuttavia, viene spontaneo chiedersi quale possa essere il ruolo della poesia (semai ne abbia uno). Mi piacerebbe conoscere il suo pensiero a riguardo.*

a - Non so se la poesia abbia un ruolo. Non sono sicura che consoli, non è l'espressione di "un'anima bella", non credo esista l'anima e non coincide con il poetico.

Quella "cosa" chiamata poesia (così la chiama Giudici) è una forte sinapsi della realtà. Il suo ruolo? Forse quello di resistere? Nonostante tutto. Zanzotto scrive: «tu non mi hai mai tradito paesaggio» ma cancella la parola "paesaggio". Ecco, in quel cancellare c'è la poesia, il suo ruolo forse è in quel segno, nel rendere visibile una contraddizione, quello strappo.

b - *In Salva con nome ha scritto della possibilità di "invertire la rotta del male": «Prova da qui dal rettangolo che percorri in questa vita / prova a dire il soffio delle cose». Ha mai percepito questa possibilità come una responsabilità? Esiste secondo lei un dovere morale del poeta nei confronti del vivere dovendo provare a dire, a scrivere?*

a - Sì, esiste per me come persona e questa persona scrive. Nell'86 c'era stato Cernobyl e come dice Svetlana Aleksievic, l'unica vera poeta epica dei nostri tempi, questo ha cambiato il nostro linguaggio. Dopo Cernobyl c'è stata Fukushima. È successo questo: «L'atomica in tempo di guerra ha dato il braccio all'atomica in tempo di pace: entrambe uccidono. Mancavano persino le parole, per raccontare della gente che aveva paura dell'acqua, della terra, dei fiori».

Mancavano persino le parole, eppure sì, penso si debba comunque provare, fino alla fine, come possiamo. Il mio mezzo è la scrittura, la uso, non è una fiducia cieca, è sempre minata dallo sconforto ma vedi che nonostante tutto, lo dice Fortini, lo dice Brecht, scrivo.

b - *In Historiae leggiamo «Non esistono nomi, autrici, autori, / volano soltanto le parole». Mi viene in mente la riflessione di Pirandello su una vita che non si può vivere, se si sceglie di scriverla. Esiste il pericolo, per un poeta, di sentire di esistere solamente nei propri versi e nell'atto creativo dello scrivere?*

a - Sì, esiste questo rischio, ma forse non è il mio caso perché mi sento un poeta della realtà, una persona che tra le altre cose (non che ne sappia fare molte...!) scrive.

Non penso di esistere solo nei miei versi, semmai mi viene il dubbio di non esistere affatto.

Per quanto riguarda la poesia “Non esistono...” l’ispirazione è lucreziana, volevo dire che le parole volano non perché sono alte, volano basse come atomi, si compongono e scompongono nell’aria, e i nomi, la fama, la ricerca della gloria legata ai nomi è illusoria. Rispetto a Pirandello (avrà detto davvero questa frase?) non so, non vedo differenza tra vivere e scrivere, scrivere in fondo non è che un modo di vivere.

b - *Ne Il catalogo della gioia, alla conclusione di «Rauschenberg (come un quadro di)» il mattino stesso appare nei suoi versi come “l’opera d’arte”. È possibile per il poeta vivere gli stessi momenti della realtà nella trasfigurazione della poesia o si tratta di qualcosa che avviene in seguito, al momento della composizione?*

a - In seguito, almeno per me, sì, al momento della composizione, non nello stesso momento. Non so se si possa parlare di trasfigurazione nella poesia quanto di una transmutazione, di una trascrizione che accende qualche elemento ulteriore.

b - *Parlando di che cosa sia il linguaggio, Valerio Magrelli, intervistato da Giorgio Tranchida, citava una frase di William Burroughs (ripresa poi da Laurie Anderson per una canzone): «language is a virus from outer space». Si tratta di un tema, quello del linguaggio, che trova un riscontro concreto nella sua opera, dove oltre alla grandissima varietà di forme metriche e stilistiche adottate, il lettore si imbatte negli scarti e nelle fratture della dicotomia “lugodoresse-italiano”. La mia domanda riguarda dunque il suo rapporto con il linguaggio in quanto tale, e nello specifico con la sua declinazione poetica: che cosa costituisce il linguaggio per il poeta, nella sua esperienza?*

a - Sono stata (forse lo sono ancora) una bambina balbuziente e il linguaggio è sempre una conquista (dello spazio da cui viene quel virus...) soprattutto quello a voce alta. Paradossalmente la lettura metrica greca e latina rendeva la lettura più fluida. Con il linguaggio scritto ho un rapporto di continua composizione/scomposizione, dislocamento. Amo scoprire come una parola si scardina e si illumina con le altre, per diffrazione. Amo i dizionari etimologici. Per me il linguaggio è sempre una relazione con l’esperienza e non potrebbe esistere senza una ricerca di struttura.

b - *Tornando a citare alcune parole di Residenze invernali, questa volta in riferimento alla prima composizione della raccolta, “la velocità del crollo” accomuna*

tanto il nostro comporre a quello di figure angeliche e animalesche. Il riferimento a domini tanto opposti, quello dell'etologia e quello della sacralità immateriale degli angeli, sembra collocare la nostra esperienza in una caducità che appartiene a entrambi i regni, terrestre o celeste che sia. Esiste, secondo lei, la possibilità attraverso la poesia (e l'arte in generale) di superare questo senso di caducità imperante?

a - Non so, caducità per me è una parola positiva. L'arte non è un antidoto alla caducità, ma la sua consapevolezza più profonda. La poesia è caducità, ogni idea perenne mi fa rabbrivire. La nostra caducità è quanto di più prezioso esiste. La rimozione della parola morte, tipica del capitalismo, l'inseguimento di una perfetta forma fisica, l'orrore per ciò che invecchia sono le tare dell'Occidente. La nostra esperienza è caduca, precaria – non potrebbe essere altrimenti – anche se naturalmente questo ci spezza il cuore. La poesia non supera la caducità, la percorre anche quando ha, come in Dante, la certezza di una fede. Penso agli abbracci mancati, ai suoi incontri con le ombre. C'è un libro molto bello a questo proposito: *Amor che move* di Manuele Gagnolati.

In *Residenze invernali* la piuma l'immagine dell'angelo era funzionale a un'idea di bianco e pensavo non tanto agli angeli della cristianità, quanto alle raffigurazioni classiche.

b - *La quotidianità, le piccole cose, i piccoli gesti, appaiono nella sua poetica come degli elementi di primissimo ordine; il cosmo costituito dai loro dettagli è spesso, nelle sue poesie, la via di accesso all'universo della sensazione particolare, del vissuto interiore. In riferimento a questo tratto così peculiare, esistono dei poeti a cui lei si sente stilisticamente vicina o nei confronti dei quali percepisce un'affinità compositiva particolare?*

a - Il quotidiano, i gesti quotidiani contribuiscono alla mia sanità mentale, lotto contro l'entropia. Non divinizzo la follia creatrice e il binomio poesia-follia. Il cliché poi della poetessa folle mi irrita. Il disturbo mentale è un dolore molto serio che va rispettato e non spettacolarizzato.

Dal quotidiano si può spalancare l'ampiezza, uno spazio diverso. Penso a Emily Dickinson (520) meravigliosamente tradotta da Amelia Rosselli: da un dettaglio (scarpa, scialle, sotterraneo) si spalanca la Marea, l'infinito, o meglio quello che noi concepiamo come infinito.

Nomi? Da Saffo a Emily Dickinson, da Elizabeth Bishop a Anne Carson.

b - *Sono passati tanti anni dalla pubblicazione dei suoi primi versi. Crede si possa parlare di un "percorso" riferendosi alla sua vita come poetessa? In altre parole, ha*

conosciuto una processualità nel suo rapporto con la composizione o si tratta di una relazione che vive sempre allo stesso modo?

a - Non lo so, non so se si possa parlare di un percorso ma ogni libro per me è l'ultimo, una specie di congedo e il metodo di composizione forse non è cambiato: accumulo, sedimentazione, poi devo trovare il coraggio di guardare, a quel punto elimino e quello che resta lo compongo spesso attraverso lo spostamento o se si vuole usare un'immagine casalinga: taglio, ricucitura, o chirurgica: taglio, sutura. La creatività nasce (sto citando John Cleese) da quanto riesci sopportare *your shit*, da quanto riusciamo a giocare con le idee.

b - *Esiste una differenza tra quello che significava essere una poetessa negli anni del suo esordio e l'esserlo oggi? Che cosa è cambiato, se qualcosa è cambiato, nella considerazione sociale del poeta tra il 1992 e il nostro 2019?*

a - Considerazione sociale, zero ora e allora, ma è da Baudelaire che la situazione è questa. Va bene così, la carriera la lasciamo ad altri. Un cambiamento riguarda le donne. Ci sono molte brave poete, poetesse con uno sguardo critico che tiene conto delle conquiste del femminismo ma che va oltre ed è capace di ironia, e cosa ancora più importante, di auto-ironia. Ci sono poi delle critiche vere, con uno sguardo libero, coraggioso come Cecilia Bello Minciocchi.

b - *Ha mai avvertito, in tutti questi anni, la necessità di distaccarsi dal fare poesia e dal rapporto con la composizione?*

a - Sempre, tutti i giorni, non potrei scrivere se non mi staccassi dal fare poesia.

b - *A proposito del panorama della poesia contemporanea italiana, quali sono i nomi dei poeti che ama di più?*

a - ...sempre di più Zanzotto, che come ha detto Stefano dal Bianco, non finisce mai...e come succede a certe piante non smette di "buttare".

ABSTRACT E INFORMAZIONI SUGLI AUTORI

Stefano Milonia, *Cavalli Cavalcanti. Il medioevo ritrovato nella poesia di Giulia Martini*

Coppie minime di Giulia Martini è un'opera poetica ricca di richiami intertestuali alla letteratura delle origini, i cui temi e frammenti sono riorganizzati e rifunzionalizzati in una riflessione metaletteraria sulla poesia del presente. Il contributo prende in analisi questo processo soffermandosi su alcuni luoghi chiave dell'opera. In particolare, il tema della morte dell'io collega in *Coppie minime* il discorso poetico dantesco e cavalcantiano a quello di Patrizia Cavalli.

Parole chiave: intertestualità, metaletteratura, medioevo, io lirico.

Stefano Milonia ha ottenuto un dottorato in Scienze del testo presso l'Università di Roma Sapienza in cotutela con PSL-École Pratique des Hautes Études in Paris. È stato *ingénieur d'études* per il CNRS e *visiting scholar* presso l'Università di Cambridge. Attualmente è WIRL-COFUND Fellow all'Università di Warwick. Si è occupato di letteratura medievale occitana, francese, italiana, musica medievale e *digital humanities*.

English title: Cavalli Cavalcanti. *The Medieval Regained in Giulia Martini's Poetry*

Coppie minime by Giulia Martini is a poetic work rich in intertextual allusions to medieval literature, the themes and fragments of which find new coherence and a new function in the context of a metaliterary discourse on contemporary poetry. The paper explores this process by analysing key poems of Martini's book. Namely, the theme of the death of the lyric Self links, within *Coppie minime*, Dante and Cavalcanti's poetic discourse with that of Patrizia Cavalli.

Key words: intertextuality, metaliterature, Middle Ages, lyric Self.

Stefano Milonia obtained a joint Doctorate degree in Romance Philology from Sapienza and PSL-École Pratique des Hautes Études in Paris. He worked as an *Ingénieur d'Études* at the University of Toulouse 2 - Jean Jaurès and was a *visiting scholar* at the University of Cambridge. He is currently a WIRL-COFUND Fellow at the University of Warwick. He worked on Occitan, French and Italian medieval literature, medieval music and *digital humanities*.

Erica Verducci, *Ellis Island: Il libro dei mutamenti*

Robert Viscusi, scrittore italoamericano di terza generazione, racconta nella sua *Ellis Island* il dramma migratorio degli italiani in Nord America. Una poesia che coniuga storia e autobiografia in una raccolta fortemente innovatrice. I 624 sonetti dell'opera si snodano tra ricordi personali, ricerche storiche e metafore audaci. La comune opposizione terra-mare diventa qui corrispondenza e ragionamento odierno e reale sull'idea di trasformazione e mutevolezza, propria di un'umanità che cambia migrando. Ellis Island è il luogo definitivo del cambiamento, così come il poema stesso, che per volere dell'autore può essere letto nella sua versione stabile e cartacea ma anche scomposto e rigenerato nel sito ad esso dedicato. Una forma che rispetta il contenuto e il significato ultimo dell'opera.

Parole chiave: Letteratura italoamericana, migrazioni, viaggio, Ellis Island, diaspora italiana, epopea, sonetto, confini

Erica Verducci (Roma, 1986) si laurea in Critica Letteraria e Letterature Compare all'Università "La Sapienza" con la prof.ssa Franca Sinopoli, occupandosi di autobiografie e scritture della diaspora. Continua poi gli studi in Lingue e Letterature Straniere e si specializza in Filologia Ispanica. Sta preparando attualmente un'edizione critica del poeta castigliano quattrocentesco Juan de Dueñas. Dal 2014 insegna materie letterarie e geografia nelle scuole medie e superiori. Attualmente frequenta il dottorato in Lingue, letterature e culture straniere presso l'Università degli Studi di Roma Tre.

English title: *Ellis Island: A Book of Metamorphoses*

Italian-American writer of the third-generation Robert Viscusi tells about the migratory tragedy of Italians in North America in his Ellis Island, a strongly innovative collection which combines history and autobiography. The poem consists of 624 sonnets unfolding through personal memories, historical researches and bold metaphors. The well-known opposition between earth and sea becomes here a match and a very realistic argument on the idea of transformation and mutability typical of a part of humanity that changes through migration. Ellis Island is the final place of changes, just as the poem itself, which can be read in the printed and static version, but also in the ever-changing, randomly generated one, available on the dedicated website by the author's decision. A form in line with the content and its true meaning.

Keywords: Italian American literature, Italian-Americans, migration, Ellis Island, Italian diaspora, saga, sonnets, borders.

Erica Verducci earned her degree in Comparative Literature at “La Sapienza” University of Rome with professor Franca Sinopoli, focusing on autobiographies and diasporic writings. She continues with her studies in foreign languages and literatures specialising in Hispanic philology. She’s currently working on a critical edition of the 15th century Castilian poet Juan de Dueñas. In 2014 she started teaching literature, history and geography in middle and high school. She is currently a doctoral student in Lingue, letterature e culture straniere at Università degli Studi di Roma Tre.

Giuseppe Giorgio Tranchida, *L’attrito del metro. Sull’uso del sonetto nella poesia di Valerio Magrelli*

Il saggio analizza l’uso del sonetto nella produzione in versi di Valerio Magrelli, soffermandosi sull’effetto di attrito generato dalla scelta del metro con gli altri livelli testuali. Il saggio mette in risalto il rapporto tra i sonetti, la produzione in metro libero dell’autore e alcuni modelli della nostra tradizione novecentesca. Lo studio esamina nel dettaglio i testi e mostra come il metro è usato per generare cortocircuiti e nuove piste di senso sotto la superficie del testo.

Parole chiave: Metrica, poesia italiana contemporanea, sonetto, forme metriche ibride, verso libero.

Giuseppe Giorgio Tranchida (Erice, 1995) si laurea in Lettere moderne all’Alma Mater Studiorum di Bologna con il prof. Marco Antonio Bazzocchi, occupandosi dello sviluppo della tematica del corpo nell’opera di Valerio Magrelli e del legame che intercorre tra questa e la riflessione dell’autore sulla scrittura. Attualmente studente di Italianistica presso lo stesso ateneo sta lavorando ad una tesi su afasia e dissoluzione del linguaggio nella poesia italiana del secondo Novecento.

English title: *Metrical friction. On the Use of the Sonnet in Valerio Magrelli’s poetry.*

This article analyses the use of the sonnet in Valerio Magrelli’s poetry, focusing on the effect of friction produced by metrical choices in relation to the other textual levels. The essay highlights the relationship between the author’s sonnets and free verse production and some models of Italian twentieth-century tradition. The study examines the texts in detail and shows how meter is used to generate short circuits and new paths of meaning under the surface of the text.

Key words: Versification, Italian contemporary poetry, sonnet, hybrid metrical forms, free verse.

Giuseppe Giorgio Tranchida (Erice 1995) earns his BA in Lettere moderne at the Alma Mater Studiorum in Bologna under the supervision of professor Marco Antonio Bazzocchi.

He worked on the topic of the body in Valerio Magrelli's poetry and its connection with the author's idea of writing. He is currently a master student in Italian studies, working on a dissertation on speechlessness and disintegration of language in Italian poetry from 1950 to 2000.

Stefano Bottero, *Il dolore e l'eterno. Lettura di Per diverse ragioni di Domenico Brancale*

L'articolo propone una lettura critica di *Per diverse ragioni*, ultima raccolta del poeta Domenico Brancale pubblicata nel 2017 per l'editore Passigli. Attraverso una lettura trasversale del testo poetico, sono analizzate le principali questioni tematiche e relative alla poetica dell'autore. Un secondo punto di interesse è costituito dall'approfondimento dell'impalcatura ontologica e delle significazioni concettuali della raccolta, e sarà connesso a un'indagine relativa alle sue derivazioni formali e filosofico-speculative.

Parole chiave: Domenico Brancale, Passigli, poesia italiana contemporanea, Marcel Proust, Thomas S. Eliot.

Stefano Bottero è nato a Roma nel 1994. Laureato in Letteratura, Musica e Spettacolo nel 2016 e specializzato in Filologia Moderna nel 2019, scrive di critica letteraria e di letteratura comparata. Nel 2019 ha pubblicato per *Oèdipus* la sua prima raccolta poetica, *Poesie di ieri*, con prefazione della poetessa Biancamaria Frabotta.

English title: *Sorrow and eternity. A Critical Reading of Per diverse ragioni by Domenico Brancale*

This essay will consist of a critical reading of Per diverse ragioni, the latest collection by the poet Domenico Brancale published in 2017 for Passigli. Through a transversal reading of the poetic text, the main thematic and poetic issues of the author will be analyzed. A second point of interest will be the deepening of the ontological framework and of the conceptual meanings of the collection, and it will be connected to an investigation relating to its formal and philosophical-speculative derivations.

Keywords: *Domenico Brancale, Passigli, Italian contemporary poetry, Marcel Proust, Thomas S. Eliot.*

Stefano Bottero was born in Rome in 1994. Graduated in Literature, music and arts in 2016 and in modern philology in 2019, he writes about literary criticism and comparative literature. In 2019 his first poetic collection, Poesie di ieri, is published by Oèdipus, with a preface by the poet Biancamaria Frabotta.

Carlo Londero, *Assenze/presenze. Accertamenti metrici su di una poesia di Maxime Cella*

Maxime Cella (Rueil-Malmaison, Francia, 1980 - Udine 2019) è stato poeta e traduttore. Ha iniziato a pubblicare le prime poesie nel 2009 e del 2011 è la *plaquette* intitolata *Dieci poesie*. Il presente saggio offre una lettura prettamente metrico-stilistica di *Foss'io colui*, una tra le poesie pubblicate postume. Dopo avere dato conto degli aspetti metrici, si analizzerà la funzione dei versi a gradino per valutarne da un lato le ricadute metriche, dall'altro, congiuntamente all'esame suffissale delle parole rima, l'assetto della *mise en page*. Quindi, prima di concludere sul fonosimbolismo vocalico, si porterà ad evidenza la fitta trama fonica della poesia. Emergerà, così, la consapevolezza e la capacità poetica di Cella.

Parole chiave: Poesia italiana contemporanea, Poesia italiana iper-contemporanea, Metrica, Stilistica, Poesia del Novecento.

Carlo Londero (1983) è dottore di ricerca in Scienze bibliografiche del testo e del documento. Attualmente ha un assegno di ricerca al Dipartimento di Studi umanistici e del patrimonio culturale dell'Università degli Studi di Udine. Si occupa prevalentemente di poesia italiana contemporanea, con interventi di critica militante e studi su Giovanni Giudici, Vittorio Sereni, Umberto Saba, Diego Valeri, Beniamino Dal Fabbro, Luciano Morandini, Giovanni Ragagnin.

English title: *Absence/Presence. Metric Assessments on a Maxime Cella's poem*

Maxime Cella (Rueil-Malmaison, France, 1980 - Udine, Italy, 2019) was a poet and translator. He began publishing his first poems in 2009 and in 2011 the booklet Dieci poesie ("Ten Poems") was released. This essay offers a purely formalistic reading of the posthumously published Foss'io colui ("Were I the one who"). After analysing the metrical aspects of the poem, the paper looks at the function of the "step verses" in order to evaluate its effect on versification and on the setting of the mise en page, which will be further examined in light of rhymes' suffixes. Before concluding on a note on the vocalic phonosymbolism of the poem, the paper will then bring to light its dense phonic plot, from which Cella's poetic awareness and ability can be clearly observed.

Keywords: *Maxime Cella, Contemporary Italian Poetry, Iper-contemporary Italian Poetry, Metric, Stylistic, 20th Century Poetry.*

Carlo Londero (1983) is a Ph.D in Scienze bibliografiche del testo e del documento. Currently he works as a Post Doc within Department of Humanities in the University of Udine. He deals with contemporary Italian poetry, with militant criticism and studies on Giovanni Giudici, Vittorio Sereni, Umberto Saba, Diego Valeri, Beniamino Dal Fabbro, Luciano Morandini, Giovanni Ragagnin.

Mattia Caponi, *Obliterarsi. Franca Mancinelli da Mala kruna a Libretto di transito* (parte I)

L'articolo prende in analisi i primi tre libri di Franca Mancinelli, cercandone le continuità tematiche e l'unità profonda. Attraversando le raccolte in ordine cronologico, l'articolo privilegia la lettura dei temi al fine di scoprire le connessioni intertestuali all'interno dei singoli volumi o da uno di essi agli altri. Ciò permette di cercare quindi le strutture e le dinamiche strutturanti di un «libro di poesia» mancinesiano, ponendo attenzione alle dichiarazioni di poetica dell'autrice e studiando le varianti dei microtesti, volendo arrivare ad una definizione delle intenzioni con cui la poetessa produce nuove versioni delle sue poesie e delle sue prose liriche. La riscrittura trova una giustificazione dal lato stilistico, dal lato strutturale e dal lato tematico, scoprendo una tendenza distintiva nella scrittura di Franca Mancinelli.

Parole chiave: Franca Mancinelli, *Libretto di transito*, *Mala kruna*, *Pasta madre*, connessioni intertestuali, struttura, riscrittura, varianti, poetiche.

Mattia Caponi (1993) vive attualmente tra Ripatransone (Ascoli Piceno), suo paese d'origine, e Roma. Dopo la triennale in Scienze umanistiche conseguita presso l'Università di Urbino "Carlo Bo", ha compiuto gli studi magistrali in Filologia moderna a "La Sapienza" di Roma. Del 2017 è il suo primo saggio *Giorgio Caproni tra ragione e Conte di Kevenhüller* (Borgomanero, Giuliano Ladolfi editore), vincitore del premio letterario di poesia, critica e traduzione «Atelier, vent'anni di poesia» nella sezione studi critici (2016).

English title: *Self-Obliteration. Franca Mancinelli from Mala kruna to Libretto di transito* (part I)

The paper analyses the first three works published by Franca Mancinelli, outlining their thematic continuities as well as their foundational unity. By studying the chronological progress of specific themes, the article sheds a new light on the intertextual connections that can be found both within a single book as well as across the three works. The study of these links has the purpose of showing the singular structure as well as the formational dynamics at the basis of a poetic work by Mancinelli. With particular attention towards the declarations of a poetics by the author as well as the variants within the microtexts, the objective of the paper is to define the intentions behind the production of new poetic and prose versions of the author's texts. The process of rewriting finds its explanation through a thematic, stylistic and structural perspective, ultimately identifying a distinctive feature of Mancinelli's style.

Keywords: Franca Mancinelli, Mala krana, Pasta madre, intertextuality, literary rewriting, structure, variants.

Mattia Caponi (1993) lives between Ripatransone (Ascoli Piceno), his hometown, and Rome. He earned his BA degree at the University of Urbino "Carlo Bo" and a master's degree at the University of Rome "La Sapienza". His first essay, Giorgio Caproni tra ragione e Conte di Kevenhüller (Borgomanero, Giuliano Ladolfi editore), has been published in 2017 and was awarded the «Atelier, vent'anni di poesia» literary prize in critics (2016).

Costantino Turchi, *Per un «caso Luigi di Ruscio». Materiali. Ipotesi.*

La recente pubblicazione dell'antologia poetica di Luigi di Ruscio (*Poesie scelte: 1953-2010*) reintroduce la produzione di questo autore nel panorama attuale della poesia italiana. Poeta e scrittore nato a Fermo ed emigrato ad Oslo, appartato e dopo l'esordio neorealista distante dalle correnti letterarie a lui contemporanee, Luigi Di Ruscio non ha goduto di un ampio pubblico in vita: l'operazione svolta con questa attività pubblicistica a lui postuma si iscrive dunque nel quadro della riscoperta di un autore ritenuto altrimenti minore. Proprio in virtù di tale categoria e della sua produttività critica, il presente articolo intende valutare i testi che il libro ci presenta riconducendoli al loro contesto storico; ciò al fine di constatare la presenza di percorsi alternativi alle pratiche di scrittura già codificate, oggi spendibili o riconoscibili.

Parole chiave: Luigi Di Ruscio, Poesie scelte, autore minore, tradizione, avanguardia.

Costantino Turchi (1993) conseguita la laurea triennale in Scienze Umanistiche presso l'Università di Urbino "Carlo Bo" con una tesi sull'influsso della *Strofe lunga* alcioniana nell'*Incendiario* di Palazzeschi, ha compiuto gli studi magistrali in Filologia Moderna presso l'Università di Roma Sapienza con la tesi *La ripresa del sonetto*.

English title: *Opening a "Di Ruscio case". Materials and Hypothesis.*

The recently published anthology of Luigi Di Ruscio's works (Poesie scelte: 1953-2010) reintroduces this author to Italian readership. Born in Fermo and emigrated to Oslo, following his debut as a neorealist he remained removed and detached from contemporary literary movements. As a poet and novelist Luigi Di Ruscio did not

enjoy a large audience in his lifetime. The operation carried out with his posthumous publications constitutes a rediscovery of an otherwise minor author. Precisely by virtue of Di Ruscio's placement amongst minor poets and because of the critical productivity of this category, this paper proposes to reevaluate the texts within the anthology by reinserting them in their historical context. This will allow us to ascertain the presence of alternative paths to already codified practices of poetic writing which are applicable or recognizable today.

Key words: Luigi Di Ruscio, Poesie scelte, minor author, tradition, avant-garde.

Costantino Turchi (1993) earned his bachelor's degree in Scienze Umanistiche at the Università di Urbino "Carlo Bo" with a thesis on the influences of the Alcyone's Strofe lunga on Aldo Palazzeschi's poems collected in the Incendiario. He then specialised in Filologia Moderna at the Università di Roma Sapienza with a dissertation entitled La ripresa del sonetto.

polisemie
Rivista di poesia iper-contemporanea