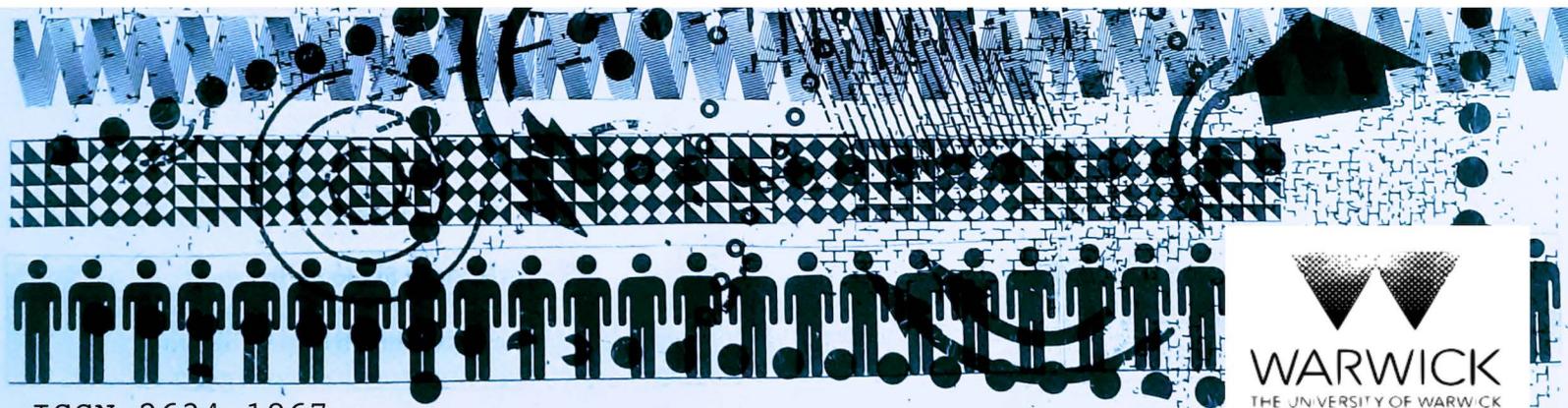


polisemie

Rivista di poesia iper-contemporanea

II
2021



ISSN 2634-1867


WARWICK
THE UNIVERSITY OF WARWICK

polisemie

Rivista di poesia iper-contemporanea

II

2021

Direzione

Stefano Milonia (University of Warwick)

Comitato scientifico

Giulia Bassi (Università degli Studi di Siena)

Mario Cianfoni (Sapienza Università di Roma)

Stefano Colangelo (Alma Mater Studiorum – Università degli Studi di Bologna)

Luigi Marinelli (Sapienza Università di Roma)

Carlo Pulsoni (Università degli Studi di Perugia)

Niccolò Scaffai (Università degli Studi di Siena)

Costantino Turchi (Sapienza Università di Roma)

Fabio Zinelli (École Pratique des Hautes Études)

Redazione

Stefano Bottero (Università Ca' Foscari Venezia)

Mattia Caponi (Sapienza Università di Roma)

Carlo Londero (Università degli Studi di Udine)

Giorgio Tranchida (Alma Mater Studiorum – Università degli Studi di Bologna)

Samuele Maria Visalli (Sapienza Università di Roma)

Arianna Saggio (Sapienza Università di Roma)

Andrea Bongiorno (Aix-Marseille Université)

Giulia Boitani (University of Cambridge)

Alessandra Frustaci

Polisemie è una rivista annuale pubblicata da 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

Immagine copertina: Serse Luigetti

Indice

Simone Grossman, <i>Intuitisme et art brut dans la poésie d'Hédi Bouraoui</i>	1
Mattia Caponi, <i>Obliterarsi: Franca Mancinelli da Mala Kruna a Libretto di Transito (Parte II)</i>	19
Vera Kazartseva, <i>Elaborare il trauma: La poesia in prosa di Libretto di transito di Franca Mancinelli</i>	41
Franca Mancinelli, <i>Legenda: La struttura di Libretto di Transito</i>	63
Vera Kazartseva, <i>Una betulla come guida, Intervista a Franca Mancinelli</i>	69
Claudia Crocco, <i>Le poesie italiane di questi anni (2005-2020)</i>	75
Patrycja Polanowska, <i>Le poesie più recenti di Milo De Angelis</i>	113
Giulia Martini, <i>La funzione della nostalgia creativa</i>	137
Jordi Valentini, <i>La giovane poesia nella Svizzera italiana. Percorsi editoriali e letture critiche</i>	159
<i>Abstract e informazioni sugli autori</i>	177

INTUITISME ET ART BRUT DANS LA POÉSIE D'HÉDI BOURAOUI

Simone Grossman

Intuitire... c'est ne point languir
Après le sens
[...]
Intuitire... c'est souvent sentir
Les choses... les événements
Arriver de surprises...
(Hédi Bouraoui)¹

Isabelle Danto, critique d'art, attribue la fascination actuelle de l'art brut à la saisie immédiate du geste créateur et à une conception élargie de l'œuvre d'art.² La présente étude se préoccupe de la fonction de l'art brut dans la poésie d'Hédi Bouraoui, poète canadien d'origine tunisienne adhérent à l'intuitisme, mouvement artistique et littéraire des années 2000 fondé par Éric Sivry et Sylvie Biriouk. L'intuitisme, basé sur la « *corrélation* » entre le moi intime et le « hors-moi », participe de la tendance contemporaine à de « nouveaux élans vers l'altérité ». ³ Les intuitistes aspirent à créer un « espace pluriartistique où les arts se fiancent pour dépasser les anciennes frontières ». ⁴ La convergence de l'intuitisme et de l'art brut dans la poésie de Bouraoui sera au centre de notre propos. Comme le montrera l'examen de poèmes illustrés par Claudine Goux, Dodik Jégou, Adam Nidzgorski et Rêva Rémy, ⁵ l'intuition coïncide chez Bouraoui avec la « pure et authentique impulsion créative » d'où s'origine l'art selon Jean Dubuffet. ⁶

¹ Hédi Bouraoui, *En amont de l'intuition. Poèmes*, Toronto, CMC Éditions, 2013, p. 12.

² Isabelle Danto, *Quand l'art brut redessine l'art contemporain*, in « Esprit », (Mars-Avril 2015).

³ Éric Sivry, *Pour un art de l'intuition. Manifeste de l'intuitisme*, Paris, Hermann Éditeurs, 2016, pp. 34-35.

⁴ *Ibid.*, p. 94.

⁵ Claudine Goux, Dodik Jégou et Adam Nidzgorski sont des artistes de la Création Franche. L'expression a été créée en 1989 par Gérard Sendrey, suite à l'interdiction du musée de Lausanne, dépositaire de la collection de Jean Dubuffet, d'utiliser l'expression art brut. Le Musée de la Création Franche - Art brut et apparentés se trouve à Bègles près de Bordeaux. « Hors normes » est une autre appellation de l'art brut ; *Raw Art* et *Outsider Art* sont les synonymes anglais d'art brut. Rêva Rémy, artiste indépendante, peint dans la spontanéité.

⁶ Jean Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, 1991 [1973], p. 67.

Notre réflexion s'étayera sur la théorie de l'intermédialité relative à l'inclusion de tableaux dans les textes littéraires.⁷ Selon Liliane Louvel, la coprésence de l'écrit et de la peinture a pour effet de changer le statut du texte.⁸ Nous verrons que la contiguïté entre le visuel et le verbal s'origine de l'intuition et que, corroborant l'insertion des tableaux, les références textuelles à l'art brut et l'emprunt de l'écrit aux techniques picturales font dialoguer les expressions artistiques. Bouraoui précise que les dessins et les tableaux accompagnant ses poèmes ne sont pas des illustrations.⁹ L'« unité indissoluble de texte(s) et image(s) dans laquelle ni le texte ni l'image n'ont de fonction illustrative », ¹⁰ caractérisant l'iconotexte, s'applique à l'ensemble des poèmes de Bouraoui en interaction avec les œuvres picturales. En nous fondant sur le principe de Louvel pour qui « à l'origine du tableau se trouve une pensée [...] mise en acte » et « retraduite [...] par une autre pensée », ¹¹ nous constaterons que la rencontre entre les expressions artistiques et les cultures, est motivée chez Bouraoui par la représentation de l'intuition en acte.¹²

Le premier volet de notre étude sera consacré à la similarité entre le *narratoème* bouraouien et l'art brut auquel il se réfère. Les développements suivants seront consacrés à la collaboration du poète avec Claudine Goux. Puis nous examinerons l'iconotexte sur la première de couverture de *Traversées*,¹³ composé du titre surimposé au tableau de Réva Rémy, *Le Temple Voilier*. Au stade suivant, le dessin d'Adam Nidzgorski, sur la page liminaire de *Transit en Art Majeur*, mènera à définir la *nomadanse*. En conclusion, le processus créateur qui se dégage de la coprésence des poèmes et de l'art brut sera brièvement résumé.

Le narratoème bouraouien et les références à l'art brut

Dans *L'intuition à l'œuvre*, préface à *En amont de l'intuition*, Bouraoui définit l'intuition comme la « source d'énergie émotionnelle [...] toujours présente dans

⁷ Voir à ce sujet Peter Wagner, *Icons - Texts - Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Interminality*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1996.

⁸ Liliane Louvel, *A reading event The Pictorial Third*, in *Sillages critiques*, 21 (2016).

⁹ Hédi Bouraoui, *Inside Faces-Visages du dedans. Visiotexts/Visionèmes Paintings by/Peintures de Micheline Montgomery*, Toronto, CMC Éditions, 2014, p. 14.

¹⁰ Michael Nerlich, *Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans La Femme se découvre d'Evelyne Sinnassamy*, dans *Iconotextes*, sous la direction de Alain Montandon, Paris, Ophrys, 1990, pp. 255-302.

¹¹ Liliane Louvel, *Le tiers pictural*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 53.

¹² Comme en fait état Marilyne Bertoncini : « Sivry distingue l'intuitisme de la démarche philosophique intuitionniste de Kant ou Bergson, qu'il cite comme étant proches, tout en revendiquant la singularité de la démarche intuitiste » (Marilyne Bertoncini, *Poésie-première 72 : l'intuitisme* [Compte rendu], in *Recours au Poème*).

¹³ Hédi Bouraoui, *Traversées. Poèmes*, Toronto, CMC Éditions, 2010.

toute écriture créatrice ou toute peinture en élaboration », dont « aucun créateur ne peut se passer ».¹⁴ L'artiste ne retranscrit pas l'intuition. Au contraire, « l'intuition se manifeste dans son œuvre en créant selon les arts des traces particulières ».¹⁵ Dans la poésie de Bouraoui, les « traces » ou « résonances » de l'intuition, selon l'expression de Mario Selvaggio,¹⁶ en appellent à la peinture, à la danse et à la musique non moins qu'à l'écriture. « Les poètes intuitistes ne favorisent pas une langue, ils aiment les mêler toutes », dit Sivry selon qui Bouraoui « se situe parfaitement dans le mouvement de ce point de vue ».¹⁷ L'« écriture sans frontières »¹⁸ de Bouraoui, appartenant à trois cultures différentes, africaine, européenne et nord-américaine, mêle les langues et les genres. Sivry note que ses écrits se situent « dans la catégorie des œuvres intuitistes de l'interstitiel des rencontres ».¹⁹ L'intuition, invite au dialogue et à l'échange, s'avère être une disposition, voire « un état de création [...] régissant l'œuvre », précédant immédiatement l'acte créateur.²⁰ Tel l'art brut, l'art intuitiste naît du silence de la pensée rationnelle pour l'artiste, poète ou peintre qui, en « état d'abandon total [...] laisse faire ».²¹ Bouraoui décrit l'avènement du poème qui prend forme « dans son chantournement interne » et rayonne « en objet d'art parfait »,²² élimine le savoir établi au profit de la connaissance intuitive. L'influx de l'intuition, « sixième sens »,²³ est saisi dans l'expression intuitiste, qu'elle soit verbale ou visuelle. Dans son étude sur *En amont de l'intuition*, Elizabeth Sabiston expose que l'intuition, ordonnatrice de l'impulsion, transbordant la création en nomadisme inter artistique, est la source du *Transréel* bouraouien. Elle montre que l'écriture poétique, palliant à l'incapacité langagière, recourt à des néologismes pour traduire les sensations : les néologismes *Intuitire*, *Intuité*, *Intuitionner* modulent les effets de l'intuition, appartenant au même registre que *Barbarituif*²⁴ faisant allusion à la poussée naturelle de la figue de Barbarie.

Bouraoui explicite dans l'avant-propos de *NomadiVivance I* la notion de *narratoème*, « mot-concept » issu de l'intuition du poète rapportant uniquement

¹⁴ Hédi Bouraoui, *L'intuition à l'œuvre*, in Id., *En amont de l'intuition*, pp. 6-8, citation à p. 6.

¹⁵ Sivry, *Pour un art de l'intuition*, p. 25.

¹⁶ Mario Selvaggio, *Hédi Bouraoui, Passerelles. Poésie, Toronto, CMC Éditions, 2018* [Compte rendu], in « Revue européenne de recherches sur la poésie », 4 (2018), pp. 260-262.

¹⁷ Sivry, *Pour un art de l'intuition*, p. 40-41.

¹⁸ *Ibid.*, p. 41.

¹⁹ *Ibid.*, p. 187.

²⁰ *Ibid.*, pp. 80-81.

²¹ *Ibid.*, p. 90.

²² Bouraoui, *En amont de l'intuition*, p. 6.

²³ *Ibid.*

²⁴ Voir l'article d'Elizabeth Sabiston, *Upstream : Hédi Bouraoui's En amont de l'intuition*, in « Revue CMC Review », 1 (2014), 1, pp. 1-9.

les faits, à la manière d'un chroniqueur qui enregistre la réalité « en la scrutant bien en face, à l'état brut ».²⁵ La première moitié du néologisme évoque l'instabilité intrinsèque du réel. « Narrer les flux et reflux de la Vie | C'est les composer en mosaïques de l'Écrit ».²⁶ Le poème transpose au plan verbal le chaos éclaté et mouvant de l'existence, reflétant le nomadisme physique et spirituel de l'artiste, ou *nomaditude*,²⁷ dans un écrit rythmé par la danse au son de la musique. Il exprime la réalité de façon authentique, sans l'enjoliver : « Peu d'embellissement de l'écrit...livré dans ces textes dans son effet Brut ».²⁸ L'intégration à l'écrit de termes désignant les groupes et les tendances issus de l'art brut, tels « Création franche » et « Hors norme », transférés du verbal au pictural, suscite l'osmose entre les expressions. « Et s'il y a art... il est dans la sonorité | musicalité... et sa "création franche" | Art sortant des tripes nommé chez les peintres "Hors norme" et qui s'exhibe ».²⁹ En retour, la peinture est verbalisée par les associations consonantiques de la lettre R dans « création », « franche », « tripes » et « peintres » faisant écho à la sonorité de « brut ». Le mimétisme entre l'écrit et les formes du *Raw Art*, autre forme d'art brut, ramène à la source unique de la création. À travers ses appellations, l'art brut domine quantitativement dans le poème. Conférant à l'écrit son iconicité, la nomenclature du catalogue d'art recoupe la fonction organique de l'art brut. Devenue actant principal de la création poétique, « la peinture fait œuvre de poésie », comme dit Louvel.³⁰

Apprécier Les dessins de Claudine Goux

Le *Dossier d'Artiste : Claudine Goux* composé par Bouraoui inclut un entretien, une série de dessins, des commentaires critiques et le poème intitulé *Apprécier les dessins de Claudine Goux*.³¹ Goux évoque, dans son entretien avec Bouraoui, l'impact de la peinture et de la théorie de Dubuffet sur son œuvre. Dans le poème, le développement des motifs picturaux de Goux en embranchements rhizomiques est reproduit par l'écrit épousant l'expansion kaléidoscopique des images opérée par le pinceau-stylo au rythme de la musique. « Noir et fin... le trait de Claudine Goux | Se fait musicien ». Les notes de musique jouées sur tous les instruments,

²⁵ Hédi Bouraoui, *NomadiVivance I. Narratoème*, Toronto, CMC Éditions, 2016, p. 11.

²⁶ *Ibid.*, p. 16.

²⁷ *Ibid.*, p. 13.

²⁸ *Ibid.*, p. 15.

²⁹ *Ibid.*, p. 16.

³⁰ Louvel, *L'œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 69.

³¹ Hédi Bouraoui, *Dossier d'Artiste : Claudine Goux*, in « Revue CMC Review », 6 (2019), 1, p. 13. Les vers cités dans le paragraphe sont tirés du poème.

« libérées [...] éclairent Visages ». Le langage est rendu sonore et le dessin mouvant par les « jeux du trait » à la fois pictural et scriptural animant l'écrit et les images, aboutissant à une expression triplement musicale, littéraire et visuelle : « Chanter poésie | dessins fourmillants ». Le crayon-pinceau du poète, propulsé dynamiquement, inscrit « l'univers sensoriel en ses atouts et des destins », faisant advenir les visions. Telle la figue de Barbarie dans le poème *Barbarituif* évoqué plus haut, la poussée de l'écrit est végétalisée, processus naturel ne nécessitant pas l'intervention de l'intellect humain.

La densité du sens bourgeoonne... et fleurit...
 Se mue en oiseaux... et autres couronnes...Alibis
 À dévoiler flamboyantes surprises... *Hors norme* !
 À noter que Claudine Goux est unique en...
 Ce genre d'art *Outsider*... de ladite *Création Franche*
 [...]
 Son expression artistique lui appartient... en Solo.

L'emprunt à la terminologie musicale souligne le génie pluriel de l'artiste, soliste identifiée aux musiciens, dont participe le poète, orchestrant la peinture et la musique dans le poème unifiant les arts.

Selon Louvel, les références aux styles picturaux servent de « *pattern* » au texte.³² L'intégration au poème des appellations *Hors norme*, *Outsider* et *Création Franche*, restituent leurs significations premières aux mots qui les composent. *Hors norme* s'applique aux « surprises » dévoilées par le pinceau, *Outsider* souligne sa spécificité par rapport aux autres peintres du mouvement, *Création* est le modèle de l'écrit poétique imprégné de l'indépendance d'esprit de Goux.

L'interaction du poème et des tableaux : Ma Ville-Reine³³ et Danse nocturne de Claudine Goux

Bouraoui signale, à propos de *Ma Ville-Reine*, que sa poésie se fait descriptive pour représenter son expérience de Toronto où il vit depuis « près d'un demi-siècle ».³⁴ On le suit dans sa promenade, dépassant la Tour CN,³⁵ le Skydome, la rue Yonge, le métro, North York et Willowdale, jusqu'au bord du lac Ontario. L'itinéraire du

³² Louvel, *Le tiers pictural*, p. 106.

³³ Bouraoui, *NomadiVivance*, pp. 19-22.

³⁴ *Ibid.*, p. 11.

³⁵ La Tour CN, lieu d'inspiration privilégié, symbole du multiculturalisme canadien, réapparaît à plusieurs reprises dans l'œuvre de Bouraoui.

poète, voyage dans l'espace et le temps, le ramène à l'histoire de la ville et au passé proche de l'« immigré récent » qui redécouvre la ville en se l'appropriant, faisant de Toronto une « Carthage cosmopolite » où il retrouve l'« Écho direct de [son] *Ifrikia natale* ». ³⁶

Le poème est enchâssé entre deux œuvres picturales de Goux et de Dodik Jégou. La première, *Danse Nocturne* de Goux (Fig. 1) ³⁷ sert de frontispice intérieur au recueil. À droite, un musicien jouant du pipeau et du tambour semble éclairé par un projecteur. À gauche, un Amérindien, reconnaissable à sa coiffe de plumes et à sa jupe effrangée, danse au son de la musique. Évoquant les figurines d'un jeu de cartes, les tonalités et les postures sont symétriquement inversées. Les motifs géométriques se redoublent en reflet, les triangles isocèles sur le pourtour du tambour dupliquant les triangles équilatéraux pointés comme des yeux sur la coiffe de l'Indien. Les rayures grises et noires des plumes de la jupe contrastent avec les plis du chapeau du musicien aux deux grandes plumes recourbées reproduisant les doigts du danseur en transe. Le musicien semble absorbé par le maniement de ses instruments. Tenant sa baguette noire et sa flûte blanche à l'horizontale, il rythme la mélodie avec son talon. Les lignes parallèles formées par la baguette et le pipeau, figurent une portée musicale. Sur la surface du tambour, à la fois partition et page d'écriture, les notes blanches alternent avec les notes noires figurées symboliquement par la boule à l'extrémité de la baguette. Les deux personnages représentent ensemble le poète unissant les arts, les cultures et les époques dans sa course effrénée accordée à la frénésie urbaine de « Toronto, Méga-polis la plus croissante d'Amérique ». ³⁸

Comme Goux l'explique à Bouraoui, le mythe d'Orphée a inspiré ses motifs de musiciens. La Tour CN duplique le poète-musicien jouant du chalumeau dans sa marche entre les « myriades de fenêtres illuminées » qui l'entraînent à travers les « labyrinthes des langues » et l'« arc-en-ciel des visages » dans la ville, « lieu de rencontres » favorisant les contacts entre les époques, les ethnies et les personnes. ³⁹ Le poète rencontre d'abord l'Indien drogué, le danseur dessiné par Goux, à qui la parole est donnée : « Un drogué Iroquois m'accoste... [...] | -- Aidez-moi... Ils font tout pour toi... Rien pour moi... | l'Iroquois ! ». ⁴⁰ L'allusion aux autochtones et à leur célèbre mépris du vertige, « au sommet de la Tour » se renforce de la référence à l'histoire canadienne : « Nous avons partagé la chaleur... de la découverte d'Étienne Brulé ». ⁴¹ Brulé fut le premier européen qui atteignit la région des

³⁶ Bouraoui, *NomadiVivance*, p. 19. Le terme *Ifrikia* ramène au passé lointain du continent africain.

³⁷ *Ibid.*, p. 17.

³⁸ *Ibid.*, p. 19.

³⁹ *Ibid.*, pp. 19-20.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 20.

Grands Lacs, au 17^{ème} siècle, puis vécut avec les Hurons, devient l'interprète et le guide de Samuel de Champlain et fut tué par une tribu ennemie. Intégré au poème, il figure l'opposition entre la nature et la culture, à partir de laquelle l'art brut a été créé. La discussion entre le poète et l'Amérindien se réfère implicitement aux idées exposées par Dubuffet dans son essai « Honneur aux valeurs sauvages », rendant hommage à « l'art de haute voyance » des Indiens d'Amérique, exemple à suivre pour « l'homme social et policé ». ⁴² La même conception se dégage, dans le poème, de la connivence entre le poète-musicien et l'Indien extatique soulevé de terre par le battement lancinant du tambour.

D'autres échanges ponctuent la promenade du poète dans la ville. Structuré par le refrain « Je ne fais que passer », le poème égrène la multiplicité géo-ethnique de Toronto à travers ses rencontres suivantes avec l'« Anglo saoul », dévalorisant le groupe social dominant, la « Franco de Souche », pique ironique aux tergiversations identitaires des Québécois, puis les Zaïrois, en référence à la réalité multiculturelle de la ville. Traité lui-même d'« ethno », appellation dénigrante dans le contexte urbain torontois, le poète incarne les immigrants du monde entier dans la cité ontarienne où les « cent-soixante-neuf langues... *d'icitt* » ⁴³ recroisent le parler québécois.

La fin du poème est divisée en deux sous-parties, « L'été » et « l'hiver ». Dans la première partie est exalté l'égalitarisme gommant les différences dans la chaleur estivale dont jouit l'ensemble de la population au bord de l'eau. Dans la deuxième partie, les oies sauvages portant dans leur bec « un bouquet de mystère » ⁴⁴ évoquent le silence dans lequel la colombe au rameau d'olivier, symbole biblique de paix, s'envole pour ne plus revenir. La blancheur estompant les formes des oiseaux, des voiliers et des flocons de neige compose un ensemble monochrome confondant le ciel, la terre et l'eau. Dans le dessin de Dodik Jégoù (Fig. 2), à la fin du poème, la sirène, dernière rencontre du poète, mêle les règnes humain et animal, debout sur sa queue-ventouse, incarnant la Tour CN, fermant la randonnée circulaire du poète dans Toronto.

La traversée transréelle : Le Temple Voilier de Réva Rémy

La première de couverture de *Traversées* est un iconotexte où le titre du recueil, *Traversées. Poèmes*, est surimposé au tableau de Réva Rémy *Le Temple Voilier* (Fig. 3). ⁴⁵ Louvel observe à propos des « images qui prennent la place d'un

⁴² Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, p. 114.

⁴³ Bouraoui, *NomadiVivance*, pp. 21-22.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁵ Louvel, *Le tiers pictural*, p. 106.

titre », qu'elles enclenchent le « passage entre image et texte ». ⁴⁶ La coprésence du verbal et du visuel sur la première de couverture souligne la continuité entre l'écrit et le motif aquatique récurrent chez Bouraoui. Le titre renvoie au tableau et vice-versa, présentifiant le va-et-vient inter médiatique actualisé par l'assimilation de l'écriture à la peinture à l'eau, activée par l'intuition, « bulle d'oxygène linguistique qui fait flotter le poème dans les sphères mystérieuses du suggestif ». ⁴⁷ Dans le tableau de Rémy, le triangle formé par l'escalier et sa rampe figure une voile et un mât reflétés dans l'eau. Inscrits par et sur l'eau-encre, les poèmes s'apparentent « aux aquarelles où l'eau, glissant sur la feuille [...] fait danser couleurs, ombres et lumières ». ⁴⁸ L'écriture confondue à la peinture métaphorise la poésie devenue navigation. Les mots sont figurés par les pirogues blanches au fond arrondi, en forme de croissant de lune, balancés sur l'eau verte. La création poétique est un voilier instable, assimilé également tantôt à un train express, tantôt à un vol d'oiseau : « Au-delà du TGV de mes pensées | Je m'envole plume allègre | Ma ligne de mire se fait aquarelle ». ⁴⁹ Tracée à la plume, l'écriture poétique dessine, en même temps que les mots, le vol imprévisible de l'oiseau. Écrire est hasardeux, s'agissant d'une « traversée » à la destination indéterminée. Le *Transrêel* bouraouien naît de l'effet conjugué du visuel et du scriptural faisant naître le poème.

Telle encre à investir la page
 Je méandre à la recherche de l'insolite
 Le Blanc refuse de baisser le caquet
 Je louvoie... fragmente... rature
 Les Couleurs chantournent une fantaisie
 [...]
 Émerge peu à peu l'équilibre de l'aube
 [...]
 L'aquarelle se miracle objet d'art ⁵⁰

Sur le modèle de l'écoulement spontané d'eau colorée sur la toile, l'écriture est rendue fluide par les points de suspension marquant les stades de l'inscription sur la page contrée par le « Blanc » et les « Couleurs » dotés de volonté autonome. Contournant tous les obstacles qu'ils lui opposent de front, le poète-navigateur, usant du néologisme, « je méandre », se laisse porter par le fleuve peint par Rémy jusqu'à ce que « la dérive du temps récupère la perle » de « l'instantané ». ⁵¹

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Bouraoui, *En amont de l'intuition*, p. 6.

⁴⁸ Bouraoui, *Traversées*, p. 5.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 12-13.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 14-15.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 12-13.

La métaphorisation de l'écriture poétique en peinture à l'eau reconstitue le processus créateur décrit par Dubuffet comme « les combats intervenus entre l'artiste et les indocilités des matériaux qu'il a mis en œuvre ».⁵² La peinture est « une aventure dont on ne sait où elle vous conduira », dit Dubuffet, décrivant l'artiste « attelé avec le hasard ».⁵³ La vitalité de l'œuvre d'art est relative à la liberté du matériau insoucieux des « intentions concertées de l'artiste ».⁵⁴ Le peintre, maniant « des matières magiques »,⁵⁵ doit « respecter les impulsions, les spontanités ancestrales de la main humaines quand elle trace ses signes », livrant « crues [...] humeurs et impressions ».⁵⁶ Conformément au mot d'ordre de Dubuffet, « Que la raison bascule »,⁵⁷ le poète « rame dans l'opaque », telle une barque livrée aux remous marins : « Les courants te saluent | [...] | Et dans l'estuaire du poème | Tu te déverses ».⁵⁸ La métaphore filée retrace la navigation hasardeuse de l'écriture-aquarelle sur la page dans le sillage de l'intuition.

Adam Nidzgorski et la nomadanse

L'écriture équivaut à la *nomadanse*, néologisme désignant la « danse artistique, esthétique de vivre le pluriel cadencé de l'Être et de l'Avoir, des éléments de la Terre et du Ciel, de toutes les contingences dans l'univers de l'actuel ».⁵⁹ Abderrahman Beggar note à ce propos que « le *nomadanseur* accumule au lieu de limiter pour contenir ».⁶⁰ Le danseur stylisé sur le dessin d'Adam Nidzgorski (Fig. 4), à la page liminaire de la seconde section de *Traversées, Transit en Art Majeur*, représente le poète dans sa *nomadanse*, rassemblant la diversité des sensations et des expériences dans une écriture totalisante. De navigation, la poésie est une chorégraphie marine dans « Art écume » où l'impétuosité des vagues reproduit l'élan de l'intuition en référence à l'art brut : « Brute la vérité de l'art | Fait semblant de cacher | Ondes de choc et liberté de mains », l'écriture résultant de la projection d'encre-eau traduisant la tempête intérieure du poète, lorsque

⁵² Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, p. 26.

⁵³ *Ibid.*, pp. 26-27.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 44.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 53.

⁵⁸ Bouraoui, *Traversées*, p. 32.

⁵⁹ Bouraoui, *NomadiVivance*, p. 13

⁶⁰ Abderrahman Beggar note à ce sujet que « L'Un représenté par la norme est maintenant soumis au divers. Le *nomadanseur* accumule au lieu de limiter pour contenir », Abderrahman Beggar, *La Transpoétique et le normatif chez Hédi Bouraoui*, dans *Continents manuscrits 2* (2014), pp. 1-10, p. 6.

« Dans le déferlement de l'écume | Se dénouent des fondations arc-en-ciel ». ⁶¹ Comme dans la peinture intuitiste, appuyée sur la ligne courbe, ⁶² le poème se décante en reproduisant les formes contournées de l'écume aux « volutes en nœuds papillons », ⁶³ ainsi, dans le mouvement du crayon inscrivant le poème-dessin régit le mouvement général des courbes, des pleins et des déliés de l'écriture animée. La succession cadencée des mots, « éclats d'étreintes multicolores », et des blancs, « souffles prodigieux du silence » ⁶⁴ vivifie les signes d'écriture. Leur mouvance est reproduite dans le dessin de Nidzgorski où les lignes dansent, ondulant comme les vagues d'où émerge la tête du poète-nageur qui se « laisse aller », au gré de « l'instantané de [sa] vision ». ⁶⁵

Circulent paroles en amont
 Du Rituel qui guérit
 Recharge art et vie du fortuit !
 [...]
 Ni genre ni barrière ni mise en scène
 Les mots vécus se font chair intérieure
 Nous sommes dans la Vérité de nous-mêmes. ⁶⁶

La spontanéité de la danse ramène à la conception de Dubuffet du hasard l'emportant sur le calcul raisonné pour l'artiste soumis au caprice de son matériau doté de volonté propre. Manifester l'intuition, c'est, selon Dubuffet, « respecter les impulsions, les spontanéités ancestrales de la main humaine », ⁶⁷ afin qu'« humeurs et impressions [soient] livrées crues ». ⁶⁸ La poésie-nomadanse réfracte les expressions verbale et visuelle de la spontanéité :

Un dialogue intérieur se développe
 Devient chant polyphonique au rythme
 Du pinceau aller-retour dans l'air du temps. ⁶⁹

La polyphonie, désignant chez Dubuffet le « chœur de toutes les composantes de la pensée de l'artiste », ⁷⁰ est pour Bouraoui l'expression totalisante du dialogue

⁶¹ Bouraoui, *NomadiVivance*, p. 43.

⁶² Sivry, *Pour un art de l'intuition*, p. 223.

⁶³ Bouraoui, *NomadiVivance*, p. 43.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 48.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 44-45.

⁶⁷ Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, p. 34.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 44.

⁶⁹ Bouraoui, *NomadiVivance*, p. 45.

⁷⁰ Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, p. 28.

entre la peinture, la poésie, la danse et la musique : « Et qui fait la performance | Sinon la *nomadanse*...des mots ! », s'interroge-t-il dans *Passerelles*.⁷¹ La *nomadanse* de l'écrit et des images actives fait fusionner les expressions artistiques, « En *Nomadanses* de Formes... de Figures »,⁷² comme dans la danse des « Mots aimantés de musique | Dansée dans l'arrière-boutique | De l'Univers » que « L'Homme s'amuse à [...] accorder ». ⁷³

La poésie, « art de la surprise » (Sivry)⁷⁴

Notre étude visait à souligner la similarité entre les conceptions respectives de Bouraoui et de Dubuffet, et, plus spécifiquement, leur même approche de la réalité, « intuitive-expérimentale ». ⁷⁵ Comme dans le tableau de Goux où, côte-à-côte, le poète-musicien et le danseur Iroquois font doublement référence à l'art *Native American* qui a inspiré Dubuffet et au transculturalisme de Bouraoui, écrivain torontois, ainsi une poïétique de la création se dégage de la coprésence de l'écrit poétique et des tableaux rattachés à l'art brut. L'intuition, source, selon Bouraoui, de « traversées insoupçonnées » et de « dialogues incessants », ⁷⁶ s'origine dans les « voix intérieures » ⁷⁷ mises en œuvre dans l'art selon Dubuffet. Le poète, « Ballotté entre Intuition et Imagination », ⁷⁸ conçoit la poésie comme « un dialogue intérieur » à l'opposé de « la Beauté monnayée », ⁷⁹ boiteuse et sans avenir. La poésie, « langue du monde » pour Sivry, ⁸⁰ synthèse des sensations intérieures et extérieures, émane, dit Bouraoui, de « L'intuitif... seul à égaliser | Les plus sensibles... les plus prévoyants... ». ⁸¹

Dans son commentaire sur l'exposition *Monet et l'abstraction* qui a eu lieu à Paris en 2010, Sivry observe qu'« à un moment donné », ce n'est plus l'objet qui est représenté comme dans la peinture figurative, mais « l'acte de peindre lui-même ». ⁸² Ainsi, dit-il, en se référant aux tableaux et aux sculptures intuitistes qui

⁷¹ Hédi, Bouraoui, *Passerelles. Poésie*, Toronto, CMC Éditions, 2018, p. 8.

⁷² *Ibid.*, p. 7.

⁷³ Bouraoui, *Traversées*, p. 47.

⁷⁴ Sivry, *Pour un art de l'intuition*, p. 38.

⁷⁵ Jean H. Duffy, *Dubuffet Plays Hide-and-Seek : Lineage, Reflexivity, and Perception in "Coucou Bazar"*, in « The Art Bulletin », 98 (2016), 2, pp. 237-260, p. 2.

⁷⁶ Bouraoui, *Traversées*, p. 4.

⁷⁷ Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, p. 115.

⁷⁸ Bouraoui, *Passerelles*, p. 11.

⁷⁹ Bouraoui, *Traversées*, p. 45.

⁸⁰ Sivry, *Pour un art de l'intuition*, p. 41.

⁸¹ Bouraoui, *En amont de l'intuition*, p. 34.

⁸² Sivry, *Pour un art de l'intuition*, p. 165.

« *manifestent* des intuitions créatrices fugaces », ⁸³ en va-t-il du peintre intuitiste, appliqué à « laisser l'oeuvre se créer d'elle-même, à partir [du] contact sensoriel et émotionnel instantané et direct avec le monde et la matière ». ⁸⁴ Faisant doublement écho à la conception de Sivry et à la description de l'artiste par Dubuffet, imprimant « les traces les plus immédiates qu'il se peut de sa pensée et des rythmes et impulsions qui battent ses artères », ⁸⁵ la poésie de Bouraoui, incorporant l'art brut et privilégiant les sensations et la surprise, donne à voir la création en acte, exaltant les instincts et les passions qui la vivifient.

Œuvres citées

Abderrahman Beggar, *La Transpoétique et le normatif chez Hédi Bouraoui*, in « Continents manuscrits », 2 (2014), pp. 1-10.

Hédi Bouraoui, *En amont de l'intuition. Poèmes*, Toronto, CMC Éditions, 2013.

Hédi Bouraoui, *Traversées. Poèmes*, Toronto, CMC Éditions, 2010.

Hédi Bouraoui, *L'intuition à l'œuvre*, in Id. *En amont de l'intuition. Poèmes*, Toronto, CMC Éditions, 2013, pp. 6-8.

Hédi Bouraoui, *Inside Faces-Visages du dedans. Visiotexts/Visionèmes Paintings by/Peintures de Micheline Montgomery*, Toronto, CMC Éditions, 2014.

Hédi Bouraoui, *NomadiVivance I. Narratoème*, Toronto, CMC Éditions, 2016.

Hédi Bouraoui, *Passerelles. Poésie*, Toronto, CMC Éditions, 2018.

Hédi Bouraoui, *Dossier d'Artiste : Claudine Goux*, in « Revue CMC Review », 6 (2019), 1.

Isabelle Danto, *Quand l'art brut redessine l'art contemporain*, in « Esprit », (Mars-Avril 2015).

Jean Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, 1991 [1973].

Jean H. Duffy, *Dubuffet Plays Hide-and-Seek : Lineage, Reflexivity, and Perception in "Coucou Bazar"*, in « The Art Bulletin », 98 (2016), 2, pp. 237-260.

Liliane Louvel, *L'œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*,

⁸³ *Ibid.*, p. 168

⁸⁴ *Ibid.*, p. 167.

⁸⁵ Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, p. 43.

Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.

Liliane Louvel, *Le tiers pictural*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

Liliane Louvel, *A reading event The Pictorial Third*, in *Sillages critiques*, 21 (2016).

Michael Nerlich, *Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans La Femme se découvre d'Evelyne Sinnassamy*, dans *Iconotextes*, sous la direction de Alain Montandon, Paris, Ophrys, 1990, pp. 255-302.

Elizabeth Sabiston, *Upstream : Hédi Bouraoui's En amont de l'intuition*, in « Revue CMC Review », 1 (2014), 1, pp. 1-9.

Mario Selvaggio, *Hédi Bouraoui, Passerelles. Poésie, Toronto, CMC Éditions, 2018* [Compte rendu], in « Revue européenne de recherches sur la poésie », 4 (2018), pp. 260-262.

Éric Sivry, *Pour un art de l'intuition. Manifeste de l'intuitisme*, Paris, Hermann Éditeurs, 2016.

Peter Wagner, *Icons - Texts - Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1996.

Sitographie

Marilyne Bertoncini, *Poésie-première 72 : l'intuitisme* [Compte rendu], in *Recours au Poème*.

< <https://www.recoursaupoeeme.fr/poesie-premiere-70-lintuitisme/> >

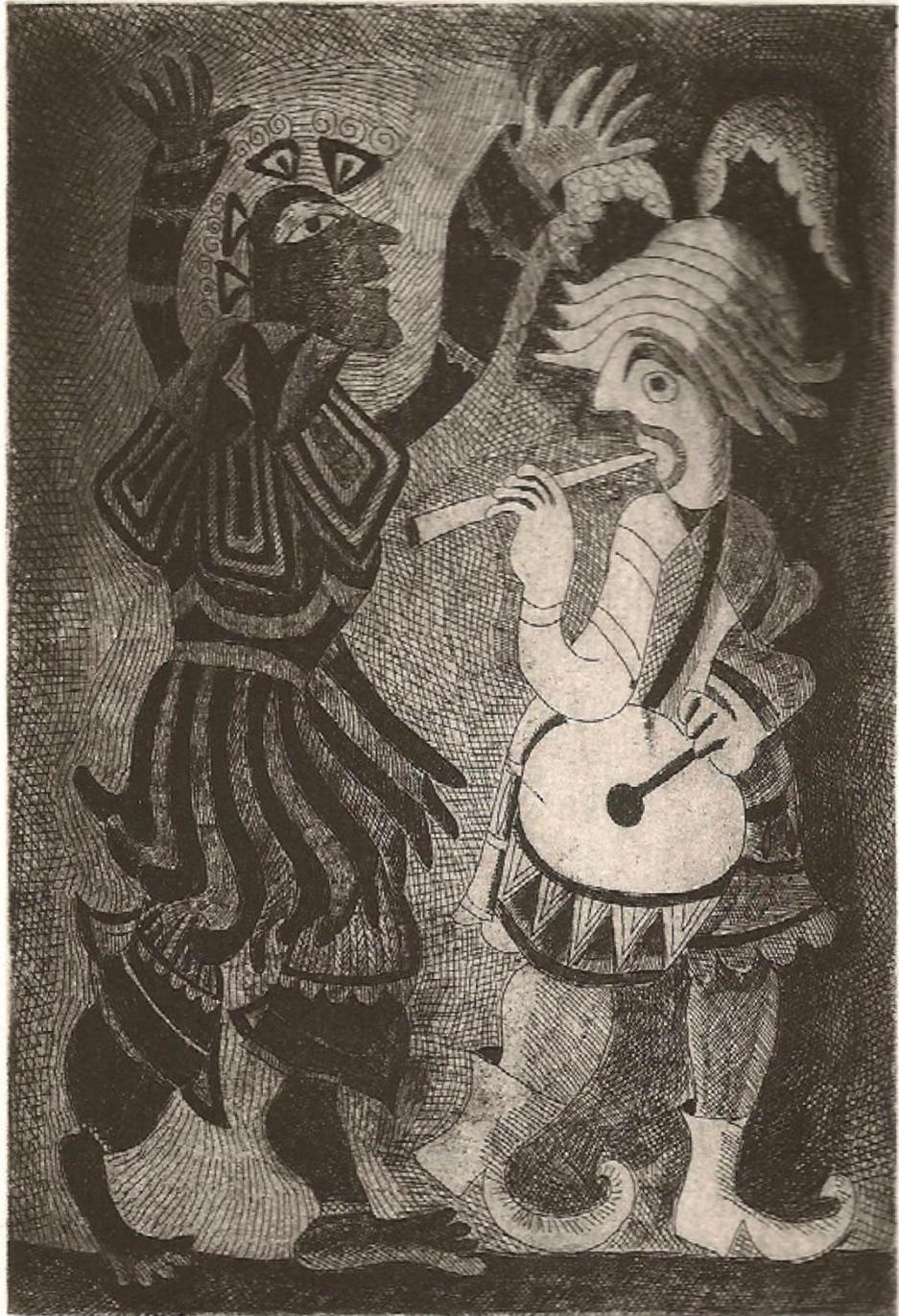


Figure 1 : Claudine Goux, Danse Nocturne, dans Hédi Bouraoui, NomadiVivance I. Narratoème, Toronto, CMC Éditions, 2016, [p. 17].



Dodik Jégou

Figure 2 : Dessin de Dodik Jégou dans dans Hédi Bouraoui, NomadiVivance I. Narratoème, Toronto, CMC Éditions, 2016, p. 22.

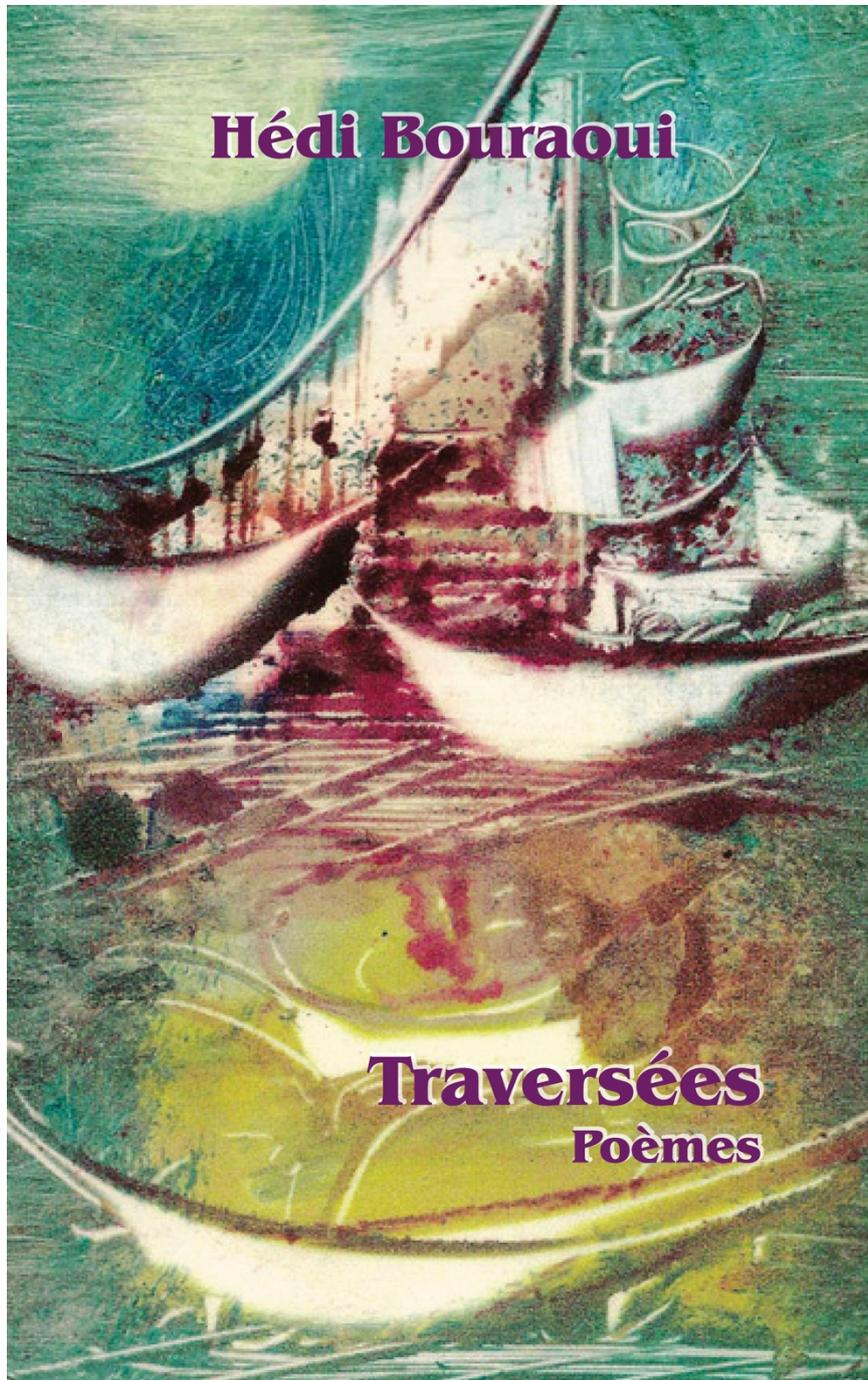


Figure 3 : Première de couverture de Hédi Bouraoui, *Traversées. Poèmes*, Toronto, CMC Éditions, 2010, composé du titre surimposé au tableau de Réva Rémy *Le Temple Voilier*.



Figure 4 : Dessin d'Adam Nidzgorski dans Hédi Bouraoui, Traversées. Poèmes, Toronto, CMC Éditions, 2010, [p. 41].

OBLITERARSI
FRANCA MANCINELLI DA *MALA KRUNA* A
LIBRETTO DI TRANSITO
Parte II

Mattia Caponi

«Pareva che eravamo noi che stavamo
a guardare, ma che poi chi lo sa chi
eravamo, e tutto quanto che era».

(Franco Lucentini, *Notizie degli
scavi*)

Nella precedente parte dell'articolo,¹ sfruttando le possibilità del confronto, si sono analizzate le prime due raccolte di Franca Mancinelli nel loro reciproco e progressivo influenzarsi. Avendo scoperto i temi di *Mala kruna* a partire dalla struttura e in modo speculare la struttura di *Pasta madre* dai suoi temi progressivi, si possono ora finalmente individuare i punti in cui a sua volta il *Libretto* viene illuminato reattivamente dai testi antecedenti.² Analizzando le tematiche interne alla raccolta nella loro derivazione dai precedenti libri, si cercherà di mostrare il

¹ Vedi Mattia Caponi, *Obliterarsi. Franca Mancinelli da Mala kruna a Libretto di transito parte I*, in «Polisemie», I (2020), pp. 99-127 (d'ora in poi *Parte I*). Le edizioni di riferimento: Franca Mancinelli, *Libretto di transito*, Mestre, Amos Edizioni, 2018 (di seguito come *LT*); Ead., *Mala kruna*, San Cesario di Lecce, Manni, 2007 (d'ora in poi *MK*); e Ead., *Pasta madre*, Torino, Aragno, 2013 (oltre sempre come *PM*); Ead., *A un'ora di sonno da qui*, Ancona, italic pequod, 2018 (d'ora in poi *OSQ*); Ead., *Tasche finte*, in *Poesia contemporanea. Tredicesimo quaderno italiano*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2017, pp. 145-194 (di seguito *TF*).

² Per l'attraversamento tematico rimando a *Parte I*, con riferimento a Enrico Testa, *Il libro di poesia*, Genova, il melangolo, 1983, pp. 25 ss., specialmente quando afferma che «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».

legame del *Libretto* con il resto della produzione poetica dell'autrice; mentre si tenterà di mettere a frutto la variantistica di quest'ultima silloge per provare a confermare quanto è apparso nella prima parte e per delimitare finalmente l'intenzione della riscrittura e del lavoro di revisione mancinelliani.

A un'ora di sonno da qui sembra aver avuto una nascita complementare con il *Libretto*, per cronologia e integrazione testuale, quasi fosse un completamento delle sue prose. Tutto ciò, come si era accennato, era già visibile in *Tasche finte*.³ Questa silloge, risultando divisa in tre rami secondo i titoli delle raccolte (*Mala kruna*, *Pasta madre* e *Tasche finte*), mostrava già una progressione, contenendo, assieme alle liriche, dei testi che fluiranno quasi tutti nel *Libretto*,⁴ componendone una versione precedente.

Capovolgendo ora la prospettiva che da *Tasche finte* porta al *Libretto*, si può guardare alla tesi magistrale di Vera Kazartseva che ha avuto il merito di chiarire come la dimensione originaria della poesia di Mancinelli è quella «orizzontale», cioè distesa e dettagliata. Questa misura poetica viene poi condensandosi in un andamento in cui, oltre alle due precedenti raccolte, si riflettono anche le varianti da *Tasche finte* al *Libretto*.⁵ Un testo di poetica, stimolato da Giulio Mozzi per la rubrica *La formazione della scrittrice*, conferma proprio questo procedimento:

Inizialmente avevo steso i primi testi sull'infanzia in una forma vicina al racconto in versi. Poi li sacrificai con tagli e amputazioni. Avevo iniziato a considerare come, in realtà, non importasse a nessuno il contenuto di un vissuto per quanto traumatico. Se pretendevo ascolto da un altro dovevo essere pronta a perdere quanto di più occasionale avevo portato con me, dettagli che distoglievano soltanto l'attenzione. È stato

³ Non è così per Carmen Gallo che ne accenna come «un quadro complesso e composito di quella che è la ricerca poetica di una delle autrici più originali del panorama italiano», ponendo dunque una distinzione tra il lato poetico e quello di prosa lirica (Carmen Gallo, *Mutare forma e visione – Per Tasche finte di Franca Mancinelli*, in *La Balena Bianca*, 24 ottobre 2017).

⁴ Seppur già apparsi anche in altre riviste (vedi *Poesia contemporanea. Tredicesimo quaderno*, p. 194), hanno nel passaggio subito diversi tagli di cui però non si può dare conto qui. L'unico dei dieci testi della terza parte di *Tasche finte* a non fluire nel *Libretto* è *Per uscire da qui ci sono porte*, in *TF*, p. 193).

⁵ «Dieci delle undici poesie in prosa di *Tasche finte* sono state inserite nella versione finale di *Libretto di transito*. Tutte le dieci sono state corrette e abbreviate dall'autrice. È interessante notare che l'ordine dei frammenti non è stato modificato dall'autrice. Tra le poesie in prosa di *Tasche finte* sono stati inseriti [de]gli altri brani, ma la successione è rimasta la stessa. La tecnica principale di correzione testuale è la cassazione. Al livello lessicale e compositivo, i testi sono stati modificati di poco» (Vera Kazartseva, *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 nuovamente la dott.ssa Kazartseva per avermi concesso di leggere la sua tesi).

meraviglioso scoprire come potessi lasciare andare parte della mia vicenda, liberarmene per poterla salvare in una forma che chiamava gli occhi degli altri, come una terra umida fiutata da un muso. E scoprire anche come, quanto della mia vita non aveva preso parola e continuava ad essere protetto e trattenuto nel mio silenzio, si aprisse nella scrittura, riemergesse cicatrizzandosi. La lingua che avevo trovato mi liberava e insieme mi proteggeva. Dopo questo viaggio attraverso le mie ferite non avrei immaginato di scrivere un altro libro di poesia. Invece da un distacco doloroso e dalla crisi che ne è seguita è nato *Pasta madre*. Il dato biografico ora era quasi trasceso. 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.⁶

La riduzione dei primi testi, dal «racconto in versi» alla poesia di *Mala kruna*, procede fino ad *A un'ora di sonno da qui* assottigliandosi e perdendo dettagli e complicazioni. Ciò crea un legame profondo e metodologico che attraversa tutto il corpus poetico mancinesiano – il quale si dimostra nuovamente unito nella poetica e nella prassi di scrittura. Inoltre trova, sempre secondo Kazartseva, un corrispettivo nell'adesione al genere *poème en prose*:

Il rifiuto della narrazione fa parte del genere “la poesia in prosa”. F. Mancinelli toglie gran parte delle descrizioni introduttive e tutti gli elementi che fanno sembrare il testo un racconto (E.g. *Nel giardino vicino al pozzo di mattoni...*). Così la poesia in prosa assume un contenuto lirico e meno prosa[stico], [...] viene “seccato” fino a raggiungere la giusta concentrazione poetica.⁷

Intendendo ovviamente con «rifiuto della narrazione» la perdita di alcuni particolari superficiali, di connettori e legami lessicali, di specificazioni e articolazioni nelle rappresentazioni, fino a rendere i testi, come si mostrava per *Mala kruna*, rarefatti e più lirici.⁸ Ma non per questo viene meno la struttura sequenziale, per dir così, che si è potuta notare osservando *Pasta madre*. Anzi, nel *Libretto* così proposto, il legame strutturale è identico in forma e applicazione a quello della precedente raccolta. Anche questo è ritmato da pagine bianche che producono sei sequenze, nell'ordine formate da quattro, quattro, uno, dodici, uno

⁶ Franca Mancinelli, *La formazione della scrittrice*, 34, a cura di Giulio Mozzi, in *Vibrisse*, 29 settembre 2014. La prima pubblicazione risale appunto al 2014, cfr. *Parte I*.

⁷ Kazartseva, *Poesia in prosa nella letteratura italiana contemporanea (Le opere di Franca Mancinelli)*.

⁸ Cfr. *Parte I*.

e undici testi.⁹ Se l'intenzione di struttura resta simile a quella di *Pasta madre*, è lecito cercare se anche in questa raccolta la pulsione dei temi abbia una valenza poetica e fondante, cioè se questi medesimi temi trovino il loro riflesso nella costruzione del libro.¹⁰

Le applicazioni tematiche lette nella prima parte per gli altri libri hanno pure mostrato che il passaggio rituale di stato o quello da una forma di vita ad un'altra, cui parrebbe tendere il soggetto mancinelliano, danno il senso di «transito». E quando si sposta l'attenzione proprio sul tentativo di varcare i limiti, anche versali, si può inserire il genere delle prose liriche del *Libretto* nell'ambito di una forma di organismo testuale: la recente mutazione formale della vena di Franca Mancinelli.

Si può quindi accettare la lettura di Vera Kazartseva sulla postura del *Libretto*. Il grado di narratività microtestuale scende rispetto ai precedenti, soprattutto se si guarda al rapporto variantistico con *Tasche finte*,¹¹ guadagnando invece nel senso

⁹ Si noti la tendenza delle sequenze a ricercare il numero pari senza raggiungerlo (le ultime tre sono quasi un doppio 12 che si specchierebbe col doppio 4 delle prime due), e la si confronti con la disparità in *Pasta madre* (cfr. *Parte I*).

¹⁰ Una notizia esterna potrebbe ulteriormente confermare la correttezza delle ipotesi. In un'intervista sul *Libretto*, poco dopo la sua uscita nella versione inglese, parlando delle epigrafi della raccolta, Mancinelli conferma al suo traduttore John Taylor la sostanziale uguaglianza tematica delle «faglie», dei «*gaps*» e delle pagine bianche: «When we were correcting the proofs, we realized that the facing pages gave us a new layout problem for the bilingual book, with respect to the original Italian edition. Paul B. Roth suggested a brilliant solution, which also opened my eyes: placing two blank pages right after the epigraph. The empty space translated Emily's words. And perhaps even Simone's epigraph. The blank pages open a gap. They open a sky» (Franca Mancinelli, John Taylor, *Our Autumn 2019 Feature. Franca Mancinelli*, in «The Bitter Oleander», 25 (Autumn 2019), 2, pp. 45-56, a p. 50).

¹¹ Si cita l'esempio di analisi variantistica riportato nell'estratto della tesi. L'autrice ha indicato con <...> la 'cassazione' di un tratto, con → la 'correzione' e con il *corsivo* 'l'elemento della lezione finale': «Ero una casa abitata da piante <infestanti> che si sporgono ai vuoti, sottili si avvolgono dentro il franare dei muri. <La porta? Direbbe qualcuno a qualcuno che entra lasciandola aperta. Ma> si è dimenticata la porta questa casa, l'ha inghiottita come un boccone <rimasto per un po' sulla gola> → *messo un po' di traverso*. È così che vengono e vanno <come> → : <le> rondini in cerca di rifugio e poi di nuovo <lib[e]ri> → *libere* gridano di piacere <bucando l'aria>» (La prima versione è in *TF*, p. 186, da cui ho corretto io il refuso tra parentesi quadre; la seconda in *LT*, p. 20). Penetranti le impressioni riportate: «Qui la tensione del testo all'ermetismo è più evidente degli altri. Secondo la nostra opinione, la cassazione più rilevante è <La porta? Direbbe qualcuno a qualcuno che entra lasciandola aperta. Ma>. Con questa cassazione Mancinelli toglie la presenza esterna e rende il testo più introspettivo. Questa correzione rende l'interpretazione della poesia in prosa più difficile. Alla fine il lettore non riesce a trovare il referente alle persone che «vengono e vanno». Potrebbero essere «qualcuno», ma sono eliminati dall'ultima versione. La cassazione del «come» distrugge il paragone, abbandona l'imitazione alla realtà e rende il testo meno rappresentativo. È interessante notare la correzione <rimasto per un po' sulla gola> → *messo un po' di traverso*. Questa modifica rivela la tensione della poesia di Mancinelli alla trascendenza. Il pezzo

detto della rarefazione e in quello della liricità delle prose nella raccolta. Inoltre, le «poesie che non vanno a capo»¹² del *Libretto* hanno cercato di lavorare sia nel senso di un flusso versale che non smette, in cui il taglio dell'*enjambement* non riesce ad agire, per cui i versi *transitano* uno nell'altro; sia hanno cercato di portare questo procedimento tematico delle raccolte precedenti, nell'ambito delle immagini rappresentate. Per cui quelle più statiche e «immanenti»¹³ di *Tasche finte*, vengono a condensarsi e a liricizzarsi nel *Libretto*:

I testi della Mancinelli tendono alla trascendenza [...]. Crediamo che questo desiderio di superare i limiti e andare “oltre” porti, infine, la poetessa alla scelta stilistica di un genere transitorio, a una forma sperimentale – alla poesia in prosa.¹⁴

Persino il passaggio di titolo da *Tasche finte* a *Libretto di transito* lavora nello stesso senso. Se infatti il primo pone l'accento su alcuni rapporti ingannevoli, falsi perché costruiti su un limite che impedisce di accogliere, e che già apparivano in controluce in *Pasta madre*,¹⁵ il secondo insiste più sul superamento di quel limite, sullo scioglimento della cucitura inautentica.¹⁶ Quindi, attraverso la metafora

“rimasto sulla gola” non si muove, è immanente e non va oltre, al contrario di quello che va “un po’ di traverso”» (Kazartseva, *Poesia in prosa nella letteratura italiana contemporanea [Le opere di Franca Mancinelli]*).

¹² «I testi di *Libretto di transito* li penso come poesie che non vanno a capo, li sento molto più vicini alla poesia di quella sequenza di prose» (dichiarazione fatta dall'autrice in Vera Kazartseva, *Una betulla come guida: incontro con Franca Mancinelli*, in «Polisemie», II (2021), pp. 73-78, alla p. 77).

¹³ Kazartseva, *Poesia in prosa nella letteratura italiana contemporanea (Le opere di Franca Mancinelli)*.

¹⁴ *Ibid.* Ma vedi soprattutto *supra* l'analisi variantistica alla nota 11.

¹⁵ Si legga quanto detto dalla poetessa: un «contenuto che *Libretto di transito* attraversa, che è quello di un limite contro cui si scontarono spesso le relazioni, della difficoltà che incontra ogni relazione autentica. Infatti *Libretto di transito* inizialmente si intitolava *Tasche finte*, proprio per dire questo luogo di non accoglienza, di inganno, di cucitura» (Kazartseva, *Una betulla come guida: incontro con Franca Mancinelli*, p. 77). Per *Pasta madre* si veda invece *nella cancrena aperta con i gesti (OSQ)*, p. 119, che riporta senza modifiche *PM*, p. 69; su cui cfr. *Parte I*).

¹⁶ Nota ancora Kazartseva che «il cambiamento del titolo potrebbe essere influenzato anche dal fatto che il motivo del viaggio era stato assente nella raccolta del 2017», anche se la legge un po' duramente, a partire come da una «contraddizione»: «Potremmo dire che la metafora di “tasche finte” contraddice il concetto generale del libro, il tema centrale, “il transito”, il viaggio come motivo letterario archetipico che porta la protagonista a una trasformazione esistenziale» (Kazartseva, *Poesia in prosa nella letteratura italiana contemporanea [Le opere di Franca Mancinelli]*). Si sarebbe propensi ad escludere questa durezza: si è già visto che Mancinelli riesce a leggere (e spesso mostra) alcune situazioni con sguardi diametralmente rovesciati, come non pensare alla «mano» aperta che si capovolge in «ponte»?

strutturante del viaggio oltre il confine, comincia il *Libretto*, disponendo i preparativi:

Non è solo preparare una valigia. È confezionarsi, vestirsi bene. Entrare nella taglia esatta della pena. Gestì a una destinazione sola. Calzando scarpe che non hanno mai premuto la terra, dormiremo nel centro dello sguardo, come neonati.¹⁷

Il testo mette in campo il valore dello «sguardo» e della visione che ricorre in tutto il *Libretto*. La sua qualità incipitaria si rafforza nelle scelte lessicali che si riferiscono ad un'origine e ad un inizio (le «*scarpe che non hanno mai premuto la terra*» e la similitudine con i «*neonati*»). Eppure si incontra già anche una finalità, la «*destinazione sola*» verso cui tende il viaggio, al di là delle possibilità della nascita – e cioè oltre il sé. Vorrebbe così anche il terzo testo della prima sequenza, nel quale si vede il «tu» ugualmente muoversi verso l'io, travalicando i limiti:

Viaggio senza sapere cosa mi porta a te. So che stai andando oltre i confini del foglio, dei campi coltivati. È il tuo modo di venirmi incontro: come un'acqua in cammino, diramando. Guardando dal finestrino, ti ho letto nel viso finché c'era luce.¹⁸

Ma quando John Taylor vede uno «*slight increase in storytelling*», seppur «*in the most fragmentary sense*»,¹⁹ non sembra parlare a torto. I testi, nuovi o rivisti per il *Libretto*, perdono di narratività interna, ma la aumentano nella dimensione organica, macrotestuale, giungendo a mostrare connessioni intertestuali più profondamente narrative. Lo si vede nei primi due testi della seconda sequenza:

La sera, con una sigaretta tra le dita, guardando il cielo scurirsi come terra bagnata, mio padre annaffia. Quando è laggiù, nascosto dalle piante dei pomodori, nell'angolo più lontano del giardino, posso sentire dal pozzo l'acqua versarsi e scendere tra i granuli, fino alle radici dove è attesa. Qui, dove il flusso

¹⁷ *LT*, p. 13, assente in *TF*.

¹⁸ *Ivi*, p. 15, anche questa assente in *TF*.

¹⁹ John Taylor, *Sur «Libretto di transito» de Franca Mancinelli*, in «*Times Literary Supplement*», 21 June 2019, p. 32. Una traduzione in italiano del testo, nella versione integrale, è stata fatta da Riccardo Frolloni: John Taylor, *Riparando fenditure: "Libretto di transito" di Franca Mancinelli*, *Centropens.eu*, 14 maggio, 2018. A proposito della traduzione di Taylor si può leggere Todd Portnowitz, *Fitful Travel: Franca Mancinelli's "The Little Book Of Passage," Translated from Italian by John Taylor*, in *Reading in translation*, 10 December 2018.

si perde, crescono erbe dure dal piccolo fiore, piante dal frutto velenoso. Ma non riesco a zapparle via, non riesco a riparare la falda.²⁰

In questo primo, si pone una dinamica binaria in cui le figure (padre e voce filiale) compiono specularmente gli stessi gesti. Al padre, che viene inserito nel margine dei gesti riusciti, si oppone la voce narrante che invece fallisce nell'estirpare le erbacce, nel produrre buoni «frutti» e nel «riparare la falda». Dove il flusso paterno irriga, quello filiale «si disperde». Se ricucire i legami in modo genuino è stata un'intenzione fin da *Mala kruna*, si è visto come spesso risulti impossibile. Continua così a riaffermarsi l'incapacità di unire, il desiderio di non vedere allontanare nella distanza gli altri.

Ero una casa abitata da piante che si sporgono ai vuoti, sottili si avvolgono dentro il franare dei muri. Si è dimenticata la porta, questa casa, l'ha inghiottita come un boccone messo un po' di traverso. È così che vengono e vanno: rondini in cerca di rifugio e poi libere gridano di piacere.²¹

Nel secondo testo infatti, in modo più esplicito nella prima versione,²² gli altri che «vengono e vanno» cercando un «rifugio» attraversano una casa, quasi il «rudere» del finale di *Mala kruna*, che è invasa dalle piante. Ha giustamente sottolineato Antonella Anedda che «chi non riesce a togliere le erbe maligne diventa una casa infestata da quelle stesse erbe».²³ Con questa connessione intertestuale di trasformazione (di tipo temporale: *prima* non si riesce a togliere le

²⁰ *LT*, p. 19; in *TF*, p. 185 il testo era più lungo e dettagliato: «Nel giardino, vicino al pozzo di mattoni, un gomitollo di acciaio emerge dalla terra, e si congiunge a un tubo di plastica che striscia sull'erba fino a raggiungere l'orto. La sera, con la sigaretta tra le dita, mio padre annaffia. Frutti sempre più piccoli di quelli che si aspetta riempiono ogni tanto le sue mani e un canestro sporco sulla credenza. Quando è laggiù, nascosto dalle piante dei pomodori, nell'angolo più lontano del giardino, posso sentire dal pozzo l'acqua versarsi e scendere tra i granuli, fino alle radici dove è attesa. Qui, dove il flusso dell'acqua si perde, crescono erbe dure da estirpare, infestanti dal piccolo fiore, piante dal frutto velenoso, cibo per gli uccelli. Ma non riesco a zapparle via, non riesco a riparare la falda». Come si vede la frase descrittiva iniziale viene cassata nel *Libretto* come pure quella legata alla fragilità paterna dei «frutti sempre più piccoli di quelli che si aspetta». La situazione quindi si isola nell'icasticità e viene rafforzata l'immagine paterna. Il «frutto» diviene perciò possesso esclusivo della voce filiale, legandosi alla fallibilità del veleno e delle erbacce, all'incapacità di agire (di «riparare la falda») e alla dispersione (del «flusso» d'acqua, dove prima c'era anche quello dei frutti come «cibo per gli uccelli»).

²¹ *LT*, p. 20.

²² Cfr. *supra* la nota 11 con l'analisi delle varianti di *Ero una casa abitata da piante*.

²³ In *TF*, pp. 150-151.

erbacce, *dopo* si è invasi da quelle piante)²⁴ si scopre una struttura salda, seppur volutamente pausata e ipnagogica; una narratività più alta²⁵ e un legame più resistente di quelli di *Pasta madre*, e che appaiono nei rimandi tra un microtesto e l'altro, specie all'interno delle stesse sequenze.²⁶

Superare il limite vuol dire anche costruire un libro in cui il senso transiti attraverso le sequenze per progredire, in cui le immagini si susseguano e diano la compattezza e la narratività che determinano il procedere di un discorso.²⁷

Scavalcando invece le sequenze, dall'ultimo testo della seconda, all'unico della terza fino al primo della quarta, appaiono in equivalenza tre immagini acquatiche, strettamente connesse a livello di senso. La prima nell'ordine, chiudendo la seconda scansione testuale del *Libretto*, prende lo stesso senso conclusivo di quel testo che terminava la prima sequenza: andando a raccontare le «cose che hai scordato di portare con te», quindi l'«assenza» dolorosa delle perdite subite, le si vedevano tornare altrettanto improvvisamente («a un tratto ti raggiungono premendo l'angolo duro della loro assenza»), ma con una precisazione importante «come

²⁴ Si rimanda a Marco Santagata, *Connessioni intertestuali nel Canzoniere del Petrarca*, in Id., *Dal sonetto al Canzoniere*, Padova, Liviana, 1979, pp. 9-56, specialmente per quest'ambito alle pp. 14 ss.; cfr. anche *Parte I*.

²⁵ Ancora Santagata: «La continuità temporale, anche priva di riferimenti spaziali, è invece di per sé sufficiente per instaurare sequenze narrative», perché «il luogo dell'azione in questo caso viene interiorizzato: invece di una successione di stati fisici avremo una successione di stati psichici» (Santagata, *Connessioni intertestuali nel Canzoniere del Petrarca*, p. 16, la seconda cit. è alla stessa pagina, nella nota 4), come appunto nel *Libretto*. A tale proposito potrebbero essere fatte rientrare le parole di Riccardo Donati, il quale ha visto nel *Libretto* un «luogo» consistente «sempre in uno spazio colmo o da colmare, segnato da una difficile coesistenza, talora da una dolorosa estraneità, tra il soggetto e il suo ambiente», a cui vorrebbe aggiungere un «non-luogo di passaggio, la stazione ferroviaria» (Riccardo Donati, *Il sogno di un mondo fluttuante: le prose liriche di Mancinelli*, in «La ricerca», 30 aprile 2018).

²⁶ Altro esempio è appunto quello del terzo testo della seconda sequenza. Le «rondini in cerca di rifugio» che poi «libere gridano di piacere» (*LT*, p. 20) tornano capfinidicamente nel grido famelico dei volatili nel testo successivo: «Nessuno calma il grido. Non c'è niente da donare in pasto. Non si dorme con questi che chiedono cibo, grattano con il becco e le unghie, in volo spezzato, sporco su ogni cosa. La mattina le strade, e il loro grido insaziato. La grande ciotola della piazza» (*LT*, p. 21; *assente in TF*).

²⁷ «Le connessioni di trasformazione, siano queste di natura spazio-temporale o imperniate su relazioni logiche e sintattiche, si caratterizzano perché coinvolgono i singoli microtesti principalmente su quello che potremmo chiamare il piano del *discorso*; intendendo con questo termine la realtà extralinguistica (racconto, vicenda diaristica, considerazioni introspettive, etiche ecc.) di cui ciascun testo e l'insieme di più testi sono espressione» (Santagata, *Connessioni intertestuali nel Canzoniere del Petrarca*, p. 17; corsivo dell'autore). Sul concetto «libro di poesia» si rimanda ancora a Testa, *Il libro di poesia*.

attraversando una zona limpida dello sguardo».²⁸ Trovando anche in questo testo la limpidezza, che dallo sguardo passa alla persona, si può scoprirne i contorni:

Un bicchiere d'acqua sul tavolo, quasi colmo dopo la cena. Eravamo limpidi e soli, con qualcosa che bruciava dentro. Un colore prima di un altro, e poi diversi, insieme, come in una rete che si muove luminosa. L'azzurro saliva dalle caviglie, fino a dove potevamo ancora parlare. Poi ci ha toccati. Si è immerso nell'acqua il suo oscuro richiamo.²⁹

Come lo sguardo, anche la voce e il «bicchiere d'acqua» di questo testo risultano «limpidi», trasparenti ma pure colmi, cioè forti di una ricca e segreta interiorità. Questa emerge nel giro di frasi successivo, rompendo l'equilibrio precedente (centrale è l'uso del passato in quell'«eravamo») e la limpidezza, sacrificandoli alle perdite ed alle assenze, e rendendo la voce e l'acqua vittime di un «oscuro richiamo». Temporaneamente, concludendo la seconda sequenza, il richiamo affonda; quando torna ad emergere, l'immagine acquatica ed esistenziale è diventata un «fiume» nero, un flusso vitale. Nell'unico testo della terza sezione infatti appare «l'acqua del fiume», densa e «nera», come pure il «bicchiere»:

L'acqua del fiume è nera. Non ti ci puoi specchiare. Vedi, è accaduto così. Ci siamo trovati nel mirino: piccoli passi nello stesso piccolo cerchio. L'intera città fluttuava. Se ci avesse sfiorato porteremmo segni sul corpo, sottili e rossi lineamenti come dopo il passaggio di una medusa.

Appostato sull'orlo di un tetto il cecchino aspettava. Sapeva ci saremmo incontrati in quel punto, dove si incrocia lo spazio nel tempo, dove si apre la sua pupilla. Quando ci ha visti passarci di mano lo stesso bicchiere ci ha sfilati dagli altri. Barcollanti, ci ha guidati a ritrovare l'equilibrio, seguendo il fiume nero, così nero che avremmo potuto calpestarlo. Ogni cosa faceva restando invisibile, governandoci nel cerchio del mirino. Cercava per noi una parete, nascosta da cespugli, grigia, dove finirci lasciandoci calzare le scarpe. Accovacciati o goffamente retti sui piedi, in una intercapedine della notte. Quante volte

²⁸ *LT*, p. 16, non presente in *TF*.

²⁹ *Ivi*, p. 22, assente in *TF*.

premuti contro l'intonaco, sbattuti contro il pietrisco, per vedere cosa filtrava da noi.

Una scossa ti ha attraversato senza creparti la fronte. L'hai detto in una lingua solo tua.³⁰

Nell'acqua divenuta nera non è possibile specchiarsi o rivedersi.³¹ Nel flusso della vita che monta, verso cui inesorabilmente ci si dirige, diventa inquietantemente evidente «l'ambiguità tra il vedere e l'essere visti, la pluralità delle possibili identificazioni».³² Così, la figura del «cecchino» pone al centro della questione appunto lo «sguardo», non più innocente e limpido, ma unilaterale e prepotente, che vorrebbe ricondurli all'equilibrio precedentemente perduto.³³ Proseguendo quindi dal testo incipitario (*Non è solo preparare una valigia*), la visione al cui interno ci si cullava ora corre a governare le mosse dei personaggi, cercando «una parete», un limite, «dove finirci lasciandoci calzare le scarpe». Sempre in *Non è solo preparare una valigia*, l'innocenza era nelle «scarpe che non hanno mai premuto

³⁰ Ivi, p. 25, non apparsa in *TF*. Se l'immagine del «bicchiere» e dell'«acqua» restano nell'ambito delle connessioni intertestuali di equivalenza («forma del contenuto», cfr. Santagata, *Connessioni intertestuali nel Canzoniere del Petrarca*, pp. 23 ss.), come pure nell'isotopia tematica descritta da Testa, il passaggio dell'acqua da «limpida» a «nera» è una importante trasformazione. La connessione apparentemente logica che si instaura è profondamente narrativa, perché coincide con i momenti temporali (appunto *prima* l'acqua è «limpida», *dopo* l'acqua diventa «nera»).

³¹ Nella dinamica che si sta qui tratteggiando, è interessante notare come la tendenza al «rivedersi» fosse meno tracciabile in *Tasche finte* di quanto non sia evidente nel *Libretto*. Non per nulla Gilda Policastro, parlando in modo panoramico di tutti i poeti del *Tredicesimo quaderno*, ha scritto: «L'io è sempre molto centrato e il suo autoriflettersi determina una configurazione degli eventi in termini di accadimenti soprattutto interiori, quasi nel vuoto di fatti (penso alle guerre, ai migranti, a un orizzonte anche solo latamente politico). Per converso, se prendo le poesie di Mancinelli in cui compaiono motori e macchine [...] registro che in quelle non vi è alcuna concessione all'epica del minuto e dell'insignificante e piuttosto un'identificazione del sé con l'inanimato, come nota Antonella Anedda accostando la poesia sull'abbandono di Mancinelli all'opera di Sophie Calle» (Gilda Policastro, *Intermezzo – Appunti per una convivenza tra lirica e ricerca*, in *La Balena Bianca*, 31 ottobre 2017, corsivi dell'autrice).

³² 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. Poco sotto anche Manigrasso sottolinea la presenza di una struttura, facendola convergere in un sentimento di «bilancio» esistenziale: «Eppure *Libretto di transito*, nonostante questa natura fluttuante, ha una struttura internamente progressiva, direi quasi "narrativa": le sue prose sembrano dare conto di un crocevia dell'esistenza, fedelmente a una nobile tradizione di poeti che hanno collocato fra i trentacinque e i quarant'anni un'occasione cruciale di bilancio e di ripensamento».

³³ Anche in tale opposizione si potrebbe leggere una connessione di trasformazione temporale: *prima* l'acqua era contenuta (e limpida e riflettente), *dopo* l'acqua diventa corrente (seppur faticosamente, essendo «densa» – e nera e incapace di «specchiare»); in altri termini *prima* c'era un equilibrio, *dopo* quell'equilibrio rotto viene ricercato.

la terra» come si diceva; avendo attraversato *Pasta madre* si può aggiungere che pure questo indumento simboleggia un limite, un confine tra il corpo e la terra verso cui fin dalla scorsa raccolta si voleva scendere.³⁴ In sintesi: l'equilibrio rotto dal montare della vita, che cede la forza per tentare il superamento delle sue forme, si scontra ancora con i termini liminari, quasi le vecchie immagini di prigionieri. Il tutto si gioca ancora nell'alveo dello «sguardo» che conserva anche lui i suoi confini.

Guardando al primo testo della terza sequenza, il discorso del *Libretto* prosegue prendendo successivamente corpo nella voce di rubrica,³⁵ la quale in reiterazione subisce le conseguenze della situazione precedente. Ciò che prima mancava, l'apporto della vita, di nuovo come un fiume si inserisce, squilibrando il piano psichico e personale presente; ma soprattutto «*allarga lo sguardo*», cioè trasforma la visione della voce fino a farle comprendere le dimensioni maggiori della questione:

*Ecco il fiume che mi allarga lo sguardo, che mi attraversa la fronte. Lo aspetto ogni volta. So quando arriva dal diverso rumore che fanno le rotaie sul ponte. Accanto al sedile una piccola valigia. L'ho preparata sapendo di andare. Sospendendo un attimo i gesti che piegavano e riponevano, ho deglutito allontanando il sapore. Così fanno gli adulti, nascondono per proseguire.*³⁶

Tentennando fra restare e partire, cioè fra lasciarsi comprendere di nuovo dalla vita o superarla, la voce poetica si pone nell'ambito del nascondere «*per proseguire*», proprio come «*fanno gli adulti*». Insomma l'io impara ad agire da adulto, arrivando a scoprire le «tasche finte» di alcuni rapporti, che saranno

³⁴ Vedi le «scarpe che vanno | confermando i confini | tra cose e cose» (*OSQ*, p. 96, vv. 8-10; desunta senza modifiche da *PM*, p. 38), cfr. *Parte I*.

³⁵ Una di quelle riprodotte a testo in corsivo, come *Non è solo preparare una valigia*, e che spesso contiene i nuclei tematici delle sequenze che inaugura. Ma cfr. in *Parte I*, anche l'accenno a ciò riguardo *Mala kruna* e *Pasta madre*.

³⁶ *LT*, p. 27; non presente in *TF*. Per quanto riguarda le altre connessioni, sembrerebbe evidente il richiamo capfinido all'explicit del testo precedente. Se apparentemente potrebbe tendere ad una trasformazione (*prima* i personaggi vengono trapassati in fronte, *dopo* la voce poetante viene trapassata in fronte), con un minimo di riserva si può dire che si tratti di una connessione d'equivalenza in cui ricorrono i termini precedenti, nella confusione delle persone tipica di Mancinelli. Come anche sembra d'equivalenza il ritorno delle immagini del «fiume» e della stazione ferroviaria. Quest'ultima, in realtà, è importante notarla, perché la mancata connessione di trasformazione dello spazio definisce in ripetizione la stasi, l'impossibilità di «transito» da parte della voce (la sua incapacità di partire), restando ancorata al luogo liminare della stazione, in attesa. Cfr. infatti il testo seguente: «È sempre qui che ci incontriamo, in questo campo di forze dove puoi trovarti sulla bocca il silenzio di un altro. Nessuna presenza, nessuna costanza delle cose. La voce e i gesti governati dalla frequenza di una stazione non raggiunta» (*LT*, p. 28).

figurati in questa nuova sequenza. Ciò che più importa per questa analisi è che finalmente tutta la narrativa vista finora raggiunge i livelli di *Mala krana*, dimostra di star raccontando ancora una crescita. Dalla limpidezza isolata, «la pura infanzia dell'acqua»,³⁷ il nuovo apporto di vita produce una crescita e una nuova consapevolezza.

Non soltanto, si diceva, l'impossibilità di accogliere gli altri – all'opposto della «ragazza arco»³⁸ – compone i legami limitati delle «tasche finte»; ma la realtà di una relazione confinata, nella sua durezza, non può far altro che insinuare nella coscienza la scomparsa e la dissoluzione dell'io e del tu, ambiguamente relati. Quel che si temeva prima col «cecchino», pronto ad eliminare i due personaggi non appena fosse comparsa una «parete», ora diviene presente realtà. Un breve esempio è:

Con quanta fermezza resta in piedi su pochi centimetri di tacchi. Con quanto coraggio si è dipinta il viso in un segnale. Eppure è una sola la parte, sempre la stessa: deve credere in lui completamente. Amare i suoi gesti calibrati, i suoi occhi in un punto lontano. Legarsi caviglie e polsi alla sua mancanza. Non tremare di paura, non sciogliersi per troppo desiderio. Rimanere così, dentro una linea; incompiuta, perfetta per un lancio di coltelli.³⁹

Il gioco relazionale, che prende le vesti di uno spettacolo da saltimbanchi, vuole mostrare la finzione intrinsecamente presente. La tendenza al sacrificio pone in azione uno dei due personaggi, che cerca di compiere il suo dovere segnandosi la sagoma per il «lancio di coltelli» o tratteggiandosi in fronte il bersaglio («segnale»). La distruzione dell'altro, fine probabile di un errore in questo teatro delle relazioni, può essere evitata sia legandosi ai suoi «gesti calibrati», in un modo

³⁷ Il testo completo è: «Si aggirano tra le stanze di una casa dove sembra arriverà qualcuno, dov'è l'ombra di qualcuno che se n'è andato da poco. Se li fermi e chiedi loro *che cosa*, rispondono *niente*. Si placano soltanto lungo le rive. Poi il modo per dire di essere ancora lì, è raccogliere un sasso e lanciarlo. Ma la pura infanzia dell'acqua ne è scossa, e infranta fino al suo letto di sabbia» (Ivi, p. 31; assente in *TF*). Il rimando e l'esplicazione dei passaggi precedenti è chiaro e in un'equivalenza diretta con le immagini acquatiche, ma che si rafforza connettendosi con altri testi precedenti nel *Libretto* (vedi Ivi, pp. 28-29) per le «ombre» di personaggi indistinti, concause del disequilibrio.

³⁸ Vedi *OSQ*, p. 31 immutato da *MK*, p. 30; ma cfr. *Parte I*.

³⁹ Ivi, p. 30; in *TF*, p. 187 era composta di più dettagli che riprovano la centralità dello sguardo: «Con quanta fermezza resta in piedi su pochi centimetri di tacchi. Con quanto coraggio si è dipinta il viso in un segnale. Eppure è una sola la parte, sempre la stessa. Deve restare immobile nella sagoma o lui non la riconosce. Deve credere in lui completamente. Amare i suoi occhi concentrati in un punto lontano, un orizzonte cieco; i suoi gesti calibrati, il suo distacco. Legarsi caviglie e polsi alla sua mancanza. Non tremare di paura, non sciogliersi per troppo desiderio. Rimanere così, dentro una linea, incompiuta, perfetta per un lancio di coltelli».

corporeo ormai ben chiaro dopo *Mala kruna* e *Pasta madre*;⁴⁰ sia lasciandosi vedere (e riconoscere)⁴¹ profondamente, scoprendo la distanza in cui l'altro si attesta, e restando in equilibrio fra il terrore di questa sua distanza (o di un errore) e il «desiderio» di colmarla per congiungersi a lui. La «parte» assegnata al primo personaggio è quella di «credere» nell'altro completamente, di condensarsi nella sua «mancanza» fino a possederla; lasciarsi dominare dai «suoi occhi concentrati in un punto lontano, un orizzonte cieco»⁴² e cioè porsi di nuovo a dormire «*nel centro dello sguardo, come neonati*». Un totale affidamento che, nel percorso di crescita sotteraneamente presentato per il *Libretto*, appare critico, costantemente vicino al fallimento. Si comprende bene che la narratività della raccolta non è lineare come in *Mala kruna*, ma procede per visioni e risvegli, attraverso prese di coscienza e nuovi salti indietro.⁴³

Infatti, seguendo le immagini che si attestano in apparizioni ipnagogiche, il *Libretto* pone in campo una serie di testi che riempiono il resto della quarta sequenza. Esplicitamente o implicitamente, ruotano tutti su situazioni mattiniere, legate al risveglio e alle prassi che si svolgono «la mattina alzandoci».⁴⁴ Alternandosi ai testi connessi alle presenze degli altri, compiuti nell'illusione di «averli avuti vicini»,⁴⁵ questi testi pongono delle realizzazioni sul sé e sulla propria di presenza. Mostrano insomma l'andamento ondulatorio del *Libretto* che solo nel discorso di questa analisi può apparire lineare. Nella dissoluzione possibile dell'io o degli altri, la ricerca per ricostruire un sé integro si compie nei momenti di risveglio.

Indosso e calzo ogni mattina forzando, come avessi sempre un altro numero, un'altra taglia. Cresco ancora nel buio, come una pianta che beve dal nero della terra. Per vestirsi bisogna perdere i rami allungati nel sonno, le foglie più tenere aperte. Puoi sentirle cadere a un tratto come per un inverno improvviso. Nello stesso istante perdi anche la coda e le ali che avevi. Da qualche parte del corpo lo

⁴⁰ Cfr. in *Parte I* quanto detto riguardo *un filo di luce da vetro a porta* (*MK*, p. 21).

⁴¹ Vedi la passata stesura: «Deve restare immobile nella sagoma o lui non la riconosce» (*TF*, p. 187).

⁴² *Ibid.*

⁴³ Nell'intenzione riepilogativa e conclusiva dell'ultima sequenza, che darà anche la svolta al discorso del *Libretto*, il primo testo (la voce di rubrica in corsivo) esplicita proprio questo tipo di andamento: «*In questo paesaggio posso chiudere gli occhi e dormire, senza il rimorso di avere interrotto il narrare del treno: come si vive, come sono disposti gli alberi e le case, che cosa stanno facendo gli uomini. | Il racconto continua silenzioso, mentre penso e inseguo altre voci. È un tragitto compiuto tante volte, che basta poco a riconoscerlo. Guardo soltanto i fiumi. Il rumore delle rotaie sul ponte mi sveglia*» (*LT*, p. 45).

⁴⁴ *Ivi*, p. 35, non presente in *TF*.

⁴⁵ *Ivi*, p. 36.

senti. Non sanguini, è una privazione a cui ti hanno abituato. Non resta che cercare il tuo abito. Scivolare come un raggio, fino al calare della luce.⁴⁶

La crescita che il *Libretto* sta descrivendo entra nuovamente nelle dinamiche di metamorfosi, di alterazione del proprio io che si sono viste nelle raccolte precedenti. Adesso però la funzione gioca anche nel senso contrario: se prima si vedeva dissolvere il proprio corpo e trasformarlo per aderire agli altri, dopo l'incontro con gli altri in relazioni false l'io cerca pure di riformarsi un corpo ed uno spazio personale, lasciando le trasformazioni alle visioni, cercando di trovare la propria vera forma. La «privazione» che il corpo subisce a cascata, abbandonandosi dietro «rami» «ali» e «coda», è ancora una metamorfosi, ma che mostra la costruzione di un corpo attraverso le «mancanze», che si affina tramite le «assenze». È una crescita alienante, sia perché si basa sulla consapevolezza della sempre maggior distanza degli altri (come in *Mala kruna*, ma scoprendo che nemmeno tutti i rapporti sono salvifici), sia perché si compie subendo delle «perdite», come quella del sé precedente che «cadendo si abbandona, perde ogni appartenenza».⁴⁷ Si può ritenere un procedimento: Franca

⁴⁶ Ivi, p. 32; in *TF*, p. 188 il testo era: «Indosso e calzo ogni mattina forzando, come avessi sempre un altro numero, un'altra taglia. Cresco ancora nel buio come un bambino, una pianta che beve dal nero della terra. Per vestirsi bisogna perdere i rami allungati nel sonno, le foglie più tenere aperte. Puoi sentirle cadere a un tratto come per un inverno improvviso, un'immediata mutazione del sangue. Nello stesso istante perdi anche le pinne, la coda e le ali che avevi. Da qualche parte del corpo lo senti. Non sanguini, è una privazione a cui ti hanno educato, a cui ti adegui. Non resta che cercare il tuo abito. Quello che rende invisibili. Scivolare come un raggio, diritta, fino al calare della luce». Come si legge, la nuova versione subisce diversi tagli significativi. Dalla perdita di alcuni paragoni («come un bambino» che rafforzava il percorso di crescita) o di particolari (le «pinne» che disarticolavano l'immagine; oppure «un'immediata mutazione del sangue»), si può vedere come la variante di «una privazione a cui ti hanno educato, a cui ti adegui» in «una privazione a cui ti hanno abituato» sia centrale nel nodo tematico che viene a seguire. Quello di una ripetitività mattiniera e circolare di alcuni gesti e imposizioni, di una realizzazione del sé fra le costrizioni e la quotidianità.

⁴⁷ *LT*, p. 33; in *TF*, p. 189 aveva qualche frase in più o costruita diversamente. Ad esempio «inizia a crescere radici, sottili come capelli» aveva in aggiunta «I tuoi, sul pavimento, nella polvere». Oppure «Le pareti si sono fatte sottili, come di membrana» è il risultato dell'assimilazione della seconda frase «Le pareti si sono fatte sottili. La casa di membrana». Al di là delle varianti, il testo scopre un'eccezione in cui le perdite potrebbero non avvenire (o ricucirsi), perché mentre «il tempo è entrato», l'io-casa diventa accoglienza e coincidenza massima, riscoprendo nell'altro che entra la docile origine e l'appartenenza: «Ti stava facendo questo, pazientemente, la pioggia. Sciogliendo una sillaba fino all'inizio dell'articolazione di un suono. Portandoti appena dopo il silenzio. In quella durata potevano fare ritorno, trovare luogo le cose» (*LT*, p. 33).

Mancinelli si fa, si dice e via via si forma per perdita, come anche il processo di scrittura ha mostrato.

Nonostante siano meno recenti di *Vigilando* (2014), per dichiarazione dell'autrice i frammenti di poetica contenuti in *Un letto di sassi* sono più affini al *Libretto*.⁴⁸ Anche la disposizione in *A un'ora di sonno da qui*, cioè dopo *Vigilando* e prima della chiusura del libro, farebbe intendere che si tratti quasi di un ponte tra la raccolta di poesie e quella di prose. E se da un lato alcune immagini rimandano a *Pasta madre*,⁴⁹ altre dinamiche rilanciano verso il *Libretto*.⁵⁰ Ma un segmento è su tutti interessante per questo frangente:

[...] I tuoi occhi neri, oggi hanno il colore del mare. Ti ho tagliato i capelli e la barba. Non ti assomiglia più la foto all'entrata di casa. Sto lasciando scorrere la tua voce tra gli alberi.

La mattina siedo indolenzita alla finestra. La notte precipito in un torrente secco, in un letto di ciottoli e sassi. Chilometri senza una foce. Chilometri che spogliano di foglie e di rami, che scorticano. Fino alla chiara durezza che aspetti.⁵¹

La mutazione apparente (ma compiuta dall'io) dell'altro segue alcune dinamiche notate fin qui nel *Libretto*. Invece la duplice temporalità di «mattina» e «notte» è esattamente la stessa della raccolta, la quale ha soltanto organizzato inversamente il tempo nella narrazione, ponendo i testi notturni in un *prima*, a cui segue nel racconto la «mattina» ed il «risveglio». L'ambientazione temporale però in *Un letto di sassi* mostra di dare origine ad equivalenti situazioni. Nella notte e nel sonno, sopra un «letto di ciottoli e sassi» appunto, l'io si immerge nel fiume nero della vita, scorre con esso senza poterne vedere la «foce». Ma soprattutto trova le identiche perdite, le stesse cadute di alcune possibilità della vita nel sogno, vedendosi «scorticato», lasciando cadere «foglie» e «rami». La «chiara

⁴⁸ Franca Mancinelli, *Un letto di sassi*, in *OSQ*, pp. 135-140. La datazione è fatta risalire dall'autrice all'«agosto 2012» (è la già citata *Nota* al testo, in *Ivi*, p. 141). Per le dichiarazioni di Mancinelli si legga: «In *Un letto di sassi*, la tematica è simile a quella di *Libretto*, al contenuto che *Libretto* di transito attraversa, che è quello di un limite contro cui si scontrarono spesso le relazioni, della difficoltà che incontra ogni relazione autentica» (Kazartseva, *Una betulla come guida: incontro con Franca Mancinelli*, p. 77).

⁴⁹ Cfr. la stessa delicatezza dei gesti che vengono paragonati con l'identica immagine materna: «Poi con le labbra mi prendo | e porto a dormire come farebbe | una gatta col figlio» (*OSQ*, p. 119, vv. 4-6); con il testo in *Un letto di sassi*: «Poi mi fai un massaggio sul collo. Qui, dove i piccoli gatti vengono sollevati dalle madri» (*OSQ*, p. 135).

⁵⁰ L'immagine dell'acqua che attraversa la fronte («Una scossa ti ha attraversato senza creparti la fronte. L'hai detto in una lingua solo tua» [*LT*, p. 25] e anche «Ecco il fiume che mi allarga lo sguardo, che mi attraversa la fronte» [*Ivi*, p. 27]) torna in *Un letto di sassi*: «Si è aperta una vena d'acqua nella fronte» (*OSQ*, p. 139).

⁵¹ *OSQ*, p. 140.

durezza» che si scorge nella chiusa si può identificare ancora con l'appropriazione di sé, con la costruzione di un corpo e di uno spazio, tramite lavoro di lima e tramite privazioni, come si è letto nel *Libretto*.

L'edificazione di tale spazio corporeo e personale nella raccolta passa attraverso un esempio emblematico, nella stessa sequenza, che è bene vedere:

L'anziana che abita nel palazzo vicino esce ogni tanto in balcone. Spazza, stende i panni sul filo, li raccoglie, annaffia due vasi. Quando partirà, lascerà uno spazio pulito, che ha preso la forma della sua vita. Quella precisione istintiva mi guida per brevi sequenze: sposto la polvere, cambio posto alle cose. E come riemergendo da una nebbia, si spalanca un altro spazio nella mente.⁵²

Il tentativo di prendere spazio procede guardando all'«anziana» che ha saputo costruirsi uno dandogli la «forma della sua vita». La possibilità che appare e «spalanca un altro spazio nella mente» (si dimostra cioè già efficace) si connette immediatamente al transito: la «forma» della vita che occorre raggiungere lascia la propria impronta sullo spazio nel momento in cui si oltrepassa la vita. La metamorfosi scopre così le modalità con cui si viaggia oltre: attraverso dei gesti ordinari e codificati come quelli della signora che «spazza, stende i panni sul filo, li raccoglie, annaffia due vasi».

La ritualità, che in *Pasta madre* aveva già mostrato il suo volto di modi comuni, riempie la quinta sequenza con la via di una «gestualità quotidiana e solenne»:⁵³

Cospargiti un po' di farina sul palmo delle mani, gli zigomi, la fronte. Così iniziano le guerre e i passaggi di stato.

Prendi una padella, rigala d'olio.

Allineato ai punti cardinali, in possesso di tutte le tue forze, concètrati: rompi un uovo.⁵⁴

I «passaggi di stato», che trovano la loro ricetta e la loro formula in questi rituali casalinghi, confortano l'apertura dell'ultima sequenza. È pur sempre, un dare e darsi forma per perdita, tramite il taglio dalle altre possibili forme, anche limitrofe, o adattando lo spazio alla propria vita. È cercare di salvarsi lasciando indietro molto, di resistere mutando di volta in volta. Questo obliterarsi è cancellarsi, farsi e liberarsi quasi per cominciare di nuovo il rito o per concluderlo tornando ad una forma originaria. E l'io che sta scoprendo il proprio spazio tenta la riconciliazione con l'«assenza» e le «perdite». Torna dolorosamente il rapporto con l'altro, a cui

⁵² *LT*, p. 37.

⁵³ Manigrasso, *Una lettura di Libretto di transito di Franca Mancinelli*.

⁵⁴ *LT*, p. 42.

l'io cerca di avvicinarsi il più possibile come aveva fatto nelle altre raccolte accedendo alla metamorfosi. Scova in questo modo le distanze altrui, l'inesistenza dell'altro, il suo scomparire quanto più ci si approssima:

Nel tuo petto c'è una piccola faglia. Quando lo stringo o vi poso la testa c'è questo soffio d'aria. Ha l'umidità dei boschi e l'odore della terra. Le montagne vicine con i loro torrenti gelati. Da quando l'ho sentito non posso fare a meno di riconoscerlo. Anche quando, uno dopo l'altro, nella tua voce passano uccelli d'alta quota, segnando una rotta nel cielo limpido.

La faglia è in te, si allarga. Un soffio di freddo ti attraversa le costole e ti sta scomponendo. Non hai più un orecchio. Il tuo collo è svanito. Tra una spalla e l'altra si apre un buio popolato di fremiti, di richiami da ramo a ramo, su un pendio scosceso a dirotto, non attraversato da passi umani.⁵⁵

La sparizione dell'altro nella distanza si origina da una piccola crepa, una «faglia» che ramifica fino a mineralizzare tutta la presenza altrui. La dissolvenza in cui entra metamorfizzandosi prosegue inesorabile, e lo sguardo non può più evitare di «riconoscere» quanto accade. Il tu è una presenza fondamentale per Mancinelli, fin dalla prima raccolta, e pericolosamente centrale nel rapporto con l'io.⁵⁶ Lo sforzo di connettersi all'altro è radicarsi in cielo, sparire nella distanza e nutrirsi di questa: «Maybe the roots of a life take their nourishment (or poison) from secret fault lines».⁵⁷ Se il processo di avvicinamento che provoca la scomparsa del tu non può raggiungere una pacificazione, come non riusciva se non

⁵⁵ Ivi, p. 50; rispetto a *TF*, p. 194 il testo ha subito alcuni tagli vistosi, si cita soltanto la parte modificata e rielaborata: «[...] Da quando l'ho sentito, la prima volta che ti ho dormito accanto, non posso fare a meno di riconoscerlo. Anche quando porti il tremore lucente della tua ironia – uno specchio d'acqua di meraviglie. O quando uno dopo l'altro nella tua voce passano uccelli d'alta quota segnando una rotta nel cielo limpido. La faglia è in te, continua a portare aria fredda, si allarga. Del fuoco acceso in un bivacco, ha lasciato carboni. Avremmo potuto ritrovarne ognuno un riflesso chiaro, nel cerchio dell'iride una fiamma che ci guida ancora. E invece è il soffio di freddo che ti attraversa le costole e ti sta scomponendo, lentamente [...]». Faccio soltanto notare che «la prima volta che ti ho dormito accanto» sottolineava la vicinanza con l'altro, ora soltanto implicita.

⁵⁶ A questo proposito si può leggere: «Con il tuo bene continui a tessere questo spazio, a portare dettagli e densità. Il tuo bene è un filo che si rigenera di continuo formando una ragnatela. Io sono avvolta lì, un po' viva e un po' morta. Ma se svolgessi il filo e tornassi a vedere, troveresti una croce sormontata da un cerchio. Così sottile e lieve, tracciata sulla polvere. Basterebbe un tuo soffio per liberarmi» (*LT*, p. 46). Il tu è qui una presenza predatoria ma anche vivificante, costituisce lo spazio dell'io attraverso il suo affetto eppure lo mantiene intrappolato in questo spazio. Si ricordi inoltre l'aggressività predatoria dell'altro vista nella *Parte I* per *Pasta madre*.

⁵⁷ Taylor, *Sur «Libretto di transito» de Franca Mancinelli*.

parzialmente nelle precedenti raccolte; se non si può trovare una soluzione all'assenza, si deve cedere. Si deve accettare quanto sta accadendo:

I tuoi occhi potrebbero essere azzurri o neri. Il tuo nome potrebbe averlo chiunque. Mi è uscito dalle labbra una volta. Sono cose che capitano, e poi devo averti confuso. Ti ho stretto, sfaldavi come creta al sole. Ora riposa nella pace di chi è stato dimenticato.⁵⁸

Tutte le presenze pian piano perdono corpo e scompaiono dopo che le si è viste da vicino, quasi a colmare la distanza. Sono nuove perdite: se da un lato circolarmente si potrebbe ripartire dall'inizio, l'accesso alla trasformazione del corpo permette di desiderare la propria metamorfosi naturale.

Ti chini verso una pozza di fango. Porti le mani sul viso e lo fai scuro. Resta l'incavo degli occhi. Dalla punta delle dita alle spalle ti accarezza la terra. Il bianco dei denti chiama le ossa sommerse. Un grande animale marino dorme sotto la sabbia. Il rito è quasi concluso.⁵⁹

Il finale della raccolta scopre appunto un nuovo rito. Non più l'ambientazione domestica per crearsi uno spazio, ma quella terrestre per assimilarsi alla natura. Oltrepassare la propria forma finalmente per raggiungere la mineralizzazione e la dissoluzione dell'altro. Trasformarsi per rifarsi più aderenti e superare pure le assenze e le perdite. In un nuovo ambito di sonno, dove si origina la poesia e dove si raggiunge la vitalità e la natura come in *invidierai l'aria che rimane*,⁶⁰ tutto ciò si compie, risolvendo il racconto del *Libretto*:

Sei stanca. Stai facendo spuntare le gemme. Le scorze si frangono, non resistono più. Con gli occhi chiusi continui a lottare. La terra è una roccia, si sbriciola in ghiaia sottile. È una parete e una porta. Continui a dormire. Le foglie si parlano fraterne. Dal cuore alla cima della chioma, stanno iniziando una frase per te.⁶¹

Per concludere, attraversando le tre raccolte mancinelliane, si è potuta scorgere una continuità tematica e strutturale. Questa, concedendo una visione compatta all'opera della poetessa, ha lasciato scoprire caratteristiche dell'una alla luce dell'altra, nel loro reciproco realizzarsi e riprodursi. Al rovescio, si è potuto leggere le raccolte con nuova chiarezza, anche nella loro forma rivista. L'opera di Mancinelli, pur non arrestandosi ai libri studiati, può già mostrarsi un elemento

⁵⁸ *LT*, p. 52, non presente in *TF*.

⁵⁹ *Ivi*, p. 54.

⁶⁰ *MK*, p. 61, non riportata in *OSQ*; su cui vedi *Parte I*.

⁶¹ *LT*, p. 55.

denso ed unitario; perché se la funzione strutturante che hanno alcuni temi influisce geneticamente sulle raccolte, determinandone le caratteristiche, la prassi poetica cosciente dimostra un continuo lavoro di revisione e limatura. Questo, mirando innanzitutto all'omogeneità, ha lasciato intravedere anche una funzione concentrata, ma che si è diffusa presto alle intenzioni precedenti, rivedendone gli assetti. È una tendenza a dirsi, e dicendosi farsi e ricostruirsi, che pone in gioco il problema delle *personae* e delle relazioni, centrale nei versi mancinelliani, ma che si compie nel lavoro di riscrittura dei testi e dell'opera analizzata.

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 discussa col prof. Emanuele Zinato, per il XXVIII ciclo di dottorato dell'Università degli Studi di Padova
<<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.
- Lorenzo 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 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.
- Vera Kazartseva, *Una betulla come guida: incontro con Franca Mancinelli*, in «Polisemie», II (2021), pp. 73-78.
- 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.
- Franca Mancinelli, John Taylor, *Our Autumn 2019 Feature. Franca Mancinelli*, in «The Bitter Oleander», 25 (Autumn 2019), 2, pp. 45-56.
- 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 *Johntaylor-author.com*; leggibile in traduzione come John Taylor, *Riparando fenditure: "Libretto di transito" di Franca Mancinelli*, trad. it. di Riccardo Frolloni, in *Centropens.eu*, (14 maggio 2018)
<<https://john-taylor-author.com/john-taylor-sur-libretto-di-transito-de-franca-mancinelli-times-literary-supplement/>>
<<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 December 2018)
<https://readingintranslation.com/2018/12/10/fitful-travel-franca-mancinellis-the-little-book-of-passage-translated-by-john-taylor/?fbclid=IwAR0hm3Ku4Q5-dV6ireszw5qZ2HbU7vefm3jDCa3cJshZtI_Z7ABOcRDotI8>

ELABORARE IL TRAUMA:
LA POESIA IN PROSA DI *LIBRETTO DI TRANSITO*
DI FRANCA MANCINELLI

Vera Kazartseva

1. La poesia in prosa come una forma di elaborazione dell'esperienza traumatica

Siamo in un momento della storia letteraria in cui la poesia mostra una forte tendenza verso la prosa, e diventa quanto mai indispensabile cercare di ripensare i rapporti tra questi due registri. Una forma letteraria che a questo proposito diventa un oggetto di studio molto pertinente è la poesia in prosa. La forma ibrida di questo genere resta fuori da ogni tentativo di sistematizzazione, la poesia in prosa mette in dubbio il sistema attuale dei generi e sfugge ai tentativi di classificarla. La nascita della poesia in prosa è stata spesso studiata nel contesto storico-culturale: la svolta d'autore verso la poesia in prosa si spiega spesso dalle ragioni esterne (i cambiamenti culturali dell'epoca,¹ le tendenze attuali del linguaggio letterario),² ma il forte lirismo della poesia in prosa spinge ad analizzare la sua genesi anche dal punto di vista dell'intenzione individuale, rivelando i motivi psicologici dell'autore. Benché gli aspetti psicologici della poesia in prosa siano stati in gran parte trascurati negli studi letterari, questo genere è accompagnato sin dalla sua nascita dal concetto psicoanalitico del trauma. Non è un caso che siano *les poètes maudits*, Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud, figure dal destino tragico e le cui opere sono state più volte analizzate dalla critica psicoanalitica, che per primi si sono rivolti alla

¹ Margueritte S. Murphy, *A Tradition of Subversion. The Prose Poem in English from Wilde to Ashber*, Amherst, The University Of Massachusetts Press, 1992; Richard Terdiman, *Discourse/counter-discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-century France*, Ithaca, Cornell University Press, 1985.

² Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959; Paolo Giovannetti, *Al ritmo dell'ossimoro. Note sulla poesia in prosa*, in «Allegoria», X, 28 (gennaio-aprile 1998), pp. 19-40, ora in Paolo Giovannetti, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizione e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Novara, Interlinea, 2008, pp. 19-45; David Scott, *Le poème en prose comme symptôme de crise littéraire: hétérogénéité et déconstruction dans "Le Spleen de Paris" de Baudelaire*, in «L'Esprit Créateur», 39 (Spring 1999), 1, pp. 5-14.

forma della poesia in prosa, in un periodo storico segnato da profondi traumi.³ Anche nella letteratura italiana questa forma letteraria ripresa dai francesi si fa espressione di diverse esperienze traumatiche: tra gli esempi più rilevanti si possono ricordare le poesie in prosa dei *Canti orfici* di Dino Campana che soffriva di gravi disturbi psichici; la storia della creazione del *Notturmo* di Gabriele D'Annunzio (un diario composto da prose poetiche) che è legata strettamente all'esperienza della perdita e ad un trauma fisico; *Diario d'Algeria* di Vittorio Sereni, derivato dall'esperienza di prigionia durante la Seconda guerra mondiale, che oltre alle poesie versificate include anche delle poesie in prosa; mentre prima di scrivere *Geologia di un padre*, Valerio Magrelli accumulò per anni appunti su suo padre, ma solo «dopo la morte del genitore, quei biglietti cominciano a strepitare». ⁴ La storia della poesia in prosa traumatica nella letteratura italiana meriterebbe uno spazio molto più ampio. In questo studio ci si vorrebbe invece concentrare sui meccanismi profondi che definiscono questa tendenza: perché il trauma biografico trova la sua espressione nella poesia in prosa? Il presente articolo cerca di rivelare le ragioni per cui questo genere accoglie spesso l'esperienza traumatica d'autore. La problematica in questione richiede un'ottica interdisciplinare: l'analisi svolta nell'articolo si basa in particolare sui saggi psicoanalitici (soprattutto freudiani e post-freudiani), su quella parte dei *trauma studies* legata allo studio delle intersezioni del trauma con la letteratura,⁵ sugli studi sul genere della poesia in prosa e sugli aspetti teorici di due registri che lo costituiscono (specie nella loro propensione semiotica).

Analizzando due fenomeni, il trauma e la poesia in prosa, dal punto di vista comparativo, si intuisce una certa prossimità dei meccanismi di funzionamento della poesia in prosa con quelli della memoria traumatica. Il soggetto traumatizzato vive la realtà di "framezzo": a causa delle emozioni di terrore e sorpresa provocate

³ La storia della Francia di quel periodo è caratterizzata da una serie di eventi rivoluzionari di significato fondamentale. Tra l'altro, Walter Benjamin ha studiato la figura di Baudelaire nel contesto dello sviluppo del capitalismo che aveva portato a grandi cambiamenti nella vita urbana in Francia a metà dell'Ottocento. Nel suo saggio su Baudelaire, Benjamin ha esaminato il rapporto tra l'individuo isolato nella città e la folla, osservando i modi in cui i cambiamenti architettonici e i cambiamenti nella pianificazione urbana a Parigi durante il XIX secolo interagiscono e riflettono l'evoluzione delle percezioni moderniste e iniziano a cristallizzarsi in un nuovo paradigma di sensibilità consumistica. Cfr. Walter Benjamin, *Baudelaire*, Moskva, Garage i Ad Marginem Press, 2015 (ed. or. Frankfurt am Main 1969).

⁴ È la quarta di copertina di Valerio Magrelli, *Geologia di un padre*, Torino, Einaudi, 2013.

⁵ Sono fondamentali i saggi di Cathy Caruth, Geoffrey H. Hartman, Shoshana Felman, Domenick LaCapra. Si segnala in particolare l'ottimo volume: *Trauma and Literature*, edited by J. Roger Kurtz, Cambridge, Cambridge University Press, 2018. È inoltre molto prezioso il contributo allo studio del problema della rappresentazione del trauma fatto dai pionieri dei *Trauma studies* in Russia con il volume *Travma: punkty*, pod redakciej Sergeja Ušakina i Eleny Trubinoj, Moskva, NLO, 2009.

da un evento traumatico, la mente si scinde o si dissocia e non è più in grado di registrare la ferita alla psiche, perché i meccanismi ordinari di consapevolezza e cognizione del soggetto sono distrutti. Di conseguenza, la vittima non è in grado di ricordare e integrare l'esperienza dolorosa nella coscienza; invece, è perseguitata dai ricordi traumatici invadenti e dalle ripetizioni nevrotiche. L'esperienza del trauma, congelata nel tempo, rifiuta di essere rappresentata come passata, ma viene perennemente rivissuta in un presente doloroso, dissociato, traumatico; secondo la felice espressione di Jean Laplanche: il trauma sta aspettando in un limbo.⁶ Anche la poesia in prosa sta in una posizione "mediana": ha contemporaneamente gli attributi di entrambi i registri e porta in sé una forte tensione tra loro, non potendo essere definita né puramente prosaica, né poetica. L'ambiguità che segna sia il fenomeno del trauma che quello della poesia in prosa crea evidentemente delle discussioni tra gli studiosi. Secondo la grande pluralità di opinioni su questi due fenomeni, si potrebbe ragionare sui loro punti d'intreccio. Il trauma come la poesia in prosa è un fenomeno ambiguo, affrontato con tantissimi approcci diversi, non sempre compatibili; anche Freud ha cambiato, spesso radicalmente, la sua idea teorica sul concetto di trauma da un saggio all'altro. Gli studi sulla poesia in prosa si sviluppano in condizioni simili: le opinioni su questa forma letteraria possono essere anche reciprocamente esclusive, alcuni studiosi negano totalmente l'idea che la poesia in prosa sia un genere a sé stante⁷ e non esiste neanche un consenso sui suoi tratti fondanti. Inoltre, il nome del genere "poesia in prosa" non ha assunto una stabilità terminologica, soprattutto nella tradizione letteraria italiana, in cui, come nota Paolo Giovannetti, il sintagma che nomina il genere è «quasi *impronunciabile*».⁸ Il trauma e la poesia in prosa evidenziano un certo *gap* epistemologico – sono degli oggetti di studio che sfuggono alla descrizione scientifica.

L'impossibilità di descrivere il trauma è una delle questioni più discusse nell'ambito dei *trauma studies*. A causa del guasto nel sistema di codificazione dei ricordi che si ha di fronte alla catastrofe, il trauma rimane un elemento non integrato nel mondo simbolico, il che porta a un problema comunicativo: le rotture nella vita psichica causate dall'evento traumatico non permettono al soggetto di costruire la sua storia in modo coerente.⁹ Il soggetto traumatizzato non riesce a costruire una narrazione lineare, e la poesia in prosa gli offre la sua narrazione

⁶ Jean Laplanche, *Life and Death in Psychoanalysis*, translated by Jeffrey Mehlman, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976, p. 41.

⁷ Michel Sandras, *Le poème en prose: une fiction critique?*, in *Crise de prose*, sous la direction de Jean-Nicolas Illouz et Jacques Neefs, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2002, pp. 89-101.

⁸ Cfr. Giovannetti, *Al ritmo dell'ossimoro*, p. 22 (corsivo dell'autore).

⁹ Cfr. Sigmund Freud, *Frammento di un'analisi d'isteria (Caso clinico di Dora)* (1901), in *Opere complete*, edizione digitale, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.

difettosa. La narrazione della poesia in prosa non assomiglia a quella del racconto o della poesia epica. Una particolarità intrinseca della poesia in prosa è l'incoerenza.¹⁰ Tzvetan Todorov spiega questa incoerenza della poesia in prosa con il rifiuto della rappresentazione, prendendo come esempio *Illuminations* di Arthur Rimbaud. Secondo il suo sistema tipologico, le forme letterarie rappresentative, dal lato dei versi, sono l'«*épopée*» e la «*narration et description versifiées*», mentre dal lato della prosa, la «*fiction (roman, conte)*»¹¹. Todorov sottolinea il fatto che non esiste la forma della presentazione pura e che ogni opera contiene gli elementi di entrambe categorie (*présentation e représentation*), ma non è possibile negare la forte tendenza al rifiuto del principio di rappresentazione nella poesia lirica. La poesia in prosa non rispetta la continuità al livello del senso, la sua liricità non permette di costruire una narrazione razionale a cui tende la sua forma prosastica. A questo proposito sono preziosi i risultati della ricerca sulle narrazioni in conflitto della poesia in prosa fatte da Rüdiger Görner.¹² Görner evidenzia la pseudo-narrazione della poesia in prosa prendendo come uno dei suoi esempi le opere dell'autore forse più prosastico di questo genere letterario, il grande scrittore realista Ivan Turgenev, che, paradossalmente, è anche il fondatore della poesia in prosa nella letteratura russa. Görner nota che le poesie in prosa di Turgenev offrono «the potential for an unfolding narrative»,¹³ sembrano giocare con l'idea di raccontare una storia e con le aspettative del lettore, ma fanno soltanto allusione ad una trama e non la sviluppano. Anche nella scrittura di un romanziere realista come Turgenev, la poesia in prosa non è un genere narrativo e prosaico in senso proprio. Sarebbe anche da citare la conclusione di Görner che lega questa narrazione conflittuale della poesia in prosa con la vita emozionale di un autore:

The prose poem occupies the place between exterior and interior, plot and impression, narration and intuition. But the very in-betweenness of this genre epitomizes conflicting modes of narrative and poetic expression and was therefore the chosen genre of writers who felt themselves increasingly exposed to emotional extremes.¹⁴

Oltre a Turgenev, Rimbaud e Rilke, Görner analizza un poeta di cui la psicobiografia risulta estremamente tragica – Georg Trakl. Il suo rivolgersi alla poesia in prosa potrebbe ancora una volta confermare il legame del genere in

¹⁰ Cfr. Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959; Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Paris, Éditions du seuil, 1978.

¹¹ Todorov, *Les genres du discours*, p. 130.

¹² Rüdiger Görner, *Conflicting Narratives: Notes on the Compositional Nature of Poems in Prose*, in *Narrative(s) in conflict*, edited by Wolfgang Müller-Funk and Clemens Ruthner, Berlin, De Gruyter, 2017, pp. 41- 52.

¹³ Ivi, p. 44.

¹⁴ *Ibid.*

questione con i contenuti traumatici. È interessante notare come la tensione tra due registri e l'analisi della narrazione conflittuale portano Görner a notare la predisposizione degli autori della poesia in prosa a una certa instabilità psicologica – ad «*emotional extremes*».

Ma se il contenuto traumatico resiste alla storia coerente e alla continuità, non sarà la poesia lirica la forma migliore per accoglierlo? La poesia in prosa tende alla linearità e, anche se la sua narrazione è difettosa, l'elemento narrativo è ovviamente più forte nella poesia in prosa che nella poesia lirica versificata. A questo punto, si potrebbe spiegare la scelta d'autore per la poesia in prosa con un *tentativo di raccontare*. È una narrazione che ha un valore terapeutico: su questo, gli scopi della letteratura e della psicoanalisi coincidono, essendo entrambi strumenti con cui si cerca di raggiungere la comprensione narrativa di sé stessi.¹⁵ Scrivendo, l'autore ha a che fare con le conseguenze delle storie chiuse: le mette in ordine, le unisce, le ripensa. In un certo senso, la scrittura assomiglia al processo terapeutico di elaborazione, attraverso il quale un paziente potrebbe superare la ripetizione nevrotica mediante un ordinamento mentale del passato in relazione temporale al presente e ripristinare il collegamento della memoria cosciente con l'inconscio. Mettere gli eventi in un ordine temporale è possibile più con la prosa, meno con la poesia, nella cui dimensione il moto del tempo non è lineare. A questo proposito, sono preziose le idee del filologo russo Maksim Šapir che nel suo saggio *Universum Versus* cerca di tracciare il confine tra la poesia e la prosa, analizzando la dimensione del tempo di questi due registri letterari: secondo la sua teoria la prosa è governata dai rapporti sintagmatici, mentre la poesia da quelli paradigmatici, dovuti alla segmentazione in versi. Il paradigma apre alla poesia la dimensione dell'eternità:

Ogni prosa è tridimensionale, il che la rende simile allo spazio fisico con cui ha una coordinata in comune – quella temporale. Nel verso, insieme allo pseudo-spazio si conta lo pseudo-tempo, di cui diventano misura le unità di ritmo poetico. [...] Ogni verso fa parte di un paradigma aperto e inesauribile. «Le variazioni possibili» del metro sono «assolutamente infinite», ma la loro invariante contiene in sé contemporaneamente tutti i versi del presente metro: quelli che sono stati, quelli che saranno e quelli che sarebbero potuti essere, e ciascuno di essi esiste come una forma ritmica nella misura in cui esiste il metro. Ma se il verso è un'unità di tempo, l'invariante che contiene tutti i tempi non è che l'eternità poetica.¹⁶

Anche l'etimologia della parola “verso” indica a questa eternità insuperabile (dal

¹⁵ Cfr. Andrew Barnaby, *The Psychoanalytic Origins of Literary Trauma Studies*, in *Trauma and Literature*, edited by J. Roger Kurtz, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 21-35.

¹⁶ «Любая проза трехмерна, чем подобна физическому пространству, с которым она сохраняет общую координату – временную. В стихе наряду с квази-пространством

latino *versus*, participio passato di *vertĕre* ‘volgere’): la poesia fa volgere indietro, mentre la prosa (dal latino *prosus*, forma arcaica per *prorsus* ‘che cammina diritto’) permette di andare avanti e di svolgere la storia nel tempo. La poesia in prosa è una forma in cui due categorie confluiscono e sono in conflitto. La linearità della poesia in prosa dimostra l’intenzione di raccontare, di sistemare l’esperienza e di chiudere la storia, ma il suo aspetto poetico continua a resistere. Il trauma, a sua volta, evidenzia un conflitto insormontabile tra il passato e il presente: fa ripetere al soggetto le azioni che si riferiscono al passato per avere la possibilità di proseguire.¹⁷ La poesia in prosa è un genere morboso, con cui si cerca di superare il trauma, ma la sua forma mette in risalto la difficoltà del processo di guarigione: se la narrazione non è possibile, il trauma non può essere superato. La poesia in prosa è un passo verso la narrazione, un tentativo di sistemare le esperienze in ordine cronologico e di elaborare il trauma.

2. *Un tentativo di raccontare: la poesia in prosa di Libretto di transito di Franca Mancinelli*

Un esempio della poesia in prosa italiana in cui è molto presente il motivo dell’elaborazione consapevole dell’esperienza traumatica è *Libretto di transito* di Franca Mancinelli.¹⁸ È la sua prima raccolta composta interamente da poesie in prosa. È un libro che cerca di compiere il «transito» e di uscire dal limbo del trauma. Commentando un genere letterario nuovo per la sua produzione, Mancinelli pone enfasi sulla dimensione narrativa dei testi:

I testi di *Libretto di transito* li penso come poesie che non vanno a capo, li sento molto più vicini alla poesia di quella sequenza di prose. Hanno sicuramente una dimensione narrativa però forse la narrazione più forte è quella complessiva che costruisce tutto il *Libretto*, perché c’è come un filo sottile che lega queste tessere o fotogrammi (anche così possiamo immaginare questi testi) e questo filo sottile è sussultorio, un po’ come nella

отсчитывается квази-время, мерой которого становятся единицы поэтического ритма. [...] Каждый стих – это член парадигмы, открытой и неисчерпаемой. «Возможные вариации» размера «абсолютно бесконечны», но их инвариант разом вмещает все стихи данного метра: те, что были, и те, что будут, и те, что могли бы быть, и каждый из них существует как ритмическая форма постольку, поскольку существует размер. Но если стих – это единица времени, то инвариант, вобравший все времена, – не что иное как поэтическая вечность» (Maksim I. Šapir, *Universum versus: jazyk - stih - smysl v russkoj poëzii 18.-20. vekov*, Tom 1, Moskva, Jazyki russkoj kul'tury, 2000, p. 68, mia la traduzione).

¹⁷ Cfr. Sigmund Freud, *Al di là del principio di piacere* (1920), edizione digitale, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.

¹⁸ Franca Mancinelli, *Libretto di transito*, Mestre, Amos edizioni, 2018.

mente, nell'inconscio. Si creano delle connessioni, delle sequenze che hanno un loro svolgimento, però è vero anche che ogni fotogramma ha una sua micro storia: un gesto o piccoli accadimenti... Ma anche in questo libro, il bianco, il silenzio, occupa la maggior parte della pagina.¹⁹

La dimensione narrativa della poesia in prosa e la sua possibilità di sviluppare la storia definiscono per Mancinelli la differenza fra la poesia versificata e la poesia in prosa. Mancinelli sente che l'elemento narrativo del genere prescelto non è ben articolato, definisce la narrazione della poesia in prosa come non abbastanza forte – questa narrazione difettosa sarà compensata all'autrice con la narrazione complessiva del libro. La narrazione complessiva non è, però, la narrazione convenzionale: ha la logica dell'inconscio governato dagli impulsi latenti e misteriosi. Inoltre, si nota che nel libro le storie si alternano al silenzio e che questo vuoto ha un ruolo rilevante. Nonostante l'alto livello di organizzazione di *Libretto di transito* (è composto da 33 poesie in prosa e diviso in sequenze, il cui inizio e la cui fine sono segnalati con una pagina bianca), la sua narrazione risulta molto «frammentaria»,²⁰ «sussultoria»,²¹ «forse non visibile alla prima lettura».²² La composizione narrativa di *Libretto di transito* è stata dettagliatamente commentata dalla poetessa stessa: la *Legenda* fa parte della linea autoriflessiva dell'opera mancinesiana, a cui aderiscono le sue prose sulla scrittura poetica, le diverse varianti dei testi, le interviste, i saggi autobiografici. Questa parte, evidentemente molto intima, della produzione di Mancinelli risulta una fonte preziosa per l'analisi della sua opera. Nella *Legenda* Franca Mancinelli ha raccolto gli appunti per i curatori della collana *A27 poesia* di Amos Edizioni, in risposta alla loro proposta di rivedere la struttura di *Libretto di transito*, secondo categorie tematiche (riunendo i testi con la presenza dell'acqua, degli animali, ecc.). Il discorso con i curatori risulta in un certo senso esemplare: si nota il problema della comunicazione della storia traumatica – ai curatori mancava la logica narrativa, come manca sempre ad un Altro che ascolti la storia del soggetto traumatizzato²³ (le lacune nelle storie delle vittime possono essere identificate come tali solo nel dialogo: per indicare la lacuna, l'interlocutore deve avere un'idea dell'integrità normativa).²⁴ Nello stesso tempo, si

¹⁹ Vera Kazartseva, *Una betulla come guida: incontro con Franca Mancinelli*, in «Polisemie», II (2021), pp. 69-74, alla p. 73.

²⁰ John Taylor, *Riparando fenditure: "Libretto di transito" di Franca Mancinelli*, trad. it. di Riccardo Frolloni, in *Centropens.eu*, 14 maggio 2018.

²¹ Franca Mancinelli, *Legenda: la struttura di Libretto di transito*, in «Polisemie», II (2021), pp. 63-67, alla p. 64.

²² Ivi, p. 63.

²³ Cfr. Sigmund Freud, *Frammento di un'analisi d'isteria (Caso clinico di Dora)*; Sergej Ušakin, «*Nam etoj bol'ju dyšat'?*» *O travme, pamiati i soobščestvach*, in *Travma: punkty*, pp. 5-45.

²⁴ Ušakin, «*Nam etoj bol'ju dyšat'?*», p. 12.

evidenzia la forza strutturante del trauma,²⁵ nonostante l'assenza della coerenza convenzionale, la raccolta è organizzata con un principio che per Mancinelli risulta evidente, ma per i lettori del libro rimane oscuro. Il principio compositivo del libro non è chiaramente pronunciato neanche nella *Legenda* in cui Mancinelli cerca di spiegare le connessioni tematiche del *Libretto di transito* una sequenza dopo l'altra. Dopo aver evidenziato il *leitmotiv* del viaggio introdotto dalla prima sequenza, Mancinelli passa alla descrizione della poesia *La sera con una sigaretta tra le dita* che apre la seconda sequenza, analizzando la quale Mancinelli riassume la struttura del libro intero:

Da questa immagine della relazione padre-figlia, sorgono quelle che, nella sequenza successiva, ci porteranno dentro a uno dei temi principali del libro, forse la principale falda e sorgente di dolore, che è quella legata alle relazioni/tasche finte: relazioni che si scontrano con un limite, [...], e per questo portano a confrontarsi con la distruzione/sparizione di sé o dell'altro. È un tema che verrà ripreso e "superato" nella sequenza conclusiva, attraverso un tentativo di riappacificamento con l'assenza e la frammentazione, in un rituale che porta a una metamorfosi e a una forma di presenza aperta, a un ricongiungimento con la natura.

I nuclei portanti del libro sono: il tentativo di affrontare la falda primaria da cui affiora la vita in una forma caotica e dolorosa, e il tentativo di radicamento (di prendere corpo, "pesare sui piedi").²⁶

Sono evidenziati i temi eterogenei le cui intersezioni sembrano oscure: le relazioni padre-figlia, la falda, le relazioni-tasche finte, la distruzione di sé (o dell'altro), il rituale, la metamorfosi, il tentativo di radicamento. La *Legenda* pensata come «una riflessione-autoanalisi in difesa della struttura del libro»²⁷ chiarisce alcune interconnessioni tra i testi, ma non spiega il principio che sta alla base della narrazione complessiva, non definisce i convenzionali "inizio" e "fine", non aiuta a vedere dietro i frammenti una storia concreta. Pensando a un denominatore comune delle immagini elencate, affiora un concetto che in questo caso risulta onnicomprensivo: il trauma. Il trauma crea un'intelaiatura quasi

²⁵ Analizzando l'evoluzione teorica del concetto del trauma nei saggi di Freud, Sergej Ušakin nota come il trauma dalla lacuna nella struttura simbolica (storia incoerente) si trasformi nel principio strutturante (coazione a ripetere). In altre parole, quando il focus degli studi di Freud si sposta dai ricordi rimossi alla coazione a ripetere, si nota il ruolo costruttivo che ha il trauma nella narrazione del paziente; cfr. Ušakin, "Nam etoj bol'ju dyšat'?", p. 13: «[negli studi freudiani] il ruolo dell'esperienza traumatica non è più limitato ai «vuoti» nella narrazione del paziente; l'esperienza traumatica stessa diventa il nucleo attorno al quale si costruisce il guscio protettivo della narrazione».

²⁶ Mancinelli, *Legenda*, p. 64. Il «rapporto padre-figlia» si trova appunto nella poesia *La sera con una sigaretta tra le dita*, in Mancinelli, *Libretto*, p. 19.

²⁷ Mancinelli, *Legenda*, p. 63.

invisibile; come nota John Taylor: la perdita è «un centro inespresso» attorno a cui «ruotano le evocazioni di Mancinelli».²⁸ Quindi non è assolutamente legittimo parlare di incoerenza: il trauma offre la sua struttura ben organizzata, ma poco leggibile, priva di ordine razionale, e la *Legenda* dimostra questa logica “sfuggente” della scrittura traumatica che può essere catturata sulle sue impronte testuali.

Anche se può sembrare che la narrazione traumatica sia fuori da ogni regola di costruzione compositiva, essa ha dei tratti particolari secondo cui può essere riconosciuta. Analizzando i saggi dei fondatori dei *trauma studies* (Hartman, Caruth, La Capra, Felman) Joshua Pederson evidenzia tre strategie principali della scrittura traumatica: «*absence*», «*indirection*» e «*repetition*».²⁹ Questi strumenti narrativi riflettono le caratteristiche cruciali dei meccanismi di memoria traumatica segnata con l'impossibilità di registrare l'evento catastrofico, le difficoltà di mettere i ricordi in ordine cronologico, la necessità di produrre le azioni ossessive per riempire le lacune. In *Libretto di transito* queste strategie si intrecciano e indicano la forte presenza del trauma.

Absence, le assenze intessute nelle storie delle persone che hanno vissuto la perdita o un altro evento traumatico sono state discusse più volte nei *trauma studies*. Il silenzio, come nota Sergej Ušakin analizzando i meccanismi della rappresentazione traumatica, risulta spesso il modo più efficace per trasmettere la memoria dell'irrevocabile.³⁰ Le assenze sono ben visibili nel testo di *Libretto di transito*: le rappresentano le pagine bianche che dividono il libro in quattro parti. Mancinelli usa le pagine vuote come un tropo poetico anche in *Pasta madre*, il libro che precede *Libretto di transito*. La poetessa stessa definisce la funzione di queste assenze:

Sì, è vero che queste pagine bianche ci sono in *Pasta madre* e poi anche in questo mio terzo piccolo libro, *Libretto di transito* [...]. Con *Pasta madre* ho sentito la necessità di uno spazio vuoto dove riprendere il respiro, dove tornare ad ascoltare, dove aspettare che le immagini si depositassero, perché ne sorgessero altre. Queste pagine bianche potrebbero essere lo spazio della vita non detta, di tutto quello che non entra nelle parole o che ancora aspetta dalle parole una forma, oppure anche lo spazio dove incontrare il lettore che transita in queste pagine e che immagino, abbia bisogno anche lui di fermarsi, di sostare per potere entrare davvero nelle parole. La poesia richiede una

²⁸ Taylor, *Riparando fenditure*.

²⁹ Joshua Pederson, *Trauma and Narrative*, in *Trauma and Literature*, pp. 97-109.

³⁰ Sergej Ušakin nota che la lacuna, che si apre a causa della perdita, è irrevocabile, niente può sostituire l'oggetto perduto. Il trauma sfida ogni simbolizzazione: i tentativi di tradurre il trauma in parole affrontano sempre il problema della ricerca degli strumenti discorsivi adeguati. Vedi Ušakin, “*Nam etoj bol’ju dyšat’?*”, p. 16.

particolare attenzione, così intensa che non può essere sostenuta senza alcune pause. Queste per me sono pause vitali. Obbediscono a un ritmo.³¹

Nella presente citazione si evidenzia il motivo dell'irrapresentabilità che è una delle caratteristiche più notate del trauma. Il trauma rivela sempre la scarsità del linguaggio. Le lacune e il silenzio che accompagnano spesso il racconto sull'esperienza traumatica di solito si spiegano con le particolarità psicologiche e neurologiche del soggetto e con i principi del funzionamento della memoria traumatica: in questo caso, il silenzio indica l'orrore che lascia senza parole, l'impossibilità di registrare l'evento tragico, l'oblio. Però, visto che Franca Mancinelli nelle interviste e nei saggi autobiografici parla direttamente del fatto di aver affrontato la perdita e dei suoi tentativi di esprimere e di integrare adeguatamente questa esperienza,³² si potrebbe concludere che le pagine bianche del *Libretto di transito* non sono semplici lacune nella narrazione e interruzioni (anzi, fanno parte importante della tessitura ritmica), ma sono piuttosto un modo con cui si cerca di seppellire i ricordi traumatici: sono un gesto consapevole come il rituale del minuto di silenzio in memoria dei morti, sono lo spazio «dove le immagini si depositano». Per Mancinelli il silenzio non ha una connotazione negativa, è lo spazio per recuperare le forze, «riprendere il respiro», come nota la poetessa nella stessa intervista: «forse più che superarlo, il silenzio cerco di accoglierlo, di ascoltarlo e di contenerlo in me, di custodirlo». ³³ Il silenzio oltre ad essere un sintomo del disturbo da stress post-traumatico, può essere anche un modo di elaborare il lutto e di superare la perdita, un *coping mechanism*.³⁴ Come nota Pederson: «in the face of catastrophe, silence might indicate not an inability to describe, remember, or integrate but rather an intentional decision to gather one's strength and memorialize loss». ³⁵

³¹ Kazartseva, *Una betulla come guida*, pp. 70-71.

³² Cfr. Franca Mancinelli, *Una pratica di autochirurgia interiore*, in «Poetry therapy Italia», 1 (giugno 2020); Ead, *Cedere la parola*, in *La formazione della scrittrice. La scelta. I dubbi. Gli incontri. Il percorso di chi scrive libri oggi*, a cura di Chicca Gagliardo, da un'idea di Giulio Mozzi, Milano, Laurana, 2015, pp. 92-98; Leonardo Franceschini, «La forma dell'acqua». *Conversazione con Franca Mancinelli*, in «Scirocco», 22 (2008), pp. 86-89, ora su *Poetarum silva*, 23 maggio 2015.

³³ Kazartseva, *Una betulla come guida*, p. 71.

³⁴ Stef Craps, che assimila i metodi postcoloniali ai *trauma studies*, critica la visione eurocentrica del trauma. Analizzando il romanzo di Aminatta Forna *Memory of Love*, Craps evidenzia un approccio non occidentale all'elaborazione del trauma: non deve essere per forza curata con le discussioni che rievocano i ricordi dolorosi, si può tacere e semplicemente lasciarla in pace. Cfr. Stef Craps, *Beyond Eurocentrism: Trauma Theory in the Global Age*, in *The Future of Trauma Theory: Contemporary Literary and Cultural Criticism*, ed. Gert Buelens, Sam Durrant e Robert Eaglestone, Abingdon, Routledge, 2014, pp. 45-61.

³⁵ Pederson, *Trauma and Narrative*, p. 107.

Parlare del trauma è difficile, ma se la perdita è stata riconosciuta il prossimo passo verso la guarigione, secondo l'idea psicoterapeutica, sarà il parlare. Il trauma non è indicato nel testo di *Libretto di transito*: il suo discorso sulla perdita è molto indiretto e metaforizzato. Siccome l'esperienza traumatica è inaccessibile, la metafora permette agli autori di discuterne tramite un filtro, in questo modo si svolge un'altra strategia della scrittura traumatica – l'*indirection*.³⁶ Nel testo poetico, l'*indirection* è molto legata alla strategia di *repetition*, poiché la coazione a ripetere fa riprodurre al soggetto l'evento traumatico in contesti diversi,³⁷ e queste situazioni “nuove” costruite sulla base dell'evento primario non sono ben distinguibili dalle trame in cui il trauma è stato consapevolmente codificato. La strategia narrativa del riferimento indiretto è pertinente nel caso di *Libretto di transito*, perché questa raccolta evita di identificare i contenuti traumatici in modo concreto, ma nello stesso tempo ci sono le poesie in prosa in cui il trauma ed i suoi sintomi sono descritti in forma allegorica. La logica traumatica, che governa in modo invisibile la vita del soggetto, è evidente in poesie come *Le cose che hai scordato*,³⁸ *L'acqua del fiume è nera*,³⁹ *È sempre qui che ci incontriamo*.⁴⁰ La perdita raggiunge dappertutto la protagonista di *Libretto di transito* «premendo l'angolo duro» dell'assenza.⁴¹ Il cecchino di *L'acqua del fiume è nera* incarna la logica della memoria traumatica: «Azioni e gesti sono dettati dalla logica distruttiva di un “cecchino” – occhio che sembra guidare e governare ogni cosa». *È sempre qui che ci incontriamo* riprende questo motivo. I gesti del *Libretto di transito* sono sempre «a destinazione sola»,⁴³ come se fossero dettati da una voce lontana. Si sente la disperazione dell'irresistibilità:

È sempre qui che ci incontriamo, in questo campo di forze dove puoi trovarti sulla bocca il silenzio di un altro. Nessuna presenza, nessuna costanza delle cose. La voce e i gesti governati dalla frequenza di una stazione non raggiunta.⁴⁴

Il trauma affiora in *Libretto di transito* soprattutto sotto forma di ripetizioni ossessive: si ripetono i singoli simboli e le trame intere. Uno dei simboli centrali della raccolta risulta la “falda” (e i suoi sinonimi “fenditura”, “faglia”), che come il

³⁶ L'opera più esemplare di questa strategia è *La peste* di Albert Camus (1947) che in modo allegorico descrive la Shoah, cfr. Pederson, *Trauma and Narrative*.

³⁷ Cfr. Freud, *Al di là del principio di piacere*.

³⁸ Mancinelli, *Libretto*, p.16.

³⁹ Ivi, p. 25.

⁴⁰ Ivi, p. 28.

⁴¹ Ivi, p. 16.

⁴² Ead., *Legenda*, p. 65.

⁴³ Ead., *Libretto*, p. 13.

⁴⁴ Ivi, p. 28.

concetto del trauma, contiene nella sua semantica l'elemento della rottura. Inoltre, la falda nelle poesie in prosa di *Libretto di transito* risulta sempre irreparabile.⁴⁵ Secondo la *Legenda*, «la falda primaria da cui affiora la vita in una forma caotica e dolorosa»⁴⁶ appare in *La sera, con una sigaretta tra le dita*, un testo fondamentale della raccolta. Si potrebbe supporre che questa poesia in prosa sia stata prima pensata come un testo d'apertura, il germe da cui cresce la storia. Lo conferma l'ordine delle poesie della silloge *Tasche finte* nel *Tredicesimo quaderno italiano di poesia contemporanea*, in cui la terza sezione, *Tasche finte*, anticipa l'uscita di *Libretto di transito* e ne costituisce la sua versione preliminare e incompleta.⁴⁷ In *Tasche finte* è assente la prima sequenza dedicata al viaggio (*Libretto di transito* si apre con la poesia *Non è solo preparare una valigia*) e il testo iniziale è *La sera, con una sigaretta tra le dita*, mentre i testi successivi appaiono nello stesso ordine di *Libretto di transito*. L'analisi delle varianti inoltre fa supporre che la prima sequenza di *Libretto di transito* sia stata scritta dopo l'uscita del *Tredicesimo quaderno italiano di poesia contemporanea*.

La sera, con una sigaretta tra le dita, guardando il cielo scurirsi come terra bagnata, mio padre annaffia. Quando è laggiù, nascosto dalle piante dei pomodori, nell'angolo più lontano del giardino, posso sentire dal pozzo l'acqua versarsi e scendere tra i granuli, fino alle radici dove è attesa. Qui, dove il flusso dell'acqua si perde, crescono erbe dure dal piccolo fiore, piante dal frutto velenoso. Ma non riesco a zapparle via, non riesco a riparare la falda.⁴⁸

La sera, con una sigaretta tra le dita trasporta il racconto dal viaggio (svolto nella prima sequenza del libro) alla casa genitoriale e ne risulta un'analessi che distrugge la continuità apparente della storia. Si capisce che la rottura cruciale in cui si basa la logica del libro è avvenuta nell'infanzia. All'infanzia infatti si riferiscono anche le altre poesie in prosa di *Libretto di transito* che contengono in sé l'allegoria del momento traumatico. L'indicazione più concreta all'infanzia, però, è presente nella poesia *Si aggirano tra le stanze di una casa*:

Si aggirano tra le stanze di una casa dove sembra arriverà qualcuno, dov'è l'ombra di qualcuno che se n'è andata da poco. Se li fermi e chiedi loro *che cosa*, rispondono *niente*. Si placano soltanto lungo le rive. Poi il modo per dire di essere

⁴⁵ Cfr. le poesie *A volte un breve annuncio* (p. 14), *La sera, con una sigaretta tra le dita* (p. 19), *Nel tuo petto c'è una piccola faglia* (p. 50).

⁴⁶ Mancinelli, *Legenda*, p. 64.

⁴⁷ Franca Mancinelli, *Tasche finte*, in *Poesia contemporanea. Tredicesimo quaderno italiano*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2017, pp. 145-194.

⁴⁸ Mancinelli, *Libretto*, p. 19.

ancora lì, è raccogliere un sasso e lanciarlo. Ma la pura infanzia dell'acqua ne è scossa, e infranta fino al suo letto di sabbia.⁴⁹

Qui le ombre separate dai corpi sono più simili a fantasmi. Il concetto di fantasma riflette bene il fenomeno della memoria traumatica: i fantasmi, le creazioni di una mente malata, infestano il presente con i riferimenti al passato e alla perdita. Il motivo delle ombre che si aggirano nell'infanzia appare anche nella poesia in prosa *È accaduto qualcosa tra le ombre*.⁵⁰ È un motivo che si ripete, come quello dell'acqua limpida scossa con una presenza oscura.⁵¹ Un'altra poesia che si riferisce alla falda primaria e sottolinea l'importanza del motivo dell'infanzia è *In giardino le auto dei grandi*, in cui compaiono le immagini del viaggio immobile e della gabbia:

In giardino le auto dei grandi restano aperte, a volte con la chiave inserita nel cruscotto. Puoi entrare e sederti nel posto di guida, portare tuo fratello nel sedile di fianco, gli amici dietro, oppure partire da solo, girando il volante alle curve, un po' a destra e un po' a sinistra, premendo il pedale del freno o dell'acceleratore, guardando dallo specchietto quello che resta alle spalle.

Di fronte, una stessa immagine ferma: le foglie del tiglio che si aprono nella luce, i piccoli occhi rotondi dei cocoriti in gabbia.⁵²

Queste immagini, soprattutto nel commento della poetessa, indicano alle conseguenze psicologiche della perdita:

Quel viaggiare fermi dei bambini nell'auto parcheggiata, forse l'impossibilità di uscire dalla "gabbia" dell'esistenza, forse l'immagine di una partenza che non è mai avvenuta (quella dal mondo dell'infanzia), forse il nostro viaggio nella vita.⁵³

L'esperienza del trauma può essere paragonata alla gabbia perché costringe e tortura il soggetto con la coazione a ripetere: lo raggiunge con i *flashback*, gli incubi, le trame ossessive. È difficile o quasi impossibile distaccarsi dal mondo in cui è avvenuto l'evento traumatico, nel caso di Mancinelli tutto indica l'infanzia come il periodo della «falda primaria». L'infanzia appare spesso nelle opere di Mancinelli,

⁴⁹ Ivi, p. 31.

⁵⁰ Ivi, p. 29.

⁵¹ Ivi, p. 22. Commentando la poesia *Un bicchiere d'acqua sul tavolo*, Mancinelli decifra l'immagine dell'acqua scossa come un momento della perdita: «L'immagine seguente [che segue la poesia *Nessuno calma il grido*] ci porta nel momento di una perdita fondamentale: qualcosa, qualcuno, ha perturbato per sempre l'acqua limpida, innocente, dell'infanzia. Quell'«oscuro richiamo» affondato, tornerà a riaffiorare» (Ead., *Legenda*, p. 64).

⁵² Ead., *Libretto*, p. 38.

⁵³ Ead., *Legenda*, p. 66.

ma non è una menzione nostalgica – è un tentativo di elaborare il trauma, di analizzare quel mondo per avere la possibilità di lasciarlo ed andare avanti.

Oltre ai *flashback* nell'infanzia, la coazione a ripetere si evidenzia nelle trame svolte in più occasioni in *Libretto di transito*. Una delle più ripetute è quella della scomposizione: l'uscita dai contorni del corpo, il superamento dei limiti. Questa trama affiora nelle poesie *Indosso e calzo ogni mattina*, *Mi porti in salvo sollevando*, *Nel tuo petto c'è una piccola faglia*, *Nella notte ti veniva vicino*, *Piove dalle travi del tetto*, *Sei stanca. Stai facendo*.⁵⁴ In queste poesie sono forti le dinamiche distruttive: il desiderio di liberarsi del corpo e fondersi con la natura, il motivo della distruzione dell'Altro. Questa ossessione, secondo la definizione di Mancinelli è legata all'impossibilità di sopportare il dolore del lutto:

I tuoi occhi potrebbero essere: ancora una presenza che si apre fino a perdere identità. Il dolore per questa sorta di seppellimento o lutto, porta al desiderio di "liberarsi dal corpo".⁵⁵

Il lutto evidenziato qui è il lutto della perdita dell'identità – un classico sintomo dissociativo intrinseco al disturbo da stress post-traumatico.⁵⁶ La depersonalizzazione fa parte dei meccanismi primitivi di difesa psichica come negazione, amnesia, derealizzazione;⁵⁷ l'identità del soggetto traumatizzato perde la sua integrità. La *Legenda* lo conferma: «nel libro il soggetto non è saldo». ⁵⁸ Il processo di frammentazione dell'Io porta all'impossibilità di distinguere l'“io” dal “tu”, e quindi le relazioni con l'Altro risultano patologiche e influenzate dall'esperienza traumatica:

Con il tuo bene continui a tessere questo spazio, a portare dettagli e densità. Il tuo bene è un filo che si rigenera di continuo formando una ragnatela. Io sono avvolta lì, un po' viva e un po' morta. Ma se svolgessi il filo e tornassi a vedere, troveresti una croce sormontata da un cerchio. Così sottile e lieve, tracciata sulla polvere. Basterebbe un tuo soffio per liberarmi.⁵⁹

In questa poesia, che appartiene all'ultima sequenza del libro, si nota la fusione

⁵⁴ I testi sono in Ead., *Libretto*, pp. 32, 48, 50, 51, 53, 55.

⁵⁵ Ead., *Legenda*, p. 67. Il testo citato è in Ead., *Libretto*, p. 52.

⁵⁶ Cfr. *Diagnostic and Statistical Manual of mental disorders: DSM-5*, fifth edition, Washington, D.C., American Psychiatric Publishing, 2013.

⁵⁷ Dori Laub, Nanette Auerhahn, *Knowing and not Knowing. Massive Psychic Trauma: Forms of Traumatic Memory*, in «The International Journal of Psycho-Analysis», 74 (1993), 2, pp. 287-302, alla p. 290.

⁵⁸ Mancinelli, *Legenda*, p. 65.

⁵⁹ Ead., *Libretto*, p. 46.

anomala dei soggetti. L'Io è traumatizzato e vive la realtà di "framezzo", è concluso dentro una figura che era già presente nel *Libretto di transito*: «una croce sormontata da un cerchio» sembra il mirino dalla poesia *L'acqua del fiume è nera*. Il trauma influenza continuamente le relazioni dell'Io con l'Altro, le porta a un vicolo cieco, le trasforma in «tasche finte». *Libretto di transito* è pieno di poesie in prosa che testimoniano una vera e propria scissione dell'Io, la perdita dell'identità: *Viaggio senza sapere* descrive un gioco dei riflessi nel finestrino che ostacola l'identificazione del soggetto narrante: «guardando nel finestrino, ti ho letto nel viso [...]»;⁶⁰ nella poesia *È sempre qui che ci incontriamo* il soggetto è privato della propria lingua: «puoi trovarti sulla bocca il silenzio di un altro»;⁶¹ *Con quanta fermezza resta in piedi* parla di una ragazza che sacrifica la propria identità per "lui" e deve rimanere dentro una sagoma «perfetta per un lancio di coltelli»;⁶² la poesia *Indosso e calzo* narra di una metamorfosi del soggetto che finisce nella sua scomposizione. In riferimento al trauma, è interessante notare che si parla di una privazione in cui il soggetto non sanguina, ma che lo spinge a cercare la propria personalità: «Non sanguini, è una privazione a cui ti hanno abituato. Non resta che cercare il tuo abito»;⁶³ in *Le frasi non compiute*, il soggetto è distrutto dall'interno e ha bisogno de «l'amore costante di qualcuno» per recuperarsi: «c'è un intero paese in pericolo di crollo che stai sostenendo in te»;⁶⁴ l'Io e il Tu della poesia in prosa *Mi porti in salvo* non hanno delle frontiere fisse, le loro identità sono mescolate: «mi porti in salvo come sollevando la parte più fragile di te».⁶⁵ Alla fine il Tu si scorpora e si trasforma nella «corrente prima che non si può toccare»;⁶⁶ la scomposizione dell'Altro è descritta anche nella poesia *Nel tuo petto c'è una piccola faglia*.⁶⁷ Nella poesia *I tuoi occhi potrebbero essere azzurri o neri* il "tu" non ha un'identità unica, è depersonalizzato: «il tuo nome potrebbe averlo chiunque»;⁶⁸ mentre il soggetto di *Piove dalle travi del tetto* perde il proprio corpo: «Liberata dal corpo, accarezzata dal buio».⁶⁹

Il principio della coazione a ripetere e della strategia narrativa ispirata da essa è formulato chiaramente nella prima epigrafe a *Libretto di transito*: «To fill a Gap |

⁶⁰ Ivi, p. 15.

⁶¹ Ivi, p. 28.

⁶² Ivi, p. 30.

⁶³ Ivi, p. 32.

⁶⁴ Ivi, p. 34.

⁶⁵ Ivi, p. 48.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Ivi, p. 50.

⁶⁸ Ivi, p. 52.

⁶⁹ Ivi, p. 53.

Insert the Thing that caused it».⁷⁰ Le azioni ossessive aiutano il soggetto ad integrare la rottura traumatica nella vita. Freud spiega il fenomeno della coazione a ripetere con l'esempio del bimbo e il rocchetto: il bimbo lancia e ritrae il rocchetto per abituarsi all'assenza di sua madre,⁷¹ il rocchetto che viene allontanato da sé simboleggia la perdita della madre, il rocchetto tirato a sé riproduce il suo ritorno.⁷² Questo è un rito: una forma automatica, fortemente strutturata, una riproduzione in cui non ha bisogno del supporto della propria memoria. I soggetti e le comunità traumatizzati rivolgono spesso alle azioni rituali che compensano in questo modo i ricordi incomunicabili.⁷³ Lo fa anche la protagonista di *Libretto di transito*: con i riti cerca di iscrivere le tracce del trauma nella struttura del quotidiano. Questa intenzione di radicamento, sottolineata anche nelle riflessioni della *Legenda*, è un tema centrale della raccolta. Alcuni esempi di poesie in cui questo motivo del rito affiora in maniera più evidente sono: *La mattina alzandoci*, *L'anziana che abita*, la sequenza di piccoli testi che si apre con *Oltre i gesti che tagliano*, *Piove dalle travi*, *Ti chini verso una pozza* e *Sei stanca. Stai facendo spuntare*.⁷⁴ Da questi sforzi di radicamento, da questa intenzione sofferta di avere il contatto con la realtà esterna, nasce la scrittura mancinelliana, nasce la sua poesia.

L'anziana che abita nel palazzo vicino esce ogni tanto in balcone. Spazza, stende i panni sul filo, li raccoglie, annaffia due vasi. Quando partirà, lascerà uno spazio pulito, che ha preso la forma della sua vita. Quella precisione istintiva mi guida per brevi sequenze: sposto la polvere, cambio posto alle cose. E come riemergendo da una nebbia, si spalanca un altro spazio nella mente.⁷⁵

I gesti dell'anziana sono, come nota Carmen Gallo, «un piccolo rituale privato contro la “propria assenza”»: ⁷⁶ la sua vita è cucita dalle azioni semplici e ordinate. Questo rituale “guida” il soggetto perduto tra le realtà disassociate, lo rende più

⁷⁰ Ivi, p. 11.

⁷¹ Cfr. Freud, *Al di là del principio di piacere*.

⁷² Eric L. Santner spiega il significato dell'effetto terapeutico che ha l'episodio in questione: «The dosing out of a certain negative – a thanatotic – element as a strategy of mastering a real and traumatic loss is a fundamentally homeopathic procedure. [...] the controlled introduction of a negative element – a symbolic or [...] real poison – helps to heal a system infected by a similar poisonous substance». Eric L. Santner, *History beyond the Pleasure Principle: Some thoughts on the Representation of Trauma*, in *Probing the Limits of Representation. Nazism and the “Final Solution”*, edited by S. Friedland, Cambridge (Massachusetts)-London, Harvard University press, 1992, p. 146.

⁷³ Cfr. Ušakin, “*Nam etoj bol’ju dyšat’?*”, p. 14.

⁷⁴ I testi sono in Mancinelli, *Libretto*, pp. 35, 37, 41-42, 53, 54, 55.

⁷⁵ Ivi, p. 37.

⁷⁶ Carmen Gallo, *Mutare forma e visione – Per Tasche finte di Franca Mancinelli*, in *La Balena Bianca*, 24 ottobre 2017.

vivo, lo ispira. «Un altro spazio nella mente» porta con sé i versi – lo possiamo concludere per ammissione della poetessa:

Spesso le parole nascono mentre cammino, mentre compio dei gesti, delle azioni quotidiane, semplici come anche spazzare, pulire la casa... in quel momento si apre come una fenditura, nella mia mente sento che entra qualcosa da un altro luogo, una voce, e poi il lavoro che viene dopo non è che cercare di tradurre, accogliere nitidamente, con precisione, e lavorare insomma.⁷⁷

La via verso la nascita della parola è stata lunga, ma la parola è lo scopo finale di *Libretto di transito*,⁷⁸ è la parola che cura le ferite. Franca Mancinelli sottolinea spesso il valore terapeutico della poesia,⁷⁹ si intuisce che la poetessa rende conto della sua perdita e compie con la scrittura il suo lavoro di lutto. Lo formula in maniera più chiara nel saggio autobiografico *Una pratica di autochirurgia interiore* in cui descrive i classici meccanismi della memoria traumatica. Si capisce che la scrittura mancinesiana risulta in un certo senso un analogo dell'elaborazione psicoanalitica:

Queste zone morte che portiamo in noi sono spesso le parti più fragili e inermi, quelle che si sono tragicamente scontrate con l'esistenza. Possiamo percorrerle con la scrittura, come in una pratica di autopsia interiore, riconoscere le cause della loro morte, e riuscire così a seppellirle. Queste parti di noi attendono un rito che le liberi, che le consegna alla pace, perché la nostra vita possa continuare. La poesia che si è sempre confrontata con la fine-inizio, con la necessità di sacrificare al silenzio, per andare a capo e ricominciare, può esserci di aiuto in questo. «In my beginning is my end. [...] In my end is my beginning» come ci ricorda Eliot.

La scrittura è una chirurgia dell'anima che chiede mano ferma, e un luogo profondo in cui convogliare l'incertezza e il tremore. È una pratica di autochirurgia interiore. Può condurci a riaprire condotti vitali che si erano intasati, donandoci energie e possibilità di conoscenza che non immaginavamo di avere. Può aiutarci ad abbandonare finalmente una parte malata che comprometteva la nostra esistenza, o impiantarci l'organo che può salvarla. Per questo chiede soltanto noi stessi, la nostra più alta capacità di attenzione e di presenza.⁸⁰

⁷⁷ Kazartseva, *Una betulla come guida*, p. 71.

⁷⁸ Cfr. l'ultima poesia della raccolta che finisce con le parole: «Le foglie si parlano fraterne. Dal cuore alla cima della chioma, stanno iniziando una frase per te». Franca Mancinelli, *Libretto*, p. 55.

⁷⁹ Mancinelli, *Una pratica di autochirurgia interiore*; Ead, *Cedere la parola*; Franceschini, «*La forma dell'acqua*».

⁸⁰ Mancinelli, *Una pratica di autochirurgia interiore*.

Attraversare i luoghi bui «con la luce della presenza»⁸¹ è un motivo portante di *Libretto di transito*. Queste riflessioni sulla natura della poesia, sulle sue origini traumatiche e le altre tendenze della poetica di Mancinelli rilevate da questo articolo come la propensione verso la narrazione complessiva, il silenzio delle pagine bianche, la frammentarietà del soggetto poetico, la presenza dei simboli ossessivi, l'importanza del rituale, il tema delle relazioni con l'Altro – sono fortemente presenti anche nelle altre raccolte poetiche di Franca Mancinelli.⁸² Si potrebbe supporre che il trauma avesse un ruolo rilevante nella produzione mancinesiana anche prima dell'uscita di *Libretto di transito*.⁸³ Il che solleva la domanda: quale cambiamento ha fatto arrivare Mancinelli alla forma della poesia in prosa? Si può affermare: il grado di elaborazione del trauma. Con l'analisi dei cambiamenti continui della poetica mancinesiana, una raccolta dopo l'altra, è stata notata «l'evoluzione stilistica»,⁸⁴ «la dimensione organica di progressione»,⁸⁵ «il movimento delle raccolte dall'inizio alla loro conclusione».⁸⁶ Questa progressione evidenzia anche la progressione psicologica: con *Libretto di transito* è diventato possibile fare un tentativo per svolgere la storia personale nel tempo, di costruire la dimensione narrativa che ha un grande valore terapeutico. Il grado più alto di

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Cfr. Mattia Caponi, *Obliterarsi. Franca Mancinelli da Mala Kruna a Libretto di Transito, parte I*, in «Polisemie», I (2020), pp. 99-127.

⁸³ È un'affermazione audace che richiederebbe uno spazio di argomentazione molto ampio, ma che il trauma (la perdita, la ferita) abbia un grande ruolo nel processo della scrittura di *Mala kruna* e *Pasta madre* lo confermano anche le confessioni della poetessa stessa. Su *Mala kruna* dice: «Sì, con questo libro ho attraversato le mie ferite. E mi sono accorta soltanto dopo, quando era stampato, che in effetti un libro è una ferita rimarginata. Ho compreso anche un po' l'incertezza a tratti ossessiva che mi aveva accompagnato nella stesura dei testi e poi nella costruzione di *Mala kruna*. In effetti per me un verso o una parola era una questione di vita»; «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)» (Franceschini, «*La forma dell'acqua*»). Su *Pasta madre*: «Dopo questo viaggio attraverso le mie ferite [intende *Mala kruna*] non avrei immaginato di scrivere un altro libro di poesia. Invece da un distacco doloroso e dalla crisi che ne è seguita è nato *Pasta madre*. Il dato biografico ora era quasi trasceso. 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. L'ho fatto continuando ad occupare, come nella vita, lo spazio minimo di suono e di senso: i testi più ampi superano appena i dieci versi. E il silenzio è dappertutto, tra le parole e tra le sette parti che compongono il libro, come brevi isole nel bianco». (Mancinelli, *Cedere la parola*).

⁸⁴ Gallo, *Mutare forma e visione*.

⁸⁵ Caponi, *Obliterarsi* (parte I), p. 112.

⁸⁶ *Ibid.*

elaborazione dimostra anche l'indebolimento della struttura narrativa dei libri.⁸⁷ Le narrazioni complessive da una raccolta all'altra sono diventate meno pronunciate e più simboliche – la stessa tendenza alla simbolizzazione crescente dei ricordi traumatici si nota nei pazienti sulla via della guarigione emozionale.⁸⁸ La poesia in prosa con la sua forma più lineare testimonia un grande lavoro di elaborazione da parte dell'autrice nel periodo tra *Mala kruna* e *Libretto di transito*. Il processo di cura narrativa richiede una forma più prosastica: il verso non riesce a chiudere la storia. Si può supporre che Franca Mancinelli condivida questa opinione: lo conferma una prosa da *Un verso è una vasca e altri appunti sulla poesia*.⁸⁹ In questa, Mancinelli sottolinea lo spazio chiuso del verso, la sua dimensione di eternità poetica. I tentativi di liberarsi e di raggiungere la vita reale con un verso diventano vani. I versi falliscono e si arrendono.

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.

La maggior parte degli insetti si consuma dentro la casa: si afflosciano alla fine arresi, si posano inebetiti dall'urto continuato.⁹⁰

La linearità della prosa potrebbe finalmente aprire la finestra.

Bibliografia

Andrew Barnaby, *The Psychoanalytic Origins of Literary Trauma Studies*, in *Trauma and Literature*, edited by J. Roger Kurtz, Cambridge, Cambridge University

⁸⁷ Mattia Caponi nota che la struttura narrativa di *Mala kruna* è più evidente che in *Pasta madre e Libretto di transito* (*Ibid.*). La poetessa stessa nota che ha pensato *Mala kruna* come un «romanzo di formazione in versi» (Kazartseva, *Una betulla come guida*, p. 70).

⁸⁸ Mentre il soggetto sta guarendo dell'evento traumatico, i sogni e gli incubi diventano meno letterali e più simbolici. Solo una persona malata può vedere la morte direttamente. (Cathy Caruth, *Trauma, vremenja i istoria*, in *Trauma: punkty*, pp. 561-581, alla p. 564).

⁸⁹ Franca Mancinelli, *Un verso è una vasca e altri appunti sulla poesia*, in *A un'ora di sonno da qui*, Ancona, italic pequod, 2018, pp. 63-69.

⁹⁰ Ivi, p. 67.

- Press, 2018, pp. 21-35.
- Walter Benjamin, *Baudelaire*, Moskva, Garage i Ad Marginem Press, 2015.
- Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.
- Mattia Caponi, *Obliterarsi Franca Mancinelli da Mala Krana a Libretto di Transito*, parte I, in «Polisemie», 1 (2020), pp. 99-127.
- Stef Craps, *Beyond Eurocentrism: Trauma Theory in the Global Age*, in *The Future of Trauma Theory: Contemporary Literary and Cultural Criticism*. Ed. Gert Buelens, Sam Durrant & Robert Eaglestone, Abingdon, UK, Routledge, 2014, pp. 45-61.
- Diagnostic and Statistical Manual of mental disorders*, fifth edition, American Psychiatric Publishing, 2013.
- Leonardo Franceschini, «*La forma dell'acqua*». *Conversazione con Franca Mancinelli*, in «Scirocco», 22 (2008), pp. 86-89, ora su *Poetarum silva*, (23 maggio 2015).
<<https://poetarumsilva.com/2013/05/23/la-forma-dellacqua-conversazione-con-franca-mancinelli-di-lorenzo-franceschini/>>
- Sigmund Freud, *Al di là del principio di piacere* (1920), in *Opere complete*, edizione digitale, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.
- Sigmund Freud, *Frammento di un'analisi d'isteria (Caso clinico di Dora)*, (1901), in *Opere complete*, edizione digitale, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.
- Sigmund Freud, *Progetto di una psicologia* (1895) in *Opere complete*, edizione digitale, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.
- Paolo Giovannetti, *Al ritmo dell'ossimoro. Note sulla poesia in prosa*, in «Allegoria», X, 28 (gennaio-aprile 1998), pp. 19-40, ora in Paolo Giovannetti, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizione e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Novara, Interlinea, 2008, pp. 19-45.
- Rüdiger Görner, *Conflicting Narratives: Notes on the Compositional Nature of Poems in Prose*, in *Narrative(s) in conflict*, edited by Wolfgang Müller-Funk and Clemens Ruthner, Berlin, De Gruyter, 2017, pp. 41- 52.
- Vera Kazartseva, *Una betulla come guida: incontro con Franca Mancinelli*, in «Polisemie», II (2021), pp. 69-74.
- Jean Laplanche, *Life and Death in Psychoanalysis*, translated by Jeffrey Mehlman, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976.

- Dori Laub, Nanette Auerhahn, *Knowing and not Knowing. Massive Psychic Trauma: Forms of Traumatic Memory*, in «The International Journal of Psycho-Analysis», 74 (1993), 2, pp. 287-302.
- Valerio Magrelli, *Geologia di un padre*, Torino, Einaudi, 2013.
- Franca Mancinelli, *A un'ora di sonno da qui*, Ancona, italic pequod, 2018.
- Franca Mancinelli, *Cedere la parola*, in *La formazione della scrittrice. La scelta. I dubbi. Gli incontri. Il percorso di chi scrive libri oggi*, a cura di Chicca Gagliardo, da un'idea di Giulio Mozzi, Milano, Laurana, 2015, pp. 92-98.
- Franca Mancinelli, *Legenda: la struttura di Libretto di transito*, in «Polisemie», II (2021), pp. 63-67.
- Franca Mancinelli, *Libretto di transito*, Mestre, Amos edizioni, 2018.
- Franca Mancinelli, *Tasche finte*, in *Poesia contemporanea. Tredicesimo quaderno italiano*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2017, pp. 145-194.
- Marguerite S. Murphy, *A Tradition of Subversion. The Prose Poem in English from Wilde to Ashber*, Amherst, The University Of Massachusetts Press, 1992.
- Joshua Pederson, *Trauma and Narrative*, in *Trauma and Literature*, edited by J. Roger Kurtz, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 97-109.
- Michel Sandras, *Le poème en prose: une fiction critique?*, in *Crise de prose*, sous la direction de Jean-Nicolas Illouz et Jacques Neefs, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2002, pp. 89-101.
- Eric L. Santner, *History beyond the Pleasure Principle: Some thoughts on the Representation of Trauma*, in *Probing the Limits of Representation. Nazism and the "Final Solution"*, edited by S. Friedland, Cambridge (Massachusetts)-London, Harvard University press, 1992.
- Maksim I. Šapir, *Universum versus: jazyk - stih - smysl v ruskoj poézii 18.-20. vekov*, Tom 1, Moskva, Jazyki ruskoj kul'tury, 2000.
- David Scott, *Le poème en prose comme symptôme de crise littéraire: hétérogénéité et déconstruction dans "Le Spleen de Paris" de Baudelaire*, in «L'Esprit Créateur», 39 (Spring 1999), 1, pp. 5-14.
- 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-ditransito-franca-mancinelli>>
- Richard Terdiman, *Discourse/counter-discourse: The Theory and Practice of Symbolic*

Resistance in Nineteenth-century France, Ithaca, Cornell University Press, 1985.

Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Paris, Éditions du seuil, 1978.

Travma: punkty, sbornik statej pod redakciej Sergeja Ušakina i Eleny Trubinoj, Moskva, NLO, 2009.

Sitografia

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, *Una pratica di autochirurgia interiore*, in «Poetry therapy Italia», 1 (giugno 2020).

<<https://www.poetrytherapy.it/i-numeri-della-rivista/numero-001/una-pratica-di-autochirurgia-interiore>>

LEGENDA

LA STRUTTURA DI *LIBRETTO DI TRANSITO*

Franca Mancinelli
(a cura di Vera Kazartseva)

Questi appunti inediti sono stati raccolti da Franca Mancinelli per gli editor della collana A27 poesia di Amos Edizioni, di fronte alla loro proposta di rivedere la struttura di Libretto di transito, secondo categorie tematiche (riunendo i testi con la presenza dell'acqua, degli animali, ecc.). Sono scritti come una riflessione-autoanalisi in difesa della struttura del libro, così come era stata concepita dall'autrice. La versione finale del libro rispetta questa scelta, con l'esclusione di alcuni testi.

La struttura è stata pensata per sequenze con un numero di testi pari, divise da una pagina bianca (facciata dispari + facciata pari): un po' come nei cataloghi di foto la carta velina... uno spazio leggero che separa, permette allo sguardo di depositare le immagini e aprirsi di nuovo ad accogliere la visione che segue.

I frammenti che compongono questo libro sono come tessere che, se spostate, illuminano maggiormente uno dei significati che contengono. Il loro ordine è importante, è a sua volta una forma di "scrittura" e di creazione di senso.

Per quanto tutti questi frammenti abbiano diritto di cittadinanza nello stesso spazio-libro, tanto da non essere divisi in "sezioni" ma in semplici "sequenze", è importante che sia presente anche una struttura profonda, forse non visibile alla prima lettura e forse non a tutti i lettori, ma comunque presente come forza aggregatrice, come possibilità di generazione ulteriore di significato, di possibili connessioni e trame di una storia.

I sequenza

Preparativi per un viaggio che avviene, sta avvenendo – o per cui bisogna "ancora aspettare" – quello oltre la vita.

Una volta raggiunta, attraverso il dolore della perdita, una "zona più limpida dello sguardo", inizia la visione-narrazione vera e propria. Inizia questo viaggio attraverso tasselli di immagini, tra brandelli di memoria, prese di coscienza,

sequenze che seguono un filo narrativo sussultorio, come è nella mente, come di qualcuno che, in treno, sta guardando fuori e dentro di sé, nel sonno interrotto da momenti di veglia (il libro è scritto da questo stato di soglia). La metafora del viaggio è un'intelaiatura leggera che è ripresa poi nella struttura (vedi inizio della IV e V sezione, ma anche, ad esempio, l'immagine della macchina ferma, di quel gioco infantile che mima la vita; oppure il tentativo di restare "disfare la valigia, scordarsi di partire" e prendere luogo in se stessi, lavorando giorno per giorno).

II sequenza

L'illimpidirsi della visione porta a fare emergere un'immagine fondamentale, quella del padre nell'orto in una specularità oppositiva con le erbe maligne che crescono nel mio terreno di figlia. Da questa falda "irreparabile" entra la vita che sembra non portare altro che "frutti velenosi". Il tema della falda può rinviare alla "fenditura" del II testo (aperta dal passaggio del treno/possibilità di entrare nel viaggio oltre la vita...), e la "piccola faglia" nel petto che scompone e dissolve la presenza dell'amato. Da questa immagine della relazione padre-figlia, sorgono quelle che, nella sequenza successiva, ci porteranno dentro a uno dei temi principali del libro, forse la principale falda e sorgente di dolore, che è quella legata alle relazioni/tasche finte: relazioni che si scontrano con un limite, una cucitura, un'impossibilità di accoglienza, e per questo portano a confrontarsi con la distruzione/sparizione di sé o dell'altro. È un tema che verrà ripreso e "superato" nella sequenza conclusiva, attraverso un tentativo di riappacificamento con l'assenza e la frammentazione, in un rituale che porta a una metamorfosi e a una forma di presenza aperta, a un ricongiungimento con la natura.

I nuclei portanti del libro sono: il tentativo di affrontare la falda primaria da cui affiora la vita in una forma caotica e dolorosa, e il tentativo di radicamento (di prendere corpo, "pesare sui piedi").

Tornando alla II sequenza: dopo il padre nell'orto vediamo l'immagine del rudere invaso dalle piante; come ha scritto Antonella Anedda, «chi non riesce a togliere le erbe maligne diventa una casa infestata da quelle stesse erbe». ¹ Il "grido di piacere" delle rondini che "vanno e vengono" viene ripreso nel testo seguente, come un eco, in quello dei gabbiani affamati e violenti che chiedono cibo. L'immagine seguente ci porta nel momento di una perdita fondamentale: qualcosa, qualcuno, ha perturbato per sempre l'acqua limpida, innocente, dell'infanzia. Quell'"oscuro richiamo" affondato, tornerà a riaffiorare. Segue l'immagine di

¹ Vedi la prefazione a Franca Mancinelli, *Tasche finte*, in *Poesia contemporanea. Tredicesimo quaderno italiano*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2017, pp. 145-194, la cit. è alle pp. 150-151 (N. d. C.).

un'acqua completamente nera, in cui non è possibile rispecchiarsi, riconoscersi. Azioni e gesti sono dettati dalla logica distruttiva di un "cecchino"-occhio che sembra guidare e governare ogni cosa.

III sequenza

Una voce fuori campo afferma di non sopportare le "tasche finte".² Le tre immagini che seguiranno servono a sviluppare questo tema della relazione/inganno. Ecco il Babbo Natale che si toglie la barba, e apre uno dei "buchi neri", uno dei silenzi, che cerca di affrontare questo libro, tra desiderio di dire – e impossibilità di farlo, tra necessità di vedere, e quella di "nascondere per proseguire", come sembrano fare gli "adulti". Nel libro il soggetto non è saldo, ci sono dei cambi di prospettiva: la voce passa da persone a presenze, si scorpora. A volte a prendere la voce è una visuale infantile, come anche nel testo della "macchina ferma". A volte, come in questo testo, la voce è data a un uomo - "ombra" (*È accaduto qualcosa tra le ombre; "l'ombra di qualcuno che se ne è andato da poco"*). L'immagine che segue del lancio di coltelli, è un'altra declinazione della stessa "recita" – inganno giocato a due. Con l'ultima immagine della sequenza torniamo nella pluralità di queste presenze-ombre che si aggirano, inconsapevoli, violando la quiete dell'infanzia.

IV sequenza

Ecco il fiume: la vita arriva e sorprende, allarga lo sguardo, "risveglia" finalmente dal sonno, da questo susseguirsi di immagini-ombre. Torniamo nel viaggio, a contatto con la "realtà esterna". Ecco il risveglio (indosso e calzo): un tentativo di avere corpo, di prendere posto nel mondo, di trovare il proprio abito... ma non c'è altro abito che quello della luce che cala, altro corpo che quello della natura che muta. Questo è un altro dei temi centrali (prendere corpo/scorporarsi, essere presenti nella frantumazione...) che tornerà nel "vestirsi, annodarsi le scarpe" di uno dei testi finali.³ Questo motivo è ripreso anche nell'immagine dell'"anziana che abita" (un esempio di come essere presenti). *Qui ciò che cade indurisce nello spazio*: approfondisce questo tema dell'abitare che è, insieme a quello del prendere corpo, il tema principale di questa sequenza. Ecco immagini di possibilità di esistenza: i "piccoli gatti",⁴ il loro essere nell'abbandono o nell'amore, tra cecità e possibilità di visione. Ecco la possibilità di fermarsi e risiedere in se stessi, amandosi e lavorando (*Le frasi non compiute*). Ecco come potremmo svegliarci e uscire di casa ogni giorno

² Questo testo è stato in seguito espunto dal libro (N. d. A.).

³ Tornava anche nel frammento *Il vestito da sposa di tua madre*, espunto da questa scelta (N. d. A.).

⁴ Testo poi espunto dal libro (N. d. A.).

(con “una brocca sulla nuca” - conservando l’acqua – il senso della vita). Per questo “teniamo la nostra postura”. Il testo seguente ci fa vedere questa nostra postura dallo sguardo dei nostri compagni-sorveglianti animali. *Lanziana che abita* è un esempio di esistenza ordinata e fondata nel significato, una guida. Lo spazio che “spalanca nella mente”, permette, come “la zona più limpida dello sguardo” con cui si conclude la prima sequenza, di fare apparire un’immagine fondamentale: quel viaggiare fermi dei bambini nell’auto parcheggiata, forse l’impossibilità di uscire dalla “gabbia” dell’esistenza, forse l’immagine di una partenza che non è mai avvenuta (quella dal mondo dell’infanzia), forse il nostro viaggio nella vita.

Oltre i gesti che tagliano: è una “liturgia che ha luogo in cucina” (Giovanni Turra). È giusto che sia qui, prima della sequenza finale, perché riprende quel “giocare” mimando qualcosa del testo precedente, e soprattutto perché rappresenta un tentativo di raccogliere quella forza, quella concentrazione che porti finalmente “al passaggio di stato”, alla trasformazione... dopo l’impasse della “macchina in giardino”, del riconoscersi fermi, in gabbia, è questo tentativo di liberarsi, lavorando, facendo guerra a sé stessi.

È come entrare, per un attimo, nell’officina-cucina dell’autore, nel suo lavoro con la materia. Poi riprende la narrazione-viaggio.

V e ultima sezione

In questo paesaggio posso chiudere gli occhi: torna ad affiorare, esplicitamente, questo chiudere gli occhi in viaggio, e “inseguire voci” (così nasce questo libro), per poi, a un tratto, aprirli e ritrovarsi nella “realtà”. O, come in questo caso, risvegliarsi per un’immagine-presa di coscienza. Torno a vedere-riflettere su un tema centrale: la relazione con l’altro. *Con il tuo bene continui a tessere questo spazio*: questo paesaggio, questa realtà, è fittamente tessuta dall’altro, dal suo amore. Senza l’altro non si darebbe nessun paesaggio, nessuno spazio di vita. Nessuna esistenza, nessuna storia. È lui a portare “dettagli e densità”, a rendere concretezza, a dare fondamento. Eppure in questo stesso movimento di tessitura della realtà c’è anche il principio che può togliermi la vita, proprio come una preda finita nella tela di un ragno. O come una presenza tracciata sulla polvere, che non aspetta altro che liberarsi da quei segni, tornare nell’aperto. *Ma tu porti argilla*: ma dall’altro viene anche la materia primordiale della vita (il seme, la possibilità di generazione, “l’argilla dell’inizio del mondo”); la possibilità di ritornare nell’infanzia (tra “le mani grandi” della propria madre). Seguono immagini che sento ormai depositate nel loro ordinamento, nel filo di narrazione tracciato. *Mi porti in salvo come sollevando*: si torna più o meno allo stesso momento del testo precedente, ma qui, quella stessa intensità e prossimità massima si fa “intoccabile” come per un’alta tensione. La “massima

prossimità” porta al confronto con la presenza/assenza dell’altro: come per effetto di un gioco-proiezione infantile (*Eri scomparso sotto il lenzuolo*), oppure come per effetto di un ritorno alla presenza aperta della natura (*Nel tuo petto c’è una piccola faglia*). *Nella notte ti veniva vicino un animale* prosegue questo tema di compresenza e parziale fusione di forme umane/naturali. *I tuoi occhi potrebbero essere*: ancora una presenza che si apre fino a perdere identità. Il dolore per questa sorta di seppellimento o lutto, porta al desiderio di “liberarsi dal corpo”. Segue un rito di cancellazione - riappropriazione della propria vera forma. E infine, nel sonno, lottando per una metamorfosi, la resa della parola alla natura.

UNA BETULLA COME GUIDA: INCONTRO CON FRANCA MANCINELLI

Vera Kazartseva

Vera Kazartseva - Visto che sono russa, vorrei ovviamente parlare, innanzitutto, della mia patria, della sua influenza nelle tue opere. Una delle cose che mi ha maggiormente colpito è la betulla sulla copertina di *Mala kruna*, questo albero è uno dei simboli della Russia. Come mai proprio una betulla in copertina?

Franca Mancinelli - Sono molto affezionata agli alberi, alcune mie ultime poesie si intitolano *Alberi maestri*, perché li guardo un po' come maestri e penso a loro proprio come fossero "alberi maestri di una nave", cioè sicuri punti di sostegno, di guida. Negli anni in cui scrivevo *Mala kruna*, ho incontrato Dunja, una giovane pittrice serba che passava le estati nelle colline vicino Fano e mi ha donato una delle sue opere dove c'era questa betulla che sembra avere un grande occhio nel tronco. Il titolo del mio primo libro, *Mala kruna*, viene proprio dal serbo-croato: *mala*, infatti, significa "piccola" e *kruna* – "corona di spine". E, senza accorgermi, questo incontro con lei mi ha riportato di nuovo dentro il libro, dentro questo viaggio che avevo fatto in Croazia, sull'altra riva del nostro mare Adriatico.

V.K. - Penso che forse ti abbiano influenzato anche un po' gli autori russi, no?

F.M. - Sì, per esempio nella mia adolescenza, quando passavo tutti i pomeriggi a leggere i miei maestri – che erano per me come grandi alberi da cui guardare il mondo e sentirsi custoditi, protetti... – penso ad autori come: Dostoevskij, Proust, Eliot, Fernando Pessoa. Ma tra i miei libri russi, mi vengono in mente, per esempio, *Delitto e castigo*, Raskolnikov e la forza magnetica del suo senso di colpa, e *L'idiota*, di cui ricordo soprattutto le pagine bellissime di quando racconta di un condannato a morte che si avvicina al patibolo e dice che il suo viso è come una pagina bianca: in quegli istanti tutti i dettagli della vita gli vengono incontro per l'ultima volta. Una pagina di una potenza meravigliosa!

E poi, probabilmente, mi unisce alla Russia anche il mondo della fiaba, a cui sono molto legata. Quando ero adolescente, avevo un quaderno dove ricopiavo tutti

i brani e le frasi degli autori che mi piacevano di più e tra queste ce n'era una di Puškin, che più o meno diceva: «tra il bosco e il mare c'è una quercia verde e, sulla quercia, una catena d'oro». Non so se la ricordo esattamente, però questi versi mi avevano colpito perché aprivano un mondo altro attraverso la natura, come attraverso una soglia magica.

In anni più recenti ho scoperto Florenskij, il suo pensiero riguardo al *valore magico della parola*: è stata per me un'illuminazione e un riconoscimento perché anch'io sento che la parola è una materia che raccoglie un'energia psichica e spirituale che può cambiare noi stessi e la realtà. Per cui il suo libro è stato una grande guida per me e, nello stesso tempo, la possibilità di comprendere con più consapevolezza una percezione della lingua che avevo già in *Pasta madre*. Mi ritrovo poi tantissimo in questa sua percezione dell'anonimato, della lingua che è frutto di una creazione anonima, a cui la parola ti ricollega ogni volta che la pronunci: quando la tua attenzione si concentra su uno dei significati che la parola ha in sé, incontra il flusso di energia di milioni di labbra che lo hanno plasmato prima di te. E mentre scrivevo *Pasta madre* vivevo questa stessa esperienza, di una materia antica che ereditiamo e a cui diamo vita attraverso il nostro respiro, la nostra esistenza. E poi il mio regista preferito è Tarkovskij, anche lui un russo.

V.K. - Un figlio di un poeta, tra l'altro!

F.M. - È vero, è vero.

V.K. - Hai già parlato della pagina bianca di Dostoevskij nell'*Idiota*, ma anche tu hai un rapporto particolare con le pagine bianche, in *Pasta madre* per esempio e anche in *Libretto di transito* c'è questa tua volontà di lasciare pagine vuote per scandire le sequenze del libro, che mi ha davvero colpito. Inserendo queste pagine bianche, stai ragionando sulla natura del silenzio? o qual è la «funzione» di queste pagine vuote? scusa se uso questa parola poco poetica.

F.M. - Sì, è vero che queste pagine bianche ci sono in *Pasta madre* e poi anche in questo mio terzo piccolo libro, *Libretto di transito*; il mio primo libro, *Mala kruna*, è invece costruito su una struttura quasi cronologica, perché rispecchia un po' la traccia della mia vita, è quasi un romanzo di formazione in versi, dall'infanzia all'età che viene dopo. Con *Pasta madre* ho sentito la necessità di uno spazio vuoto dove riprendere il respiro, dove tornare ad ascoltare, dove aspettare che le immagini si depositassero, perché ne sorgessero altre. Queste pagine bianche potrebbero essere lo spazio della vita non detta, di tutto quello che non entra nelle parole o che ancora aspetta dalle parole una forma, oppure anche lo spazio dove incontrare il lettore che

transita in queste pagine e che immagino, abbia bisogno anche lui di fermarsi, di sostare per potere entrare davvero nelle parole. La poesia richiede una particolare attenzione, così intensa che non può essere sostenuta senza alcune pause. Queste per me sono pause vitali. Obbediscono a un ritmo.

V.K. - Allora parliamo delle pause quando aspettiamo le parole. Cos'è per te aspettare una parola, come superi tu il silenzio?

F.M. - Forse più che superarlo, il silenzio cerco di accoglierlo, di ascoltarlo e di contenerlo in me, di custodirlo. C'è una poesia di *Pasta madre* che un po' dice questa nascita delle parole come delle gocce d'acqua che cadono lentamente da una infiltrazione del soffitto, riempiendo dei secchi vuoti. Per me la parola nasce come da una lunga attesa, da un lungo ascolto del silenzio fino a che non si arriva a una sorta di livello incontenibile che porta alla parola. Spesso le parole nascono mentre cammino, mentre compio dei gesti, delle azioni quotidiane, semplici come anche spazzare, pulire la casa... in quel momento si apre come una fenditura, nella mia mente sento che entra qualcosa da un altro luogo, una voce, e poi il lavoro che viene dopo non è che cercare di tradurre, accogliere nitidamente, con precisione, e lavorare insomma.

V.K. - Anche Brodskij ha detto che la poesia è sempre traduzione. E a proposito di traduzione, io so che *Libretto di transito* è già tradotto in inglese. Come si è svolto questo lavoro? Come si sente un poeta che viene tradotto in un'altra lingua?

F.M. - È una sensazione bellissima, come se ti mettessero delle ali che in qualche modo non sapevi di avere, che non sapevi di poter avere, che ti portano in un altro luogo, in un'altra terra che altrimenti non avresti potuto raggiungere. Quindi la traduzione è vitale, è come se desse alle parole un'altra vita che altrimenti non avrebbero. È quindi un grande dono e, spesso, un incontro fondamentale: qualcosa di importante che accade quando stiamo nell'ascolto e nell'accoglienza.

Per esempio nel lavoro che John Taylor ha fatto con l'inglese, la grande attenzione, la grande cura che ha avuto, mi ha portato a scoprire i significati di alcune parole che mi avevano attraversato, senza che io fossi pienamente consapevole del loro significato, come, per esempio, la parola «falda». Ho scritto questa parola e l'ho riletta più volte senza comprenderla davvero. È stato soltanto con la traduzione inglese che ho aperto gli occhi. La falda che “non riesco a riparare” e a cui ho dedicato tante energie, è in realtà irreparabile... è nella terra, da lì viene l'acqua, la vita, e per questo si può soltanto accogliere. E così la traduzione mi ha aiutata a “riparare” la mia ferita più grande. Ora leggo quella frase con un tono

diverso, senza dolore. Il traduttore può essere il lettore più profondo, perché attraversa le faglie della lingua, cercando vie di connessione, lavorando per riunire frammenti di una lingua originaria da cui proveniamo tutti.

V.K. - Io so che anche tu traduci. Potresti raccontare di questa tua esperienza?

F.M. - Solo di recente ho iniziato a tradurre qualcosa dall'inglese e poi dallo spagnolo e comunque sono d'accordo su quello che dicevi prima di Brodskij perché il linguaggio comunque è sempre una traduzione: traduciamo dal silenzio alla parola, dall'esperienza alla lingua, e ogni volta la parola si scontra con l'indicibile e ogni volta è un limite che cerchiamo di superare, contro cui andiamo a battere, a lottare. E ogni volta qualcosa si perde, e qualcosa si sacrifica, sempre.

V.K. - Sicuramente con la traduzione poetica abbiamo tante perdite alla fine. Ma secondo te cosa dobbiamo salvaguardare in primo luogo? Quale traduzione poetica possiamo considerare più bella delle altre?

F.M. - È difficile dirlo in generale, anche perché ogni lettura è una traduzione e le traduzioni resistono un po' di tempo e poi vanno fatte di nuovo, bisogna ridare loro vita, però quelle a cui mi affido di più sono quelle che non chiudono le strade, non danno una spiegazione ma riescono a mantenere la stessa apertura che ha la poesia... perché spesso un rischio della traduzione è quello di prendere un'unica strada mentre dentro la parola, come ci insegna Florenskij, ci sono tanti significati, tante possibilità di vita, e quindi forse la traduzione in cui credo è quella che sempre fa i conti con la perdita, con il sacrificio di qualcosa.

V.K. - E parliamo un po' dei tuoi progetti artistici, so che stai lavorando sul nuovo libro.

F.M. - Sì, adesso sto lavorando a un libro che riunisce i miei primi due libri che non erano più reperibili; tra questo inverno e questa primavera ho lavorato un po' per riviederli, soprattutto *Mala kruna*. In questo libro ho tagliato o sciolto alcuni nodi dove la visione era così densa e non aveva ancora una lingua per tradurla. L'ho fatto cercando di mantenere le stesse immagini che avevo allora, non è una riscrittura, ma il libro originale, scritto da una ragazza di 25 anni e riletto con gli occhi un po' più limpidi di ora. La stessa cosa ho fatto con *Pasta madre* che però più o meno è rimasto lo stesso. Senza accorgermi, in realtà, si è creato un nuovo libro, perché poi l'unione di questi due libri ha portato a un'altra cosa. Oltre a *Mala kruna* e *Pasta madre* ci sono alcune prose di riflessione poetica, alcuni frammenti che non avevo

incluso in *Pasta madre* o che avevo dimenticato e poi infine *Un letto di sassi*, una sequenza di prose sull'esperienza dell'abbandono.

V.K. - E quanto a questi testi, è molto difficile definire il loro genere, dunque ti chiedo: secondo te, è meglio definirli come poesia in prosa o prosa poetica? e per quanto riguarda la tua scrittura, quale definizione preferisci?

F.M. - In *Un letto di sassi*, la tematica è simile a quella di *Libretto*, al contenuto che *Libretto di transito* attraversa, che è quello di un limite contro cui si scontarono spesso le relazioni, della difficoltà che incontra ogni relazione autentica. Infatti *Libretto di transito* inizialmente si intitolava *Tasche finte*, proprio per dire questo luogo di non accoglienza, di inganno, di cucitura. I testi di *Libretto di transito* li penso come poesie che non vanno a capo, li sento molto più vicini alla poesia di quella sequenza di prose. Hanno sicuramente una dimensione narrativa però forse la narrazione più forte è quella complessiva che costruisce tutto il *Libretto*, perché c'è come un filo sottile che lega queste tessere o fotogrammi (anche così possiamo immaginare questi testi) e questo filo sottile è sussultorio, un po' come nella mente, nell'inconscio. Si creano delle connessioni, delle sequenze che hanno un loro svolgimento, però è vero anche che ogni fotogramma ha una sua micro storia: un gesto o piccoli accadimenti... Ma anche in questo libro, il bianco, il silenzio, occupa la maggior parte della pagina.

V.K. - Sarebbe bellissimo presentare i tuoi libri nuovi al lettore russo che ti conosce già grazie al premio *Bella*. Come è successo che tu abbia partecipato a questo concorso?

F.M. - Non ricordo esattamente come ho conosciuto questo premio che è unico, perché organizzato sia dall'Italia che dalla Russia. Forse in un viaggio che ho fatto un'estate a Mosca con mio fratello, sono venuta a sapere di questo premio oppure forse attraverso un saggio che ho scritto su Tonino Guerra e Tarkovskij, non ricordo di preciso. Comunque guardo sempre con fraternità, con un legame profondo a tutto ciò che viene dalla Russia, quindi quando ho saputo di questo premio mi sono sentita subito chiamata. Quell'anno la premiazione è avvenuta non in Russia, ma a Vicenza, però lì c'era una delegazione russa con diverse persone della cultura moscovita, e dall'Italia c'era la moglie di Tonino Guerra, Lora, una donna con grandi occhi azzurri... e poi ricordo che abbiamo visitato insieme la collezione di icone russe che c'è a Vicenza: un incanto, uno di quei luoghi in cui si dimentica il tempo...

V.K. - E in generale cosa pensi dei premi letterari? Significano qualcosa per un poeta o no?

F.M. - Mah, in Italia ce ne sono diversi, di vario ordine. Spesso la scrittura è fatta di tanta solitudine e quindi possono essere un momento per avere un conforto, una mano sulla spalla... Però, questo si può ritrovare in realtà in tanti modi, anche nell'incontro con gli altri poeti fratelli maggiori, maestri, o persone che hanno letto, ascoltato i nostri versi. Però sicuramente un premio è una forma di conforto! Penso che la civiltà italiana, rispetto a quella russa, abbia perso molto di più l'attenzione verso la poesia: restano pochi luoghi dove la poesia viene riconosciuta e momenti come questi sono l'occasione per ritrovarli.

V.K. - Sì, spero anche che in futuro si stabiliscano relazioni più strette tra la poesia contemporanea russa e quella italiana, che si costruisca insieme un ponte. Noi con Franca Mancinelli abbiamo già cominciato.

*Trascrizione, con alcune modifiche,
dell'intervista registrata a Bologna, giugno 2018*

LE POESIE ITALIANE DI QUESTI ANNI (2005-2020)

Claudia Crocco

Premesse

Il titolo di questo intervento non è originale, bensì riprende quello – ben più autorevole – di Franco Fortini (1953) pubblicato poi in *Saggi ed epigrammi* (2003). Ho già ripreso questo titolo (e questo spunto) in un intervento del 2014 pubblicato sull'«Ulisse», del quale questo articolo vuole essere una ideale continuazione,¹ ma con una differenza. Mentre nel 2014 ho seguito lo schema di Fortini, presentando dei brevi ritratti di pochi autori esemplari, nelle pagine che seguono si procederà diversamente: sono stati considerati molti più libri e autori, dei quali ci si servirà per parlare di tendenze più generali nella poesia contemporanea italiana.

La seconda premessa da fare riguarda la periodizzazione: esiste una poesia degli anni Duemila, distinta da quella dei decenni precedenti? E quali sono le sue caratteristiche distintive? Ancora oggi, nelle antologie e negli studi di ampio respiro sulla poesia contemporanea, un punto di riferimento è il saggio introduttivo di Berardinelli a *Il pubblico della poesia* del 1975. Spesso si rimanda a *Effetti di deriva* per lamentare che la poesia di oggi è ancora più dispersiva di allora, e ancora più separata da quella della generazione che l'ha preceduta – cioè gli antologizzati da Berardinelli –, come conseguenza dell'ulteriore moltiplicazione degli autori e dell'accentuarsi dei fenomeni di cordate fra poeti e critici, figure che troppo spesso coincidono.² Nelle pagine che seguono non ci si preoccuperà di contestare le tesi sulla fine della poesia – un topos critico con il quale molti ancora sentono di doversi

¹ Alfonso Berardinelli, *Effetti di deriva*, in Alfonso Berardinelli, Franco Cordelli, a cura di, *Il pubblico della poesia*, Cosenza, Lerici, 1975, pp. 7-29.

² È un'idea ancora presente, ad esempio, in *Parola plurale*, cioè l'ultima antologia d'autore della poesia contemporanea italiana: cfr. *Deriva di effetti* in Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciocchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli, Paolo Zublena, *Parola plurale. Sessantaquattro poeti fra due secoli*, Roma, Sossella, 2005, pp. 7-29, soprattutto pp. 8-10.

confrontare, quando iniziano a scrivere, che in questa sede verrà considerato superato. La vera domanda, nel 2021, è un'altra: quanto sono cambiate le cose, rispetto al 1975?

In queste pagine si adotterà una prospettiva abbastanza continuista, cioè basata sull'idea che la disgregazione del campo e il cambiamento nel rapporto con la tradizione iniziati negli anni Settanta caratterizzino anche la poesia italiana contemporanea degli anni Duemila. Alcuni dei fenomeni descritti da Berardinelli nel 1975 sono ancora attuali, soprattutto da un punto di vista sociologico; tuttavia va riconosciuto che il passaggio alla rete ha modificato il pubblico della poesia.³ L'arrivo di internet ha accelerato il processo di sovrapposizione fra autori e pubblico, causando la quasi totale scomparsa del secondo;⁴ ha inciso sia sui luoghi del dibattito (dalle riviste cartacee ai blog, dalle riviste *online* ai *social network*), sia sui modi (presenza minore di filtri determinati dalle competenze, affermazione della logica dello *user generated content*, ecc.), sia sulle sedi di pubblicazione – e, dunque, sui centri di attribuzione di capitale simbolico. Eppure, se le cose sono cambiate in modo significativo nei luoghi in cui si parla di poesia, forse la realtà è più sfumata per quanto riguarda il rapporto tra poesia ed editoria. Per molti poeti di oggi è importante pubblicare su alcuni blog, essere conosciuti online, avere un profilo su qualche *social network*; ma tutto ciò non ha davvero scavalcato la pubblicazione di un libro cartaceo. Al contrario: i libri cartacei circolano di più e in maniera più mirata (per quanto con numeri sempre risibili) da quando *social network* e blog permettono di raggiungere in maniera immediata un pubblico selezionato e già interessato, nonché di attuare strategie di marketing a un costo relativamente basso. Lo scenario editoriale è cambiato negli ultimi anni, ma le

³ Svartati studi sull'argomento sono già usciti, e probabilmente altri verranno scritti e pubblicati nei prossimi anni. Per quanto riguarda il contesto italiano, cfr. in particolare Francesco Guglieri, Michele Sisto, *Verifica dei poteri 2.0. Critica e militanza letteraria in internet (1999-2009)*, in «Allegoria», 61, 2010, pp. 153-174; Gherardo Bortolotti, *Oltre il pubblico: la letteratura e il passaggio alla rete*, in *Idee della prosa*, a cura di Gilda Policastro, numero monografico di «Nuova prosa», 6, 2014, pp. 77-146, poi pubblicato online su *Le parole e le cose*, 22 dicembre 2014 (si cita dalla versione online); Andrea Lombardi, *L'esperienza di «Nazione indiana» nella storia del web letterario italiano*, in «L'Ulisse», 19, 2016, pp. 47-63; Paolo Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Roma, Carocci, 2017, pp. 95-115; Guido Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VIII, 2017, pp. 1-26.

⁴ «Soprattutto quel soggetto più o meno fantasmatico e ipostatizzato che era il pubblico (declinato eventualmente, secondo i dibattiti e le posizioni, anche come popolo, nazione o gente) e sulla cui presenza più o meno muta si è costruita una parte non secondaria delle nozioni moderne di autore, di opera d'arte e di cultura, si dissolve in un pulviscolo autoriale, in una specie di insorgenza mediatica diffusa, più partecipativa che creativa ma comunque gestita in prima persona, attivamente e non in termini di mera ricezione» (Bortolotti, *Oltre il pubblico*).

novità hanno riguardato soprattutto il ruolo delle collane.

Fino agli anni Novanta le più importanti collane di poesia italiana erano quelle delle grandi case editrici – Mondadori ed Einaudi, innanzitutto –, mentre la situazione oggi è molto diversa: le collane più importanti nella storia della poesia del Novecento hanno smesso di promuovere nuove voci, limitandosi a pubblicare un gruppo ristretto di poeti già affermati – seppure con qualche eccezione.

Lo Specchio di Mondadori, dopo una fase di pochissime uscite negli anni Ottanta e Novanta,⁵ all'inizio dei Duemila – sotto la direzione di Cucchi e Riccardi – ha ripreso a pubblicare in modo più regolare, consolidando un piccolo canone di autori nati negli anni Cinquanta (Milo De Angelis, Antonella Anedda, Maurizio Cucchi, Biancamaria Frabotta), ma ha smesso di svolgere la funzione propulsiva e di scoperta che aveva avuto in passato; i pochi poeti delle generazioni successive accolti nello Specchio sembrano scelti in modo quasi accidentale. Sul piano internazionale, lo Specchio ha continuato a pubblicare poesia straniera, ma con scelte meno coraggiose che in passato, rilanciando soprattutto autori già affermati (Seamus Heaney, Adonis, Jorie Graham). Anche Einaudi ha continuato a diffondere alcuni nomi già famosi (Valerio Magrelli, Patrizia Cavalli, Alda Merini) e ne ha accolti pochi fra i più giovani; inoltre ha pubblicato autori già noti in quanto artisti in campi diversi da quello poetico (ad esempio romanzieri, come Aldo Nove e Andrea Bajani), che hanno potuto garantire un pubblico e un ritorno economico più ampio di quello della poesia. Mentre le due principali collane di poesia italiana di fine Novecento perdevano capacità propulsiva e canonizzante, si consolidava il potere delle case editrici medie (Donzelli, Transeuropa, Aragno, Interlinea) e l'aspirante avanguardia degli anni Duemila concentrava le proprie pubblicazioni in piccole o piccolissime –⁶ ma il discorso merita di essere approfondito altrove.

Per concludere questo punto, anche sul piano formale non c'è una separatezza totale nei libri di chi esordisce negli anni Dieci rispetto agli autori esordienti uno, due o tre decenni prima. Va segnalato, piuttosto, che gli esordienti della generazione del *Pubblico della poesia*, in alcuni casi, hanno influenzato ed influenzano in modo sostanziale i poeti più giovani. De Angelis è il caso più

⁵ Cfr. Giulia Iannuzzi, *Lo Specchio*, in Gian Carlo Ferretti, Giulia Iannuzzi, *Storie di uomini e libri. L'editoria italiana attraverso le sue collane*, Roma, minimum fax, 2014, pp. 88-96, soprattutto pp. 94-96. Cfr. anche Francesca Sante, *I grandi editori della poesia*, in *Design Thinking: studio preparatorio per un progetto in versi*, tesi di laurea, Corso di Laurea in Economia e Gestione delle Arti e Attività culturali, Università Ca' Foscari Venezia, a. 2017/2018, relatore prof.ssa Monica Calcagno, controrelatore prof.ssa Ricciarda Ricorda, pp. 40-42.

⁶ Ad esempio La Camera Verde, Tiellesi, Benway Series, Tic, Prufrock. Sulle strategie editoriali del gruppo di *Prosa in prosa* e GAMMM, e a proposito del loro rapporto con l'avanguardia, cfr. Claudia Crocco, *La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi*, Roma, Carocci, 2021, pp. 11-18 e pp. 167-173.

evidente, ma non certo l'unico.⁷ Alcuni di quelli che un tempo erano autori 'nuovi', apparentemente fuori da ogni canone e indecifrabili sia su un piano formale sia per postura autoriale, sono diventati i "nuovi maestri" di oggi, e l'editoria ha contribuito a questo fenomeno. Non solo: molti poeti di quella generazione si sono adeguati alle nuove strategie comunicative della poesia del ventunesimo secolo, che sfruttano come o più dei giovani. Sono pochi, ad esempio, quelli che non si servono dei *social network*. Fra le generazioni, insomma, si notano sia fenomeni di continuità sia altri di rottura.

Passiamo, quindi, alle tendenze riscontrabili nei testi. Ci si limiterà ad alcune osservazioni preliminari, che non hanno la pretesa di esaurire il discorso. Vale la pena di precisare che in queste pagine non ci si propone una ricostruzione del campo indipendente da questioni di gusto – come si farebbe in sede antologica –, bensì una panoramica della poesia italiana degli anni 2005-2020 che appare meritevole a chi scrive: cioè quella che propone una visione modernista della realtà. In altre parole, verrà considerata la poesia che dà una rappresentazione dell'interiorità e dei rapporti umani nel mondo contemporaneo (già questo pone un limite significativo al corpus). Rimangono esclusi da questo quadro i libri di poesia che parlano di poesia o di letteratura, nei quali la forma o la citazione è l'obiettivo stesso dell'azione poetica oppure una forma di *divertissement*, nonché la poesia esclusivamente performativa.

Chiariti i criteri dei quali si è tenuto conto nella scelta del corpus, è possibile individuare cinque tendenze all'interno della poesia contemporanea italiana. La prima e la seconda hanno a che fare con il punto di vista di chi prende la parola nel testo e con il tipo di soggettività rappresentata, la terza è definita a partire da una caratteristica formale dei testi (la scelta del poemetto), che però ne condiziona anche la struttura enunciativa; la quarta e la quinta riguardano caratteristiche formali. Per questioni di spazio, in queste pagine si approfondiranno soltanto i primi tre orientamenti; si rimanda a un lavoro futuro una analisi più dettagliata degli ultimi due, *Ibridi e Prosa*, che saranno in questa sede solamente accennati.

⁷ Sull'influenza di De Angelis, cfr. almeno Andrea AFRIBO, *Deangelisiana*, in *Poesia '70-'80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*, selezione di contenuti dal convegno (Torino, 15-17 dicembre 2015), a cura di Davide DALMAS, Stefano GIOVANNUZZI, Beatrice MANETTI e Sabrina STROPPA, Genova, San Marco dei Giustiniani, pp. 113-132; Damiano SINFONICO, *Scuola deangelisiana: l'esempio della collana Niebo*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VIII, 2017, pp. 73-85.

Voci

La prima tendenza è quella a rappresentare quadri narrativi nei quali personaggi diversi dall'*io* prendono la parola, oppure con apparente assenza di *voicing*.⁸ Questo primo gruppo è molto variegato, sia perché comprende testi in versi e (la maggioranza, in realtà) testi in prosa, sia perché è trasversale a numerosi autori: il nucleo principale è costituito dai alcuni libri già considerati nell'intervento del 2014 che fa da premessa a questo articolo,⁹ ad esempio *I mondi* di Guido Mazzoni (Roma, Donzelli, 2010), ai quali si aggiunge ora *La pura superficie* (Roma, Donzelli, 2017); *Tecniche di basso livello* (Sant'Angelo in Formis, Lavieri, 2009) e *Senza paragone* (Massa, Transeuropa, 2013) di Gherardo Bortolotti (entrambi confluiti, insieme a *Quando arrivarono gli alieni. Parti 234-361*, Colorno, Tiellesi, 2016, nella trilogia *Low*, Roma, Tic, 2020); *Avventure minime* (Massa, Transeuropa, 2014) di Alessandro Broggi (con il recente *Noi*, Roma, Tic, 2021); le opere di Anedda (soprattutto con il *Catalogo della gioia* e *Dal balcone del corpo*, pubblicati per Mondadori nel 2003 e nel 2007, ai quali si aggiungono ora *Historiae*, Torino, Einaudi, 2018, e *Geografie*, Milano, Garzanti, 2021). Vanno considerati, quindi, i libri di Paolo Maccari, con *Fermate* (Roma, Elliot, 2017) e l'autoantologia *I ferri corti* (Faloppio, Lietocolle, 2020), *Primine* di Alessandra Carnaroli (Milano, Edizioni del Verri, 2017) le prose di *Esercizi di vita pratica* di Gilda Policastro (Costa di Rovigo, Prufrock, 2017); infine, i libri di autori più giovani come Jacopo Ramonda (*Una lunghissima rincorsa*, Roma, Bel Ami, 2014, e poi *Omonimia*, Interlinea, 2019), Carmen Gallo (*Le fuggitive*, Torino, Aragno, 2020), Simone Burratti (*Progetto per S.*, Varese, Nuova Editrice Magenta, 2017), ma anche Antonio Lanza e Valentino Ronchi – su questi ultimi due ci si soffermerà più

⁸ Prendo in prestito questa parola da *Theory of the Lyric* di Culler, ma le attribuisco un significato lievemente diverso: «Ever since the Greeks, lyrics have generally been encountered as writing that readers articulate, silently or orally, but the importance of sound for lyric has made the notion of voice loom large, both in poems themselves and in the critical tradition. The fact that written lyrics persist in alluding to lyres and presenting themselves as sung long after they take the form of writing emphasizes the importance of their aural dimension for their characteristic effect [...]. That is to say, to read something as lyric is allegedly to lend phenomenal form to something like a voice, to convince ourselves that we are hearing a voice [...]. Rather than imagine that lyrics embody voices, we do better to say that they create effects of voicing, of aurality» (Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge, Harvard University Press, 2015, pp. 34-35). Mentre Culler intende il *voicing* come una sorta di residuo orale (e ritmico) di una voce, in queste pagine si presterà attenzione alla presenza di una voce intesa come presenza di un soggetto enunciativo. La categoria di soggetto enunciativo è tratta da Käte Hamburger, *La logica della letteratura*, a cura di Eleonora Caramelli, Bologna, Pendragon, 2015, pp. 303-309.

⁹ Si è scelto di considerare soprattutto gli autori non presenti nell'articolo del 2014 o, in pochi casi, i libri che i poeti già affrontati nel 2014 hanno pubblicato dopo quella data.

avanti. Si tratta di un gruppo intergenerazionale e soprattutto con molte sfumature interne, sia tematiche che stilistiche. Ciò che questi testi hanno in comune è il fatto di sfidare una caratteristica solitamente considerata intrinseca alla poesia, ossia il monologismo.¹⁰ Per comprendere le strategie attraverso cui una parte della poesia italiana tenta di accedere a soggettività diverse da quella dell'autore, consideriamo qualche esempio.

C'è un versante, in questo gruppo, che tende al grottesco, dunque a una rappresentazione della realtà paradossale e – a una lettura superficiale – persino comica, che in realtà ne mette a fuoco i punti di contraddizione: è il caso di alcuni testi di Broggi e, fra gli esordienti dell'ultimo decennio, di Burratti:

Prezzemolo, salvia, rosmarino e timo: la magia è un'arte che può soddisfare tutte le esigenze. Rianimare amori spenti, spezzare legami che non volete più, allontanare una persona. Avvolti nel mistero e intrisi di leggenda, i filtri d'amore sono stati presenti nella storia umana per secoli. Ieri come oggi moltissime persone chiedono filtri e pozioni per conquistare il cuore della persona amata. Anziché consultare un medico o uno psicoterapeuta, decidono di rivolgersi a presunti maghi. Plagiano persone di ogni età, istruzione e ceto: stabilire relazioni strette, in particolare quelle amorose, è un bisogno essenziale dell'essere umano. Un utente su tre cerca relazioni online. Sono in tanti quelli che, tra chat e videochiamate, hanno costruito relazioni profonde. Basta sentirsi un po' amati e la vita cambia. Prezzemolo, salvia, rosmarino e timo [...].¹¹

Come in altre prose di *Progetto per S.* (ad esempio *Stinkfist*, *Poesia dello zenzero*, *11h* (*Nuovi modi per uscirne*)), anche in questo testo, intitolato *Scarborough Fair*, è molto difficile identificare un punto di vista enunciativo. La prosa è costruita attraverso un'accumulazione di frasi provenienti dalla televisione, dalla pubblicità o da internet, molte delle quali sono ormai entrate nel linguaggio comune («Basta sentirsi un po' amati e la vita cambia»; oppure, altrove, «Vi va di conoscerla?», «La ricetta per usarlo al meglio»).¹² La nota finale al libro avverte che *Scarborough Fair* e *Poesia dello zenzero* sono, in effetti, degli esempi di *googlism*, dunque si basano

¹⁰ Ci si riferisce alla definizione di poesia derivante dalle poetiche romantiche, intesa cioè come espressione di un contenuto personale da parte di un *io* che si serve di uno stile soggettivo: cfr. Giuseppe Bernardelli, *Il testo lirico. Logica e forma di un tipo letterario*, Milano, Vita e Pensiero, 2002 (cfr. soprattutto pp. 27-123); Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005 (cfr. soprattutto pp. 43-83). Molti studi novecenteschi hanno ribadito l'opposizione fra poesia e narrazione proprio sulla base del monologismo, a partire da Michael Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, in particolare pp. 67-230. A questo proposito cfr. anche Damiano Frasca, *Posture dell'io. Luzi, Sereni, Giudici, Caproni, Rosselli*, Pisa, Felici, 2014, in particolare pp. 11-19.

¹¹ Simone Burratti, *Progetto per S.*, Varese, Nuova Editrice Magenta, 2017, p. 45.

¹² *ivi*, pp. 40-41.

su un collage di frasi tratte da ricerche su internet. Ciononostante, a differenza di quel che si può dire per altri esempi italiani di *googlism*,¹³ in questo caso è impossibile non identificare un'intenzionalità autoriale nel testo, che ne condiziona il significato complessivo. *Scarborough Fair* (il cui titolo e ritornello riprendono una ballata inglese, nonché una canzone di Simon & Garfunkel) non è una riproduzione meccanica di stralci di ricerche online, bensì un testo che allude a due fenomeni della società occidentale contemporanea: la fiducia nei prodotti che vantano una origine naturale, i quali danno ai consumatori l'illusione di recuperare un rapporto più sano con se stessi – in una sorta di antiscientifico ritorno alla natura –, e la trasformazione dei rapporti interpersonali con il passaggio alla dimensione online. In *Scarborough Fair* le due tendenze sembrano coincidere; rivelano in modo ironico, ma al tempo stesso drammatico, una esigenza di autenticità e di contatto umano.

La presenza di materiale verbale extraletterario, soprattutto pubblicitario o dei mass media, si ritrova nei testi di molti autori del gruppo di *Prosa in prosa*, e rimanda a un gesto tipico delle avanguardie; l'uso che ne fa Broggi è interessante perché veicola la prospettiva sul mondo di una voce diversa da quella dell'io. Sia Burratti sia Broggi cercano di rappresentare l'interiorità – riproducibile, plasmata dai media, narcisistica – di soggetti contemporanei. Testi riconducibili a questa tecnica si trovano anche altrove, ad esempio nei libri di Policastro:

11. Sciare in un buco nero (o per meglio dire slittinare)

Lo spettatore-volontario viene munito di un casco e di uno slittino e precipitato in un tubo di plexiglass di dimensioni adattabili alla sala e dalla conformazione a spirale del tipo acquascivolo. La discesa avverrà all'insù, dal pavimento al soffitto che potrebbe, a causa dell'urto, bucarsi. Gradita preparazione atletica (meglio se da stuntmen). Sullo schermo della sala Matthew McConaughey precipita in caduta libera in un buco nero (può agevolare la conoscenza preliminare di Sokal, fornita all'uopo).¹⁴

Ho avuto molte ragazze, forse perché sono simpatico o per il mio aspetto. Cerco una donna con cui condividere i miei ideali, ovvero il fitness e il divertimento.¹⁵

È impossibile identificare il soggetto di questa prosa di Policastro, ma è innegabile che non si tratta di un *io* che coincide con l'autore; inoltre in *Esercizi di*

¹³ La presenza di una "terza persona lirica" è stata argomentata anche per esempi italiani di *googlism* più canonici: al riguardo cfr. Vincenzo Ostuni, *Poeti italiani degli anni Zero*, Roma, Edizioni Ponte Sisto, 2010, p. 147; e ancora Crocco, *La poesia in prosa in Italia*, pp. 193-194.

¹⁴ Gilda Policastro, *Esercizi di vita pratica*, Costa di Rovigo, Pruffrock, 2017, p. 26.

¹⁵ Ivi, p. 17.

vita pratica non c'è una unica voce (né, dunque, un unico personaggio).¹⁶ Lo stesso accade nelle poesie di Carnaroli:

41
 papà e mamma
 si sono separati
 per colpa di mia madre
 che si era stufata
 delle solite cose
 tipo litigate
 speriamo che mio padre
 un giorno in tribunale
 non ci ammazza
 con la pistola
 o un colpo di pugnale
 succedono queste cose
 alla televisione
 io intanto gli voglio bene
 per precauzione¹⁷

Nei testi considerati fino a ora apparentemente l'autore non ha un proprio punto di vista: sembra venire meno la postura «io autore [ti] sto dicendo che»;¹⁸ per questo motivo si è parlato di superamento della lirica e della tradizionale assertività del testo poetico.¹⁹ Da un punto di vista enunciativo, i soggetti di questi testi – pur

¹⁶ Nelle pagine che seguono diamo per scontato che anche in testi lirici è possibile una dimensione di *fiction*, che rende legittimo parlare di “personaggio”: nonostante in alcuni casi la voce sia riconducibile a quella dell'autore, insomma, è inserita in un mondo che non coincide del tutto con quello dell'autore empirico.

¹⁷ Alessandra Carnaroli, *Primine*, Milano, Edizioni del Verri, 2017, p. 35.

¹⁸ Cfr. Marco Giovenale, *Cambio di paradigma*, in «il Verri», 43, giugno, pp. 163-165, poi in *GAMMM*. Anche se la polemica contro l'assertività del testo poetico è stata portata avanti soprattutto da Giovenale, da Inglese e dagli autori vicini a *GAMMM*, il tentativo di superare l'egocentrismo del gesto lirico proponendone una versione meno monologica precede gli anni Duemila e, come è noto, risale (in Italia) almeno alla poesia degli anni Sessanta: cfr. al riguardo Enrico Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999 e Id., *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005; Frasca, *Posture dell'io*. In tempi più recenti, anche alcuni poeti lirici hanno spiegato di essere alla ricerca di una scrittura in grado di rinunciare ai privilegi dell'*io* romantico e di esprimere la presenza dell'altro. Cfr. ad esempio Massimo Gezzi, *La poetica che si può dire*, in «L'Ulisse», 18, 2015, pp. 56-60.

¹⁹ Cfr. ancora Giovenale, *Cambio di paradigma*; e Marco Giovenale, *Corrispondenza privata_ (I) assertivo/ non assertivo*, in *Slowforward*. Cfr. anche Gian Luca Picconi, *La cornice e il testo. Prammatica della non assertività*, Roma, Tic, 2020.

non essendo maschere o doppi dell'*io* come accadeva nella poesia novecentesca – non sono autonomi rispetto all'autore, anche perché nessuno ha uno spazio tale, nella macrostruttura del libro, da potersi definire come personaggio dotato di una propria autocoscienza.²⁰ C'è una frizione fra le loro parole e la realtà, che dominano sulla superficie, ma non comprendono nelle sue strutture reali: non sono *io* tormentati né inetti nel senso modernista e novecentesco, bensì figure perfettamente a proprio agio nel lessico e nella sostanza del mondo contemporaneo, le quali in realtà subiscono (e, con misure graduali e variabili di consapevolezza, replicano) le strutture della società capitalista. La consapevolezza di questa frizione genera una forma di straniamento nella percezione del lettore, che non sarebbe presente nel caso di *googlism* puri o di testi completamente non assertivi. Anche in poesie che si propongono alla lettura come antiliriche, dunque, è presente una forma di soggetto enunciativo (o di *voicing*), che ne condiziona la lettura e che le separa da analoghi testi non letterari.

Il lessico dei *mass media* e il montaggio di materiali preesistenti (ma provenienti, in questo caso, soprattutto dal blog dell'autore)²¹ caratterizzano anche i libri di Bortolotti. Tuttavia in *Tecniche di basso livello*, ma anche in *Quando arrivarono gli alieni*, c'è una maggiore unità macrotestuale, tanto che si è parlato di dimensione epica.²² Inoltre il punto di vista dominante non è quello di figure anonime, bensì di una voce al di sopra delle altre:

Convinti che esistesse una coscienza generata dalla rete, estrapolata spontaneamente dai milioni di terabyte di dati, dalle interazioni continue dei server mondiali, in molti iniziarono a sondare i livelli più profondi di internet in cerca di un luogo privilegiato, un punto focale in cui quella coscienza smisurata fosse riuscita a formulare un'individualità. Da qualche parte nel web, sulle piattaforme di social networking, nei circuiti peer-to-peer, la singolarità esprimeva un soggetto e intere comunità on line cercavano di interpellarlo producendo pacchetti di dati e facendoli circolare continuamente, studiando le

²⁰ Mi servo delle categorie usate da Bachtin, anche se non fa riferimento alla poesia, bensì all'opera di Dostoevskij in opposizione ad altre scritture narrative in prosa: cfr. Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968, in particolare pp. 64-102.

²¹ Si tratta soprattutto del blog "Canopo". Cfr. al riguardo Dimitri Milleri, *Gherardo Bortolotti. Montaggio, non finito, critica sociale*, in «poesia del nostro tempo», 21 settembre 2020.

²² Cfr. Paolo Zublena, *Politiche del sentirsi in vita. "Tecniche di basso livello" di Gherardo Bortolotti*, in «il verri», 46, giugno 2011, pp. 76-81; Chiara De Caprio, Bernardo De Luca, *Di 'struttura frasali in cui scarichi le spinte delle tue ragioni'. Per un'analisi retorico-stilistica di Senza paragone*, in «L'Ulisse», 21, 2018, pp. 302-316.

modifiche che subivano, tentando di ricavare le tracce di un'attività onirica superiore.²³

In altri testi, trasversalmente a tutta l'opera di Bortolotti, il punto di vista è quello di un "noi":

Gli alieni si stabilirono tra di noi e, intanto, si diffondeva un verbo di prossimità, di secessione. Le periferie si polverizzavano; lungo le tangenziali, i territori si frantumavano sotto la spinta di grandi correnti immaginarie, di epoche psichiche contraddittorie che allontanavano gli amici, i vicini di casa, le rappresentazioni mediatiche. Nei quartieri, per uno strano effetto ottico, persistevano ancora visioni di un futuro comune, di una collettività a venire che ci avrebbe riconosciuto, che ci avrebbe dato ragione, e senza volerlo ne attraversavamo la diafana materia, arrivando all'altro lato, all'altra faccia di qualcosa che non c'era.²⁴

A chi si riferisce il «noi»? L'uso connotativo del lessico²⁵ indica che in entrambi i casi – sia quando c'è una terza persona, sia quando c'è la prima plurale – in realtà il punto di vista è di un narratore sovrapersonale, che ha più informazioni dei personaggi dei quali si parla e che dunque rielabora i fatti inserendoli in una cornice di senso.²⁶ Il linguaggio dei libri di Bortolotti non cerca di imitare quello dei personaggi dei quali si parla (come quello di Broggi), bensì rispecchia una voce che osserva la realtà e riflette su di essa: «le avanguardie della distribuzione al dettaglio», «trame decorose ma banali», «il reale come termine di paragone di qualcosa di cui ti hanno detto, di cui pare sia vero».²⁷ L'idea che una conversazione sia senza scopo, che la vita abbia una trama banale o che esista qualcosa di reale diverso dal mondo fisico implica una riflessione di secondo grado sull'esistenza. Anche se la voce delle poesie in prosa di Bortolotti non è tradizionalmente lirica, nel senso di coincidente con quella di un *io*, su un piano enunciativo propone un punto di vista monologico sulla realtà (in cui i pensieri di più figure anonime sono amalgamate in una unica voce), che ne mette in risalto i punti di contraddizione e di trasformazione per la coscienza moderna. In questo senso, la modalità

²³ Gherardo Bortolotti, *Quando arrivarono gli alieni. Parti 234-361*, Colorno, Tiellesi, 2016, pp. 48-49.

²⁴ Ivi, p. 26.

²⁵ Uso il termine "connotativo" nel senso indicato da Gérard Genette, *Stile e significato*, in *Finzione e dizione*, Parma, Pratiche, 1994, pp. 77-120, in particolare pp. 80-100. Riguardo al lessico di Bortolotti, cfr. anche Crocco, *La poesia in prosa in Italia*, pp. 186-187.

²⁶ Cfr. al riguardo anche Zublena, *Politiche del sentirsi in vita*, p. 77.

²⁷ Gherardo Bortolotti, *Tecniche di basso livello*, Sant'Angelo in Formis, Lavieri, 2009, p. 13; Gherardo Bortolotti, *Senza paragone*, Massa, Transeuropa, 2013, p. 43; ivi, p. 31.

enunciativa di molti testi di Bortolotti può essere accostata a quella di alcune prose che si trovano nell'ultimo libro di Mazzoni:

Sette anni dopo, a un matrimonio, una vecchia compagna di corso gli parla di un dottorato in Brasile, dei contadini che si inurbano nelle baraccopoli vestiti di stracci, di magliette del Milan, mentre poche decine di chilometri più in là le proprietà terriere superano l'estensione della Svizzera e la classe media si chiude nei quartieri residenziali dietro cancelli altissimi, dietro polizie private. Abita in una zona popolare di Recife, ha un figlio di otto anni; le sembra che le persone vivano per stordirsi nelle feste, che la precarietà sia entrata nella mente e ogni rapporto sia al tempo stesso intimo e superficiale. Lui siede dall'altra parte della tavola nascosto dalle bottiglie, protetto dal proprio volto. Si ripara dalla grandezza del mondo e dai limiti della propria vita fatta di posti in graduatoria, di supplenze alla periferia di Grosseto. Sempre più spesso, quando guarda le persone, le immagina percorrere una traiettoria separata, come se a nessuno importasse più nulla di ciò che non lo tocca personalmente, come se le cose accadessero nella sfera dove le masse si spostano, dove si formano le megalopoli. La sera naviga cercando fotografie di Recife per sentirsi meno inferiore alla vecchia compagna di corso; poi si addormenta, sogna un esame, entra in un'aula piena di alberi e di cani.²⁸

Né Mazzoni né Bortolotti si servono del discorso diretto o dell'indiretto libero, ma in entrambi i casi il flusso mentale dei personaggi si interseca con quello dell'autore in un punto di vista intermedio. L'autore ha un livello di conoscenza superiore rispetto a quello dei singoli personaggi, che non appaiono mai in modo autonomo, ma esistono solo nella misura in cui i loro pensieri sono svelati dall'autore. Non si può dire che bgmole – uno dei personaggi dell'opera di Bortolotti – o il protagonista di *Recife* siano solo lo spettro di un'idea, tuttavia non hanno l'autonomia e lo spazio che potrebbe creare un loro punto di vista sul mondo; sono tasselli di una riflessione più generale – ricostruibile nella macrostruttura del libro e anche dell'opera dell'autore – sull'evoluzione dello spazio intimo e sociale contemporaneo (con una tendenza al racconto distopico, nel caso di Bortolotti; più ibridata con il saggio filosofico, nel caso di Mazzoni).

Mentre i personaggi diversi dall'*io* in *La pura superficie* si esauriscono sempre nell'arco di un testo, e non hanno una evoluzione interna, in alcuni libri di Bortolotti ci sono figure ricorrenti (ad esempio in *Tecniche di basso livello*, ma anche nel recente *Storie del pavimento*). Una modalità intermedia fra queste due è quella delle voci nei libri di Maccari. *Fermate*, in particolar modo, è un libro eterogeneo, nel quale si alternano la prima e la terza persona singolare. C'è una focalizzazione

²⁸ Guido Mazzoni, *La pura superficie*, Roma, Donzelli, 2017, p. 19.

interna variabile, con alcuni personaggi che prendono la parola e altri testi in prima persona. Almeno una sezione del libro costituisce una macrosequenza narrativa autonoma: si tratta di *Bar*, dove le tre poesie *Comitiva*, *Due proprietari* e *Madre coraggioso* condividono lo stesso incipit («Nel bar dove vendono la droga») e descrivono un bar di periferia. Il punto di vista è quello di uno dei ragazzi che frequentano il bar e spacciano droga, presentato nella prima poesia:

Nel bar dove vendono la droga
io e i miei amici ci perdiamo
in lunghe briscole tra le bottiglie
che svettano sui tavoli
come riflettori sugli stadi.

Quando i litigi e le zuffe
si fanno quasi violenti
e le pance troppo gonfie di birra
uno di noi si avvicina al bancone
e chiede uno spritz arancione.
Gli viene servito e sotto il tovagliolo
tra piattino e bicchiere si può sfilare
la bustina opaca.

Spesso è presente e connivente
un carabiniere nostra vecchia conoscenza
che sa quel che facciamo e ogni tanto finge,
per farci sorridere, di allarmarsi per il trucco.

Usciamo dal bar e il gruppo
ancora acceso da alterchi sfilacciati
si sposta in una fabbrica in disuso
cento metri vicina.
Uno di noi ha mezzo limone in tasca,
un altro un cucchiaino.
Scendiamo in un'ampia e lurida vasca
di scolo, sediamo, ognuno aspetta il suo turno.²⁹

Nei due testi successivi (un poemetto e una poesia in prosa) la voce è ancora quella del ragazzo, ma in realtà vengono rappresentati i mondi di altri personaggi: il barista che deve cedere alle prepotenze di un avventore rabbioso (lo «strano amico»),³⁰ l'avventore stesso («il cliente [?] a notte si fece languido | sentimentale,

²⁹ Paolo Maccari, *Fermate*, Roma, Elliot, 2017, p. 19.

³⁰ Ivi, p. 24.

morbidissimo, | parlò della mamma | di un figlio quasi adolescente | dell'epatite e di rivolta»),³¹ una madre che cerca di allontanare il figlio dalla comitiva degli spacciatori. In alcuni casi le parole sembrano quelle del personaggio secondario, piuttosto che quelle del ragazzo presentato come voce narrante, anche se il passaggio da una voce all'altra non viene segnalato nel testo («Meglio accettare uno schiaffo, del resto, da un amico [?] esasperato, fuori di sé, | comunque disperato | e soprattutto sotto di te | che prenderle e tacere | perché più grosso | e fa il muratore»).³²

In altri punti di *Fermate* i personaggi vengono introdotti da una voce impersonale e rimangono più anonimi; spesso sono in conflitto con il mondo che li circonda.³³ A differenza di quanto accade nei testi di Mazzoni e Bortolotti, in quelli di Maccari le figure diverse dall'io non vengono mai chiamate per nome. In tutti e tre i casi, invece, spesso le poesie (e, ancora più di frequente, le poesie in prosa) presentano caratteristiche strutturali tipiche della narrativa: la prospettiva è mutevole e creata con effetti di straniamento, la dimensione temporale è statica o al più reiterativa, ma al centro del testo c'è un evento, per quanto minore o privo di importanza (l'osservazione di un insetto, la passeggiata di un uomo in un parco, una coppia che guarda la televisione); in alcuni casi si fa ricorso al discorso diretto.

Di microracconto si può parlare anche per alcuni testi di *Le fuggitive* di Carmen Gallo (Torino, Aragno, 2020). *Le fuggitive* è diviso in tre sezioni: la prima, *La corsa*, è composta da poesie e prose in cui si distinguono due voci, come segnala l'alternanza tra tondo e corsivo; nella seconda c'è un unico componimento in versi in cui viene usata sempre la prima persona plurale; la terza, *Uscirne vivi*, è composta da ventidue prose, più una poesia in versi finale, nelle quali una voce impersonale si alterna a un *io* per raccontare «storie che hanno a che fare con piccole strategie di lotta e di fuga». ³⁴ Questi testi hanno un punto di vista simile a quello che abbiamo appena descritto, come si evince da questi esempi:

Certe malattie

Una mattina la madre di T., affetta da Alzheimer, si è alzata, si è vestita ed è uscita per raggiungere a piedi la casa in cui viveva con suo marito. La famiglia che le ha

³¹ Ivi, p. 23.

³² Ivi, pp. 23-24.

³³ La dimensione conflittuale accompagna i personaggi di Maccari fin dai suoi primi libri e in particolare fin da *Fuoco amico* (Roma, Passigli, 2009), che è anche l'opera con la quale Maccari inizia a esplorare un punto di vista variabile all'interno dei testi. Cfr. al riguardo Marco Villa, *Una guerra che non deve finire. Fenomenologia dell'io nella poesia di Paolo Maccari*, in «Formavera», 17 novembre 2014.

³⁴ Carmen Gallo, *Le fuggitive*, Torino, Aragno, 2020, p. 59.

aperto, notoriamente dedita a traffici illeciti di grande portata, l'ha fatta entrare, le ha preparato il caffè e ha avvisato il figlio che lei era lì e stava bene, e che non c'era fretta di venire a riprendersela.³⁵

Rembrandt

Nel museo di Monaco, assediata da altre tele, il *Cristo risorto* di Rembrandt ritrae il volto di uomo col petto e il torso privo di ferite. Guarito, risanato, mai davvero toccato. Lo sguardo di Cristo fissa bonario e indulgente lo spettatore che non può ricambiare, preso com'è a cercare nell'immagine, a scrutare la ferita che manca.³⁶

Se *Certe malattie* ha una struttura narrativa che ricorda alcune prose di Bortolotti, tuttavia, è più difficile analizzare *Rembrandt*, che, come altre prose dell'ultima sezione (*Sealand, La parte migliore, Golden Record*) è piuttosto un epigramma che riporta un fatto di cronaca oppure di argomento efrastico – un genere che ha poco spazio nella tradizione poetica italiana, per il quale l'unico precedente potrebbe essere considerata l'opera di Giampiero Neri e, in parte, quella di Anedda; ma sono probabili anche modelli non italiani, ad esempio la poesia di Mark Strand.

D'altro tipo è il modo enunciativo delle prose di Jacopo Ramonda, con *Una lunghissima rincorsa* (Roma, Bel Ami, 2014) e *Omonimia* (Novara, Interlinea, 2019):

Polo Nord (cut-up n. 21)

Tutte le coppie che conosco si lamentano degli stessi problemi. I mariti, palombari da salotto, affondati nel palinsesto della domenica pomeriggio. I termosifoni in blocco e il Polo Nord in camera da letto, le coperte di calce e i cacciaviti nello stomaco. L'ansia che avvita e svita, che le annoda l'intestino; l'amore che alla fine si rivela un falso d'autore. Lei non parla più, ma non ha segreti: lei è diventata un film muto degli anni Venti. Quando andavamo a scuola, mi raccontavi del rapporto tra i tuoi genitori, come esempio di quello che non volevi; adesso mi parli spesso del tuo primo matrimonio, che è stato un po' come buttarsi sotto un treno, ma poco per volta.³⁷

I testi di Ramonda evocano un mondo simile a quello di Broggi, Bortolotti e Mazzoni, fatto di personaggi medi, coppie infelici, frustrazioni, vite alienate. Sono

³⁵ Ivi, p. 38.

³⁶ Ivi, p. 52.

³⁷ Jacopo Ramonda, *Una lunghissima rincorsa. Prose brevi*, introduzione di Andrea Inglese, illustrazioni di Ilaria Bossa, Roma, Bel Ami, 2014, p. 83.

prose di lunghezza variabile, talvolta molto lunghe (come nel caso di *Black out* (*cut-up* n. 149), *Strati* (*cut-up* n. 131) e *La stasi* (*cut-up* n. 104) in *Una lunghissima rincorsa*; Nicolò (#2), Adele (#1) in *Omonimia*), che appaiono come microracconti al confine tra poesia in prosa e racconto breve vero e proprio. Spesso sono dedicate a un singolo personaggio, del quale – nella prima sezione del secondo libro – prendono il titolo:

Anna (#2)

Quel poco che ha scoperto, in modo accidentale, le è bastato appena a formulare delle ipotesi, ma è del tutto insufficiente per trarre una qualunque conclusione riguardo al sospetto di essere stata tradita, forse ripetutamente. Anna si chiede cosa le convenga davvero, sapendo di non essere in cerca di risposte che potrebbero aprire ulteriori interrogativi, decisamente più ineludibili. Rivelazioni che la libererebbero dall'inconsapevolezza solo per renderla prigioniera dell'indecisione, costringendola a scegliere tra un numero ristretto di contromosse, per lei tutte egualmente svantaggiose. Poco desiderosa di rivivere il finale del suo primo matrimonio, decide di fermarsi finché è in tempo, determinata – questa volta – a trovare una via d'uscita dentro di sé, forse sopravvalutando il suo senso dell'orientamento e la sua resistenza a stenti e intemperie.³⁸

Anche se proprio nel secondo libro i protagonisti dei testi sono dotati di nomi propri, l'idea alla base di *Omonimia* è la rappresentazione di una interiorità piatta e standardizzata,³⁹ che riduce le persone a ombre di pochi modelli imposti dal contesto sociale. Per questo motivo tutte le prose della seconda sezione hanno lo stesso incipit («Mi chiamo Andrea»). In questi testi Ramonda usa sempre la prima persona singolare, mentre le prose della prima sezione sono scritte con una terza persona impersonale che ricorda quella dei libri di Bortolotti. In *Una lunghissima rincorsa* (dove spesso i personaggi sono indicati con una lettera, come a imitare l'iniziale del nome puntata) troviamo sia la prima persona singolare, sia la prima plurale, sia la terza impersonale. Da un punto di vista enunciativo, sono tutti tentativi di rappresentare la voce di soggetti diversi dall'*io*, e ottengono risultati

³⁸ Jacopo Ramonda, *Omonimia*, Novara, Interlinea, 2019, p. 23.

³⁹ Nella *Nota al testo* si legge che i testi di *Omonimia* affrontano «il tema dell'identità e dell'omologazione nella società contemporanea, nell'epoca dei social network che, istituendo una sorta di culto della personalità, esaltando e spettacolarizzando la presunta unicità di ogni individuo, come in un talent show della mediocrità, finiscono invece per alimentare il conformismo, l'essere massa, fomentando ancora di più l'illusione di essere unici a cui allude il titolo della raccolta» (Jacopo Ramonda, *Nota al testo*, in *Omonimia*, p. 79).

molto simili a quelli di testi pubblicati in collane di narrativa, come *Personaggi precari* (Rgb, 2007) di Santoni.

Quello che rimane costante nei testi così eterogenei di questo primo gruppo è la fiducia nella capacità della poesia di essere efficace – di affermare una verità, se vogliamo – attraverso figure, rappresentazioni enunciative costruite attraverso tecniche tipiche della *fiction*. Poco importano il punto di vista di chi parla (di chi sia la voce, appunto), la minore o maggiore verosimiglianza mimetica e l'ironia o il tono tragico. Il bisogno di figure per descrivere stati emotivi – o persino riflessioni sovrapersonali – e la presenza di una voce (o punto di enunciazione) costituiscono una delle caratteristiche intrinseche più interessanti nella poesia contemporanea, che manifesta una continuità (per quanto molti degli autori citati la negherebbero) con l'evoluzione della poesia come genere nel Novecento.

Deflazione ed espansione dell'io

Questo secondo gruppo si sovrappone al precedente, nel senso che entrambe le tendenze possono essere presenti in uno stesso libro o nell'opera di uno stesso autore. Si tratta dei molti casi in cui l'*io* è presente, ma in una forma problematica: ad esempio, spesso riflette sulla propria esistenza, mettendo in discussione i propri privilegi; alla diseroicizzazione e all'autoriflessività è speculare, all'opposto, una iper-esposizione del soggetto.

Sul primo versante, vanno considerate innanzitutto le opere di Anedda e di Benedetti. Per Benedetti la scrittura è una sfida allo scorrere del tempo, un modo per provare a far sopravvivere tracce della percezione individuale del mondo, ma è un'impresa destinata al fallimento; molte delle sue poesie sottolineano questa contraddizione. Per sottolineare la parzialità e i limiti di ogni rappresentazione estetica, Benedetti accentua la soggettività del punto di vista, che è volutamente regressivo.⁴⁰ Un'altra strategia è quella di sottolineare il gesto metaletterario: la letteratura è solo una mediazione, e il modo più onesto per vivere la contraddizione epistemologica è esporre la secondarietà del gesto letterario: il libro più rappresentativo di questo secondo atteggiamento è indubbiamente *Materiali di un'identità* (Massa, Transeuropa, 2010)

Anche Anedda costruisce un soggetto solo apparentemente lirico in senso tradizionale: in realtà spesso è un *io* che si dissolve in una terza persona impersonale, creando effetti di *voicing* non lontani da quelli visti nei testi del gruppo

⁴⁰ Cfr. al riguardo Claudia Crocco, *Mario Benedetti da Moriremo guardati (1982) a Il cielo per sempre (1989)*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, a cura di Sabrina Stroppa, Lecce, Pensa Multimedia, 2019, pp. 139-168.

precedente.⁴¹ Anche quando riprende la prima persona, l'*io* di Anedda spesso ragiona sulla propria esistenza e sul senso della scrittura, come in questa poesia del suo penultimo libro:

Nuvole, io

I.

Il documento viene salvato, lo schermo torna grigio,
lo stesso grigio topo del cielo.
Adesso mi alzerò per sparecchiare.
Vorrei disfarmi dell'*io* è la moda che prescrive la critica
ma la povertà è tale che possiedo solo un pronome.
Al massimo lo declino al plurale. Dico noi
e mi sento falsamente magnanima.
Dire voi o tu mi dà disagio come accusare.
La terza persona mi confonde ogni volta con il sesso.
Alla fine torno all'*io* che finge di esistere,
ma è una busta come quelle usate per la spesa
piena di verdura o pesce surgelato.
Io con l'*io* mi nascondo
chiamando a raccolta quello che sappiamo:
abbiamo paura, ancora non è chiaro come finirà la storia.
Dunque riapro la finestra dello schermo,
ritrovo il documento, esito davanti alla tastiera.
Salvo in una nube l'insalvabile.⁴²

Nuvole, io è tratta da *Historiae*, ma non è l'unico testo di Anedda di questo genere: fa parte di una riflessione sull'identità lirica che si trova in tutta la sua opera. Anche se molte poesie sono autobiografiche, la vita è sempre osservata come dall'esterno, quasi che l'*io* facesse parte del paesaggio che l'opera di Anedda – nella quale sia la componente visiva sia l'attenzione ai luoghi sono fondamentali –⁴³ tenta di rappresentare. Per questo, soprattutto a partire da *Dal balcone del corpo* (Milano, Mondadori, 2007), spesso la prima persona si disperde in altre voci, che a volte sono antropomorfizzazioni di enti naturali (*Parla l'attesa, Parla l'abbandono*), a volte si fondono in un coro anonimo (come nei *Cori*). In *Nuvole, io* ancora una volta

⁴¹ Per una analisi di questo tipo di soggetto nell'opera di Anedda rimando a Crocco, *Le poesie italiane di questi anni*, e Crocco, *La poesia in prosa in Italia*, pp. 213-218.

⁴² Antonella Anedda, *Historiae*, Torino, Einaudi, 2018, p. 20.

⁴³ Cfr. al riguardo Riccardo Donati, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2020, soprattutto pp. 38-46.

Anedda rende esplicito un ragionamento sulla questione del soggetto poetico e sul senso della letteratura in generale: l'*io* «finge di esistere», mostra il gesto poetico nel suo compiersi (come tipico di una tradizione che, nel caso della poesia italiana contemporanea, ha il suo Archetipo in Magrelli di *Ora serrata retinae*, Milano, Feltrinelli, 1980) e ironizza sulle mode della poesia e della critica (v. 4).

Un caso interessante, fra gli autori più giovani, è *Oltre i titoli di coda* (Torino, Aragno, 2015) di Giovanna Marmo. Marmo parla soprattutto con la prima persona singolare,⁴⁴ ma il suo non è senz'altro un *io* lirico tradizionale. La voce del libro sembra quella di una o più ombre:

Non distinguo nessuno, confondo le persone,
anche io voglio essere confusa con gli altri.
Ho perso tutte le informazioni acquisite.
Inutile tracciare l'ombra sul muro
ogni cellula di memoria bruciata
non può essere ricostruita.

Dormo in un film dal montaggio
sempre uguale, con paesaggi di taglio
e scorci in cui non compaiono persone.
Solo sagome, vaghi contorni
in un parcheggio vuoto,
nell'aeroporto dallo spazio trasparente.⁴⁵

Il tema centrale di *Oltre i titoli di coda* è la visione, ma è sempre deformata: le persone sono solo sagome, e l'*io* aspira ad essere ridotto a una ombra fra le altre; inoltre ogni scena sembra un frammento isolato dagli altri. Nella sezione centrale (*Scomparendo dallo schermo*) viene sviluppata la metafora cinematografica che dà il titolo al libro:

Scomparendo dallo schermo

Benvenuti. Accendete la luce
ma non guardatemi,
perché io non posso riconoscervi, così come voi
non siete in grado di riconoscermi.

⁴⁴ In alcuni casi compaiono anche la prima persona plurale (*I primi versi*) e la terza singolare (*Oltre i titoli di coda*, *Rumore di unghie*, *Una cicatrice visiva*).

⁴⁵ Giovanna Marmo, *Oltre i titoli di coda*, Torino, Aragno, 2015, p. 26.

Tornate pure al vostro lavoro,
rientrate nella cabina di proiezione,
niente si modifica.
Ho accettato di essere un duplicato
in una stanza composta di carne.

Non indosso nulla, solo una luce nella bocca.
Nonostante il disagio mi stendo
sul tavolo di vetro tra tubi al neon.

Respiro dopo respiro
l'aria circonda la mia testa.
È difficile capire chi davvero stia scrivendo.
Vorrei parlare solo in terza persona,
attraverso la lingua di cui nessuno
può vantare proprietà.

Desidero strofinarmi contro una porta
ma non vedo bene,
la luce si spegne nella cabina di proiezione.
Gli attori entrano in scena a uno a uno
mostrando il catalogo dei volti,

ma lei è scomparsa dallo schermo.
Si vede solo la parete alle sue spalle.
Vi siete mai chiesti se questo è giusto?

Nella stanza di carne il tavolo di vetro
è avvolto da un lenzuolo bianco.

Il giorno nasce e muore,
è ora di andare a dormire.

Ancora una volta, arrivederci.⁴⁶

Il libro di Marmo è un catalogo di situazioni private dei dettagli contingenti, nelle quali talvolta si percepisce uno sfondo violento (come nelle poesie *Edera ovunque*, *Rumore di unghie*, *Unica casa*) o l'impossibilità di un contatto autentico fra le persone («Prigionieri in due riprese distinte, | ma speculari, non potevano incontrarsi»),⁴⁷ ridotte a fantasmi o comparse. La rarefazione degli eventi reali

⁴⁶ Ivi, pp. 27-28.

⁴⁷ Ivi, p. 36.

(«La trama è composta di fili scuciti, | discorsi riportati, elenchi privi di nessi. | Mi esprimo per quadri e frammenti»)⁴⁸ è una strategia per raccontare la realtà e i rapporti umani: è come se la visione fosse un'ossessione inevitabile («non distogliere l'occhio dall'obiettivo», «è impossibile staccare lo sguardo»)⁴⁹, ma destinata a essere sfocata, simile a una pellicola bruciata. Di fatto, dunque, l'*io* che vorrebbe parlare «solo in terza persona», come si legge in *Scomparendo dallo schermo*, si scinde in frammenti e in voci che non sono realmente soggetti separati, ma piuttosto fantasmi di quella dell'autore.

Una forma di occultamento e di dispersione dell'*io* c'è anche in *Le fuggitive* di Gallo. Nella nota finale l'autrice spiega che la sezione centrale (*Le fuggitive*) è «un'autobiografia per luoghi reali», nella quale «chi parla usa i pronomi per nascondersi».⁵⁰ Questa precisazione, in realtà, potrebbe essere considerata valida per tutto il libro,⁵¹ e in particolare per le prime due sezioni, dove si alternano prima persona singolare e plurale, terza persona impersonale e discorso diretto:

Siamo in una incubatrice, in una clinica, in un ospedale. Io non sto bene, non respiro bene. Ogni tanto una donna vestita di bianco viene qui e mi prende per i piedi, mi scuote forte. Io non sento niente. Tu sei qui e mi guardi. È tutto in piena luce, ma ci sentiamo al sicuro.⁵²

Questa prosa è tratta dalla prima sezione, *Una corsa*, dedicata al rito greco dell'*ephedrismos*, un gioco in cui si cerca di rovesciare una pietra colpendola da lontano, e il vincitore deve essere portato sulle spalle dal perdente (bendato) fino a raggiungere la pietra. Nonostante il testo incipitario dia la chiave di lettura della sezione, alla quale si riferiscono alcuni versi, poesie come quella dell'esempio rendono evidente che il tema principale è un altro: tutto il libro è dedicato a incontri conflittuali, a una relazione fra il soggetto principale e un *tu* ricorrente che ha sempre qualcosa dello scontro. Le figure delle prime due sezioni sono fantasmi,

⁴⁸ Ivi, p. 46.

⁴⁹ Ivi, p. 38 e p. 44.

⁵⁰ Gallo, *Le fuggitive*, p. 59.

⁵¹ *Le fuggitive* è un libro più compatto di quanto possa sembrare: ad esempio alcune parole («incubatrice», «bagno», «casa», «stanza») e strutture frasali (ad esempio il «chi» all'inizio di frase, oppure periodi costruiti con «siamo + complemento di luogo», oppure frasi brevi con verbi all'infinito) si ripetono in molti testi; inoltre il lessico rimanda spesso a quella «ossessione visiva», come la definisce Cortellessa nella quarta di copertina, che connota la poesia di Gallo fin dagli esordi, e che la avvicina a quella di Marmo. L'epigrafe proustiana, infine, indica una cornice autobiografica (che non smentisce le varie tecniche di espansione dell'*io*) che costituisce un ulteriore elemento di coesione del libro.

⁵² Gallo, *Le fuggitive*, p. 11.

che rendono il soggetto di *Le fuggitive* sfrangiato e nascosto, come denunciato dall'autrice.

Sul versante dell'iper-esposizione possiamo considerare Mazzoni e Bordini, i quali usano nomi di persona nei propri testi, rendendo evidente l'identità fra autore e voce del testo. Succede in vari punti dei *Costruttori di vulcani*: «Dieci anni fa il mio amico Beppe Sebaste raccontò a me e a | Giorgio Messori di aver conosciuto un | astrofisico. Questo astrofisico gli disse che il MIT | (Massachusetts Institute of Technology) | invia da diversi anni una serie di messaggi radio nell'universo». ⁵³ Capita anche nell'ultimo libro di Mazzoni: «Quando Daniele Balicco riprende il controllo siamo vivi, | parliamo di cazzate»; «Telefona a Gigi Simonetti; vuole esserci». ⁵⁴ Anche quando usa l'*io*, si serve di nomi propri e descrive aneddoti che sembrano autobiografici, la poesia di Mazzoni rimane lontana dal *pathos* che di solito si ascrive alla lirica; la scelta della prima persona è giustificata dall'intenzione poetica più generale di rappresentare il mondo contemporaneo, considerato l'età del narcisismo. ⁵⁵ Bordini, invece, parla sempre di sé – parte sempre da una esperienza individuale – e non a caso si serve della categoria di “romanticismo” per descrivere la propria poesia, ⁵⁶ ma decostruendo l'idea che esista un'autenticità dell'*io*. ⁵⁷ Consideriamo una poesia tratta da *I costruttori di vulcani*:

Questa è una poesia

Se è vero – come ho scritto e come qualcuno mi ha detto
che sia vero – che esplorare
la propria casa è come esplorare il proprio corpo,
allora è vero che esplorare il web è come esplorare
la propria anima. Perché ognuno cerca nel web
qualcosa che è dentro
la sua anima.
E nella sofferenza delle vittime io vedo
la mia sofferenza, e nel loro guardare le
loro ferite io vedo me che guardo le mie ferite. La mia ricerca di sofferenza

⁵³ Carlo Bordini, *I costruttori di vulcani. Tutte le poesie 1975-2010*, Roma, Sossella, 2010, p. 261.

⁵⁴ Mazzoni, *La pura superficie*, p. 76 e p. 63.

⁵⁵ Uno dei punti di riferimento della poetica di Mazzoni è Christopher Lasch, *La cultura del narcisismo. L'individuo in fuga dal sociale in un'era di disillusioni collettive*, Milano, Bompiani, 1999.

⁵⁶ Si vedano le molte interviste nelle quali Bordini parla di romanticismo e «iperverità» a proposito della sua poesia: cfr. ad esempio Carlo Bordini, *Autoritratto*, a cura di Fabrizio Fantoni, in *Poesia. Il blog di Luigia Sorrentino*.

⁵⁷ Cfr. Gianluigi Simonetti, *Su “Difesa berlinese” di Carlo Bordini*, in *Le parole e le cose 2*.

è una ricerca di identità. Sto per comprendere qualcosa di importante di me stesso. Sto per comprendere che il ruolo della vittima mi si confà, e che il mio amore per le vittime è un modo per lenire me stesso, o forse per salvarmi.

Ma se io potessi scegliere, cosa sarei? Sarei una vittima fiera di esserlo.

Sarei una vittima contenta del mio ruolo perdente, del mio sacrificio. (Le parole sono approssimative).

Comprenderei che nella mia vita è sempre stato presente il piacere dell'esibizione.

Se potessi cambierei sesso e sarei una vittima, col piacere di esibire il mio stato di vittima; mi sentirei la persona più importante del mondo per il fatto di avere coraggio e la franchezza di soffrire. Cercherei l'ammirazione degli altri. Quale immenso orgoglio

si celerebbe dietro alla mia rinuncia a difendermi!

Quale piacere perverso (le parole sono approssimative), comunque quale piacere, sì, quale piacere,

il piacere di scrivere questa poesia che è più esibizione che coscienza (quando si è capito veramente qualcosa dirlo è un atto puramente narcisistico)

“l'enorme secondarietà della letteratura”.

O meglio, questa è una preghiera.

Una cosa mi è stata negata, vivere per gli altri, per far del bene agli altri. Vorrei vivere senza conflitti, avendo tanti amici, e ci sono riuscito solo vivendo fuori del mondo.

Ecco, questo è il problema: la bontà. Io trovo della bontà in queste persone che soffrono. Rinchiudersi in un guscio. Un surrogato della bontà.

(Questa è una poesia sulla bontà).

I siti porno che frequento sono una cosa innocente

Ci sono persone che amano vedere donne che si pisciano sotto⁵⁸

È stato già osservato⁵⁹ che molte poesie di Bordini sembrano il resoconto di sedute psicoanalitiche: sia perché sono costruite associando pensieri a volte molto distanti fra loro in modo caotico, anche da un punto di vista stilistico, sia perché

⁵⁸ Bordini, *I costruttori di vulcani*, pp. 294-295.

⁵⁹ Ad esempio da Policastro: cfr. Gilda Policastro, *Per Carlo Bordini*, in *Le parole e le cose 2*.

ruotano tutte intorno all'interiorità dell'autore. In *Questa è una poesia* l'autore scrive che «Sto per comprendere | qualcosa di importante di me | stesso», e che «questa è una poesia sulla bontà», ma più avanti si legge che «il piacere di scrivere questa poesia che è più esibizione | che coscienza (quando si è capito veramente qualcosa dirlo è un | atto puramente narcisistico)». L'anima viene reificata e ridicolizzata, è qualcosa che può essere esplorato «come il web». Mazzoni e Bordini scrivono poesie molto diverse per stile e per temperatura emotiva, ma entrambi si servono della prima persona singolare senza esitazione né tentativi di mascheramento dell'*io*; al contrario, in alcuni casi la coincidenza fra autore e soggetto poetico è messa in evidenza all'interno del testo. Entrambi, inoltre, intrecciano l'autobiografia alla saggistica in versi; in questo la riflessione entra a far parte del gesto lirico.

In una zona intermedia tra la deflazione dell'*io* e la sua iper-esposizione si collocano *Ambienti saturi* di Donalizio (Venezia, Amos, 2017), ma anche *Cronaca senza storia. (Poesie 1999-2015)* di Marchesini (Roma, Elliot, 2016), *Vita meravigliosa* di Cavalli (Torino, Einaudi, 2020) e i testi di esordienti, come *Progetto per S.* di Burratti, *Un paese di soli guardiani* di Villa (Venezia, Amos, 2019) e *La casa e fuori* (Faloppio, Lietocolle, 2019) di Santucci. Sono autori che usano ancora la prima persona, ma in modo meno ingenuo di un tempo, tenendo conto della lezione novecentesca e presentando un *io* contraddittorio. A proposito di questa modalità enunciativa, rimangono alcune questioni da indagare: ad esempio, quale sia il rapporto fra le posture dell'*io* appena descritte e quelle di alcuni autori post-montaliani del secondo Novecento; in secondo luogo se sia possibile parlare di autofinzione, per la costruzione dei personaggi autoriali, come da tempo si fa per il romanzo. Questa seconda questione riguarda soprattutto libri nei quali l'identità fra la voce principale del libro e l'*io* empirico dell'autore è almeno suggerita da dati biografici (come in molti testi di Bordini) o da una somiglianza onomastica (come nel caso di «S.» in *Progetto per S.* o di «bgmole» nell'opera di Bortolotti).⁶⁰

Poemetto

La terza tendenza riguarda una tecnica compositiva che influenza anche la voce del testo, ovvero il poemetto. Nella letteratura italiana del Novecento il poemetto è stato associato ai tentativi di raggiungere una forma di polifonia: l'esempio più importante è *La ragazza Carla* (Milano, Mondadori, 1962) di Elio Pagliarani. Anche nei libri degli anni Duemila ci sono esempi di questo tipo, ma con alcune

⁶⁰ Sull'autofinzione in poesia, cfr. Carlo Tirinanzi de Medici, *Finzione, discorso, biografia. L'autofiction fra poesia e prosa*, in «L'Ulisse», 20, 2017, pp. 6-17. Di doppio autofinzionale, in riferimento a bgmole, si parla anche in Paolo Zublena, *Politiche del sentirsi in vita*.

differenze rispetto agli esempi degli anni Sessanta di Pagliarani o di Giorgio Cesarano.

Sono poemetti in cui ci si allontana dal monologismo lirico *Ogni cinque bracciate* (Firenze, Le Lettere, 2009) di Vincenzo Frungillo, *Il sogno di Pasifae* di Marco Malvestio (in Roberto Batisti, Francesco Brancati, Marco Malvestio, *Hula Apocalisse*, Costa di Rovigo, Prufrock 2018) e *Uno di nessuno. Storia di Giovanni Antonelli, poeta* di Massimo Gezzi (Bellinzona, Casagrande, 2016). *Uno di nessuno* è la storia di Giovanni Antonelli, poeta marchigiano più volte internato in manicomio. Nella prima parte del libro – cioè il poemetto vero e proprio – il punto di vista è quello di Antonelli e ogni capitolo racconta una parte della sua vita (*Infanzia, Mozzo di marina, In carcere, ecc.*).

Scrissi parecchie lettere

a persone ragguardevoli: principi, conti
 prefetti, sindaci, aguzzini, giudici
 che mi avete trattato da bandito
 e disprezzato perché disoccupato,
 dite, che avreste fatto al posto mio?
 Umani con chi vi vende una figlia
 o una sorella, non sapete immaginare
 il dolore dei vivi.
 Eppure siete nudi, iniqui automi:
 gli orpelli con cui ornate il vostro nulla
 sono di vetro.

*

Partii per la Liguria, ossessionato dal delitto.
 Ogni giorno ripensavo a Torquato,
 al suo Tancredi. Mi diedero coraggio, i suoi versi,
 di notte mi consolarono.

(*Io vivo? io spiro ancora?*)⁶¹

La seconda parte è costituita dalla biografia di Antonelli, ricostruita da Gezzi facendo ricorso a testimonianze e documenti d'archivio faticosamente recuperati, nell'intento di «dare un fondamento di verità ai versi che ho scritto».⁶² A

⁶¹ Massimo Gezzi, *Uno di nessuno. Storia di Giovanni Antonelli, poeta*, Bellinzona, Casagrande, 2016, p. 21.

⁶² Ivi, p. 35.

proposito dei versi, l'autore avverte che «il personaggio che dice io non è immaginario ma reale, anche se la sua vita, che ha chiesto prepotentemente di essere raccontata in versi, a tratti è immaginata, scorciata, volontariamente travisata».⁶³ Con *Uno di nessuno* Gezzi prosegue una ricerca poetica che cerca di sbarazzarsi dei privilegi dell'*io* lirico tradizionale attraverso una sua democratizzazione: talvolta l'*io* si disperde in una voce impersonale (come in alcuni testi del libro precedente, *Il numero dei vivi*), mentre in questo caso diventa una forma di eco per la voce di Antonelli, altrimenti sconosciuta e destinata all'oblio.

Una sperimentazione simile a quella di Gezzi si trova in *Il grande innocente* (Aragno, 2017) di Gabriel Del Sarto. Nel suo terzo libro Del Sarto include due sezioni che sono, di fatto, due poemetti: *Gli uffici* e *Il grande innocente*. *Gli uffici* è introdotto da una nota in prosa, dove si spiega che il protagonista della sezione è «un uomo di oltre cinquant'anni, il cui nome è Paterson. Egli, raccontando una porzione della sua vita, pone i materiali della sua identità di fronte alle contraddizioni di un'epoca e rivela così la fine di una Storia. Ormai, suggerisce questo narratore, siamo tutti alla deriva».⁶⁴ Nelle righe successive, l'autore spiega l'occasione nella quale ha immaginato questa figura (un progetto di scrittura collettiva del 2014), infine aggiunge che Paterson si basa su persone reali, che ha conosciuto sul lavoro, e sulle loro storie. Il protagonista di *Gli uffici*, quindi, è un personaggio di finzione che prende la parola in modo diretto; ma la sua dipendenza dal punto di vista dell'autore è rimarcata dal testo stesso. A volte Paterson riporta anche le parole di altri personaggi:

Lungo i giorni dedicati al solo
scopo che conosce in questo tempo,
anche l'Amministratore Delegato
ha avuto paura, è stato uomo.

«Le ore,

quando s'imbattono nello stretto
di un ufficio, con le tapparelle semichiuse
e un foglio di calcolo aperto, gelido
e pulsante, sono la misura di una carriera – disse –
e solo la compagnia di una musica
sottile è sopportabile». Il ronzio
del condizionatore rivela il vuoto
degli altri uffici verso sera, il dormiveglia

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Gabriel Del Sarto, *Il grande innocente*, Torino, Aragno, 2017, p. 25.

dei dati che domani avranno
una vita insensibile e netta.⁶⁵

Nessun altro personaggio di questa sezione, tuttavia, ha lo stesso spazio e lo stesso privilegio di prospettiva di quello principale. Un punto di vista egualmente privilegiato – e distinto da quello dell'autore, anche se dipendente dalla sua esperienza – è solo quello del protagonista dell'altro poemetto, *Il grande innocente*. Anche in questo caso la sezione è aperta da una nota esplicativa (stavolta in corsivo, e con il titolo di *Prologo*), dove si legge che il testo è dedicato al nonno dell'autore, ucciso dai tedeschi durante la Resistenza. Come in *Gli uffici*, anche qui spesso Del Sarto usa la prima persona plurale (alternata alla prima singolare), la quale dà una valenza collettiva al racconto:

Ma questa è la vita, per molti contenuta nell'ora
in cui è possibile, dopo l'ansia
condivisa sul lavoro o nelle cose da fare,
contemplare gli oggetti che abbiamo nel soggiorno di casa,
quell'ora dopo il tramonto in cui potrebbe esserci,
una veranda sul fiume, un frutteto rigonfio
e benedetto da Dio, un silenzio eterno.
La vita è questo, alla fine. Quello che puoi conoscere,
quell'istante convocato dalla sua stesa voce, che riempie e fa il suo silenzio,
che raduna il mondo prima di dissolverlo,
questo e i titoli di coda alla fine del tuo film. Come
una domenica sera, ancora estiva, di questo secolo, infuocata e con un vento
che pulisce la calotta di umidità, la memoria,
vista da un qualsiasi terrazzo di questa collina, proprio sopra la città.⁶⁶

Nel libro di Del Sarto il poemetto amplifica la «diffrazione dell'io»⁶⁷ che caratterizza tutte le sezioni, ma ha anche lo scopo di congiungere la biografia individuale a un vissuto collettivo (la Resistenza storica e quella «mai finita, solo sopita»⁶⁸ al capitalismo), dunque di inserire l'io in un contesto meno egocentrico rispetto a quello della lirica tradizionale.

Il libro di poesia italiana recente nel quale il poemetto è anche un modo per realizzare una forma di polifonia è *Suite Etnapolis* (Novara, Interlinea, 2019) di Lanza. *Suite Etnapolis* è un libro eterogeneo: composto da versi e da prose, vi si

⁶⁵ Ivi, p. 29.

⁶⁶ Ivi, p. 63.

⁶⁷ Così la definisce Raffaele Donnarumma, *Recensione a Il grande innocente*, in «Allegoria», 78, luglio-dicembre 2018.

⁶⁸ Del Sarto, *Il grande innocente*, p. 60.

alternano narrazione in terza persona e parti dialogiche, ma anche paragrafi che sembrano tratti dalla sceneggiatura di un film o di un documentario (in *Sabato*) e altri che sembrano riportare messaggi privati (in *Giovedì e Venerdì*) o un post pubblicato in un social network (ancora in *Sabato*). *Suite Etnapolis* è la storia di Etnapolis, un centro commerciale in provincia di Catania, e di alcune persone che vi lavorano. Il lavoro, l'ossessione occidentale per il guadagno («nessun guadagno dopo la scienza | precisa del guadagno, | il lavoro che è pestare i piedi | in un punto solo»),⁶⁹ il precariato e lo sfruttamento dei lavoratori sono senz'altro i temi principali del libro, che Lanza ha scritto «tra il 2013 e il 2015, nel pieno della più spaventosa crisi economica che l'Occidente abbia mai vissuto dal secondo conflitto mondiale»;⁷⁰ eppure *Suite Etnapolis* non è una riflessione sulle condizioni lavorative della società contemporanea, bensì una forma di *satura*, nella quale alcuni personaggi raccontano le loro vite, attraverso diverse tecniche espositive, e partecipano a un evento con un chiaro valore metaforico. Laura, Nuccio, Daria, Cinzia, Samuele, Alfredo sono i veri protagonisti del libro: sia perché le loro vicissitudini – tradimenti, relazioni clandestine, violenza domestica, gravidanze, lutti, difficoltà economiche, conflitti e vessazioni lavorative – sono in primo piano nei testi, sia perché prendono la parola anche senza il filtro di un narratore. I monologhi di *Suite Etnapolis* costruiscono la narrazione, come raramente accade in un libro di poesia, e ancora più raramente nella poesia italiana. Anche l'evento finale del libro, verso il quale tende il racconto generale – la comparsa di un cervo –, è presentato per stralci e punti di vista diversi, e attraverso gli appunti e le interviste prese da un presunto regista che vorrebbe fare un documentario sulla vicenda:

INTERVISTA IV

Il direttore: Diciamolo subito: il *pericolo*, come lei dice, c'è. Abbiamo mandato una squadra antincendio a perlustrare i giardini di Etnapolis e il cervo è stato avvistato appena qualche minuto fa, sotto un ulivo, nel settore est del centro commerciale, sul prato di fronte alcuni esercizi di ristorazione, come McDonald. Abbiamo quindi allertato i veterinari dell'ASL di Belpasso, i vigili del fuoco e i carabinieri. Stiamo vietando alla clientela di recarsi negli spazi esterni di Etnapolis, con annunci agli altoparlanti ogni cinque minuti. Ovviamente NON siamo in grado al momento di stabilire *come* il cervo sia potuto arrivare a Etnapolis, e in generale cosa ci faccia un cervo *qui*, dal momento che non ci risulta vivano cervi nel catanese. Quello che categoricamente escludo, e che diffido chiunque dal pensare, è che tutto ciò sia una trovata pubblicitaria che qualcuno avrebbe ideato per dare risalto a un centro commerciale come Etnapolis – il primo, lo vorrei ricordare, centro commerciale nato in provincia –

⁶⁹ Antonio Lanza, *Etnapolis*, Novara, Interlinea, 2019, p. 69.

⁷⁰ Lanza, *Nota al testo*, in *ivi*, p. 123.

che di risalto, o ribalta, proprio non ha bisogno. La presenza di un cervo, il *pericolo* che la presenza di un cervo comporta, faccio notare, non può che creare un danno di immagine, nonché un danno commerciale, per tutta Etnapolis. Altro che trovata pubblicitaria.⁷¹

INTERVISTA V

COMMESSA. Anzi ch  andarsene in giro a fare domande del cazzo sul cervo di qua e il cervo di l , perch  non fate onore alla vostra professione e chiedete quali sono le condizioni lavorative di quelli che lavorano qui a Etnapolis, quanti sono in nero, che tipo di contratti hanno, se si sentono *rispettati* nella loro dignit  di lavoratori. Io ad esempio ne ho uno part time, di contratto, quattro ore per cinque giorni: da venti ore che dovrei fare, sapete quante sono costretta a farne, sono costretta a farne quasi cinquanta a settimana, e sa per quanto, per seicento euro al mese, e non ho diritto alla tredicesima n  alle ferie, praticamente diritti non ne ho, solo doveri, e dovrei sentirmi *fortunata* perch  un lavoro ce l'ho, un lavoro!, di questo dovrete parlare, di questa specie di colonia penale che chiamano centro commerciale [...].⁷²

Le voci frammentarie di *Etnapolis* contribuiscono a creare una microepica di quel mondo, che cattura l'attenzione del lettore con effetti di *suspense* (come nella sezione *Venerdi*, quando l'incidente doloso alla macchina di Laura e l'apparizione del cervo vengono presentati gradualmente, attraverso le chiacchiere di corridoio di Daria a Cinzia, di Cinzia a Vanessa, di Alfredo a Laura ecc.), eventi dal significato metaforico,⁷³ e attraverso l'interazione di pi  personaggi. Il narratore non scompare del tutto: alcuni versi, soprattutto alla fine delle sezioni, sono scritti con la prima persona singolare («Dalla terrazza da cui solo mi sporgo»),⁷⁴ come a ricondurre la prospettiva a un *io* che osserva tutto dall'alto. Rispetto ai casi gi  visti di Bortolotti, Mazzoni, Maccari ecc., in *Etnapolis* i personaggi sono pi  autonomi e compiuti, anche perch  si assiste a un loro sviluppo. Oltre alla focalizzazione interna multipla, che presenta un evento contemporaneamente ma da pi  punti di vista, Lanza si serve di altri espedienti che permettono l'espressione di voci diverse nel discorso principale. Fin dalle prime pagine, ad esempio, la voce dell'altoparlante del centro commerciale si intromette nel discorso del narratore o di un altro personaggio («INVITIAMO TUTTO IL PERSONALE | AD ULTIMARE LE

⁷¹ Ivi, pp. 96-97.

⁷² Ivi, p. 100.

⁷³ Ad esempio, la comparsa del cervo: i cervi non vivono in Sicilia, dunque l'evento   impossibile nel mondo reale; il probabile significato metaforico   suggerito anche dall'accenno al mito di Apollo e Cipariso, tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio (cfr. ivi, pp. 88-89).

⁷⁴ Lanza, *Etnapolis*, p. 16.

OPERAZIONI | DI APERTURA, GRAZIE»);⁷⁵ in un caso vengono riprodotte le voci dei clienti del centro commerciale.⁷⁶ Solo ai lavoratori, però, vengono dati nomi propri e una caratterizzazione più approfondita: talvolta prendono la parola in modo diretto, come già visto, mentre in altri casi vengono introdotti dal narratore («in cucina prima di andare, Cinzia [...] studia per strada le carcasse di cani | “Ma perché” mormora “nessuno fa niente”»);⁷⁷ infine, in alcuni punti del libro, una didascalia con il loro nome precede quella che sembra la battuta di un copione cinematografico:

SAMUELE:

*Sabato sarò il mio ultimo giorno.
Potrei ripeterlo all'infinito
e non provare niente.*

CINZIA:

*Vuoi che non mi dia un piccolo
aumento? Da più di un anno qui,
per cinquecento euro al mese.⁷⁸*

Anche l'uso del corsivo è molto variabile: a volte segnala la voce di uno dei lavoratori, che però altrove è in tondo; a volte indica una forma di incursione nella loro coscienza:

«Ti vedo... *stanca*. E non ti prendi cura più di te stessa. Questo, vedo. Sei sicura che con Davide va tutto bene».
«(*Mi trova grassa. È da mesi che ha smesso di scoparmi. Mi chiama ormai mamma anche lui*). Mi vedi preoccupata tu a me? Senti, stacco. Mi preparo, preparo Nicolò, e per le due corro a portartelo a casa tua».⁷⁹

Un altro esempio contemporaneo di poemetto in cui vengono rappresentate voci diverse da quella dell'*io* si trova nell'opera di Valentino Ronchi. Ronchi ha scritto sia poesia sia narrativa; nella *Nota dell'editore* posta all'inizio di *L'epoca d'oro del cineromanzo* (Milano, Nottetempo, 2016) i testi del libro sono definiti «racconti in versi». Fra questi c'è *Anna e Mélanie*, un poemetto in cui due

⁷⁵ Ivi, p. 10.

⁷⁶ Si tratta della prosa *Buste*: ivi, pp. 101-103

⁷⁷ Ivi, p. 53.

⁷⁸ Ivi, p. 23.

⁷⁹ Ivi, p. 60.

personaggi femminili vengono introdotti in terza persona nel primo testo; quindi prendono la parola in modo diretto, alternandosi, nelle pagine successive:

Mio padre ascolta Tutto il calcio
minuto per minuto dalla radio
nella casa un pomeriggio di settembre
l'antenna tirata in lungo e orientata
verso il cielo e la finestra
s'arrabbia poi gioisce e conserva
dei tratti marcati da ragazzo

mia madre va spesso da sua madre
a chiacchierare sul balcone sottile
sopra cortili di fabbriche, io
capita vada con loro. Parlano di tempi
lontani, appena dietro l'angolo.

Per secondo amore un compagno di classe
bravo in italiano e in greco e sfrontato
con alcune idee vaghe ma certo attraenti
su immortalità e bellezza, capelli lunghi
quasi al collo e occhi azzurri appena grigi.
Un cappuccino insieme alle sette del mattino
e lunghi pomeriggi a casa dei suoi, aspettare
che la madre esca per baciarsi e sentire
la sua mano sotto la gonna ma sopra le calze.⁸⁰

Anche il libro seguente di Ronchi, *Primo e parziale resoconto di una storia d'amore*, può essere considerato un poemetto. In questo caso il protagonista è un ragazzo innamorato, ed è sua la voce di tutto il libro:

(Presque-rien)

Professore, Hélène sta con me, ci avrà visti.
Rientriamo alle nostre case che le famiglie
sono già a tavola e mangiamo in fretta con avidità
e poi in camera a scriverci lettere per il giorno
dopo. Eppure io lo so che potrebbe andar via,
o io magari, chissà, che potrebbe finire, lei capisce:

⁸⁰ Valentino Ronchi, *L'epoca d'oro del cineromanzo. Poesie 2005-2015*, Milano, Nottetempo, 2016, pp. 24-25.

c'è Hélène, ci sono i giorni assieme, ma è come un quasi-niente. Quasi-niente che è molto meglio di niente, potrei dirle, ma lei lo sa di suo – le scrive queste cose – che è così che si vive e s'improvvisa con nulla più che mezze certezze. E altro non si fa che andare avanti e rallentare un attimo talvolta per segnarsi sul quaderno qualche rigo, qualche traccia.⁸¹

In *Primo e parziale resoconto di una storia d'amore* si susseguono ambientazioni diverse (Milano, Praga, Lione, Ferrara, Tunisi, Rimini, Roma) e almeno due momenti temporali (alcune estati di fine Novecento e il 1933 della breve sezione *Cosa successe a Lione nel 1933. Un nuovo professore*). Non c'è un'unica storia d'amore, bensì più innamoramenti: i singoli testi potrebbero essere considerati separatamente. Eppure, nonostante i salti cronologici e spaziali, è proprio la voce del narratore che scoraggia l'ipotesi della lettura separata delle poesie. Il punto di vista del ragazzo innamorato, al quale non viene mai dato un nome, è ciò che dà compattezza al libro: la voce non si limita a raccontare o a esporre i propri pensieri, ma costruisce un mondo finzionale.

Ibridi

Un'altra tendenza della poesia italiana contemporanea è quella a essere sempre più installativa, cioè a mesciarsi con altre forme artistiche, soprattutto visuali: è quel che accade, ad esempio, in *Nel gasometro* di Sara Ventroni (Firenze, Le Lettere, 2006) e nel successivo *La sommersione* (Torino, Aragno, 2016). La poesia installativa è quella che ha bisogno di un ruolo attivo del lettore (che diventa anche *performer* o *prosumer*)⁸² per essere riconosciuta; molto spesso questa categoria è stata usata in riferimento ad autori che scrivono con un linguaggio che è nell'orizzonte neoavanguardistico, ad esempio con forme di asintattismo e di montaggio. In un senso più generale, possiamo considerare in questa quarta tendenza anche libri la cui sperimentazione si gioca su un piano diverso, apparentemente più tradizionale, ma la cui struttura si basa su una espansione – quasi uno sconfinamento – in altri generi artistici, che integrano il testo poetico e ne completano il significato: ad esempio opere ibride come *I camminatori* di Italo Testa (Livorno, Valigie rosse, 2013), i *Faldoni* di Vincenzo Ostuni⁸³ e *Salva con nome* (Milano, Mondadori, 2012) di Anedda.

⁸¹ Id., *Primo e parziale resoconto di una storia d'amore*, Milano, Nottetempo, 2017, p. 30.

⁸² Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila*, pp. 37-58.

⁸³ Le varie versioni del *Faldone* di Vincenzo Ostuni sono state pubblicate presso Oèdipus, Ponte Sisto, Aragno e Tic, come si legge sul sito *Faldone*.

Prosa

Alcuni libri di poesia nominati in queste pagine includono anche prose (ad esempio *Progetto per S.*, *Fermate*, *Suite Etnapolis*) o sono scritti interamente in prosa (*Tecniche di basso livello*, *Una lunghissima rincorsa*). Ciò non stupisce, in quanto la poesia in prosa è una forma letteraria che acquisisce autonomia estetica nei periodi di ridefinizione dei generi e, come si è mostrato, negli ultimi due decenni sono state tentate molte strade per allontanare la poesia italiana dal modello lirico tradizionale. La poesia in prosa fa parte di questi tentativi. Dopo essere comparsa solo in modo episodico per gran parte del secondo Novecento – fatta eccezione per l'opera di Giampiero Neri – tra la fine del secolo e l'inizio del successivo alcune sperimentazioni di poesia senza verso sono avvenute quasi contemporaneamente da parte di poeti molto diversi l'uno dall'altro (ad esempio Magrelli, quindi Dal Bianco, Anedda, Mazzoni, Inglese, Raos, Benedetti, Bortolotti); tuttavia negli anni Dieci la poesia in prosa è stata identificata soprattutto con quella di un gruppo di autori riuniti in alcuni blog (GAMMM) e in una antologia (*Prosa in prosa*, Firenze, Le Lettere, 2009). *Prosa in prosa* ha contribuito a evidenziare i punti di saturazione e di usura della poesia considerata egemone fino a quel momento, cioè la lirica. Questo gruppo ha assunto un atteggiamento militante, comportandosi come una avanguardia, con interventi critici sulle riviste online, attraverso le traduzioni e le pubblicazioni, ma anche organizzando eventi letterari e, infine, servendosi dei *social network*. Di conseguenza sono passati in secondo piano altri tipi di poesia in prosa, altrettanto meritevoli di interesse, che provengono da esperienze e modelli diversi rispetto a quelli di GAMMM e *Prosa in prosa*.⁸⁴

Conclusione

Le poesie italiane di questi anni esplorano i limiti dello spazio letterario⁸⁵ della poesia. Dall'assenza del verso alla ricerca di un punto di vista enunciativo che rispecchi una soggettività diversa dell'autore, passando per il depotenziamento o la scissione dell'*io* e lo sconfinamento in altri generi artistici, le tendenze appena esaminate mostrano che la poesia contemporanea italiana cerca sempre più di allontanarsi dal modello romantico e poi novecentesco basato sul monologismo e sulla prevalenza del verso. La poesia, in un certo senso, tenta di uscire da sé stessa. Eppure qualcosa rimane costante: il tentativo di rappresentare forme di interiorità, ricorrendo a immagini – e, in misura variabile, a tecniche narrative – e richiedendo

⁸⁴ Cfr. al riguardo, anche per la definizione di poesia in prosa, Crocco, *La poesia in prosa in Italia*, soprattutto pp. 11-15 e 231-235.

⁸⁵ Uso questa espressione nel senso delineato da Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005, p. 9.

al lettore di accettare la validità epistemologica del testo indipendentemente dall'identità del punto di vista enunciativo, ma in virtù della sua presenza. In questo senso, i testi poetici sembrano stabilire un patto con il lettore la cui natura è ancora da chiarire.

Bibliografia

- Andrea Afribo, *Deangelisiana*, in *Poesia '70-'80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*, selezione di contenuti dal convegno (Torino, 15-17 dicembre 2015), a cura di Davide Dalmas, Stefano Giovannuzzi, Beatrice Manetti e Sabrina Stroppa, Genova, San Marco dei Giustiniani, pp. 113-132.
- Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciacchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli, Paolo Zublena, *Parola plurale. Sessantaquattro poeti fra due secoli*, Roma, Sossella, 2005.
- Antonella Anedda, *Il catalogo della gioia*, Roma, Donzelli, 2003.
- Antonella Anedda, *Dal balcone del corpo*, Milano, Mondadori, 2007.
- Antonella Anedda, *Salva con nome*, Milano, Mondadori, 2012.
- Antonella Anedda, *Historiae*, Torino, Einaudi, 2018.
- Antonella Anedda, *Geografie*, Milano, Garzanti, 2021.
- Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968.
- Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.
- Mario Benedetti, *Materiali di un'identità*, Massa, Transeuropa, 2010.
- Alfonso Berardinelli, Franco Cordelli, a cura di, *Il pubblico della poesia*, Cosenza, Lerici, 1975.
- Giuseppe Bernardelli, *Il testo lirico. Logica e forma di un tipo letterario*, Vita e Pensiero, Milano, 2002.
- Carlo Bordini, *I costruttori di vulcani. Tutte le poesie 1975-2010*, Roma, Sossella, 2010.
- Gherardo Bortolotti, *Tecniche di basso livello*, Sant'Angelo in Formis, Lavieri, 2009.
- Gherardo Bortolotti, *Senza paragone*, Massa, Transeuropa, 2013.

- Gherardo Bortolotti, *Oltre il pubblico: la letteratura e il passaggio alla rete*, in *Idee della prosa*, a cura di Gilda Policastro, numero monografico di «Nuova prosa», 6, 2014, pp. 77-146, poi pubblicato online su *Le parole e le cose*, 22 dicembre 2014, <http://www.leparoleelecose.it/?p=17196>.
- Gherardo Bortolotti, *Quando arrivarono gli alieni. Parti 234-361*, Colorno, Tiellesi, 2016.
- Gherardo Bortolotti, *Low*, Roma, Tic, 2020.
- Alessandro Broggi, *Avventure minime*, Massa, Transeuropa, 2014.
- Alessandro Broggi, *Noi*, Roma, Tic, 2021.
- Simone Burratti, *Progetto per S.*, Varese, Nuova Editrice Magenta, 2017.
- Alessandra Carnaroli, *Primine*, Milano, Edizioni del Verri, 2017.
- Patrizia Cavalli, *Vita meravigliosa*, Torino, Einaudi, 2020.
- Claudia Crocco, *Mario Benedetti da Moriremo guardati (1982) a Il cielo per sempre (1989)*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, a cura di Sabrina Stoppa, Lecce, Pensa Multimedia, 2019, pp. 139-168.
- Claudia Crocco, *La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi*, Roma, Carocci, 2021.
- Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge, Harvard University Press, 2015.
- Chiara De Caprio, Bernardo De Luca, Di 'strutture frasali in cui scarichi le spinte delle tue ragioni'. Per un'analisi retorico-stilistica di Senza paragone, in «L'Ulisse», 21, 2018, pp. 302-316.
<<https://www.lietocolle.com/2018/10/ulisse-n-21-anno-2018-saggi-in-versi-saggi-poetici-lyrical-essays-forme-ibride-e-innesti-nelle-scritture-contemporanee/>>
- Gabriel Del Sarto, *Il grande innocente*, Torino, Aragno, 2017.
- Fabio Donalizio, *Ambienti saturi*, Venezia, Amos, 2017.
- Riccardo Donati, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2020.
- Raffaele Donnarumma, *Recensione a Il grande innocente*, in «Allegoria», 78, luglio-dicembre 2018.
<<https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n-78/149-tremila-battute/78/1127-gabriel-del-sarto-il-grande-innocente>>
- Gian Carlo Ferretti, Giulia Iannuzzi, *Storie di uomini e libri. L'editoria italiana attraverso le sue collane*, Roma, minimum fax, 2014.

- Franco Fortini, *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini e uno scritto di Rossana Rossanda, Milano, Mondadori, 2003
- Damiano Frasca, *Posture dell'io. Luzi, Sereni, Giudici, Caproni, Rosselli*, Pisa, Felici, 2014.
- Vincenzo Frungillo, *Ogni cinque bracciate*, Firenze, Le Lettere, 2009.
- Carmen Gallo, *Le fuggitive*, Torino, Aragno, 2020.
- Gérard Genette, *Finzione e dizione*, Parma, Pratiche, 1994.
- Massimo Gezzi, *Uno di nessuno. Storia di Giovanni Antonelli, poeta*, Bellinzona, Casagrande, 2016.
- Massimo Gezzi, *La poetica che si pu  dire*, in «L'Ulisse», 18, 2015, pp. 56-60.
<<http://www.lietocolle.com/cms/wp-content/uploads/2014/03/ULISSE-182.pdf>>
- Paolo Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Roma, Carocci, 2017.
- Marco Giovenale, *Cambio di paradigma*, in «il Verri», 43, giugno, pp. 163-165, poi in *GAMMM*, 10 febbraio 2011.
<<https://gamm.org/2011/02/10/cambio-di-paradigma/>>
- Francesco Guglieri, Michele Sisto, *Verifica dei poteri 2.0. Critica e militanza letteraria in internet (1999-2009)*, in «Allegoria», 61, 2010, pp. 153-174.
- K te Hamburger, *La logica della letteratura*, a cura di Eleonora Caramelli, Bologna, Pendragon, 2015.
- Antonio Lanza, *Etnapolis*, Novara, Interlinea, 2019.
- Christopher Lasch, *La cultura del narcisismo. L'individuo in fuga dal sociale in un'era di disillusioni collettive*, Milano, Bompiani, 1999.
- Paolo Maccari, *Fuoco amico*, Roma, Passigli, 2009.
- Paolo Maccari, *Fermate*, Roma, Elliot, 2017.
- Paolo Maccari, *I ferri corti*, Faloppio, Lietocolle, 2020.
- Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae*, Milano, Feltrinelli, 1980.
- Marco Malvestio, *Il sogno di Pasifae*, in Roberto Batisti, Francesco Brancati, Marco Malvestio, *Hula Apocalisse*, Costa di Rovigo, Prufrock, 2018.
- Matteo Marchesini, *Cronaca senza storia. (Poesie 1999-2015)*, Roma, Elliot, 2016.
- Giovanna Marmo, *Oltre i titoli di coda*, Torino, Aragno, 2015.

- Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005.
- Guido Mazzoni, *I mondi*, Roma, Donzelli, 2010
- Guido Mazzoni, *La pura superficie*, Roma, Donzelli, 2017.
- Guido Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VIII, 2017, pp. 1-26.
<<http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/236/179>>
- Vincenzo Ostuni, *Poeti italiani degli anni Zero* Roma, Edizioni Ponte Sisto, 2010.
- Elio Pagliarani, *La ragazza Carla e altre poesie*, Milano, Mondadori, 1962.
- Gian Luca Picconi, *La cornice e il testo. Prammatica della non assertività*, Roma, Tic, 2020.
- Gilda Policastro, *Esercizi di vita pratica*, Costa di Rovigo, Prufrock, 2017.
- Jacopo Ramonda, *Una lunghissima rincorsa. Prose brevi*, introduzione di Andrea Inglese, illustrazioni di Ilaria Bossa, Roma, Bel Ami, 2014.
- Jacopo Ramonda, *Omonimia*, Novara, Interlinea, 2019.
- Valentino Ronchi, *L'epoca d'oro del cineromanzo. Poesie 2005-2015*, Roma, Nottetempo, 2016.
- Valentino Ronchi, *Primo e parziale resoconto di una storia d'amore*, Roma, Nottetempo, 2017.
- Francesca Sante, *Design Thinking: studio preparatorio per un progetto in versi*, tesi di laurea, Corso di Laurea in Economia e Gestione delle Arti e Attività culturali, a.a. 2017/2018, Università Ca' Foscari Venezia, relatore prof. Monica Calcagno, controrelatore prof. Ricciarda Ricorda.
- Vanni Santoni, *Personaggi precari*, Rgb, 2007, poi con postfazione di Raoul Bruni, Roma, Voland, 2013.
- Francesca Santucci, *La casa e fuori*, Faloppio, Lietocolle, 2019.
- Damiano Sinfonico, *Scuola deangelisiana: l'esempio della collana Niebo*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VIII, 2017, pp. 73-85.
<http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/186/195>.
- Enrico Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999.
- Enrico Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005.
- Italo Testa, *I camminatori*, Livorno, Valigie rosse, 2013.

Carlo Tirinanzi de Medici, *Finzione, discorso, biografia. L'autofiction fra poesia e prosa*, in «L'Ulisse», 20, 2017, pp. 6-17.

<<https://www.lietocolle.com/cms/wp-content/uploads/2017/07/U20-Poesia-autofiction-e-biografia-1.pdf>>

Sara Ventroni, *Nel gasometro*, Firenze, Le Lettere, 2006.

Sara Ventroni, *La sommersione*, Torino, Aragno, 2016.

Marco Villa, *Un paese di soli guardiani*, Venezia, Amos, 2019.

Paolo Zublena, *Politiche del sentirsi in vita. "Tecniche di basso livello" di Gherardo Bortolotti*, in «il verri», 46, giugno 2011, pp. 76-81.

Sitografia

Carlo Bordini, *Autoritratto*, a cura di Fabrizio Fantoni, in *Poesia. Il blog di Luigia Sorrentino*, 17 dicembre 2015.

<<http://poesia.blog.rainews.it/2015/12/carlo-bordini/>>

Marco Giovenale, *Corrispondenza privata_(I) assertivo/ non assertivo*, in «Slowforward», 5 luglio 2013.

<https://slowforward.net/2013/07/05/corrispondenza-privata_-1-assertivo-non-assertivo/>

Andrea Lombardi, *L'esperienza di «Nazione indiana» nella storia del web letterario italiano*, in «L'Ulisse», 19, 2016, pp. 47-63.

<<http://www.lietocolle.com/cms/wp-content/uploads/2016/04/ULISSE-19.pdf>>

Dimitri Milleri, *Gherardo Bortolotti. Montaggio, non finito, critica sociale*, in *Poesia del nostro tempo*, 21 settembre 2020.

<<https://www.poesiadelnostrotempo.it/gherardo-bortolotti-installazioni-non-finito-critica-sociale/>>

Vincenzo Ostuni, *Faldone*.

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

Gilda Policastro, *Per Carlo Bordini*, in *Le parole e le cose 2*, 10 novembre 2020.

<<http://www.leparoleelecose.it/?p=39715>>

Gianluigi Simonetti, *Su "Difesa berlinese" di Carlo Bordini*, in *Le parole e le cose 2*, 7 aprile 2019.

<<http://www.leparoleelecose.it/?p=35304>>

Marco Villa, *Una guerra che non deve finire. Fenomenologia dell'io nella poesia di Paolo Maccari*, in *Formavera*, 17 novembre 2014.

<<https://formavera.com/2014/11/17/una-guerra-che-non-deve-finire-fenomenologia-dellio-nella-poesia-di-paolo-maccari-2/>>

LE POESIE PIÙ RECENTI DI MILO DE ANGELIS

Patrycja Polanowska

Nell'antologia *Poesia e Storia* di Niva Lorenzini e Stefano Colangelo il periodo nella poesia italiana che va dal 1976 al 2010 viene esplicitamente definito come stagione del *corpo*. Un'immagine simbolo in cui si rispecchia quest'impostazione è quella del 1979, ossia del palco del Festival di Castel Porziano crollato sotto il peso del pubblico.¹ L'avvenimento viene rappresentato persino come «un'allegoria del peso di un corpo e di un soggetto impossibili da contenere per una poesia che vuole essere autonoma, che nega risolutamente la forma e lo stile».² Quest'approccio ci fa vedere allora come la presenza di una significativa componente della corporalità in un'esperienza poetica non deve coincidere automaticamente con una scissione che liberi la parola dall'egocentrismo lirico. Sembra, per l'appunto, la negazione dei valori classici collegata all'avanzamento della visione egotica a portare alla crisi del genere poetico. L'anno 1976, presentato all'apertura come un metaforico punto d'orientamento, è anche l'anno in cui viene pubblicata la raccolta d'esordio di Milo De Angelis, intitolata *Somiglianze*. Resta indiscutibile che soprattutto i suoi primi componimenti vengono segnati da un'ottica strettamente legata alla corporalità che si realizza a sua volta nella concretezza del qui-e-ora. Sarà proprio quest'aspetto a non permettere di etichettarlo come poeta neo-orfico, pur percependo l'inafferrabilità dei suoi versi, il costruirsi del discorso su «istantanee intermittenze emotive».³ È però necessario, prima di collocare quest'opera nella tendenza dominante, riconoscere la molteplicità dei modi in cui il corpo può inserirsi nello spazio della scrittura in versi.

¹ Cfr. Guido Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 8 (2017), pp. 1-26. Per consultare la trascrizione integrale del festival, si veda *Il romanzo di Castel Porziano: tre giorni di pace, amore e poesia*, a cura di Simone Carella, Paola Febbraro, Simona Barberini, Viterbo, Stampa alternativa, 2015.

² Niva Lorenzini, Stefano Colangelo, *Poesia e Storia*, Milano, Bruno Mondadori, 2013, p. 271.

³ Ivi, p. 273.

La centralizzazione dell'immaginario poetico sulla figura del poeta-personaggio si mostra come risposta alla ricerca identitaria, alle indagini dell'essere nel mondo, che prendono questa forma attorno agli anni Sessanta e Settanta. «Il corpo», come leggiamo in *Poesia e Storia*, «è insomma lo strumento per snodare le esperienze dell'essere umano, le profondità dell'inconscio, e liberare in questo modo i flussi, le onde di desiderio in una società repressa e repressiva».⁴ Questa linea, volendo opporsi agli sperimentalismi,⁵ ad un eccesso d'impegno, si rifugia nel dominio dell'io, senza possibilità di ricreare il vecchio codice lirico, essendo sbarrata dall'insicurezza e dalla dismisura che penetrano i versi e portano alla «disintegrazione del soggetto».⁶ Le due reazioni modello che nascono in risposta alla crisi del soggetto, distinte da Guido Mazzoni in riferimento alla svolta nella poesia moderna, cioè l'espressionismo e il crepuscolarismo sembrano ricondurci, *mutatis mutandis*, fino al periodo da noi esaminato e alle posizioni descritte da Gianluigi Simonetti, come il *mito delle origini* e la *nevrosi della fine*,⁷ dominanti nel quadro poetico degli anni Settanta e seguenti. Nella *stagione del corpo* la poesia si fonda allora su un'impostazione quasi schizofrenica: partecipa della disintegrazione del soggetto, cerca di mantenere la centralità dell'esperienza fortemente individuale. Contraddice così il proprio tentativo di farsi uno strato indipendente dell'esistere. La sua liberazione dell'atto poetico dal progresso temporale e il riconoscimento dell'autonomia del verso, che non teme un confronto con la tradizione, vengono frenate però dall'assolutizzazione dell'esperienza, quasi epifanica, dell'universale uomo. Invece di allargare le proprie capacità percettive – quando la «scoperta dell'alterità»⁸ può portare al superamento del dualismo tra contingente ed eterno – crea una linea di ermetismo rovesciato, ossia un ermetismo impossibile: confessionale, euforico ed irrazionale.

⁴ Ivi, p. 270.

⁵ Cfr. Niva Lorenzini, *Da Postkarten a Cataletto: la messa in scena del corpo*, in *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Milano, Bruno Mondadori, 2009, pp. 17-18, 102-111, ma anche Enrico Testa, *A strappi e toppe. Il soggetto nella poesia di Sanguineti*, in *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti*, a cura di Damiano Frasca, Caroline Lüderssen e Christine Ott, Firenze, Cesati, 2015, pp. 91-99. Nei saggi viene sottolineato come in Sanguineti il linguaggio pur seguendo l'esperienza del corpo traccia solo la sua separatezza dall'io.

⁶ Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005, pp. 180-181; «Quando pensiamo all'idealtipo della poesia romantica, pensiamo a una forma di *individualismo sicuro e misurato*: sicuro di sé nel rivendicare il valore universale di un'esperienza personale; misurato nel bilanciare espressivismo e antiespressivismo, i diritti del talento individuale e il rispetto di alcune strutture del discorso pubblico, radicate nel senso comune o nella tradizione».

⁷ Cfr. Gianluigi Simonetti, *Mito delle origini, nevrosi della fine. Identità della poesia contemporanea*, in *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018, pp. 139-226.

⁸ Lorenzini, *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, p. 5.

La scelta tra l'io lirico e il corpo, in quanto strumento della conoscenza, comporta modifiche anche nella percezione del tempo e dello spazio.⁹ L'approccio emerso nella seconda metà degli anni Settanta, pur definito come *stagione del corpo*, non riesce a riprendere la linea che va da Campana a Rosselli, da Reborà a Zanzotto, dove il corpo immedesimato nelle parole estende le possibilità del linguaggio e rende più piena la percezione dello spazio e del tempo. Gli anni del *mito delle origini*, che sono anni dominati dalla diffusione della pratica della performance, si esauriscono invece in un tempo eternamente presente e nella rappresentazione mimetica e diretta dell'accadere.¹⁰ Insieme alla caduta della verticalità lirica, cade qui anche il senso della durata, delimitando lo spazio poetico alla figura dell'io e alla sua individuale percezione del mondo. A tale proposito Niva Lorenzini osserva:

[L]a dilatazione delle possibilità di esperienza rende infatti da una parte definitivamente improponibile il concetto di durata temporale (sostituito semmai dalla densità degli istanti), dall'altra enfatizza la dimensione di un presente su cui si tesse senza sosta una trama di frammenti variamente combinati, sostituibili in eterno in quanto perfettamente omogenei [...]. Si agisce sull'oggi, ontologizzato e astorico, abolite le contraddizioni e insieme le categorie di passato e futuro.¹¹

Il concetto del puro presente, sottratto al rapporto con passato e futuro, provoca un appiattimento del percorso poetico, cui viene negata qualsiasi tensione al sublime, ma al tempo stesso, senza stabilire un aggancio vitale tra istanti, viene ridotta anche la prospettiva orizzontale, fino a far finire le immagini nella condizione di un'immobilità profonda, provocata dalla focalizzazione dello sguardo poetico su punti individuali, ma indifferenziati. Ritroviamo un'osservazione correlata in Alfonso Berardinelli, quando il critico afferma: «Noi non riusciamo più né a relegare del tutto la poesia in un ambito di perfetta autonomia estetica, indifferente alla storia, né a trovare un rapporto credibile e dinamico fra poesia e storia, sotto il segno dell'utopia e del progresso».¹² Lo sviluppo dialettico della produzione artistica, sospesa tra assoluto e storia, si esaurisce nell'imperativo dell'incondizionata e idiosincratia riproduzione del reale.

⁹ Cfr. Ivi, pp. 9-13.

¹⁰ Cfr. Pier Vittorio Tondelli, *Un weekend postmoderno: cronache dagli anni Ottanta*, Milano, Bompiani, 1990; Andrea Zanzotto, *Diffidare, gola, corpo, movimenti, teatro* in *Fosfeni*, Milano, Mondadori, 1983.

¹¹ Niva Lorenzini, *Il presente della poesia*, Bologna, il Mulino, 1991, p. 16.

¹² Alfonso Berardinelli, *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, p. 51.

Lo spostamento nel rapporto io-linguaggio-realtà, che parte dalla classica subordinazione del mondo al soggetto che lo guarda, raggiunge il suo culmine proprio negli anni in questione, con la moltiplicazione dell'io e l'idea di una *lingua-corpo*. Tale tendenza coincide con il postmoderno rifiuto delle categorie forti e delle legittimazioni onnicomprensive, che fungeva da base del *pensiero debole* rappresentato da Gianni Vattimo.¹³ Nelle analisi del filosofo la categoria moderna di *Überwindung*, cioè di un progressivo superamento dialettico, viene sostituita con quella di *Verwindung*, apparsa negli scritti tardi di Heidegger. Questa allude, invece, al rimettersi da una malattia, consapevoli di portarne le tracce. È una condizione che porta i segni del passato, cui risalgono le nostre radici, i segni che possiamo provare a distorcere, però mai riusciamo a negare. Le risulta altresì vicino il termine di *Andenken*, con cui viene descritto lo stato della *rimemorazione*.

Confrontiamo adesso queste osservazioni con le peculiarità proprie dei testi scritti dagli autori più giovani, antologizzati da Giulia Martini nei volumi *Poeti italiani nati negli anni '80 e '90*. Seguendo le analisi della curatrice,¹⁴ possiamo ribadire che l'esperienza del corpo rimane strada maestra anche di questo nuovo orizzonte poetico. La disgregazione del mondo si rispecchia qui nelle immagini della malattia ed emana anche sullo spazio circostante, prendendo per esempio forme del cibo nocivo. Accanto a quest'aspetto, imparentato con le dinamiche proprie della categoria di *Verwindung*, nei testi dei poeti giovani comincia a venire recuperato anche un legame nostalgico con le fondamenta. In uno stato di *Andenken* poetico, il viaggio di ritorno, il *nostos*, si sposa con la volontà di partenza verso il futuro, immedesimata nella presenza di mezzi di trasporto, ma anche nelle ricorrenti forme del futuro semplice.

Il ritorno alle radici, alle caverne e una contemporanea *nostalgia del futuro* non ricreano però il momento poetico che contenga in sé la durata, ma restano ancorati al susseguirsi degli istanti. Ciò avviene perché nel campo poetico il senso della durata non è che la capacità di riconoscersi appieno nel momento presente, mantenendo la coscienza del passato. Le dinamiche, distinte da Martini, non portano a rifondare la continuità tra passato e futuro intrecciati nell'*adesso* della poesia, ma introducono piuttosto degli idealizzati punti di riferimento: stabiliscono dei ricorsi nostalgici alle fondamenta e provano a proiettarle verso il tempo a venire. Non viene aperto il dialogo, postulato da Vattimo, che radici un'espressione nel qui-e-ora e a partire dal qui-e-ora costruisca la propria

¹³ Cfr. Gianni Vattimo, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985. Dello stesso autore si veda anche *Le avventure della differenza*, Milano, Garzanti, 1980.

¹⁴ Giulia Martini, *Gli oggetti poetici degli anni Venti*, Intervento al convegno *TwentyTwenty Extended Conference: Interpreting 21st century poetry*, 23/02/2021.

dimensione carica degli incontri con il passato, ma si continua invece a sperare una condizione migliore, una liberazione dal fardello del presente. Se questo fosse l'unico modo di affrontare la condizione contemporanea e relazionarsi con il passato e il futuro, sarebbe necessario riassumere tutta la produzione degli ultimi anni con le parole di Remo Ceserani:

Un'altra caratteristica fondamentale della cultura postmoderna è il senso debilitante di un eterno presente, che cancella dall'attenzione del soggetto il passato storico e il futuro, sia nella sua forma utopica sia in quella apocalittica e catastrofica. Ecco che allora nei prodotti culturali di questo periodo si assiste al declino delle tematiche della temporalità, della memoria e della «durata». Il passato diventa un grande serbatoio culturale di immagini, un «immenso simulacro fotografico» da «consumare» con atteggiamento «nostalgico», da *Historismus* onnivoro e quasi libidico.¹⁵

Non si cerca qui di negare il valore estetico, ideologico o morale della produzione artistica degli autori più giovani, ma solo evidenziare la paradossalità dell'approccio che bisogna assumere per superare la chiusura della produzione egocentrica. I ricorsi nostalgici al passato, permeati della speranza di costruire un futuro nuovo, non sono che espedienti della compensazione individuale dell'incapacità di affrontare la sottolineata degradazione, la mancanza, l'inefficienza del mondo. Il corpo non viene impegnato come strumento di una cognizione più profonda del reale, ma sembra soprattutto condannato a subire i dolori del contemporaneo. L'ego spinge in tale contesto a fuggire dal presente, piuttosto che ad accettarlo.

Il tentativo di riprendere i momenti dal passato, come mezzi per redimere il futuro, porta per l'appunto a svuotarli della loro forza vitale. Di conseguenza i ricorsi temporali non possono contribuire alla costruzione del momento presente perché perdono libertà, essendo distorti dai bisogni dell'io empirico. Dopotutto è la nostalgia stessa ad essere espressione del culto di una nostra immagine ideale del presente e non il segno di riconoscimento del passato come tale, perché ciò che è cruciale in questi ritorni non è il passato stesso, ma la nostra idea di quel passato, i sentimenti che provoca in noi.¹⁶ Il continuo riportare delle immagini nell'orizzonte personale, porta alla cancellazione della distanza ed all'impossibilità di revisionare il passato concedendogli l'esistenza autonoma ed oggettiva. Tale fenomeno sembra ripercorrere le dinamiche della *perdita dell'aura* rilevata da Walter Benjamin.¹⁷ Bisogna ricordare che nel caso distinto dal critico tedesco: «l'aura dell'opera

¹⁵ Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 88.

¹⁶ Cfr. Marek Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 2004, p. 18.

¹⁷ Cfr. Walter Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, ed. it. a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1995, pp. 87-160 (ed. or. Frankfurt 1940).

implica una distanza che è da intendere non come una separazione astratta tra l'opera e l'osservatore, bensì come una dimensione che rende impossibile una fruizione immediata dell'opera stessa, obbligando così a una "ad-tensione", e quindi a una comprensione, infinita».¹⁸ Per intendere meglio il rapporto tra la centralità del corpo e la *scomparsa dell'aura* al livello da noi analizzato, proviamo a riconsiderare in primo luogo la questione del soggetto poetico, fondando le nostre seguenti analisi sull'esempio dell'ultimo volume di Milo De Angelis.

Il soggetto e il corpo in Linea intera, linea spezzata

Un confronto con le tendenze che accompagnano il lavoro poetico di Milo De Angelis, e a cui le sue raccolte vengono solitamente attribuite, è necessario per riconoscere propriamente i pilastri fondamentali della sua poetica. Considerando il bilancio fra io e corpo, bisogna affermare che queste due presenze tendono ad intrecciarsi continuamente all'interno dei suoi componimenti. Le lacerazioni che percorrono il discorso lirico di De Angelis vengono rilevate in effetti dagli inizi, fino alla stagione tarda della sua produzione poetica. Roberto Carifi osservò già nel 1982: «In De Angelis l'unità del soggetto deve essere ricostruita *altrove*, nel luogo metaforico e metastorico del mito, di un'identità primigenia».¹⁹ Alessandro Baldacci, nel suo recente volume di saggi monografici dedicati all'autore, parla invece di «una soggettività che si colloca al limite fra decentramento dell'io e perentoria affermazione del lirico, fra concentrazione e dilatazione dell'identità (sentita subito da Baudelaire come chiave del lirico moderno), fra prepotente volontà di autoaffermazione e dispendio centrifugo del discorso monologico».²⁰ Abbiamo qui a che fare con un approccio in cui non viene cancellato il soggetto, ma non si tenta neanche di reintrodurlo in chiave ermetica. Entrambe le posizioni critiche ci indirizzano verso un'idea dell'io che non scompare del tutto, ma oscilla fra gli opposti, eccede i propri limiti e si scioglie all'interno del linguaggio che crea. Il fulcro di quest'impostazione è il sentimento del limite. Dal dominio del soggetto che coglie il reale tenendosi sempre a distanza, il centro poetico trapassa verso l'esperienza in cui il corpo diventa sia elemento della rappresentazione che la modalità determinante della conoscenza. La presenza del corpo non si esaurisce in un'espressione febbrile ed euforica, retta quasi da un'illusione di aver conquistato la pienezza, la voce non obbedisce alle emozioni che spingono a dimostrare direttamente ciò che percepiscono i sensi, ma il corpo diventa strumento della

¹⁸ Giuseppe Di Giacomo, *La questione dell'aura tra Benjamin e Adorno*, in «Rivista di estetica», 52 (2013), pp. 235-256.

¹⁹ Roberto Carifi, *Aspetti teoretico-critici della "nuova poesia"*, in «Nuova Corrente», 89 (1982), pp. 509-534, alla p. 510.

²⁰ Alessandro Baldacci, *Milo De Angelis. Le voragini del lirico*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, p. 14.

penetrazione dell'orlo dell'impossibile. De Angelis segue a questo punto la linea di Antonin Artaud per cui era proprio «il corpo a consentire l'esperienza del limite (della parola, del contatto fisico, del percepire e del conoscere)»,²¹ come osserva giustamente Niva Lorenzini.

Nell'ultima raccolta di Milo De Angelis, *Linea intera, linea spezzata*, uscita il 26 gennaio 2021 per Mondadori, la soggettività emerge attraverso varie focalizzazioni del discorso poetico. Le rappresentazioni non vengono mai assoggettate ad un io narcisistico che tenda a decidere i limiti del reale. Si rimane lontani dal modello del poeta-vate, con la sua vena gnomica, rivelatrice, estatica, una percezione superiore che conosca il segreto delle cose. Non vi si realizza neanche la poetica dell'eterno istante ontologizzato e astorico. Questa è invece la linea che va da Rimbaud e Campana per arrivare a De Angelis (quel «Rimbaud milanese»,²² come lo definisce Maurizio Cucchi), essendo la linea dell'io che diventa linguaggio intriso di fisicità. Il corpo è il luogo delle esperienze e il propulsore delle parole, della loro articolazione sull'orlo della dispersione e del silenzio: «il corpo ondeggia ma è deciso a pronunciare | ad alta voce le sue accuse».²³ Il linguaggio si carica di corporalità sino a diventare cosa tra le cose, dove «l'esordio delle frasi cadde sul pavimento».²⁴

Al tempo stesso l'io, mantenendo la sua ascendenza fortemente lirica, resiste in quanto forza capace di far approssimare lo sguardo all'accaduto, permette di scrutarlo da diverse ottiche. Ciò avviene proprio con la sua immedesimazione in varie persone dell'enunciato. Seguendo i testi osserviamo che le due prime sezioni poetiche sono dominate interamente dalla centralità del 'tu'. Il discorso viene rivolto ad un essere vicino che spesso è anche inequivocabilmente riconoscibile, oppure si riveste di un soliloquio quasi come, riconnettendo le epoche, l'io parlasse con se stesso. La voce della prima persona non si limita all'espressione dei sentimenti propri, ma appare attraverso la dimensione condivisa con un interlocutore. Possiamo osservare tali dinamiche nella poesia *Piazza Cavalleggeri 2* dedicata a Mario Luzi:

Amico mio, ti vedo, ti vedo
in una spiaggia toscana,
mentre passa un treno locale con tutti
i passeggeri affacciati al finestrino,

²¹ Lorenzini, *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, p. 7.

²² Maurizio Cucchi, *Milo De Angelis, il dolore di un poeta*, in *Cronache di poesia del Novecento*, Roma, Gaffi, 2010, p. 447.

²³ *Il penultimo discorso di Daniele Zanin*, vv. 2-3, in Milo De Angelis, *Linea intera, linea spezzata*, Milano, Mondadori, 2021 (d'ora in poi *LILS*), p. 102-104.

²⁴ *Matita blu*, v. 10, *LILS*, p. 15.

tu mi offri sorridendo il bicchiere illuminato
 e l'agenda oggi torna viva
 e il tempo scolpisce il nostro incontro,
 trasalimento di rime contro il nulla,
 e noi vediamo i nostri versi
 in un cumulo di sassi, portiamo
 il destino in un esametro.
 [...] ²⁵

La presenza della seconda persona (solitamente singolare) nei componimenti deangelisiani era presente fin dal suo esordio poetico, come dimostra Marco Villa sull'esempio delle *Somiglianze*.²⁶ Nell'ultima raccolta però il discorso allocutorio diventa costruito formale che regge interamente le due sezioni, senza permettere spostamenti significativi della voce. Bisogna notare che il rapporto con il 'tu' implica una costante presenza dell'io, contribuendo ad approfondire il carico del lirismo. Se la voce dell'io resta qui ancora prevalentemente nell'ombra, la sua piena messa in scena avviene nella sezione seguente, *Dialoghi con le ore contate*, dove il soggetto ripercorre i propri tempi, incontrando varie persone, viventi o già scomparse. Le loro parole vengono riportate in quanto discorso diretto, racchiuso nei frammenti virgolettati (*Lauretta, A.D.E., Caramelle di menta, Strapiombo* e altre ancora), oppure invadono direttamente la dizione dell'io, (si veda *Alberico sala*). Capita anche che le virgolette abbraccino tutto il componimento, come nel caso di *In un bar degli anni Settanta*, mettendo l'io nella posizione esterna dell'ascoltatore. L'estensione dei punti di vista raggiunge il proprio vertice nell'ultima sezione. La voce del 'noi' e i versi rivolti al 'tu', vengo intrecciati qui con i vasti monologhi dei suicidi (*L'arte di estinguersi, L'ora improtetta, Meteora infuocata nella notte, Peppino*), dove diventa sempre più difficile riconoscere a chi appartengano le parole. Assunta questa prospettiva, l'esperienza rappresentata attraverso la prima persona si mostra prima di tutto come esperienza del corpo, il suo avvicinarsi alla realtà: «In questa stanza, in questo disegno abbozzato | a carboncino, colgo l'immagine lunare del tuo volto, | un lampo dentro il sangue, e grido al primo sconosciuto | ho sete ho tanta sete un po' d'acqua».²⁷

In *Linea intera, linea spezzata* possiamo dunque osservare come l'atto di conoscere il mondo, radicato nell'intreccio fra corpo e linguaggio, si espande attraverso il rapporto che l'io lirico (nella sua presenza esplicita o implicita) intrattiene con altre figure: con quelle a cui si rivolge, con cui dialoga oppure ancora

²⁵ Piazza Cavalleggeri 2, vv. 1-11, *LILS*, pp. 29-30.

²⁶ Cfr. Marco Villa, *La sintassi di Somiglianze. Sulla poesia di Milo De Angelis*, Pisa, Pacini, 2019, pp. 161-164.

²⁷ *Ceneri di una visione*, vv. 1-4, *LILS*, p. 87.

con quelle che si impadroniscono del suo discorso. In tal modo si allargano inoltre i limiti del cronotopo.²⁸ La reciprocità del rapporto di cui si parla fa sì che i momenti passati non vengono sottomessi agli scopi del presente, ma lo sguardo lirico, pur accogliendoli al proprio interno, concede loro una certa autonomia. I ricordi non sono mai azionati dalla nostalgia del passato, o più precisamente di noi in quel passato, per riferirsi a questo punto a Jean Starobinski che ricorda come secondo Kant «il nostalgico non desidera tanto il *luogo* della sua giovinezza quanto la giovinezza stessa».²⁹ Le caverne stanno qui dentro ogni cosa e non la precedono.³⁰ Le visioni non si volgono neanche a progettare un futuro nuovo perché, come dichiara De Angelis, «Quando avviene l'incontro, non c'è futuro. È un a tu per tu assoluto».³¹ La sua diventa persino una raccolta della memoria che riesce a ricostruire costantemente l'aura degli attimi già stati. De Angelis realizza appieno l'idea emersa nella postfazione al volume di tutte le sue poesie del 2017, dove parla dell'«attimo, che non è mai statico, quando è davvero un attimo destinale. Raccoglie in sé le stagioni, fa convergere in se stesso il tempo che precede e quello che segue».³² Il poeta permea il momento presente di ciò che è altro dalla visione immediata del mondo, permette un incontro vero tra lo sguardo e l'oggetto guardato, mentre tutto pare svolgersi in uno stato d'attesa. Al livello del soggetto, il procedimento o scompare del tutto, o è privo di qualsiasi traguardo, diventando un'osservazione del luogo sottratta al tempo. Il punto osservato non è mai indifferente, ma ricambia lo sguardo che gli si concede. Tale approccio corrisponde appunto al concetto di Benjamin, nel cui saggio su Baudelaire leggiamo: «[N]ello sguardo è implicita l'attesa di essere ricambiato da ciò a cui si offre. Se questa attesa [...] viene soddisfatta, lo sguardo ottiene, nella sua pienezza, l'esperienza dell'aura».³³ L'esperienza dell'aura, se trattata come esperienza acquisita attraverso la memoria (seguendo a questo punto le riflessioni di Terry Eagleton),³⁴ apre un varco nell'unidimensionalità della poesia, circoscritta alle esperienze intimiste del corpo e del momento presente. Bisogna rilevare che anche le già accennate idee di Gianni Vattimo volgevano al superamento del pensiero debole proprio attraverso

²⁸ Usiamo il termine nel senso datogli da Michail Bachtin, in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 231-405.

²⁹ Cfr. Jean Starobinski, *Il concetto di nostalgia*, trad. it. Alessandro Serra, in *Nostalgia. Storia di un sentimento*, a cura di Antonio Prete, Milano, Raffaello Cortina, 1992, p. 100 (ed. or. Paris 1966).

³⁰ Cfr. *R.B.*, vv. 1-3, in *LILS*, p. 93: «Vedevi troppo, vedevi ogni dettaglio | della vita e dei suoi sotterranei, vedevi i globuli | sperduti nella caverna, udivi il loro grido».

³¹ Milo De Angelis, *Colloqui sulla poesia*, Milano, La Vita Felice, 2008, p. 141.

³² Id., *Cosa è la poesia?*, in *Tutte le poesie (1969-2015)*, Milano, Mondadori, 2017, p. 415.

³³ Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, p. 124.

³⁴ Cfr. Terry Eagleton, *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*, London, Verso, 1981, p. 35.

un rapporto “reciproco” con il passato. L’*ontologia nichilista* di Vattimo esprimeva un approccio apertosi con la caduta della metafisica, un approccio guidato dall’attenzione all’*essere*, dalla lettura dei segni e dall’ascolto delle voci che arrivano all’uomo contemporaneo. Il filosofo rivalutava appunto la memoria e il ricordo, il legame con il passato e con la tradizione, richiamandosi in tal modo anche allo *spirito oggettivo* di Hegel, e facendoci intendere che è proprio il *dialogo* a costituire la strada maestra della verità.

Lo stesso dialogo poetico è un tratto ricorrente nelle poesie di De Angelis,³⁵ legandolo soprattutto al Mario Luzi di *Nel magma* (1963), ma anche ai «dialoghi non comunicativi» di Vittorio Sereni, i quali, come nota Franco Fortini, «non di rado si vorrebbero istituiti con persone scomparse».³⁶ Proprio questo colloquio con gli attimi trascorsi prende vita in *Linea intera, linea spezzata*, ricaricandosi ulteriormente delle tonalità blanchotiane di *L’attente, l’oubli* che De Angelis aveva tradotto all’inizio della sua carriera, nel 1978.

Il dialogo in De Angelis non è soltanto un espediente stilistico, ma una vera e propria riapertura al passato, alla memoria e alla tradizione letteraria. Il nostro autore nella sua idea poetica si volge effettivamente al paradigma romantico, attraversando la linea definita da Guido Mazzoni come *classicismo lirico moderno*.³⁷ Il critico basa le osservazioni sul modello del primo Montale, che va dalla seconda edizione degli *Ossi di seppia* (1928) fino a *La bufera e altro* (1956). Si tratta, non a caso, delle raccolte che De Angelis indica come fondamentali per la sua formazione.³⁸ L’approccio distinto procede per un rapporto dialettico e, attingendo al grande modello romantico europeo della poesia soggettiva di tono tragico, tiene conto dei cambiamenti moderni, senza abbandonarsi alla nostalgia del passato o ai toni ironici che esaltino la stessa frattura avvenuta nel secondo Novecento. Tale disposizione viene incorporata nel linguaggio preciso, attento alle sfumature dei sensi, volto ad esprimere con nitidezza le esperienze particolari. Ciò che differenzia questa linea dal modello canonico è la discontinuità dell’andamento dell’espressione poetica, il che significa che lo sviluppo temporale procede per rivelazioni ed epifanie piuttosto che per un’idealizzazione totale del quadro lirico. «Se le biografie romantiche sono potenzialmente continue», afferma Mazzoni, «giacché in ogni istante la vita personale può trasformarsi in un simbolo universalmente umano, gli attimi densi e pieni cui le poesie montaliane danno voce

³⁵ Cfr. Laura Toppan, *De Angelis e Luzi: dialogicità e interrogazione in poesia*, in *L’avventura della permanenza. La poesia di Milo De Angelis*, a cura di Alberto Russo Previtali e Jean Nimis, Milano-Udine, Mimesis, 2020, pp. 147-164.

³⁶ Franco Fortini, *I poeti del Novecento*, Roma, Donzelli, 2017, p. 184.

³⁷ Cfr. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, pp. 187-189.

³⁸ Cfr. De Angelis, *Colloqui sulla poesia*, p. 107.

sono del tutto occasionali, essendo circondati da un tempo vuoto e insensato».³⁹ De Angelis chiaramente non riprende il legame formale (metrico, sintattico, lessicale) con la lirica premoderna, come succede nel caso di Montale; tuttavia, il cardine del classicismo lirico moderno non è la rigidità stilistica, ma la medesima capacità di instaurare una continuità dialettica e vitale tra la linea romantica e le dinamiche dei tempi nuovi. Nell'ultimo volume di De Angelis è proprio questa la tendenza che si fa sentire decisamente di più rispetto al *mito delle origini* assegnato giustamente da Gianluigi Simonetti alla prima fase della sua creazione poetica, quando dominava ancora «l'emozione di una storia che inizia», piuttosto che ricorsi al passato.⁴⁰

L'importanza dello spazio. Il modello della generazione di mezzo

L'intrecciarsi delle voci nell'opera di De Angelis, svincolato dall'idea della storicizzazione progressiva, si fonda su una cartografia precisa di Milano: «non corrisponde a un'assenza di radici, sostando anzi in un *hic et nunc* particolarmente solido»,⁴¹ ribadisce Giorgia Bongiorno. Il rapporto con lo spazio, ereditato in gran parte dai poeti della generazione di mezzo, sembra costituire persino un ordito dei suoi incontri lirici, ma anche un discrimine rispetto alle poesie circoscritte esclusivamente alla percezione sensibile della materia e alla disgregazione contemporanea del mondo. Milano costituisce qui un tessuto che «si mescola fitto alle parole, si impasta con esse».⁴² Il linguaggio si riempie con la presenza fisica delle strade lombarde, mentre i luoghi assumono dei tratti umani. Citiamo De Angelis: «Avviene che i luoghi ci chiamano, si rivolgono a noi e noi andiamo lì dove siamo stati chiamati, chiamati a giudizio naturalmente, e succede che allora, nella commozione assoluta del corpo, ogni dettaglio – i muri di una casa o una curva di una strada o una tangenziale che si profila – diventa decisivo».⁴³ La 'commozione del corpo' è una commozione reciproca che apparenta l'io con la città, inserisce l'individuo nell'orizzonte ed attribuisce la percezione umana allo spazio circostante. I luoghi, sempre presenti nella scena complessiva della sua opera,⁴⁴

³⁹ Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, p. 188.

⁴⁰ Cfr. Simonetti, *La letteratura circostante*, pp. 164-167.

⁴¹ Giorgia Bongiorno, *La dinamica dell'istante urbano nella poesia di Milo De Angelis*, in *L'avventura della permanenza. La poesia di Milo De Angelis*, p. 59.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Milo De Angelis, in *La poesia a scuola. A colloquio con i poeti*, a cura di Carlangelo Mauro, Enzo Rega, Roma, Antonio Stango Editore, 2003, p. 34.

⁴⁴ Della presenza di Milano, da quella "esistenziale" delle *Somiglianze* a quella "metafisica" del *Distane un padre*» tratta Erardo Affinati in *Patto giurato. La poesia di Milo De Angelis*, Pescara, Tracce, 1996. A questo proposito si veda ancora lo stesso De Angelis, *Colloqui sulla poesia*, p. 168:

anche nell'ultima raccolta azionano tutti i ricorsi al passato: «Dovevo ritornare, lo so, ma non per te, mia invincibile amica, | e nemmeno per le vostre voci ritrovate... dovevo tornare | per un oscuro richiamo dei luoghi»,⁴⁵ leggiamo in *Piscina Scarioni*.

A proposito del nostro richiamo ai poeti della terza generazione, dobbiamo aprire una breve parentesi e riferirci alle osservazioni fatte in merito da Roberto Galaverni nel libro *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*. Il critico fonda le sue ricerche proprio sul *senso del luogo* che indirizza lo sguardo poetico verso «qualcosa di più ampio e di eccedente», «qualcosa che sta dietro, che viene dal fondo: una musica stranamente lontana, arcana ma familiare».⁴⁶ Tale prospettiva porta ad esaltare non solo la costante presenza dei richiami topografici, ma evidenzia l'aspetto della memoria dei luoghi inclusa nelle opere in questione. Le analisi di Galaverni partono dal modello di Seamus Heaney e la sua nozione del luogo fondata sull'estensione analogica. Essa non procede per idealizzazione o abbellimento dello spazio perduto, ma recupera un aggancio vitale tra il momento presente e le sue origini, «come se egli volesse discendere, attraverso il proprio luogo, giù giù fino al centro del mondo».⁴⁷

Pare essere proprio il distacco spazio-temporale, introdotto dalla memoria, a permettere questa riscoperta, come se una vicinanza eccessiva togliesse allo sguardo le stesse possibilità cognitive, limitando la percezione all'empirismo puro. Il ritorno diventa un recupero del sé, della propria identità rimasta legata ad un orizzonte da tempo scomparso. Non si cade però nel sentimentalismo, nell'elogio soggettivista di una patria edenica che attraverso una presunta lingua dell'autenticità. L'immagine viene forgiata nel linguaggio intriso di concretezza, denudato ma vitale, lontano dai toni nostalgici e capace di saldare il reale con l'eterno. La sovrapposizione fra due momenti non provoca una rarefazione linguistica della realtà esterna, ma al contrario accentua ulteriormente l'esistenza sensibile degli oggetti. I testi non relegano visioni poetiche in uno spazio ideale, ma rendono presente la mancanza stessa.

Lo spazio diventa in questo modo il mezzo per aprire un varco nell'impossibilità di ristabilire il legame fra storia e assoluto, sottolineata da Berardinelli. La nozione del luogo permette ai poeti della generazione di mezzo di rivendicare un rapporto dinamico fra la percezione sensibile del reale e un'esperienza vera di ciò che lo eccede. «I luoghi», così Galaverni, «assottigliano la loro consistenza concreta,

«Il paesaggio è davvero una necessità primordiale. Non riesco a ricordare un solo incontro della mia vita fuori da un paesaggio urbano che rimane sempre lo stesso».

⁴⁵ *Piscina Scarioni*, vv. 9-11, *LILS*, p. 84-85.

⁴⁶ Roberto Galaverni, *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Roma, Fazi Editore, 2002, pp. 12-13.

⁴⁷ *Ivi*, p. 13.

storico-geografica, e assumono uno statuto contraddittorio, diventando ambivalenti, depistanti, allusivi, indecidibili, come di un *qui* a cui si sovrappongono o su cui si proiettano altri tempi e altri territori, altre luci e altri orientamenti». ⁴⁸

A queste dinamiche sembra corrispondere l'immaginario deangelisiano dove lo spazio centrale resta costantemente quello delle borgate milanesi che una volta concretizzate in Comasia o Bovisa, si sciolgono un attimo dopo nell'immagine di un oceano minaccioso che circonda il capoluogo lombardo. ⁴⁹ Per De Angelis, Milano: «più che una città riconoscibile, è un luogo di tensioni, silenzi, analogie». ⁵⁰ Essendo una costante della sua poetica, lo spazio dai confini milanesi diventa quel «luogo metaforico e metastorico», postulato da Carifi, il luogo dove viene ricostruita l'unità del soggetto. Tale approccio anima anche le visioni dell'ultimo volume, dove la città diventa un punto calamita e, come abbiamo già sottolineato, non si avvia qui un viaggio nostalgico di ricerca delle fondamenta, né progetto per i tempi a venire; «Il prima e il dopo convergono in sasso», il mondo scompare «dentro un colpo senza origine» e la voce incarna «l'estinzione del futuro». ⁵¹

Il basarsi dell'idea poetica sul senso del luogo viene in fondo legato alla rivendicazione di un'esistenza organica e compiuta dell'io, ossia alla «priorità della coscienza e della libertà individuale». ⁵² La formazione dei poeti della terza generazione risale in effetti al momento in cui lo statuto assoluto e prioritario del soggetto lirico era ancora innegabile. L'apertura del genere ai nuovi territori, avvenuta nel secondo dopoguerra, restava bilanciata dalla proiezione della misura interiore sullo spazio esterno. Di conseguenza questa nuova inclusività poetica era pur sempre lontana dalla mimesi diretta del mondo, esaminandolo secondo i principi di uno sguardo individuale. Gli ideali assoluti della forma ermetica non vengono qui completamente aboliti, ma trapassano nell'intensità e nell'altezza lirica innestate adesso all'interno di una prospettiva decisamente orizzontale. I versi si aprono al mondo, seguono la molteplicità del divenire, permettono incontri sempre collocabili in un cronotopo, infrangendo in questo modo il modello astrattivo.

⁴⁸ Ivi, p. 22.

⁴⁹ Cfr. *L'oceano intorno a Milano* che è il titolo della prima sezione di *Biografia sommaria*. Inoltre, in *Colloqui sulla poesia*, p. 87, il poeta parlando di Milano afferma: «È una città di naufragi e naufraghi, e mi piace immaginarla circondata da un oceano minaccioso», mentre in *Doppio passo* di *Linea intera, linea spezzata* ritorna la figura de «l'oceano dell'infanzia».

⁵⁰ De Angelis, *Colloqui sulla poesia*, p. 73.

⁵¹ *Penultima tappa del viaggio notturno*, v. 4, *LILS*, pp. 40-41; *Per l'Adele*, v. 19, ivi, pp. 25-26; *21 settembre*, v. 6, ivi, p. 20.

⁵² Galaverni, *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, p. 25.

Si può osservare, soprattutto nella stagione tarda di questi poeti, una sorta di divaricazione delle tensioni poetiche: un costante aggancio al piano storico-esistenziale e un contemporaneo interesse verticale. Il soggetto non riesce a riconoscersi appieno nel mondo, non può limitarsi alle sue strade. L'estraneità personale e una visibile inclinazione verso un altrove portano conseguentemente alle modificazioni sensibili dello spazio, però mai al suo definitivo abbandono. La voce poetica continua a sperimentare i limiti del mondo, la sua finitudine, il che si evidenzia anche nel linguaggio rimasto proprio della descrizione orizzontale del presente. La dimensione offerta dal luogo concreto, sebbene insufficiente, continua a mostrarsi però come ambito indispensabile per la autocomprensione dell'io e la creazione del testo poetico. L'opera non è subordinata allora allo status del mondo esterno, non è spinta a disfarsi in seguito alla sua disgregazione, ma viene retta dalla centralità del soggetto parlante che costruisce la propria identità in rapporto ai luoghi costitutivi per il suo essere e quindi, come nota Galaverni, «l'oscurarsi degli scenari esterni entra sempre in contrasto, come per uno strano effetto di rifazione, con l'inesausta ricchezza propositiva della dimensione interiore».⁵³

Il contesto della generazione di mezzo ci è servito ad evidenziare come la presenza dello spazio possa diventare un'emanazione del soggetto parlante. Ed è proprio la poetica di De Angelis a fondarsi su un percorso esperienziale radicato nella nozione del luogo. Il suo allontanamento dalla purezza formale porta all'estensione degli orizzonti del lirico. Tuttavia, vi viene pur sempre mantenuta un'ottica fortemente soggettiva: la visione del mondo trapassa la figura dell'io ed anche quando viene concessa libertà agli oggetti, l'io sembra sciogliersi al loro interno. La poesia recupera la corporeità, rimossa nella poesia ermetica, senza ridursi al dominio dell'esperienza narcisistica del corpo. Lo spazio diventa così anche il luogo della memoria, essendo uno stabile punto di riferimento senza il quale le visioni non potrebbero mai manifestarsi. Conseguentemente i ricordi che nascono dallo spazio permettono anche un'estensione temporale ed introducono la dimensione della durata.

Soggetto, spazio e memoria nelle ultime poesie di De Angelis

Le poesie di *Linea intera, linea spezzata* mantengono una costanza, persino sorprendente, del percorso se le confrontiamo con le opere della generazione più giovane, ma anche con i componimenti precedenti di De Angelis. La voce poetica, esistente fuori dal tempo però mai fuori dallo spazio, procede piuttosto per metamorfosi che per immagini slegate, conducendo il lettore a ritrovare i momenti già stati, le persone, le date. E così vediamo in questi versi un incontro poetico con

⁵³ Ivi, p. 53.

Piero Bigongiari (*Piazza Cavalleggeri 2*), Gottfried Benn (*Quinta tappa del viaggio notturno*), con i versi di Montale (*Libertà vigilata*), ma anche con Cesare Pavese (*Mercoledì*). Lo sguardo ripercorre le scene avvenute al liceo (*Scrutinio finale*), all'università (*Dialogo con un compagno*), attraversa la prima visione de *Il grido* di Antonioni (*Un film chiamato "Il grido"*), arrivando anche ai periodi irraggiungibili con la sola memoria personale, come *Belle Époque*. In questa raccolta lo sguardo lirico sembra disegnare un percorso che abbraccia il tempo nel suo intero, il che viene espresso anche attraverso gli intrecci grammaticali fra indicativo presente e passato remoto: «senti lo stesso odore di cloroformio | dove affondò la veste di lino» oppure fra passato prossimo e futuro semplice: «questo è stato il mio tempo, | un tempo di dischetti e figurine, e qui resterò per sempre». ⁵⁴ Più si va avanti attraverso le visioni, più rallenta il ritmo del susseguirsi delle scene reali. Le parole non rispecchiano nessun progresso, avendo perso del tutto il loro aggancio al tempo della storia. Si è invasi da un sentimento del percorso impercorribile che al contempo si mostra come costante discesa e riaffermazione del già stato. Tali dinamiche appaiono subito nella poesia d'apertura del volume, intitolata *Nemini*:

Sali sul tram numero quattordici e sei destinato a scendere
 in un tempo che hai misurato mille volte
 ma non conosci veramente,
 osservi in alto lo scorrere dei fili e in basso l'asfalto bagnato,
 l'asfalto che riceve la pioggia e chiama dal profondo,
 ci raccoglie in un respiro che non è di questa terra, e tu allora
 guardi l'orologio, saluti il guidatore. Tutto è come sempre
 ma non è di questa terra e con il palmo della mano
 pulisci il vetro dal vapore, scruti gli spettri che corrono
 sulle rotaie e quando sorridi a lei vestita di amaranto
 che scende in fretta i due scalini, fai con la mano un gesto
 che sembrava un saluto ma è un addio. ⁵⁵

Il soggetto sembra essere condotto in un altro tempo, guardandolo però solo dall'esterno; non può intervenire nel succedersi delle cose, non può modificare il loro ordine. Il dialogo interno di questo componimento parte con la salita sul tram; tuttavia, la presenza di un mezzo di trasporto (analogamente succede in *Settima tappa del viaggio notturno*, *Lauretta* e *Alberico sala*) non testimonia la propensione verso il mondo, il tentativo di avvicinarsi ad un traguardo e costruire un nuovo futuro: le dinamiche distinte invece da Martini nei versi dei poeti nati nell'ultimo

⁵⁴ *Penultima tappa del viaggio notturno*, vv. 14-15, *LILS*, pp. 40-41; *A.D.E.*, vv. 21-22, *ivi*, pp. 47-48.

⁵⁵ *Nemini*, *LILS*, p. 9.

ventennio del Novecento. In De Angelis la partenza rievoca un viaggio memoriale che, come l'aveva definito una volta l'autore stesso, segue la linea spirale, senza coincidere mai pienamente con il momento passato.⁵⁶ Il poeta introduce in tal modo la prospettiva dell'esilio che si mostra adesso come un esilio consapevole o già provato, lontano dalla disperazione che l'aveva accompagnato nelle raccolte degli anni Ottanta. Inoltre, le figure che riemergono dal tempo sono meno scarse, sembrano essere strettamente legate agli attributi della metropoli lombarda, alla sua topografia esatta, avvolte nell'asfalto, nella pioggia, nel vapore sui vetri, nella nebbia, ma anche in colori che illuminano le scene, in profumi di vaniglia, verbene (*Per l'Adele*), viole (*Quinta tappa del viaggio notturno*), oleandri (*Libertà vigilata*), dalie (*Comunità incontro*), fino ad ora mai presenti. Di sottofondo riemerge la musica in cui si radunano le voci del passato. Essa è soprattutto presente nella sezione *Nove tappe del viaggio notturno*:

Più tardi, nel silenzio della via, hai trovato una lampada
hai intonato la dolce canzone degli astri in movimento,
sei arrivato di fronte all'antico portone.
Ricordiamo, ricordiamo esattamente. [...]

Hai camminato e sei giunto in una grande sala
dove uomini vestiti di scuro ascoltano la cantante
dall'abito turchese e percorrono un cammino
che va dall'inizio più remoto a questo pianoforte
ascoltano la sua voce sempre più roca
dove mille voci che credevi disperse ritornano vive [...]

[...]
intoni l'ultima nota di un'immensa sinfonia,
con la voce di tutti gli affogati.⁵⁷

Tutto ciò sembra ricreare l'aspetto auratico dei punti passati, il quale aziona il flusso della memoria poetica. Se gli incontri con le persone scomparse erano già presenti in De Angelis, soprattutto nelle poesie di *Quell'andarsene nel buio dei cortili e Incontri e agguati*, rimanevano abbozzati dalle intermittenze dello sguardo,

⁵⁶ Cfr. De Angelis, *Tutte le poesie*, pp. 414-415: «un tempo che, ritornando, si avvicina alla strada dell'andata e può dunque osservarla e percepirla senza coincidere con essa. La figura geometrica che disegna questa forma non è dunque il cerchio, ma la spirale»; a questo proposito si veda anche Milo De Angelis, «L'interminabile parola data», *lettere a Damiano Sinfonico*, in *La parola data (interviste 2008-2016)*, Milano-Udine, Mimesis, 2017, p. 56.

⁵⁷ *Terza tappa del viaggio notturno*, vv. 1-4, *LILS*, p. 35; *Quinta tappa del viaggio notturno*, vv. 1-6, ivi, p. 37; *Penultima tappa del viaggio notturno*, vv. 16-17, ivi, pp. 40-41.

senza creare una visione così definitiva. In *Linea intera, linea spezzata* si percepisce un cambio di tonalità e di temperature di questi attimi. De Angelis riesce a permeare le parole del furore immerso nella quiete, ricollega l'elemento dionisiaco con quello apollineo, esprimendo con questo strumento l'atmosfera del momento in cui la vicenda è già passata, lo stadio è già chiuso, una volta finita la gara, ma la polvere agitata dagli atleti non è ancora caduta per terra, come se i veri avvenimenti non avessero contenuto tutta la forza che li aveva messi in movimento e continuano a starvi ancora. Tale momento, amato dal nostro autore fin dalle poesie d'esordio,⁵⁸ dona l'intensità ai versi della sua ultima raccolta, dove gli incontri vengono in qualche modo protratti, prolungati in un'immagine più complessa. L'autore ritorna ai momenti passati, ma anche riaggancia il momento stesso di tale ritorno ad un momento analogo e già avvenuto: riprende le proprie parole saldando una sorta di dimensione rituale della poesia.⁵⁹ E così, nel verso «Ricordiamo, ricordiamo esattamente» della *Terza tappa del viaggio notturno* risuonano – come nota Francesco Perardi⁶⁰ – le parole della *Cartina muta* della *Biografia sommaria*: «Riportiamo esattamente | i fatti e le parole».⁶¹ Si fondano in tal modo delle immagini a doppio specchio, dove in forza delle stagioni passate – ed attingendo ancora di più al pensiero di Pavese, alla nozione della capacità conoscitiva del secondo sguardo – nasce l'imperativo: «adesso devi restare, devi restare, devi dare alla notte | la sua dizione più precisa».⁶² Si percepisce qui una maggiore capacità di avvicinarsi al passato che permette di rendere più netti i particolari. I ritorni prendono forma nella sovrapposizione dei piani temporali il cui fondamento resta sempre quello di un luogo concreto. In tal modo le poesie deangelisiane continuano a costruire un repertorio della memoria dei luoghi.

Un po' come nel caso di Vittorio Sereni, neanche in De Angelis Milano è soltanto la Milano reale, il *qui* non è solo qui, l'adesso non è solo adesso. Nei versi del poeta luinese i luoghi, pur conservando «il valore delle cose irripetibili», «sono aperti per eccellenza, costruiti come per una fluida intersezione di piani moltiplicati»;⁶³ fondati su una solidità memorabile, stanno in un dinamico equilibrio fra vitalità e morte. Attraverso l'apertura allo spazio esterno si esprime un attrito tra io e mondo. La poesia entrando nel dialogo con le cose continua a

⁵⁸ Cfr. De Angelis, *Colloqui sulla poesia*, p. 162.

⁵⁹ Per approfondire l'aspetto dei ritorni e delle autocitazioni in De Angelis si veda soprattutto Andrea Afribo, *Deangelisiana*, in *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci Editore, 2017, pp. 107-126.

⁶⁰ Francesco Perardi, *La forza centripeta conduce l'universo*, in «L'Indice dei libri del mese», 6 (2021), p. 38.

⁶¹ De Angelis, *Tutte le poesie*, p. 265.

⁶² *Bowling dei fiori*, vv. 10-11, *LILS*, p. 14.

⁶³ Galaverni, *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, p. 33.

salvaguardare la soggettività dello sguardo. Il *qui* non viene ridotto alla rappresentazione effettiva dello spazio reale, essendo prima di tutto la sua base innegabile, quasi un ordito fenomenologico del mondo sereniano. Tale impostazione si evidenzia soprattutto nella sua ultima raccolta *Stella variabile* (1981) che, come afferma Galaverni, è «una raccolta non localizzabile in modo univoco, ma decentrata, topograficamente eccentrica ed eccedente, *variabile*, proprio come indicato dal titolo». ⁶⁴ Per aprire i luoghi ad un significato vivo e insopprimibile, indipendente dall'esaurimento della dimensione storico-esistenziale, Sereni sa anche liberare lo spazio dai personaggi concreti, universalizzando le loro presenze. De Angelis invece non tende mai a rendere assoluti gli elementi delle sue immagini, ma continua ad entrare in un contatto vero con il passato. Un'attenta percezione dei luoghi permette lui di accogliere i momenti già vissuti, «anni che sono rimasti | fuori dalla morte». ⁶⁵ Seguendo questa linea, ritroviamo in De Angelis il nodo di quel rapporto reciproco tra soggetto, spazio e memoria. L'ottica individuale non distorce il ricordo perché è lo spazio a farlo riemergere ed a garantire la sua autonomia, mentre il soggetto si manifesta soprattutto in forza dello sguardo concesso allo spazio.

Come si cerca di sottolineare, la sua memoria poetica non è volta a salvare i ricordi, creando un idilliaco spazio poetico che diventi un rifugio dallo scorrere del tempo, ma apre la dimensione dell'incontro dove tutti gli attimi recuperano la propria forza e dove anche il momento della morte viene intensificato fino ad eccedere il proprio limite. In riferimento al penultimo volume di De Angelis, *Incontri e agguati*, Luigi Tassoni afferma che è proprio la «voce nel testo [...] a raccontare come testimone, guida e ascolto, la non istantaneità della morte, il suo intrecciarsi all'esistenza, giacché per il poeta il senso della fine e del niente non è azzerante e ultimativo, e il morire è leopordianamente fatto da istanti che consentono di ridisegnare il profilo della vita stessa». ⁶⁶ Ciò succede anche nell'ultima raccolta dove la moltiplicazione delle voci ritaglia diverse ottiche sul momento della fine. L'ultima sezione del volume, *Aurora con rasoio* (inaugurata con una citazione di Arrigo Boito: «... corre levando impetuosi gridi | una pallida giostra | di poeti suicidi»), è proprio una sezione che sembra essere esplicitamente una sezione di morte, ma dopo, più che di morte risulta essere una sezione dell'aumento d'intensità, dell'accumulo delle circostanze che accompagnano la fine. Non si riesce però ad identificare qui il punto preciso della morte né riconoscere con certezza il soggetto che la fa avvenire. In un momento essa sembra

⁶⁴ Ivi, p. 59.

⁶⁵ *Per l'Adèle*, vv. 16-17, *LILS*, pp. 25-26.

⁶⁶ Luigi Tassoni, *Il gioco infinito della poesia. La lettura dei componimenti da Ungaretti a De Angelis*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2021, pp. 210-211.

imminente e sempre più vicina, per collocarsi un attimo dopo già alle nostre spalle. In entrambi i contesti la fine viene espressa soprattutto con le forme verbali del futuro semplice:

Lo farò un giorno di pioggia, lo farò all'aperto, non voglio
sporcare la stanza, lo farò di notte nel Ticino.
[...] cancellerò
ogni traccia sul computer, getterò il cellulare, getterò
tutti i quaderni, fogli, agende, tutto finirà nel nulla [...].

Nel buio di un mattino te ne andrai anche tu
e scorderai le tue mani le tue frasi le tue
estati di poesia [...].⁶⁷

La morte non è il punto finale del cammino, ma una condizione che continuerà a dilagare, a percorrere il mondo che resta. Essa pare vicina alle dinamiche de *L'attesa, l'oblio* di Blanchot, dove il protagonista: «cercava di dire tutto perché tutto fosse dimenticato, confidando ciò che è immortale a un individuo passeggero. Dimenticava. Ed era, in un certo senso, l'oblio e la bellezza visibile di ciò che fu dimenticato». ⁶⁸ Morire per il mondo prende a questo punto il significato di diventare un ricordo dimenticato. Lo scopo dell'espressione testuale consiste qui nel continuo *lavoro*, nell'abitare il nulla e il silenzio, che si sottrae al tempo presente, dove l'eternità entra nei momenti consueti e passeggeri, li lega attraverso la memoria, sempre libera dai traguardi. Per De Angelis l'esperienza del ritorno memoriale è in fondo un'esperienza della morte, di scomparire per il mondo, di entrare nell'oblio. Tale aggancio fra memoria e morte era già presente nella poetica di De Angelis, che in una delle interviste affermò: «Il luogo intero è quando all'improvviso ritorna ciò che abbiamo amato, quando i vivi e le ombre si parlano con sapienza [...]. Il luogo intero deve essere da quelle parti, deve essere la morte». ⁶⁹ I versi dell'ultima sezione della raccolta, sempre lontani dal tono luttuoso, si fondano inoltre sulle frequenti immagini ossimoriche che esaltano ulteriormente la vita che continua oltre l'atto definitivo della morte: incontriamo qui il buio percorso dal fuoco (*Meteora infuocata nella notte*), «le bacche gelate dall'inverno» (*L'ora improtetta*). Si sente costantemente qualcosa che sta per esplodere da dentro, dal sangue che percorre le cose. Sono anche i profumi a diventare più forti, più aspri, dal limone all'aceto sino al catrame (*Brown sugar*), mentre al posto del canto

⁶⁷ *L'arte di estinguersi*, vv. 1-2, 6-8, *LILS*, p. 77; *Filastrocca del nome perduto*, vv. 1-3, *ivi*, p. 100.

⁶⁸ Maurice Blanchot, *L'attesa, l'oblio*, trad. di Milo De Angelis, Milano, Guanda, 1978, p. 57 (ed. or. Paris 1962).

⁶⁹ De Angelis, *Colloqui sulla poesia*, p. 87.

appare «Un boato nelle orecchie, un cigolio delle cicale morenti, | un grido impazzito di grilli».⁷⁰ Persino lo stesso titolo della sezione, *Aurora con rasoio*, sembra indicare l'aspetto postumo di questa visione poetica. Il mattino è in effetti il punto dominato dalla presenza del nulla, il momento che arriva dopo la fine.

Conclusioni

Riassumendo le analisi, possiamo dire che Milo De Angelis nelle sue ultime poesie non limita la dizione poetica ad una rappresentazione narcisistica dell'esperienza corporale, ma concede ai versi un ordine a parte che, liberatosi dal procedere del tempo, si costruisce a partire dalla nozione dello spazio. I componimenti, percorsi dai flussi di memoria, permettono dei veri e propri incontri con i momenti passati, senza cedere mai a toni nostalgici, al ripiangersi ciò che ci è stato tolto, se non «quel battere tumultuoso del sangue».⁷¹ Vi avviene un recupero delle forze vitali (o persino dionisiache) che illumina il presente. Il riconoscimento in questo quadro della centralità della voce lirica non deve significare allora un ritorno al modello ermetico. De Angelis percepisce ed entra nel paradosso che si insedia alle basi della creazione poetica: non sovraccaricando l'opera con la sola esperienza del corpo, può mantenere una netta posizione centrale del soggetto poetico. Rivendicando i diritti della voce stessa, non della persona reale, l'espressione poetica permette un'esperienza profonda della realtà del segno. Nei componimenti vengono recuperate le coordinate oggettive della produzione testuale che non viene mai trattata come materiale indistinto, adoperato per dar spazio alle idiosincrasie personali. In questo senso De Angelis pare approssimarsi alla figura del *poeta-testo* ideata da Zanzotto, una figura del poeta che privilegiando la parola poetica, non si esaurisce «nella matericità fonetica e visiva della performance».⁷² Di conseguenza, recuperata l'autonomia dello spazio poetico, scompare anche la necessità di imporre alle parole l'obbligo della rivelazione di una verità suprema:

[...] Pregavi.
Ma non per risorgere o per un altro
sogno celeste. Chiedevi un'altra giornata.
Chiedevi di non compiere adesso
il volo deciso dai lampi,
chiedevi di illuminare l'ora solitaria,
chiedevi un'arte più serena di te,
un tenero negozio umano

⁷⁰ *Strada statale 31*, vv. 1-2, *LILS*, p. 91.

⁷¹ *L'ora improtetta*, v. 7, *LILS*, p. 80.

⁷² Lorenzini, Colangelo, *Poesia e storia*, p. 270.

dove troverai le stagioni
perdute che rinascono stasera.⁷³

Attraverso gli incontri con i momenti recuperati dalla memoria, il soggetto poetico sembra retrocedere, cancellando le tracce della sua esistenza. Ma il suo procedere all'indietro nel tempo fa in realtà ritornare tutti gli attimi già stati, facendo rivivere il passato nello spazio della poesia. Moltiplicando le voci, distende persino il momento della morte e rende più complessa la percezione dell'esistere, per recuperare infine, senza toni lamentosi né profetici, quel silenzio virile che orientava sempre il suo percorso: «la mia | sbilenca estrema azione per salvarmi dal paradiso celeste | o socialista, per tornare finalmente tra gli eroi, | tra i nostri eroi, per tornare nell'immenso nulla valoroso, | e solitario».⁷⁴

Bibliografia

- Erardo Affinati, *Patto giurato. La poesia di Milo De Angelis*, Pescara, Tracce, 1996.
- Andrea Afribo, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci Editore, 2017.
- Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.
- Alessandro Baldacci, *Milo De Angelis. Le voragini del lirico*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.
- Walter Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, ed. it. a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1995, pp. 87-160 (ed. or. Frankfurt 1940).
- Alfonso Berardinelli, *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.
- Maurice Blanchot, *L'attesa, l'oblio*, Milano, Guanda, 1978 (ed. or. Paris 1962).
- Simone Carella, Paola Febbraro, Simona Barberini (a cura di), *Il romanzo di Castel Porziano: tre giorni di pace, amore e poesia*, Viterbo, Stampa alternativa, 2015.
- Roberto Carifi, *Aspetti teoretico-critici della "nuova poesia"*, in «Nuova Corrente», 89 (1982), pp. 509-534.

⁷³ *Stille Nacht*, vv. 5-14, *LILS*, pp. 18-19.

⁷⁴ *In un bar degli anni Settanta*, vv. 9-13, *LILS*, pp. 62-63.

- Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- Maurizio Cucchi, *Cronache di poesia del Novecento*, Roma, Gaffi, 2010
- Milo De Angelis, *Colloqui sulla poesia*, Milano, La Vita Felice, 2008.
- Milo De Angelis, *Linea intera, linea spezzata*, Milano, Mondadori, 2021.
- Milo De Angelis, *La parola data. Interviste 2008-2016*, Milano-Udine, Mimesis, 2017.
- Milo De Angelis, *Tutte le poesie (1969-2015)*, Milano, Mondadori, 2017.
- Giuseppe Di Giacomo, *La questione dell'aura tra Benjamin e Adorno*, in «Rivista di estetica», 52 (2013), pp. 235-256.
<<http://journals.openedition.org/estetica/1626>>
- Terry Eagleton, *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*, London, Verso, 1981.
- Franco Fortini, *I poeti del Novecento*, Roma, Donzelli, 2017.
- Damiano Frasca, Caroline Lüderssen, Christine Ott (a cura di), *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti*, Firenze, Cesati, 2015.
- Roberto Galaverni, *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Roma, Fazi Editore, 2002.
- Niva Lorenzini, *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Milano, Bruno Mondadori, 2009.
- Niva Lorenzini, *Il presente della poesia*, Bologna, il Mulino, 1991.
- Niva Lorenzini, Stefano Colangelo, *Poesia e Storia*, Milano, Bruno Mondadori, 2013.
- Carlangelo Mauro, Enzo Rega (a cura di), *La poesia a scuola. A colloquio con i poeti*, Roma, Antonio Stango Editore, 2003.
- Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005.
- Guido Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 8 (2017), pp. 1-26.
- Francesco Perardi, *La forza centripeta conduce l'universo*, in «L'Indice dei libri del mese», 6 (2021), p. 38.
- Alberto Russo Previtali, Jean Nimis (a cura di), *L'avventura della permanenza. La poesia di Milo De Angelis*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.

- Jean Starobinski, *Il concetto di nostalgia*, trad. it. Alessandro Serra, in *Nostalgia. Storia di un sentimento*, a cura di Antonio Prete, Milano, Raffaello Cortina, 1992 (ed. or. Paris 1966).
- Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018.
- Luigi Tassoni, *Il gioco infinito della poesia. La lettura dei componimenti da Ungaretti a De Angelis*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2021.
- Pier Vittorio Tondelli, *Un weekend postmoderno: cronache dagli anni Ottanta*, Milano, Bompiani, 1990.
- Gianni Vattimo, *Le avventure della differenza*, Milano, Garzanti, 1980.
- Gianni Vattimo, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985.
- Marco Villa, *La sintassi di Somiglianze. Sulla poesia di Milo De Angelis*, Pisa, Pacini, 2019.
- Marek Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 2004.
- Andrea Zanzotto, *Fosfeni*, Milano, Mondadori, 1983.

Sitografia

- Giulia Martini, *Gli oggetti poetici degli anni Venti*, Intervento al convegno *TwentyTwenty Extended Conference: Interpreting 21st century poetry*, 23/02/2021
<<https://www.youtube.com/watch?v=GCF1C65Fdf0&t=3277s>>

LA FUNZIONE DELLA NOSTALGIA CREATIVA

Giulia Martini

Scilla e Cariddi uccidono in due modi opposti: per selezione, con specificità micidiale, e per grossolanità, con larghissimo ingurgito. Queste sembrano le due morti in cui rischia di incorrere anche il gesto antologico; soprattutto quando il gesto antologico diventa un gesto relazionale, un tendersi la mano per rimanere in simil-equilibrio, sui flutti mossi delle emersioni individuali e del coacervo.

Ma tra individualismo e coacervo è possibile operare una scelta, ritagliare il mondo, tentare una ricognizione, per quanto minacciata dai pericoli della vicinanza e dall'azzardo: un accertamento dell'esistenza e dell'identità di una generazione, attraverso una constatazione diretta, una campionatura strategica delle risorse tematiche e stilistiche che vengono dispiegate.

A partire dal corpus dei ventiquattro autori presenti nell'antologia *Poeti italiani nati negli anni '80 e '90* (Interno Poesia, I vol. 2019, II vol. 2020),¹ questo lavoro si propone di focalizzare e mettere in relazione i nodi tematici ricorrenti nei testi. Per ogni tema verranno offerti esempi testuali (non più di quattro e non meno di due per ogni autore, per ragioni di spazio) selezionati dal ventaglio molto più ampio dei due volumi antologici, a cui si rimanda per un quadro esaustivo.

Per anticipare un primo approdo, dall'inquadramento critico dell'incrocio dei temi emersi a posteriori sembrerebbe che i ventiquattro autori presi come campione partecipino orizzontalmente all'istanza della *nostalgia creativa*² e che il

¹ Giulia Martini (a cura di), *Poeti italiani nati negli anni '80 e '90*, in due voll., Latiano, Interno Poesia, 2019-2020, d'ora in avanti *Poeti italiani*. I due volumi ospitano testi di (in ordine alfabetico): Maddalena Bergamin, Ophelia Borghesan, Maria Borio, Clery Celeste, Marco Corsi, Damiana De Gennaro, Tommaso Di Dio, Gianluca Fùrnari, Manuel Giacometti, Anita Guarino, Giovanni Ibello, Marco Malvestio, Franca Mancinelli, Lorenzo Marinucci, Demetrio Marra, Dimitri Milleri, Giusi Montali, Francesco Ottonello, Bernardo Pacini, Mariachiara Rafaiiani, Eleonora Rimolo, Damiano Sinfonico, Francesco Terzago, Francesco Vasarri.

² Nell'accezione di Remo Ceserani, Mario Domenichelli, Pino Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, vol. II, Milano, Garzanti, 2007, p. 1669. Di «nostalgia creativa» parla anche Vito Teti, in *Antropologia dei migranti*, in *La storia, le trasformazioni. Piero Bevilacqua e la critica del presente*, a cura di Leandra D'Antone e Marta Petruszewicz, Roma, Donzelli, 2015. Un'altra fonte è Emilia Di Rocco, in particolare lo studio *Raccontare il ritorno. Temi e trame della letteratura*, Bologna, il

movimento interno dei loro testi indichi, a vario livello, una trasformazione della *nostalgia passiva* in spinta narrativa e propensione all'*agency*, attraverso la presa di consapevolezza della disgregazione del mondo e della cellula sociale.

Parte di questi temi era in qualche modo emersa già nella *Prefazione* di entrambi i volumi, in cui si accennava a una sorta di «attivismo non contemplativo»³ come a una postura testuale comune individuata solo a posteriori; in altre parole, senza che abbia orientato in alcun modo la scelta dei poeti antologizzati. Con questo articolo si vorrebbe quindi circoscrivere e approfondire a un livello razionale e oggettivo quanto nelle introduzioni era stato proposto a un livello intuitivo.

1. Alcuni temi e oggetti poetici degli anni Venti

Fin da subito emerge, legata alla ricorrenza orizzontale e sistematica di mezzi di trasporto (i più distanti fra loro, da una «ruspa» a un'«arca», in linea con le differenze stilistiche e programmatiche di ciascun autore), l'ossessione condivisa per la partenza, che si configura tanto nei termini di viaggio compartecipato che in quelli di spinta individuale.

Nel primo caso, il personaggio che dice «io» contempla i viaggi degli altri, magari da un punto di vista isolato, oppure si trova in un mezzo, pubblico o privato, con altre persone, e il viaggio è uno spostamento condiviso, un'esperienza comunitaria o familiare in senso stretto: «aspettiamo che un sessantenne | meccanico [...] | aggiusti la nostra Renault sette posti»;⁴ «Ho questo amico con cui spesso facciamo dei giri | in macchina, giriamo la città».⁵

Nel secondo, la partenza è legata a un'avventura, anche quotidiana ma comunque personale, alla scoperta dell'*eros*, e, finalmente, al *nostos*, al ritorno a casa: «il bus invisibile | che traghetta a casa».⁶

L'occasione del viaggio dà adito talvolta a una partenza assoluta, quasi senza soggetto, che può avere esiti di ansia religiosa, per cui il mezzo di trasporto viene connotato con elementi sovranaturali o sublimato a 'macchina' per eccellenza, a motore universale: «L'incanto di una teleferica»;⁷ «le macchine in processione».⁸

Sembra altrettanto interessante che questa partenza non prenda mai in considerazione l'idea della fuga: nessun mezzo di trasporto viene preso per fuggire,

Mulino, 2017. Sul rapporto tra forze creative e crisi, si veda anche Evelyn Grossman, *La Créativité de la crise*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2020.

³ *Poeti italiani*, I, p. 6.

⁴ *Ogni giardino è un poliambulatorio*, vv. 3-5, D. Marra, *Poeti italiani*, I, p. 155.

⁵ *Ho questo amico con cui spesso facciamo dei giri*, vv. 1-2, Terzago, *Poeti italiani*, II, p. 96.

⁶ *Quando si abita il panico*, vv. 4-5, Milleri, *Poeti italiani*, I, p. 167.

⁷ *La mia estasi rimane*, v. 8, Ibello, *Poeti italiani*, I, p. 108.

⁸ *La funzione non è durata molto*, v. 2, Sinfonico, *Poeti italiani*, I, p. 82.

per allontanarsi velocemente da qualcosa o qualcuno. Il viaggio, in altre parole, viene intrapreso per capire o per avvicinarsi («Sapersi avvicinare. | Così vediamo l'enigma della distanza | dal posto in cui si addensano i luoghi che ci hanno abitato»),⁹ primo dato per cui questo manipolo di autori condividerebbe la postura della propensione e della contemplazione industriosa.

Fra le varianti del macrotema del viaggio, la più ricorrente all'interno della selezione operata è quella del *nostos*, del ritorno a casa. Il concetto di *casa*, a sua volta, indica tanto il luogo fisico dove sono state erette le mura domestiche quanto il momento ideale del ricongiungimento degli affetti del presente e del passato, e infine la presa di consapevolezza rispetto al proprio percorso di individuazione.

Di nuovo, ci troviamo di fronte a due istanze contrapposte: da un lato, questo amalgama di stati chiamato *casa* non è mai pacificato e neppure omogeneo, ma viene fatto reagire con le categorie della guerra, della distanza, del disorientamento e dell'abbandono; dall'altro, anche in questo caso emerge una propensione a *tornare* che dipende strettamente dall'*agency* dell'individuo: «Le case non sono mai belle | come quando le abbandoniamo»;¹⁰ «È una trincea la casa materna dove mi ospiti».¹¹

Lo sfaldamento o contaminazione del nucleo originale è un sintomo del più grande sfaldamento o contaminazione del mondo, che ricorre orizzontalmente in tutti gli autori presi come campione. Niente viene esonerato da questa disgregazione generalizzata, che coinvolge tanto l'individuo, consapevole di avere «le radici nel flusso del nulla»,¹² quanto la famiglia,¹³ il consorzio sociale¹⁴ e il paesaggio,¹⁵ nelle forme ricorrenti del crollo o caduta e del malfunzionamento:

⁹ *Sapersi avvicinare*, vv. 1-3, Borio, *Poeti italiani*, I, p. 31.

¹⁰ *Say Goodbye, Catullus, to the Shores of Asia Minor*, II, vv. 21-22, Malvestio, *Poeti italiani*, II, p. 131.

¹¹ *Quell'abbraccio te lo sei preso tutto*, v. 4, Rimolo, *Poeti italiani*, I, p. 128.

¹² *Jetzt, e quali fonti Neubauer*, v. 8, Ottonello, *Poeti italiani*, II, p. 157.

¹³ «Il padre conquista | e poi scompare, | si duplica e fugge. [...] La figlia è remissiva, dolente. [...] si logora nel nascondino. [...] sognare un parricidio | che investa tutto il futuro, | tutto il passato» (*Ritratto di famiglia*, vv. 1-21, Milleri, *Poeti italiani*, I, p. 168).

¹⁴ «Avevo degli amici bellissimi, a vent'anni, | icone o stereotipi da film. | Diventavano tanti volti sfaccettati, ubriachi ed ostili» (*Avevo degli amici bellissimi, a vent'anni*, vv. 1-3 Guarino, *Poeti italiani*, I, p. 21).

¹⁵ «Stanno | erigendo delle nuove palazzine, mi fa notare il mio amico. | Hanno spianato tutto quanto, hanno scavato delle fosse. | Hanno bruciato gli ultimi sterpeti. Stanno combattendo | il terzo paesaggio» (*Ho questo amico con cui spesso facciamo dei giri*, vv. 11-15, Terzago, *Poeti italiani*, II, p. 96).

la lingua che si inceppa è un chiaro segno¹⁶

il caro corpo cade¹⁷

*Se adesso arrivasse un terremoto,
saremmo tutti insieme*¹⁸

Le frasi non compiute restano ruderi. C'è un intero paese in pericolo di crollo¹⁹

Dentro la vita morbida ci si gettava il seme
del futuro, ma nulla funzionava²⁰

Questo deterioramento universale sembra applicato in particolare a due sottocategorie: il cibo e il corpo. Nel caso del cibo, assistiamo a un progressivo snaturamento di tutto ciò che avrebbe potuto essere nutriente. Il cibo diventa una minaccia, è sempre nauseante e respingente, quando non acido e aspro, ostile o giudicante, avariato, acquista lo statuto di un'arma, di un potenziale veleno, di un proiettile, con risvolti inquietanti in senso metafisico:

Sabato frittole e curcuci. Nelle caddàre
vengono bolliti dalla mattina
gli scarti del maiale²¹

il caffè torrefatto sciamia dentro
l'abisso
[...] al finire della maionese,
ho paura di morire²²

il latte, nelle bottiglie verdi, ha
lasciato una crosta gialla, appiccicosa²³

In tutti questi casi, si tratta di cibo finto, cibo che non nutre, e se nutre, è poco e sta per finire.

¹⁶ *Raggiunge il terzo cielo, quindi pensa*, v. 3, Borghesan, *Poeti italiani*, II, p. 115.

¹⁷ *un diagramma così*, Corsi, *Poeti italiani*, II, p. 45.

¹⁸ *Se adesso arrivasse un terremoto*, vv. 1-2, De Gennaro, *Poeti italiani*, I, p. 139.

¹⁹ *Le frasi non compiute restano ruderi*, Mancinelli, *Poeti italiani*, II, p. 20.

²⁰ *Le case crolleranno, si è dimezzato*, vv. 14-15, Vasarri, *Poeti italiani*, I, p. 96.

²¹ *La vita a Kansas City*, VI, vv. 1-3, Marra, *Poeti italiani*, I, p. 152.

²² *Senza sarcasmo*, vv. 15-23, Pacini, *Poeti italiani*, I, pp. 65-66.

²³ *Ho questo amico con cui spesso facciamo dei giri*, vv. 16-17, Terzago, *Poeti italiani*, II, p. 96.

Passando invece al corpo, il suo impiego come oggetto testuale percorre entrambi i crinali della repulsione e della violenza sanguinosa, sempre a partire da un contesto generale di frantumazione e sgretolamento:

Il tuorlo magmatico dell'alba
si sgretola nei cardi.
È questo il destino dei corpi²⁴

l'idrofobia, il cane che beve, il corpo che si disgrega²⁵

il nostro naturale
decomporci in schegge di terra²⁶

Per quanto riguarda la repulsione, i ventiquattro autori antologizzati fanno del corpo un ricettacolo di malattie infettive, virali, verminose, sindromi, non necessariamente terminali, ma sempre fastidiose e respingenti, che deturpano l'aspetto e ottundono i sensi.²⁷ Queste malattie possono riguardare tanto la pelle quanto la psiche,²⁸ nei termini di nevrosi o disturbo della personalità,²⁹ con esiti invalidanti.

In una nutrita serie di testi, assistiamo a scene che rispondono a un gusto decisamente *splatter*, per cui vengono evocate situazioni emorragiche, orrende mutilazioni e ferite mortali, magari volontariamente inferte, che implicano la morte di un congiunto del soggetto parlante: «ti si spaccavano i pori»;³⁰ «rotto il tempo e le vene del collo».³¹

Spesso si tratta di una morte generica, di un individuo eletto campione della specie, sia attuale che di un lontano passato; senza escludere le morti mediatiche: una vittima della malavita organizzata e un suicidio famoso: «(La Fallara | solo un

²⁴ *Il tuorlo magmatico dell'alba*, vv. 1-3, Ibello, *Poeti italiani*, I, p. 107.

²⁵ *i portatori di peste – io che mi sdraio e mi immagino il tuffo*, v. 6, Montali, *Poeti italiani*, II, p. 85.

²⁶ *Softya*, vv. 10-11, Rimolo, *Poeti italiani*, I, p. 126.

²⁷ «Malattia infettiva generalizzata | con sintomatologia caratteristica» (*Setticemia*, vv. 1-2, Bergamin, *Poeti italiani*, II, p. 61).

²⁸ «La mattina, per lei, il referto ha usato una parola | rocciosa, senza pori: depressione, cadere verso il basso» (*Anedonia*, vv. 15-16, Borio, *Poeti italiani*, I, p. 39).

²⁹ «Ha chiesto se il braccio era il suo» (*Ha firmato lentamente il modulo del consenso*, v. 5, Celeste, *Poeti italiani*, I, p. 118); «la ciclotimia è l'ultima fiducia della specie» (*il corpo si avvia, proietta luce opaca*, v. 10, Montali, *Poeti italiani*, II, p. 86); «le braccia insugherite» (*Senza sarcasmo*, v. 8, Pacini, *Poeti italiani*, I, p. 65).

³⁰ *Le case crolleranno, si è dimezzato*, v. 21, Vasarri, *Poeti italiani*, I, p. 96.

³¹ *Tombali in catalogo*, v. 72, Giacometti, *Poeti italiani*, I, p. 52.

po' d'acidità di stomaco)»;³² «Morire dal ponte, passati i cartelli | varcare i cancelli e buttare | la tenera mente in altissime | acque ghiacciate».³³

Talvolta, chi scrive si preoccupa di contestualizzare la morte in senso luminoso, cioè di fornire indicazioni circa lo stato della luce nel momento in cui avviene il decesso.³⁴

Questo permette di introdurre un altro oggetto imprescindibile, la luce, onnipresente e ossessivamente misurata: «e luce dappertutto, ancora luce»;³⁵ «Non vedevi | come tutto luccicava».³⁶

Rispetto alla mera registrazione della cornice luminosa, variabilmente intersecata tra i due estremi di oscurità totale e abbaglio, emerge un rapporto di causalità materiale che viene a crearsi fra l'azione o l'evento evocato e l'ora del giorno.³⁷ Non di rado, la luce subisce un processo di personificazione che la porta a compiere un gesto proprio, posizionandosi quasi come un personaggio.³⁸ Se da un lato non mancano annotazioni e metafore classiche o classicheggianti, dall'altro il dato luminoso viene riformulato in immagini rare, preziose e ricercate, facendo ricorso a una terminologia settoriale o straniante.³⁹

Una prima domanda riguarda il rapporto tra il soggetto parlante e la luce. Dalla comparazione delle ricorrenze è emerso che chi scrive assume nei confronti della luce la postura di chi attende per agire; il soggetto lirico sembra avere una sorta di appuntamento luminoso, aspetta fiducioso di 'venire alla luce', in linea con la costante della propensione, con la lotta contro il buio di cui sopra: «Il primo appuntamento fu alla luce | nell'ora della luce»;⁴⁰ «Aspetto che scenda la luce».⁴¹

In tal senso, una conseguenza interessante è quella del coincidere del soggetto parlante (del suo corpo, del suo conglomerato identitario o delle sue ipostasi) con la fonte luminosa; chi dice «io» diventa tramite di luminosità, proietta luce: «un solo punto luce che sono io»;⁴² «la coclea | proietta un sole».⁴³

³² *La vita a Kansas City*, VII, vv. 1-2, Marra, *Poeti italiani*, I, p. 152.

³³ *Forth Road Bridge*, vv. 6-9, Bergamin, *Poeti italiani*, II, p. 60.

³⁴ «la morte col sole che splende» (Ivi, v. 2).

³⁵ *Le nocche come acini sbucciati*, v. 7, Borghesan, *Poeti italiani*, II, p. 111.

³⁶ *è un momento di ammutinamento*, vv. 9-10, Rafaianni, *Poeti italiani*, II, p. 167.

³⁷ «nell'ora chiara della ricerca del cibo» (*A ottanta centimetri da te*, v. 5, Celeste, *Poeti italiani*, I, p. 116).

³⁸ «la poca luce | emise un breve rantolo» (*fissavo l'ombra sul muro e per esercizio*, vv. 11-12, Corsi, *Poeti italiani*, II, p. 46).

³⁹ «il sole è una biglia di benzodiazepina» (*Cercava la risacca nelle pinete*, v. 8, Ibello, *Poeti italiani*, I, p. 109).

⁴⁰ *Il primo appuntamento fu alla luce*, vv. 1-2, Fùrnari, *Poeti italiani*, II, p. 141.

⁴¹ *Aspetto che scenda la luce*, Mancinelli, *Poeti italiani*, II, p. 21.

⁴² *Trasparenza*, IV, v. 8, Borio, *Poeti italiani*, I, p. 35.

⁴³ *se ne sta immobile, si muove invece l'occhio*, vv. 2-3, Montali, *Poeti italiani*, II, p. 84.

Il coinvolgimento diretto all'interno della fenomenologia della luce, il *farsi* testimone luminoso, sembra direttamente correlato a quella che risulta l'istanza principale tra quelle finora esposte: l'autoinvestitura poetica, che si risolve nei termini di progressiva specializzazione letteraria e presa di consapevolezza della specificità del gesto artistico, percepito come «mestiere» e «lavoro» da cui non bisogna distrarsi, anche quando si realizza nei termini di *performance*, di esibizione davanti a un pubblico:

Occorreranno tecnici del canto
quando ogni altro mestiere avrà fallito⁴⁴

Tutto era già pronto per il reading di poesie⁴⁵

Per sopravvivere è necessario specializzarsi,
diventare un esperto in qualche specie
naturale, linguistica o sociale⁴⁶

Ora il mestiere è non perdere il punto.
Il lavoro è svagato, precisissimo,
non si debbono perderne gli appunti⁴⁷

Veramente colpisce la sicurezza per cui il poeta sa di *fare poesia* e forse, ancora di più, la disinvoltura con cui lo dice, insieme all'insofferenza per le «frasi non compiute»⁴⁸ o interrotte, per le «frasi sempre uguali»,⁴⁹ per il «linguaggio mai perfezionato».⁵⁰

*Così, non alzando la voce
per non essere scoperta,
mi è riuscito finalmente
di sembrare una poetessa*⁵¹

⁴⁴ *Occorreranno tecnici del canto*, vv. 1-2, Fùrnari, *Poeti italiani*, II, p. 143.

⁴⁵ *Tutto era già pronto per il reading di poesie*, v. 1, Guarino, *Poeti italiani*, I, p. 17.

⁴⁶ *Per sopravvivere è necessario specializzarsi*, vv. 1-3, Sinfonico, *Poeti italiani*, I, p. 83.

⁴⁷ *Appunti sul raddoppio*, vv. 20-22, Vasarri, *Poeti italiani*, I, p. 94.

⁴⁸ *Le frasi non compiute restano ruderi*, Mancinelli, *Poeti italiani*, II, p. 20.

⁴⁹ *Il lavoro è ricominciare a cicli*, v. 6, Celeste, *Poeti italiani*, I, p. 117.

⁵⁰ *L'opera della luce sugli stagni*, v. 5, Fùrnari, *Poeti italiani*, II, p. 142.

⁵¹ *Ti ho tenuto il posto*, vv. 8-11, Bergamin, *Poeti italiani*, II, p. 59.

Avremo scritto cento poesie
sul canile prima di rimuoverle
tutte insieme⁵²

ora che scrivo⁵³

scrivevo scevro in poesia⁵⁴

Così, anche una parola quasi impudica come ‘ispirazione’, quasi blasfema come ‘musa’, può essere allusa con sfacciataggine, e proprio riferita al momento in cui «morde nel letto».⁵⁵ Anche quando il ruolo di poeta viene coinvolto testualmente in una scena declassante, sembra comunque una posa, un concedersi una postura auto-parodica, non scevra di compiacimento, che non arriva a intaccare la concezione dignitosissima della propria veste sociale; concezione che sembra motivata, più di ogni altra cosa, dal fatto di avere qualcosa da dire e di sapere come farlo, con mezzi stilistici e retorici precisi e ineliminabili:

non scrivere, davvero, lascia stare,
ti stanno raccontando che là fuori
qualcuno vuole leggerti, ma è falso⁵⁶

Lui non scandiva i momenti e gli spettatori si distraevano e
ricominciava a diffondersi il vociare di frasi sconnesse.
Il Poeta aspettava, seduto, paziente, il suo turno tra
i frammenti dei discorsi che udiva.
Poi si alzò e diffuse il suono dei suoi versi nell’ambiente.
La sua presenza solida e la voce più
sicura riuscirono a zittire il pubblico insensibile⁵⁷

ma a noi, stanchi e verbosi,
sempre più stanchi e sempre più verbosi,
non può che fare piacere⁵⁸

⁵² *Canile*, 100, vv. 1-3, Borghesan, *Poeti italiani*, II, p. 113.

⁵³ *Ma fratello impossibile, mio solo*, v. 6, Fùrnari, *Poeti italiani*, II, p. 144.

⁵⁴ *Ricordo dopo la partenza*, v. 12, Ottonello, *Poeti italiani*, II, p. 156.

⁵⁵ *Se appaio così ordinata, ordinaria, è per il rispetto che provo*, v. 6, Guarino, *Poeti italiani*, I, p. 23.

⁵⁶ *Sei lì che fai la spesa, che fai spinning*, vv. 5-7, Borghesan, *Poeti italiani*, II, p. 112.

⁵⁷ *Tutto era già pronto per il reading di poesie*, vv. 9-15, Guarino, *Poeti italiani*, I, p. 17.

⁵⁸ *Say Goodbye, Catullus, to the Shores of Asia Minor*, vv. 12-14, Malvestio, *Poeti italiani*, II, p. 131.

Sotto io, come dei cipressi erbacce, poeta
a me rimane la scatarata di chi ha macchiato il caffè
con la schiuma di latte⁵⁹

saprei cosa dire ma scatta il verde⁶⁰

Questi mezzi stilistici e retorici possono all'occorrenza trasformarsi quasi in strumenti di tortura: succede quando l'atto del dire inizia a essere percepito come «crimine»,⁶¹ quando il dire diventa giocoforza un «dire Orrore». ⁶² Eppure, non basta per rinunciare all'enunciazione: la disgregazione del mondo non fa desistere dal dire, ma lo incentiva.

A tacere, semmai, è il referente, che evidentemente non possiede gli strumenti per riscattare il suo messaggio dall'afasia – tanto che viene ammonito da chi dice «io», che gli sconsiglia di parlare, gli consiglia di astenersi: «e io al contrario ho ancora | qualcosa da dirti, vedi, nonostante tutto, | cara». ⁶³

Per contro, sono numerosi gli esempi in cui il poeta si immortala nell'atto di *dire parole* al suo interlocutore, parole che hanno sempre – o quasi – un ruolo chiarificatore, se non proprio salvifico, e che vengono lanciate quasi come una corda cui aggrapparsi («ti ho | gettato una corda di parolette sottili»). ⁶⁴

A questo proposito, sembra opportuno soffermarsi sui modi in cui ci si rivolge ai referenti. Ai ventiquattro autori antologizzati sembra infatti ascrivibile la dote della generosità interlocutoria, che prevede uno sforzo di apparato, uno zelo raro, nella direzione della dicibilità: nel momento in cui, come si è detto, esiste un contenuto, è importante che l'Altro lo capisca. Ecco allora prendere piede intercalari e frammenti di enunciato che indicano il messaggio e lo incorniciano, accentrano l'attenzione dell'interlocutore: «Capisci, non è stato per indifferenza o durezza di cuore». ⁶⁵

Una variante abbastanza comune di questa premura nei confronti del referente è rappresentata da tutta una serie di testi in cui compaiono direttamente consigli e ammonizioni, (molto spesso nella forma di imperative costruite con l'infinito o

⁵⁹ *Ogni giardino è un poliambulatorio*, vv. 13-15, Marra, *Poeti italiani*, I, p. 155.

⁶⁰ *Un limone*, v. 10, Pacini, *Poeti italiani*, I, p. 68.

⁶¹ *Quando si abita il panico*, v. 17, Milleri, *Poeti italiani*, I, p. 167.

⁶² *Ritratto di famiglia*, v. 18, Milleri, *Poeti italiani*, I, p. 168.

⁶³ *Ovidio in autostrada prima di un temporale lascia un messaggio in segreteria*, vv. 17-19, Malvestio, *Poeti italiani*, II, p. 126.

⁶⁴ *Le case crolleranno, si è dimezzato*, vv. 18-19, Vasarri, *Poeti italiani*, I, p. 96.

⁶⁵ *Mi hai telefonato mentre pensavo a Costanza d'Altavilla*, v. 4, Sinfonico, *Poeti italiani*, I, p. 79.

comandi negativi), delucidazioni e previsioni sul futuro: «Non dire bugie»;⁶⁶ «prova a dormire».⁶⁷

Questa pratica discorsiva comporta necessariamente che il personaggio parlante abbia una visione più completa, nitida, lungimirante delle cose – che, insomma, la sappia più lunga del suo interlocutore – e infatti, non di rado, viene ribadito quanto i loro posizionamenti nel mondo siano distanti,⁶⁸ e, cosa ancora più interessante, quanto le risorse gnoseologiche (o anche semplicemente il carisma) dell'interlocutore siano limitate.⁶⁹

La lungimiranza del soggetto lirico sembra andare di pari passo con un elemento formale che si candida a distinguere orizzontalmente la produzione giovanile degli autori scelti, pur non afferendo alle categorie di tema e oggetto testuale in senso stretto: l'uso – inconsapevole o programmatico (come nella serie *Canile* di Ophelia Borghesan),⁷⁰ ma comunque sistematico e ricorrente – dell'indicativo futuro semplice come tempo verbale.⁷¹

Il testo poetico viene così caricato di un valore profetico, oltre a riconfermarsi anche grammaticalmente quella propensione che è già stata, più volte, guardata come caratterizzante in senso generazionale: sembra che questi autori abbiano continuamente lo sguardo rivolto al futuro – e non in atteggiamento solo contemplativo, ma in quello di chi si prepara ad agire, di chi aspetta la luce per farsi luce, per passare agli altri un testimone luminoso.

Semplificando, c'è un futuro luminoso (o presagito come tale) che viene edificato su un'eredità scomoda, quando non macabra, che affonda spesso le sue radici in un passato lontanissimo; che equivale ad alludere al frutto usando nel frattempo il cibo avariato come fertilizzante.

In molti testi si respira un'aria di caverna, come se fosse un recupero identitario, un «esercizio della ricostruzione»;⁷² si entra nei siti antichi nelle vesti di studiosi, restauratori, archeologi, speleologi o turisti – e «scava[re] le fondamenta»,⁷³

⁶⁶ *Tombali in catalogo*, v. 31, Giacometti, *Poeti italiani*, I, p. 50.

⁶⁷ *Ukiware yo*, Marinucci, *Poeti italiani*, II, p. 69.

⁶⁸ «Sono sempre altrove rispetto a te. E viceversa» (*Avevo degli amici bellissimi, a vent'anni*, v. 9, Guarino, *Poeti italiani*, I, p. 21).

⁶⁹ «non parli, immerso | nell'odore di urina e proteine animali» (*Un uomo entra*, vv. 9-10, Di Dio, *Poeti italiani*, II, p. 33).

⁷⁰ Cfr. *Poeti italiani*, II, p. 113.

⁷¹ «Vi aspetteremo, dentro il corpo | del piccione sull'asfalto [...] | A metà del viaggio, ci ritroveremo lungo il bordo | di un lago che vedremo | nella bugia della mente. Sapremo poi muoverci [...] | Sapremo parlare» (*Infine si alzò dal tavolo*, vv. 8-16, Di Dio, *Poeti italiani*, II, p. 34).

⁷² *A mani nude gli studiosi scavano le fondamenta*, v. 5, Rimolo, *Poeti italiani*, I, p. 127.

⁷³ *Ivi*, v. 1.

«trova[re] | residui organici»⁷⁴ non è che un altro modo per ripetere il *nostos*, il rito del ritorno a casa:

Dentro la caverna, hanno trovato
residui organici, rocce e frammenti di corno
sbozzato in zagaglie [...] ⁷⁵

Necropoli aperte, cerose,
affastellate di restauratori
che cercano erose membra [...] ⁷⁶

tra tombe etrusche ⁷⁷

Gli studiosi le hanno dato il nome di Naia quando
la hanno ritrovata in un complesso di caverne dello
Yucatàn allagatosi circa diecimila anni fa [...] ⁷⁸

2. In dialogo

Nell'ottica di mettere in relazione i nodi stilistici e tematici affiorati (e sono: i mezzi di trasporto, il *nostos*, la disgregazione del mondo, il cibo nocivo, le malattie repulsive, la luce, la generosità interlocutoria, l'uso del futuro semplice, l'eredità macabra e la resistenza archeologica), emerge come l'esperienza della nostalgia (nella cui etimologia si legano *nostos* e *algos*, dolore per la sua impossibilità) ricongiunga idealmente tanto la rappresentazione della malattia quanto il desiderio del ritorno a casa.

Nel *Dizionario dei temi* di Cesarani, la ricostruzione della storia letteraria della nostalgia si sviluppa a partire dalla sua origine come malattia (passata solo in un secondo momento a sentimento), quindi da una serie di informazioni di carattere medico, fra cui l'osservazione dei sintomi:

La parola nostalgia è moderna, ma il campo dei sentimenti che essa designa è antico quanto il linguaggio dell'uomo. La parola fu coniata soltanto nel 1688 da Johannes Hofer, un giovane studente di medicina dell'Università di Basilea, il quale intitolò la sua tesi di laurea *Dissertatio medica de nostalgia*. [...] Agli occhi dei medici di fine Seicento

⁷⁴ *Un uomo entra*, vv. 14-15, Di Dio, *Poeti italiani*, II, p. 33.

⁷⁵ *Ivi*, vv. 14-16.

⁷⁶ *Tombali in catalogo*, vv. 41-43, Giacometti, *Poeti italiani*, I, p. 50.

⁷⁷ *Kami chisashi*, Marinucci, *Poeti italiani*, II, p. 70.

⁷⁸ *Gli studiosi le hanno dato il nome di Naia quando*, vv. 1-3, Terzago, *Poeti italiani*, II, p. 98.

i casi di nostalgia si mostrano con stati di febbre strisciante, allucinazioni, depressioni, circolazione lenta del sangue, nausea, disappetenza, insonnia, delirio: sintomi che il giovane Hofer spiega con la concentrazione degli «spiriti vitali» e degli umori attorno a una sola sede, il cervello, e attorno a una sola idea, il fantasma del ritorno in patria.⁷⁹

Tra questi sintomi, come si è visto, almeno due interessano più o meno orizzontalmente la produzione degli autori analizzati come campione: la disappetenza e la nausea.

Per tornare al tema forte della loro poesia, il sentimento della disgregazione del mondo (molteplacamente declinato), sembra funzionare perfettamente la definizione di «nausea» offerta dallo stesso *Dizionario dei temi*:

Sono numerose le testimonianze di autori che reagiscono alla paralisi della volontà e al disgusto di fronte alla decomposizione della cellula sociale – sempre scanditi dalle guerre e dai loro esiti catastrofici –, con la rappresentazione di un sentimento di nausea nel soggetto.⁸⁰

Inoltre, in *Les complexes familiaux*, Lacan stabilisce un nesso fra un rapporto patologico con il cibo, riferendosi in particolare all'anoressia, e «una posizione del soggetto caratterizzata da una nostalgia incolmabile per l'Altro materno che sfiora l'attrazione oscura verso l'abisso della morte»;⁸¹ il vincolo familiare su cui si focalizza Lacan, individuando una relazione nostalgica con la figura materna, risulta in stretta connessione con l'archetipo del ritorno a casa.⁸²

Tornando al concetto della nostalgia, il *Dizionario dei temi* distingue tra nostalgia «passiva, chiusa, regressiva» e nostalgia «aperta, creativa». Quest'ultima è resa possibile dall'accettazione della «finitudine come elemento costitutivo dell'esistenza», che contribuisce «a trasformare la nostalgia in linguaggio, in narrazione».⁸³

In effetti, la lingua tedesca, in cui la parola *nostalgia* è legata etimologicamente alla casa (*Heimweh*), prevede anche un'entrata lessicale che indichi una nostalgia di secondo grado, trasformata cioè in *agency* e in desiderio di viaggio (*Fernweh*).

⁷⁹ Ceserani, Domenichelli, Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, pp. 1667-1668.

⁸⁰ Ivi, p. 1620.

⁸¹ Massimo Recalcati, *L'ultima cena: anoressia e bulimia*, Milano, Mondadori, 1997, p. 37.

⁸² «The experience of weaning arouses in the infant a tendency toward death represented as the maternal image, a nostalgia for wholeness that can take many forms but always consists in a more or less sublimated return to the womb», Gilbert D. Chaitin, *Lacan and the Object of Semiotics*, in «SubStance», 57 (1988), 17.3, pp. 37-55, p. 46.

⁸³ Ceserani, Domenichelli, Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, p. 1669.

Una distinzione analoga si deve all'antropologo Vito Teti, che parla di *nostalgia creativa* in un intervento intitolato *Antropologia dei migranti*:

Occorre intercettare le tante nostalgie positive e creative che arrivano da chi è rimasto e da chi è partito. Da chi si trova a mezza parete. La nostalgia, nel senso di rapporto con i luoghi e le case, è una sorta di bene comune che andrebbe diversamente affrontata. La nostalgia, allora, non è per un passato di sete e di miseria, ma assume un valore utopico e di critica del presente ed è anche una nostalgia che tende a riprendere scarti, frammenti, schegge e raccogliere le briciole di un mondo scomparso, che però manda segnali di vita in un mondo sempre più piagato da catastrofi, guerre, carestie. Ho sempre distinto tra nostalgia patologica e nostalgia creativa; nostalgia regressiva e nostalgia critica; «nostalgia riflessiva» e «nostalgia restauratrice»: una ricorda il passato in modo retorico, l'altra agisce per recuperare tutto ciò che è salvabile. La nostalgia non neutralizza la storia ma, a certe condizioni, sprigiona dinamiche sovversive. Cercare l'utopia nel passato non significa essere nostalgici di una felicità perduta, ma rintracciare piccole isole di intimità nel mare della sofferenza. Il passato può e deve essere riscattato come un universo, un mondo sommerso, di potenzialità diverse, non compiute, suscettibili di future realizzazioni. Un riscatto, un risarcimento, una restituzione. Questa prospettiva invita a guardare con altro occhio luoghi, paesaggi, acque e cibi.⁸⁴

Elementi tematici e stilistici come l'insistenza sui mezzi di trasporto, quindi sul macrotema del viaggio, e l'impiego orizzontale del futuro semplice, insieme al riscontro di posture enunciative caratterizzate dalla generosità con cui il soggetto lirico si rivolge al suo interlocutore, sembrano indicare nella produzione dei ventiquattro autori un atteggiamento generale di propensione verso il mondo.

Per tentare un'ipotesi, il meccanismo interno di questi testi poetici sarebbe la trasformazione della presa di consapevolezza della disgregazione del mondo in *nostalgia creativa*, per cui l'immaginario della morte, spesso legato a un'operazione di scavo, anche archeologico, nelle radici dell'identità collettiva è accompagnato da contropunte vitalistiche (non ultima, l'autoinvestitura poetica), in una sorta di disforia testuale: «L'ambivalenza della nostalgia può risolversi nella consapevolezza di un linguaggio che tenga aperto il rapporto col tempo».⁸⁵

Secondo Gianluigi Simonetti, una chiave di lettura della poesia contemporanea può essere individuata proprio in questo atteggiamento disforico, per esempio in autori come De Angelis o Salvia:

L'oscillazione tra fascino delle tenebre e richiamo alla chiarezza, in Salvia, sembra alludere a un'altra oscillazione, forte in lui e in altri suoi compagni, quella appunto tra

⁸⁴ Teti, *Antropologia dei migranti*, in *La storia, le trasformazioni*, p. 133.

⁸⁵ Ceserani, Domenichelli, Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, p. 1669.

mito delle origini e nevrosi della fine: il rinvio alla tradizione, anzi alle tradizioni, è ossessivo quanto quello al nuovo inizio. [...] Strade diverse, evidentemente, che forse s'incontrano in un punto solo, ma decisivo: il tentato recupero di meccanismi di comunicazione, intesa e interazione con il pubblico [...] la poesia si fa più progettualmente discorsiva.⁸⁶

Simonetti si sofferma sulla produzione italiana degli anni Ottanta e Novanta, dove mito delle origini e nevrosi della fine sarebbero agenti in compresenza; autori come Patrizia Valduga, Gabriele Frasca, Mario Benedetti e Stefano Dal Bianco, per citarne alcuni fra quelli trattati dallo studioso, risultano, in accordo a un recente articolo di Riccardo Frolloni, le figure di riferimento più prossime alla generazione dei nati negli anni Ottanta e Novanta («la nostra stessa generazione [è] tutta intenta a fare i conti con i padri (e con gli zii)»).⁸⁷ In questo senso, l'atteggiamento disforico riconosciuto nei testi di questi modelli potrebbe essere guardato come a un elemento di continuità, un'eredità attiva, insieme a quella «esigenza di comunicazione, riflessione e affabulazione (e quindi un rapporto più 'sano' e diretto col pubblico)»⁸⁸ che qui si è indicato nei termini di generosità interlocutoria.

In uno studio che guarda allo stesso arco temporale di Simonetti (vale a dire la «produzione compresa tra l'ultimo scorcio degli anni '70 e l'inizio degli anni '90»),⁸⁹ Vincenzo Bagnoli, pur senza distinguere fra nostalgia passiva e nostalgia creativa, indica come chiave di lettura della poesia contemporanea proprio la trasformazione della funzione nostalgica: «Ciò che infatti sembra tramontare, o perlomeno trasformarsi radicalmente, è la funzione della *nostalgia*»;⁹⁰ tale trasformazione risulta correlata a un diverso rapporto, sostanzialmente basato su un senso di «estraneità», con quello che il critico definisce «oggetto perduto».⁹¹ Nel quadro tracciato da Bagnoli, questo cambiamento si rifletterebbe nei testi nei termini di una discorsività ritrovata (o, per meglio dire, *ricostruita*) sul «rumore di fondo»:

Nel momento in cui il *già detto*, il *già stato* pesano in modo gravissimo sull'espressione individuale, al lirico silenzio non può che subentrare il *rumore di fondo*, l'interferenza.

⁸⁶ Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante: narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018, pp. 163-197.

⁸⁷ Riccardo Frolloni, *Ok boomer. Per una storia della poesia recente*, su *Le parole e le cose*².

⁸⁸ Gianluigi Simonetti, *Nuovi modi per andare a capo. Su alcune raccolte recenti di poesia italiana*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 37 (2008), 1, pp. 145-156, p. 146.

⁸⁹ Vincenzo Bagnoli, *Contemporanea. La nuova poesia italiana verso il Duemila*, Padova, Esedra, 1996, p. 13.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ivi*, p. 37.

[...] Tale ipotesi ha trovato ascolto tra i poeti contemporanei: la consapevolezza di una insufficienza del linguaggio oggi non può accontentarsi di una aperta rottura che porti al di fuori dei margini della comunicazione, e tenta anzi di lavorare sul rumore di fondo, ricomponendo un discorso.⁹²

«Non parlarmi sto tentando | di capire qual è il suono», scrive Rafaiani;⁹³ il soggetto lirico contemporaneo nasce alle prese con un rumore di sottofondo, che è anche il rumore fisiologicamente inarrestabile dell'epoca della riproducibilità tecnica. Come osserva ancora Simonetti: «La situazione [*il rumore di sottofondo*] chiede, o impone, di cambiare ritmi e parole usurati, o di parlare più forte, o di parlare più chiaro. E di rifondare la prima persona».⁹⁴

Questo gesto di rifondazione, discorsiva e progettuale, sembra alla base di quell'atteggiamento di propensione chiamato in causa fin dall'*Introduzione* del primo volume come «attivismo non contemplativo».⁹⁵

Se prendiamo un archetipo noto come *Nostalgia* di Giuseppe Ungaretti, notiamo che lo stesso conglomerato tematico (la malattia, il sentimento di sradicamento, il canto) si risolve in una postura del soggetto lirico puramente contemplativa e, in ultima analisi, in un viaggio bloccato («E come portati via | si rimane»):

[...]
 In un canto
 di ponte
 contemplo
 l'illimitato silenzio
 di una ragazza
 tenue

Le nostre
 malattie
 si fondono

⁹² Ivi, pp. 74-76.

⁹³ *Mi viene incontro tutta uguale*, vv. 5-6, Rafaiani, *Poeti italiani*, II, p. 172.

⁹⁴ Simonetti, *La letteratura circostante*, p. 196.

⁹⁵ «Qui si gioca, penso, lo scarto tra questi momenti verbali e il tempo poetico che li ha preceduti e generati: ora l'enunciazione dell'assenza diventa lotta contro l'assenza, attivismo non contemplativo, propensione. Cambia, rispetto a prima, che le rovine non vengono più (solo) contemplate. Parafrasando un titolo di Gadda, non *I viaggi la morte* – ma i viaggi anche se la morte. O meglio, i viaggi proprio perché la morte. È un movimento che costituisce già, almeno in parte, un arrivo: questo sforzo di apparato è motivato dall'aver qualcosa da dire – e infatti i referenti non scompaiono mai davanti, anzi, ci si rivolge loro con una generosità rara, spesso tenera, mai banale» (Martini, *Introduzione a Poeti italiani*, I, p. 6).

E come portati via
si rimane⁹⁶

La «nostalgia» presente nel testo di Ungaretti sembrerebbe quindi una nostalgia di primo grado, non ancora trasformata in spinta narrativa, propensione, *agency*.

Tra le poetiche contemporanee che, in misura variabile, costituiscono modelli di riferimento per quanti scrivono versi negli anni Venti del Duemila, quella di Patrizia Cavalli sembra enuclearsi da una sorta di nostalgia trasformata in spinta creatrice.

I temi dell'autoinvestitura e della percezione del gesto poetico come mestiere («Che forse non è questo il mio mestiere?»)⁹⁷ sono infatti costantemente presenti e rielaborati nella produzione cavalliana, dalla prima raccolta del 1974, pubblicata con Einaudi per volere di Elsa Morante, che ne scelse addirittura il titolo, *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, fino all'ultima del 2020, *Vita meravigliosa*, in cui la stessa Morante interviene come personaggio di in un dialogo fittizio per ricongiungere il soggetto lirico a un ideale paradiso, che si direbbe perduto e ritrovato nel gesto poetico stesso (*Con Elsa in Paradiso*).⁹⁸

In molti testi, infatti, il soggetto lirico cavalliano partecipa di un sentimento di sradicamento rispetto a una dimora originale da cui sarebbe stato, letteralmente, «mandato via»; così recita, per fare un esempio, *L'Eden*, nella prima sezione (*Io li c'ero già stata*) della raccolta del 2006, *Pigre divinità e pigra sorte*:

Mi hanno mandato via?
E io me lo rifaccio.
E visto che ci sono lo migliore.⁹⁹

Su questo tracciato, dalla circoscrizione della finitudine alla predisposizione, per cui il gesto poetico testimonia una sorta di *preparare il canto da dentro*, sembrerebbero muoversi anche i ventiquattro autori presi come campione, che, come osserva Paolo Giovannetti, sembrano confrontarsi «con un eccesso di autocoscienza espressiva».¹⁰⁰ Per usare ancora le parole di Bagnoli, questi testi mostrerebbero «una rinnovata fiducia nei propri mezzi e nel senso del proprio fare.

⁹⁶ *Nostalgia*, Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2009, p. 92.

⁹⁷ *Che forse non è questo il mio mestiere?*, Patrizia Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, Torino, Einaudi, 2006, p. 36.

⁹⁸ Cfr. *Con Elsa in Paradiso*, Patrizia Cavalli, *Vita meravigliosa*, Torino, Einaudi, 2020, pp. 15-17.

⁹⁹ *L'Eden*, Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, p. 15.

¹⁰⁰ Paolo Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Roma, Carocci, 2017, p. 35.

Questo senso si misura [...] soprattutto in un recupero della dimensione progettuale [...], intesa come esigenza di *ricostruire*. Questa è anzi la specificità che rende tali autori contemporanei a pieno titolo»: ¹⁰¹

l'aria da sola
non basta a fare il canto:
si appoggia su qualcosa
che, da dentro, la prepara. ¹⁰²

In altre parole, la postura di propensione a cui sembra richiamata la maggioranza dei testi raccolti nascerebbe proprio dalla trasformazione dell'osservazione nostalgica delle rovine in *nostalgia creativa* dell'enunciato, secondo la funzione della *nevrosi della fine* individuata da Simonetti:

Non solo molte delle parole più memorabili di queste poesie riguardano atti concreti – l'esserci ora, il decidere oggi – che alludono a loro volta a una possibilità di intervento sul mondo [...] l'io lirico di *Somiglianze* si vede *agire* nel mondo, anche se non scorge una direzione, o forse soprattutto se non la scorge. ¹⁰³

È sempre dall'interno di questo flusso che chi scrive tenta di scorgere la direzione, senza scorgerla; oppure la direzione c'è ma l'occhio è malato, per rimandare anche allo studio di Niva Lorenzini *Corpo e poesia nel Novecento italiano* per cui, per esempio, in *Nel condominio di carne* di Valerio Magrelli, ¹⁰⁴ le parole trattano di malattie e di viaggi:

Distrutti i rapporti mente-corpo che presiedevano alla cartografia di *Ora serrata retinae*, ora si sezionano in parallelo carne-ossa-pelle-organismi e parole che trattano di malattie, viaggi, memoria mineralizzata come traccia geologica interna al percorso

¹⁰¹ Bagnoli, *Contemporanea*, p. 82. A questo proposito, Bagnoli parla nello specifico di una «ricomposizione del presente» (p. 69), rinviando a quella «estetica del presente» formulata da Giuseppe Patella in merito alla condizione postmoderna: «L'estetica del periodo della dissoluzione delle forme moderne dell'arte si muove ormai in una dimensione che non contempla più la rimemorazione o la nostalgia delle esperienze del passato, né in quella del "superamento" dialettico dell'estetica tradizionale; essa si vede invece completamente affidata ad un confronto reale ed efficace con la storia e in "presa diretta" con l'esistente, che le impone un radicale cambiamento di rotta. Contro una ormai perentoria estetica dialettica e una fragile e fugace estetica per il presente, occorre dunque insistere su una più meditata e coerente estetica del presente, che nella pratica quotidiana ritrova le condizioni di una più concreta ed essenziale effettualità» (Giuseppe Patella, *Sapere e potere, estetica e politica nell'età postmoderna: verso un postmodernismo della resistenza*, in «Annali d'Italianistica», 9 (1991), pp. 92-105, p. 93).

¹⁰² *si potrebbe entrare in te*, vv. 9-12, De Gennaro, *Poeti italiani*, I, p. 138.

¹⁰³ Simonetti, *La letteratura circostante*, p. 166.

¹⁰⁴ Valerio Magrelli, *Nel condominio di carne*, Torino, Einaudi, 2003.

biografico. E pare una mappatura di vicende, di accadimenti, che si sviluppano prima o dopo l'io, diventato anch'esso traccia ibridata tra migrazioni e innesti, invaso da viti e bulloni, occhiali e protesi di vario genere: un io dato in dimensione *post-human*, perfettamente rispondente al nostro presente globalizzato e scorporato.¹⁰⁵

«La nostalgia è creativa», dice Natalia Ginzburg in un dialogo del 1990 con Marino Sinibaldi e Vittorio Foa:

NATALIA GINZBURG La nostalgia è creativa. È una parola screditata, oggi: ma è una parola invece nobile, e creativa

[...]

VITTORIO FOA Secondo me la nostalgia... Ci ho pensato molto: secondo me la nostalgia è un punto di partenza del futuro. Cioè tu ricordi perché hai bisogno di fare qualcosa che riguardi il futuro. Non è mai passività pura, la nostalgia

NATALIA GINZBURG Tu pensi?

VITTORIO FOA Ah, io sono convinto di questo! E questo proprio l'ho studiato in me stesso, a lungo. Quando avevo più acuta la nostalgia, vuol dire che avevo bisogno di fare qualcosa di nuovo

NATALIA GINZBURG Sì, qualcosa di vitale, non di mortifero

VITTORIO FOA Di vitale, ecco. Non pensi?

NATALIA GINZBURG È vero. L'hanno scambiata per qualcosa di mortifero, e si sono sbagliati

VITTORIO FOA Invece no! È una categoria assolutamente vitale. È bellissima la nostalgia: purché sia la nostalgia del futuro

NATALIA GINZBURG Purché sia la nostalgia del passato che vogliamo riallacciare a un futuro¹⁰⁶

Caratteristica fondamentale della nostalgia creativa sembra infatti la capacità di tenere aperto il rapporto con il tempo (e quindi con l'interlocutore, con la narrazione), in una sorta di strabismo diacronico per cui il soggetto guarda contemporaneamente al passato (anche lontano) e al futuro (anche immediato).

¹⁰⁵ Niva Lorenzini, *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Milano, Mondadori, 2009, p. 119.

¹⁰⁶ Natalia Ginzburg, *È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 234-235.

Di «nostalgia di un futuro» parla anche il soggetto poetico sanguinetiano:

e a Roberto dissì (al Norman,
ancora) come il prefigurante, lo spettrale sogno la forma assunta (talvolta)
della nostalgia;

e dissì: il sogno (talvolta) è ripiegamento (ma
nell'apparenza); è (dissì) nostalgia, ma delusa nostalgia
di un futuro;¹⁰⁷

Lo stesso Sanguineti, in un intervento su «Paese Sera» del 1975, obietta alcune considerazioni di Italo Calvino sul tema del «dimenticare il futuro» nell'*Odissea*, considerazioni che mettevano in rapporto il *nostos* di Ulisse alla necessità di tenere insieme «l'impronta del passato e il progetto del futuro».¹⁰⁸ Per Sanguineti invece, il futuro che Ulisse ha davanti non è altro che il suo passato: «l'Ulisse omerico approda al recupero del suo passato come un presente: la sua saggezza è la Ripetizione».¹⁰⁹ A sua volta, Calvino replica che «la desiderabilità d'un futuro da conquistare viene garantita dalla memoria d'un passato perduto».¹¹⁰

In linea con la tesi calviniana, anche Emilia Di Rocco parla del *nostos* come un racconto *salvato* dalla nostalgia, ma anche della «nostalgia aperta» per le avventure future a cui il reduce rinuncia:

Lontano dalla sua terra d'origine, Odisseo non solo conduce un'esistenza da estraneo ma, come chi è in esilio, va incontro al rischio dell'oblio, l'esatto opposto della casa. È un pericolo dal quale, tuttavia, il desiderio di Penelope – la nostalgia – salva il Laerziade, nella misura in cui chi scorda il ritorno dimentica la casa e la strada che ad essa conduce. [...] Il reduce rinuncia alla nostalgia aperta dell'infinito e del mondo meraviglioso dei viaggi avventurosi, nel quale, pur essendo sempre presente come prospettiva ultima, il ritorno è continuamente rimandato.¹¹¹

¹⁰⁷ *Purgatorio de l'Inferno*, 3, Edoardo Sanguineti, *Mikrokosmos. Poesie 1951-2004*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 34.

¹⁰⁸ «Ciò che Ulisse salva dal loto, dalle droghe di Circe, dal canto delle Sirene, non è solo il passato o il futuro. La memoria conta veramente – per gli individui, le collettività, le civiltà – solo se tiene insieme l'impronta del passato e il progetto del futuro» (Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1995, p. 16).

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 17.

¹¹¹ Di Rocco, *Raccontare il ritorno*, pp. 58-64. Ma cfr. anche, della stessa, *Baciare la terra. Un topos letterario*, Roma, Carocci, 2012, che si conclude: «Il bacio alla terra diventa così espressione del desiderio dell'esule di tornare nel grembo ctonio della terra al momento della morte. La nostalgia della patria diventa desiderio latente del ritorno alla Grande Madre», p. 134.

Un'istanza comune nei testi poetici analizzati afferisce proprio a questo strabismo cronico, a questa temporalità aperta. È la compresenza delle macerie e del futuro semplice, delle caverne e dei mezzi di trasporto, dell'operazione di scavo e della predisposizione alla partenza: «per questo non giungo, ma dico. per questo in un solo momento. nella gravità della vita, nella più incessante scrittura. | eredità io ti ho generato».¹¹²

In ultima analisi, nella chiave di lettura della *nostalgia creativa* sembrerebbero riunirsi e dialogare programmaticamente i temi e gli oggetti testuali che ricorrono orizzontalmente nei ventiquattro autori raccolti: il *nostos* impossibile si trasforma da malattia in narrazione aperta e propensione all'*agency*, attraverso la testimonianza attiva delle rovine della cellula sociale. Va da sé che questa propensione all'*agency* dovrà essere vagliata da ulteriori studi e interventi che tengano conto anche di un'estensione del corpus autoriale, necessariamente cursorio, qui proposto.

A questo scopo, è in corso un approfondimento sulle forme di immaginario sociale e rappresentazioni del pubblico nei testi poetici degli anni Duemila, a partire dalla produzione dei nati negli anni Ottanta e Novanta. Il *sentimento del destinatario* (inteso nella postura del soggetto-poeta all'interno dei componimenti in cui il personaggio che dice «io» si posiziona come artista, problematizzando il suo gesto in relazione alla ricezione di una platea più o meno ampia di ascoltatori) che viene a prefigurarsi in questi campioni testuali sembra riconducibile, ancora una volta, alla funzione della nostalgia creativa: in molti dei casi analizzati infatti, la rappresentazione del pubblico sembra rispondere all'esigenza di costruire un ostacolo (per fare un esempio, in un testo di Guarino già citato, il «Poeta» deve adoperarsi per «zittire il pubblico insensibile»),¹¹³ che finisce per mettere in risalto il fatto che il soggetto parlante è detentore di un messaggio.

Per chiudere sulle parole di Armando Massarenti in una recente prefazione antologica, «I poeti ci sono. Sono molti e hanno molto da dire. Sono consapevoli della tradizione cui appartengono, ma anche fieri di far udire la propria voce unica e attuale. Dispongono di capacità di approfondimento, di sguardo critico, di una lingua riformata».¹¹⁴

¹¹² *un diagramma così*, Corsi, *Poeti italiani*, II, p. 45.

¹¹³ *Tutto era già pronto per il reading di poesie*, v. 15, Guarino, *Poeti italiani*, I, p. 17.

¹¹⁴ Armando Massarenti, *Prefazione a Poesia d'oggi. Un'antologia italiana*, a cura di Paolo Febbraro, pp. 7-11, Roma, Elliot, 2016, cit. p. 8.

Bibliografia

- Vincenzo Bagnoli, *Contemporanea. La nuova poesia italiana verso il Duemila*, Padova, Esedra, 1996.
- Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1995.
- Patrizia Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, Torino, Einaudi, 2006.
- Patrizia Cavalli, *Vita meravigliosa*, Torino, Einaudi, 2020.
- Remo Ceserani, Mario Domenichelli, Pino Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, vol. II, Milano, Garzanti, 2007.
- Gilbert D. Chaitin, *Lacan and the Object of Semiotics*, in «SubStance», 57 (1988), 17.3, pp. 37-55.
- Emilia Di Rocco, *Baciare la terra. Un topos letterario*, Roma, Carocci, 2012.
- Emilia Di Rocco, *Raccontare il ritorno. Temi e trame della letteratura*, Bologna, il Mulino, 2017.
- Natalia Ginzburg, *È difficile parlare di sé. Conversazione a più voce condotta da Marino Sinibaldi*, Torino, Einaudi, 1999.
- Evelyn Grossman, *La Créativité de la crise*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2020.
- Niva Lorenzini, *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Milano, Mondadori, 2009.
- Valerio Magrelli, *Nel condominio di carne*, Torino, Einaudi, 2003.
- Giulia Martini (a cura di), *Poeti italiani nati negli anni '80 e '90*, Latiano, Interno Poesia, I vol. 2019; II vol. 2020.
- Armando Massarenti, *Prefazione a Poesia d'oggi. Un'antologia italiana*, a cura di Paolo Febbraro, pp. 7-11, Roma, Elliot, 2016.
- Paolo Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Roma, Carocci, 2017.
- Giuseppe Patella, *Sapere e potere, estetica e politica nell'età postmoderna: verso un postmodernismo della resistenza*, in «Annali d'Italianistica», 9 (1991), pp. 92-105.
- Massimo Recalcati, *L'ultima cena: anoressia e bulimia*, Milano, Mondadori, 1997.
- Edoardo Sanguineti, *Mikrokosmos. Poesie 1951-2004*, Milano, Feltrinelli, 2004.
- Gianluigi Simonetti, *Nuovi modi per andare a capo. Su alcune raccolte recenti di poesia italiana*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 37 (2008), 1,

pp. 145-156.

Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante: narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018.

Vito Teti, *Antropologia dei migranti*, in *La storia, le trasformazioni. Piero Bevilacqua e la critica del presente*, a cura di Leandra D'Antone e Marta Petrusiewicz, Roma, Donzelli, 2015.

Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2009.

Sitografia

Riccardo Frolloni, *Ok boomer. Per una storia della poesia recente*, su *Le parole e le cose*² (10 dicembre 2020)

<<http://www.leparoleelecose.it/?p=40112>>

LA GIOVANE POESIA NELLA SVIZZERA ITALIANA PERCORSI EDITORIALI E LETTURE CRITICHE

Jordi Valentini

Un tentativo di mappatura della poesia prodotta nella Svizzera italiana implica prima di tutto una riflessione sul concetto di frontiera: in questo caso, quella che separa l'Italia dalla Svizzera italiana. Se è pur vero, come scrive Jean-Jacques Marchand introducendo il volume *Varcar frontiere*, che «da sempre, al di qua e al di là di una frontiera pur esistente fin dal Cinquecento, i punti di riferimento culturali, e in particolare letterari, sono stati comuni»,¹ la frontiera ha agito e agisce tutt'ora creando una percezione di distanza. È evidente che, pur condividendo un medesimo patrimonio culturale, l'Italia e la Svizzera italiana sono divise da condizioni politiche, economiche, sociali e storiche diverse, che incidono sulla formazione dell'identità. Meno evidente, e quindi più fruttuoso da indagare, è il riflesso di questo processo sulla storiografia letteraria e sulla produzione poetica, nella stasi o nell'attraversamento di questa frontiera.

Occorre precisare che una poesia *della* Svizzera italiana, con sue specifiche caratteristiche che pretenderebbero separarla dalla poesia italiana, non esiste e non è criticamente motivabile se non a costo di evidenti forzature. Una chiusura identitaria nell'affrontare questa produzione è però esistita e continua a dare segni di vitalità. Ad esempio, l'antologia *Cent'anni di poesia nella Svizzera italiana*, pur usando una formula meno chiusa (*nella* invece di *della*), sceglie di non includere voci di lingua italiana «operanti nella Svizzera tedesca o in Romandia [...] inserit[e] appieno in un contesto sociale, culturale diverso dal nostro».² Qui il confine della Svizzera italiana, che include il Ticino e l'area italoфона del Canton Grigioni, è considerato un fattore di peso maggiore rispetto all'uso della stessa lingua, l'italiano.³

¹ Jean-Jacques Marchand, *Varcar frontiere. La frontiera da realtà a metafora nella poesia di area lombarda del secondo Novecento*, Roma, Carocci, 2001, p. 11.

² Giovanni Bonalumi, Renato Martinoni, Pier Vincenzo Mengaldo, *Cento anni di poesia nella Svizzera italiana*, Locarno, Armando Dadò Editore, 1997, p. 5.

³ Contemporanea all'antologia di Bonalumi, Martinoni e Mengaldo è *Scrittori del Grigioni italiano. Antologia letteraria*, a cura di Antonio e Michèle Stäubli, Armando Dadò editore, Locarno, 1998.

Per leggere la poesia nella Svizzera italiana degli ultimi vent'anni, questa scelta risulterebbe essere ancora più limitante. Molte autrici ed autori esordienti a partire dagli anni Duemila non vivono né operano stabilmente nella Svizzera italiana, ma si aprono sempre di più al resto della Svizzera, all'Italia e a realtà anche molto più distanti. Da queste traggono condizioni sociali, politiche, culturali e finanche linguistiche, che però non svisiscono un legame – quello con la Svizzera italiana come luogo originario – teso fra la necessità di allontanamento e quella altrettanto urgente di ritornare. Allo stesso modo, l'uso della lingua italiana in poesia, da parte di coloro che vivono e operano in un luogo dove non è la lingua corrente, non toglie la loro appartenenza ad una tradizione culturale e letteraria italiana.

Chiarite queste premesse, lo studio che segue intende presentare i principali canali di diffusione e ricezione della poesia nella Svizzera italiana. Inoltre, si sofferma su alcune letture critiche che hanno cercato di circoscrivere questa realtà ancora poco studiata, sottolineandone specificità, punti di forza e limiti. Nella prima metà dell'analisi ci si concentra specialmente sulle iniziative editoriali, sulle selezioni antologiche e sulle occasioni di confronto con il pubblico tramite festival letterari e culturali in generale. L'obiettivo di questa ricognizione è anche mostrare lo scambio sempre più ricco tra Svizzera italiana e Italia, con le possibilità crescenti di pubblicare le proprie opere oltre confine. Nella seconda metà dell'analisi si citano alcune letture critiche su questa produzione, e alcune difficoltà riscontrate nel tentare di posizionarla, specialmente rispetto alla realtà italiana. In secondo luogo, si riflette sull'assenza o la poca aderenza di scritture sperimentali nella Svizzera italiana, ricondotta alla mancanza di voci operanti sul territorio e largamente riconosciute.

In conclusione, si giustifica la definizione di poesia "giovane". Non ci si riferisce ad un criterio anagrafico, ma al fatto che la poesia nella Svizzera italiana non è stata attraversata, nella sua storia recente, da forti spinte oppositive a livello contenutistico e stilistico. A questo dato si aggiunge il permanere di questa produzione in una condizione periferica ancora condizionata dalla frontiera, oltre che una politica culturale per certi aspetti ancora poco aperta. Tutti questi aspetti hanno impedito alla poesia nella Svizzera italiana di giungere ad una maturità tale da stimolare una sua più ampia trattazione come parte del panorama poetico italiano contemporaneo.

Pur adottando la definizione generale 'Svizzera italiana', in questo studio prevale consapevolmente l'analisi di voci, iniziative editoriali ed eventi nel Canton Ticino. Uno studio più specifico sulla poesia in lingua italiana nel Canton Grigioni rimane tuttavia una prospettiva futura utile allo studio della frontiera, in relazione sia con l'Italia, sia con il Canton Ticino.

Critica, editoria, pubblico

Tra i nomi della già citata antologia *Cent'anni di poesia nella Svizzera italiana*, solo due, di due generazioni diverse, hanno potuto imporsi in modo significativo all'attenzione della critica anche in Italia: Giorgio Orelli e Fabio Pusterla. Al di là della qualità della loro scrittura, per uscire dall'attenzione più limitata del territorio e volgersi a un panorama e a un pubblico più vasti, i due poeti hanno beneficiato del contatto con Gianfranco Contini e Maria Corti, rispettivamente. Essi hanno senza dubbio contribuito alla loro collocazione in riviste e antologie di rilievo per la ricognizione delle nuove voci e la ricostruzione storiografica di un "canone" dei contemporanei.⁴ Sulle antologie e la loro influenza sull'identità autoriale si potrebbero sollevare numerose questioni. In una sede più opportuna, si potrebbe ragionare su quanto abbia effettivamente giovato a Orelli l'inclusione nella "linea lombarda": categoria critica molto stretta, da cui sono state condizionate non solo le letture della sua produzione, ma anche quelle delle generazioni successive di voci provenienti dalla Svizzera italiana.

Dalla generazione di Pusterla in poi, la poesia nella Svizzera italiana ha trovato minima rappresentanza nelle antologie di esordienti prodotte in Italia. Nel territorio elvetico, d'altra parte, alcune autrici e autori nati negli anni Settanta sono riuniti nel 2008 in *Di soglia in soglia*, curata da Raffaella Castagnola e Luca Cignetti. Come scrive Castagnola nell'introduzione, questa pubblicazione segue di qualche anno le antologie che raccolgono la produzione della stessa generazione in Italia:

In Italia, in effetti, gli autori della «vera generazione postmoderna» (Raboni 2000, p. 31) sono antologizzati da quasi un decennio, a partire da sillogi come *Opera comune* di Giuliano Ladolfi (1999), *Poeti dei vent'anni* di Mario Santagostini (2000) e *I cercatori d'oro* di Davide Rondoni, fino ai *Nuovissimi poeti italiani* di Maurizio Cucchi (2004), al *Presente della poesia italiana* di Carlo Dentali e Stefano Salvi

⁴ Giorgio Orelli è incluso, tra le altre, in *Linea lombarda: sei poeti*, a cura di Luciano Anceschi, Varese, Magenta, 1952; *Poesia italiana 1941-1988: la via lombarda*, a cura di Giorgio Luzzi, Milano, Marcos y Marcos, 1989; *Poeti italiani del Novecento*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Mondadori, 1978; *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di Enrico Testa, Torino, Einaudi, 2005. Fabio Pusterla è incluso, solo per fare alcuni esempi, in *Nuovi poeti italiani contemporanei* a cura di Roberto Galaverni, Rimini, Guaraldi, 1996; in *Poesia del Novecento italiano*, a cura di Niva Lorenzini, Roma, Carocci, 2002; in *Dopo la lirica*; in *Parola Plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a cura di Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciocchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli e Paolo Zublena, Roma, Luca Sossella, 2005.

(2006) e a *Mosse per la guerra dei talenti* di Marco Merlin (2007), per limitarsi solo ai titoli più noti.⁵

C'è da aggiungere, tuttavia, che nessuna delle voci incluse pubblica prima del 1997, e l'adozione del criterio anagrafico (autrici e autori nati dopo il 1972) esclude esordi più tardivi, ma non di minore importanza. È il caso di Gilberto Isella (1943) con *Le vigilie incustodite* (1989); di Donata Berra (1947) con *Santi quattro coronati* (1992); di Giovanni Orelli (1928) con *Concertino per rane* (1992, anche se il vero esordio di Orelli è come poeta dialettale per Scheiwiller nell'86); di Pietro De Marchi (1958) con *Parabole smorzate* (1999); di Pierre Lepori (1968) con *Qualunque sia il nome* (2003), dopo l'anticipazione nel *Settimo quaderno di poesia contemporanea* (2001).⁶ Questi nomi, tutti esordienti per la casa editrice Casagrande di Bellinzona, sono però inclusi parzialmente ne *La poesia della Svizzera italiana*⁷ curata da Gian Paolo Giudicetti e Costantino Maeder, e nel censimento del progetto Poesit. Avviato nel 2007 dalla sezione d'Italiano dell'Università di Losanna e curato da Raffaella Castagnola e Marco Praloran, il progetto *POESIT. Poeti nella Svizzera italiana* raccoglie in un archivio digitale⁸ ogni poetessa o poeta della Svizzera italiana, indipendentemente dalla generazione, che abbia pubblicato almeno una raccolta di poesie dopo il 1990. Il progetto si estende anche ai «Quaderni di Poesit» (2008-2011), pubblicazione annuale che ospita interventi critici sulla poesia nella Svizzera italiana.

Casagrande rimane la casa editrice più in vista nel territorio, e fino agli anni Duemila resta una delle poche disponibili alle voci esordienti. Tuttavia, a partire dagli anni Duemila, come dimostra chiaramente l'antologia *Di soglia in soglia*, le poetesse e i poeti antologizzati si dividono principalmente tra le case editrici locali L'Ulivo e Alla chiara fonte. L'Ulivo nasce nel 1995, ma la collana che accoglie gli esordi poetici – «Il sorriso del gatto» – è avviata nel 2000. Alla chiara fonte e la sua collana «quadra poesia» nascono invece nel 2001. Non mancano poi autrici e autori che pubblicano al di fuori della Svizzera, come Vanni Bianconi con *Faura dei morti* (in *Poesia contemporanea. Ottavo quaderno italiano*, Marcos y Marcos 2004) e Oliver Scharpf con *Uppercuts* (Moby Dick, 2004). D'altra parte, in questi anni il

⁵ Raffaella Castagnola, Luca Cignetti, *Di soglia in soglia. Venti nuovi poeti nella Svizzera italiana*, Losone, Edizioni Le Ricerche, 2008, pp. 16-17.

⁶ Pierre Lepori, *Canto oscuro e politico*, in *Poesia contemporanea, Settimo quaderno italiano*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2001, pp. 133-165.

⁷ *La poesia della Svizzera italiana*, a cura di Gian Paolo Giudicetti e Costantino Maeder, Poschiavo, L'ora d'oro, 2014.

⁸ L'archivio digitale, ad oggi, non risulta più consultabile, ma per reperirne i dati cfr. *Poesit: repertorio bibliografico dei poeti nella Svizzera italiana (1990-2010)*, a cura di Raffaella Castagnola e Matteo Viale, Lugano, Edizioni Opera Nuova, 2012.

panorama si arricchisce di voci provenienti dall'Italia che hanno l'occasione di pubblicare in Svizzera: è il caso di Fabiano Alborghetti che, dopo *Verso Buda* (2004) e *L'opposta riva* (2006) per LietoColle, approda a Casagrande con *Registro dei fragili* (2009).

Accanto a queste nuove realtà editoriali, svolgono un ruolo altrettanto importante le riviste del territorio. La più longeva è «Cenobio», fondata nel 1952 ma rinvigorita nel 2008 dalla nomina di un nuovo direttore: Pietro Montorfani, incluso anche nell'antologia di Castagnola-Cignetti, che si è da subito mostrato attento alla produzione dei suoi coetanei e non solo. Altre riviste hanno vita più breve: è il caso di «Viola» (12 numeri, 2006-2012), «GroundZero» (5 numeri, 2009-2013) e «Opera Nuova» (21 numeri, 2010-2020). Continua invece «Viceversa Letteratura», fondata nel 2007 e pubblicata in italiano, francese e tedesco, che nel suo primo numero ha ospitato un saggio-intervista,⁹ a cura di Pierre Lepori e Yari Bernasconi, che coinvolge quindici poetesse e poeti esordienti, anticipando in questa ricognizione l'antologia di Castagnola-Cignetti.

Gli anni Dieci vedono il consolidarsi di alcuni nomi tra quelli già presentati in *Di soglia in soglia*, che si fanno conoscere anche grazie ad una sempre maggiore disponibilità nel territorio per quanto riguarda festival ed eventi pubblici dedicati alla poesia. I più longevi sono Poestate (1997) a Lugano, Chiasso Letteraria (2006) e il festival di traduzione Babel (2006) a Bellinzona. A questi si aggiungono più recentemente gli Eventi Letterari al Monte Verità di Ascona (2013) e Curzùtt Poesia (2015). Quest'ultimo appuntamento, che ogni anno mette a confronto una figura del territorio con una italiana, dà luogo anche alla pubblicazione – per le Edizioni Sottoscala di Bellinzona – di antologie “a quattro mani” sui testi delle autrici e degli autori invitati: l'ultima, nel 2019, con Vivian Lamarque e Andrea Bianchetti. Nel Canton Grigioni svolge un ruolo importante l'associazione Pro Grigioni Italiano, con iniziative come la rassegna «Frontiere poetiche» (2019) a Poschiavo. Eventi poetici trovano però anche spazio in festival non esclusivamente letterari, tra cui il LongLake Festival (2011) di Lugano. Le occasioni di confronto non mancano anche fuori dalla Svizzera italiana: vale la pena menzionare almeno le Giornate letterarie di Soletta (1979), che da sempre favoriscono lo scambio tra le voci della Svizzera italiana e quelle provenienti dalle altre regioni linguistiche. Più recentemente, a Milano, nasce invece Grechettopoesia (2016), che si pone fin dalla sua fondazione l'obiettivo di intensificare i contatti oltre confine. Questa collaborazione ha portato nel 2020 anche alla creazione di una mostra a Bellinzona,

⁹ Yari Bernasconi, Pierre Lepori, *Giovane poesia nella Svizzera italiana. Incontro a Castelgrande*, in «Viceversa letteratura. Rivista svizzera di scambi letterari», I (2007), 1, pp. 139-150.

Esperienze poetiche tra Ticino e Lombardia, che ospita nomi provenienti dall'Italia e dalla Svizzera italiana.

Sono sempre più frequenti i casi in cui un'autrice o un autore della Svizzera italiana ha la possibilità di pubblicare in Italia: per esempio Yari Bernasconi con *Non è vero che saremo perdonati* (in *Poesia contemporanea. Undicesimo quaderno italiano*, 2012) e *La casa vuota* (2021) per Marcos y Marcos nella collana «Le Ali» diretta da Fabio Pusterla dal 2016, che accoglie anche Fabiano Alborghetti con *Maiser* (2017); Marko Miladinovic¹⁰ con *L'umanità gentile* (2016) per Miraggi; Pietro Montorfani con *L'ombra del mondo* (2020) per Aragno; Laura di Corcia con *In tutte le direzioni* (2018) e Prisca Agustoni con *L'ora zero* (2020), entrambe per la collana gialla di LietoColle; ancora Laura di Corcia con *Diorama* (2021) pubblicato nella collana «Controcielo» di Tlon; Stella N'Djoku con *Il tempo di una cometa* (2019) per Ensemble. Ugualmente vale il movimento inverso: Casagrande, che nel 1985 segna l'esordio di Fabio Pusterla con *Concessione all'inverno*, firma anche quello "svizzero" di Massimo Gezzi (già vincitore del Premio Svizzero di Letteratura nel 2016 per *Il numero dei vivi*, Donzelli 2015) con *Uno di nessuno. Storia di Giovanni Antonelli, poeta* (2016) e quello di Matteo Ferretti con *Tutto brucia e annuncia* (2019). Si assiste inoltre alla nascita di nuove realtà editoriali, come le già citate Edizioni Sottoscala (nate nel 2009), dove ad esempio pubblicano Pierre Lepori (*Di rabbia/De rage*, 2009; *Quasi amore*, 2018), Andrea Bianchetti (*Gratosoglio*, 2019) e anche voci dall'Italia come Giampiero Neri (*Persone*, 2016).

Dieci anni dopo l'uscita di *Di soglia in soglia*, Alla chiara fonte pubblica una nuova antologia generazionale: *Non era soltanto passione. Poeti degli anni Ottanta*. Oltre ad includere nomi già presenti in Castagnola-Cignetti, raccoglie anche la produzione di voci più giovani, nate a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, come Laura Di Corcia e Fabio Jermini, arrivando fino ai nati nel 1990 come Noè Albergati e Carlotta Silini. Questa operazione non è condotta, come in Castagnola-Cignetti, per tentare di fornire una mappatura critica: il suo intento è raccogliere autrici e autori che – nella maggior parte dei casi – hanno iniziato a scrivere e continuano a pubblicare proprio presso le edizioni Alla chiara fonte, inclusa Deborah Giampani, che ne scrive l'introduzione. Giampani segnala la presenza di «denominatori comuni»¹¹ nelle voci antologizzate, concentrandosi per esempio sulla forte caratterizzazione del paesaggio. Questo è colto in un «sentimento di delicato stupore nei confronti di un passato immediato e

¹⁰ Miladinovic è anche il principale animatore del Ticino Poetry Slam, fondato nel 2014 e da sempre attento al confronto tra voci provenienti sia dalla Svizzera italiana, sia dall'Italia.

¹¹ AA.VV., *Non era soltanto passione. Generazione degli anni 80*, Viganello, Alla chiara fonte, 2018, p. 9.

appartenuto ai nostri genitori e ai nostri nonni»: ¹² un passato in cui il paesaggio non era ancora stato toccato dalla «capillare urbanizzazione della Svizzera italiana» ¹³ con cui questa generazione è cresciuta.

Contraddizione e identità

In un intervento di carattere metodologico sulla difficoltà di definire la poesia nella Svizzera italiana, Fabio Pusterla avverte un *duplice rischio*:

quello di illuderci, e uso qui le parole di Giuseppe Curonici, «che sia possibile comprendere una produzione culturale osservandola solo circoscritta in se stessa, e dimenticando i collegamenti con l'insieme del mondo in cui si vive» [...]; e quello, conseguente al primo, di legittimare la differenza, che in qualche caso potrà forse considerarsi positiva, ma che più spesso consisterà probabilmente in un ritardo, in un esito provinciale, tra il prodotto letterario svizzero-italiano e quello del resto del mondo. Incentivando così quella cultura del consenso (al già noto, all'autarchia, all'immobilismo) in cui non posso non riconoscere la causa del mio disagio iniziale. ¹⁴

Qualche pagina prima, Pusterla rileva inoltre la tendenza, che attribuisce a molta critica precedente che si è focalizzata sulla questione, a considerare che:

ragionare sulla letteratura della Svizzera italiana significhi, quale che sia il valore attribuito all'etichetta, limitarsi a proclamare delle buone intenzioni, evitando rigorosamente di misurare lo spessore o la piattezza della produzione letteraria locale con un metro appena più che cantonale, che rischierebbe di sconvolgere la tranquillità culturale del paese. ¹⁵

Il limite di questo *metro appena più che cantonale*, se si considera l'antologia edita da Alla chiara fonte, risulta dalla caratterizzazione del passaggio (intrinsecamente legato alla Svizzera italiana) che riduce la lettura ad un confronto solamente interno. La lettura partecipata di Giampani («ricordo ancora, io, classe Ottantasei, le greggi di pecore a Pregassona bassa»), ¹⁶ tesa tra la nostalgia di un verde incontaminato e l'avanzare della tecnica, unisce le voci antologizzate. Tuttavia, essa esclude l'apertura verso ciò che avviene al di fuori della Svizzera

¹² Ivi, p. 10.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Fabio Pusterla, *Le ragioni di un disagio: dubbi metodologici sulla «Letteratura della Svizzera Italiana»*, in *Poeti allo specchio. Gilberto Isella, Pietro De Marchi, Antonio Rossi*, a cura di Raffaella Castagnola e Marco Praloran, «Quaderni di Poesit», II (2009), 2, pp. 54-60, a p. 60.

¹⁵ Ivi, p. 57.

¹⁶ *Non era soltanto passione*, p. 10.

italiana, mantenendo quindi il campo dell'interpretazione ad un contesto inevitabilmente provinciale.

Leggendo molti dei testi inclusi nell'antologia, l'attenzione per il paesaggio è effettivamente molto pronunciata, ma emerge con questa un altro dato che, oltre ai contenuti, riguarda anche il modo di esprimerli. In particolare, si constata la presenza di scritture legate in modo molto esplicito a voci poetiche canoniche. Si prendano ad esempio i primi versi di *In giardino* di Andrea Grassi, che ci descrive «Il ramarro che più non guizza | agonizza bevendo l'aria | con la sua gola azzurra».¹⁷ Il richiamo al mottetto montaliano («Il ramarro se scocca | sotto la grande fersa | dalle stoppie»)¹⁸ e la ripresa orelliana al *Frammento della martora* «con la sua gola d'arancia»,¹⁹ sono riferimenti esibiti. Scorrendo l'antologia sembra diffusa la tendenza a confrontarsi più volentieri con i “classici”, piuttosto che con quanto si è prodotto poeticamente in Italia negli ultimi vent'anni. Questo sembra valere soprattutto per le voci antologizzate più giovani anagraficamente. Per le autrici e gli autori nati negli anni Novanta in Italia, i modelli poetici (italiani) si possono situare, in molti casi, nella generazione dei nati a partire dagli anni Cinquanta in poi.²⁰ D'altra parte, le nuove generazioni nella Svizzera italiana sembrano prediligere modelli più canonici, se non proprio scolastici.

Nel saggio-intervista pubblicato su «Viceversa» nel 2007, alla prima domanda che pone il problema della rottura con la tradizione, Pietro Montorfani risponde che «il problema dei “padri” in Ticino [...] si pone solo lateralmente, poiché alle nostre spalle abbiamo soltanto due generazioni “moderne” con un punto di riferimento ciascuna, Orelli e Pusterla, certo non in contraddizione tra loro».²¹ Proprio questa *non contraddizione*, l'assenza di una o più figure eversive sul territorio rispetto a, e con lo stesso statuto di, Giorgio Orelli e Fabio Pusterla, ha impedito anche nelle generazioni più giovani il pieno formarsi della volontà di rompere con forme e tematiche ereditate dalla tradizione. Un gesto che non solo avrebbe permesso di accogliere nuove soluzioni espressive, ma avrebbe dato modo di rielaborare e reinterpretare in chiave più contemporanea anche quelle già consolidate. Se come scrive Lia Galli in una delle poesie antologizzate in *Non era*

¹⁷ Andrea Grassi, *In giardino*, vv. 1-3, in *Non era soltanto passione*, p. 74.

¹⁸ *Mottetto IX*, vv. 1-3, in Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1990, p. 147; questi versi sono a loro volta un richiamo dantesco da *Inf.* XXV, vv. 79-81: «sotto la gran fersa | del dì canicular, cangiando sepe, | folgore par se la via attraversa».

¹⁹ *Frammento della martora*, v. 2, in Giorgio Orelli, *Tutte le poesie*, a cura di Pietro De Marchi, Milano, Mondadori, 2015, p. 16.

²⁰ Un esempio rilevante è Milo De Angelis, che con la sua scrittura ha influenzato più generazioni di autrici e autori. Sull'influenza di De Angelis nelle giovani generazioni, cfr. Gianluca Furnari, *Presenze di De Angelis nella poesia esordiente: Lorenzo Babini e Pietro Russo*, su *l'Estroverso*.

²¹ Bernasconi, Lepori, *Giovane poesia nella Svizzera italiana*, p. 140.

soltanto passione «La nostra luna, la mia luna, | non è quella dell’Ariosto | neanche quella di Leopardi»,²² pure siamo di fronte a più generazioni di autrici e autori contemporanei a cui è mancata una spinta da parte di voci alternative, in controtendenza, che fossero in grado di porre basi solide per ridiscutere le forme della scrittura poetica.

Pur non costituendo finora una proposta apertamente contraddittoria nel senso appena indicato, c’è un elemento che caratterizza molte voci nella Svizzera italiana, che può prestarsi a dialogare anche con il più ampio panorama della poesia italiana. La riflessione intorno all’attraversamento, al costante confronto con l’alterità, pone in primo piano l’identità come elemento multiforme e in continua tensione. Questo movimento fornisce l’occasione ideale per una riflessione poetica che voglia rielaborare consapevolmente la tradizione, attingendo alle proprie origini senza che questo risulti in un senso di immobilità e chiusura. Non è quindi un caso, per esempio, che molte di queste scritture parlino di viaggio, di esperienze di migrazione, senza rivendicare in questo, nonostante la Svizzera sia un esempio (non l’unico) molto fecondo, una patente di esclusività identitaria. In questa riflessione rientra per esempio la percezione di un’identità svizzera e il rapporto di quest’ultima con l’Europa «disordine di desideri»,²³ dove «muta e non muta l’orizzonte | e inspiegabilmente si avvicina, | stringe la mente dentro un cerchio | che solo il cielo contiene». ²⁴ L’esperienza del viaggio e della migrazione è anche una questione intergenerazionale, come illustra Alborghetti in *Maiser*, romanzo in versi che adotta il punto di vista di una famiglia italiana emigrata in Svizzera. In questa storia, quindi, ciò che forma i figli cresciuti in Svizzera «ha una lingua diversa | un diverso orizzonte e il sentirsi italiani | è soltanto proforma, se non pure un peso». ²⁵ L’attraversamento, teso nel confronto tra identità e alterità, si esprime poi in tutta la sua violenza nella poesia di Laura Di Corcia, che scardina l’idea di confine, alle estremità del quale si attende una visione che permetta di riconoscersi, di *sedimentare*:

e picchia, picchia forte sulle tempie
questo stare qui, senza barriere
questo possibile configurarsi in mille direzioni
questa mancanza di confine,

²² Galli, *La nostra luna, la mia luna*, vv. 1-3, in AA.VV., *Non era soltanto passione*, p. 68.

²³ *Forse hai persino ragione: l’Europa*, v. 2, in Yari Bernasconi, *Cinque cartoline dal fronte e altra corrispondenza*, Forlimpopoli, L’arcolao, 2019, p. 24.

²⁴ *Che agonia questi ultimi versi*, vv. 6-9, in Pietro Montorfani, *L’ombra del mondo*, Torino, Aragno, 2020, p. 59.

²⁵ *LV*, vv. 53-55, in Fabiano Alborghetti, *Maiser. L’uomo del mais*, Milano, Marcos y Marcos, 2017, pp. 172-173.

[...]
da qui a lì
una traduzione
un viaggio bidirezionale
che ci dica chi siamo
capace di agganciarci a un ruolo
di definire chi amiamo.
E se tu non sai
non chiedere subito, aspetta.
Sii come la cenere, stai immobile e muto,
lascia sedimentare.²⁶

Nonostante questi esempi parlino per la maggior parte in modo esplicito della Svizzera, una loro lettura che ponga al centro l'identità come questione fondamentale alla stessa scrittura poetica risulta più difficilmente traducibile in una chiusura provinciale. Ciò che emerge, e che certamente le scritture citate condividono con svariati esempi in Italia che interrogano questa questione, è *la mancanza di confine*: la possibilità che la frontiera non si traduca, anche in poesia, in un punto di separazione, ma che si apra un dialogo costante discutendo la propria identità, accettandone il carattere fluido e contraddittorio.

L'assenza di scritture sperimentali

Nell'introduzione al volume *Attraversare le parole*, raccolta di interviste a diverse voci della Svizzera italiana, Niccolò Scaffai ha descritto un «equilibrio europeo della poesia svizzera, percorsa più di rado (o meno visibilmente) da idiosincrasie generazionali e tensioni sperimentali rispetto alla poesia italiana».²⁷ Non sono mancate, negli ultimi vent'anni, proposte che abbiano cercato di portare nella Svizzera italiana scritture sperimentali. Un esempio è l'*Antologia della durata*, una raccolta di *plaquettes* pubblicata nel 2003 presso Alla chiara fonte, che riunisce sei poeti: Daniele e Giona Bernardi, Elia Buletti, Davide Monopoli, Flavio Moro, Alessandro Tedesco. L'intento del gruppo, che dopo questa pubblicazione non darà seguito ad altri progetti comuni, è «creare una lingua capace di captare frammenti di altri codici, farne passare i flussi. Scrittura come sperimentazione del mondo [...] ed è solo attraverso un mutamento delle forme di pensiero che si può arrivare a

²⁶ *Finale*, vv. 14-17, 28-37, in Laura Di Corcia, *In tutte le direzioni*, Faloppio, LietoColle, 2018, pp. 70-71.

²⁷ Niccolò Scaffai, *Prefazione*, in *Attraversare le parole: la poesia nella Svizzera italiana: dialoghi e letture*, a cura di Tania Collani e Martina Della Casa, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2017, pp. VII-X, a p. IX.

cambiare anche il mondo».²⁸ Parlando di questa antologia, Castagnola osserva «uno sperimentalismo linguistico ispirato alle neoavanguardie [...] la scelta di forme ibride fra prosa e poesia, di cantilene frammentarie, ma anche – dal punto di vista dell'impostazione grafica della pagina – di segni che spezzano, uniscono e reiterano le parole».²⁹ Fino a che punto però, più di quarant'anni dopo la nascita del Gruppo 63, si possono ancora definire sperimentali, per esempio, questi versi di Daniele Bernardi?

occorre ordunque (con-)/tra(tta)rsi
 d'impiccio, prolungarsi *in extenso*,
 far mente locale, loco mentale,
 de-territorializzarsi a macchi(n)a d'olio
 insomma, per far corpo col corpo-opera,
 divenire protesi (s)confinante in
 metamor-phone(s) – *solvente universale* –
 atto alla dissoluzione delle incanalazioni [...]³⁰

La domanda, al di là del gusto personale, si scontra necessariamente con circostanze legate a questi testi che prescindono dal metodo: prima su tutte la limitata circolazione che Alla chiara fonte può fornire, lasciando quest'esperienza in un clima locale tendenzialmente accomodante, se anche Giovanni Orelli sulle pagine di «Azione»³¹ si limita ad appuntare, con velata ironia, l'assenza di qualsivoglia nota biografica per i sei autori antologizzati. A ciò si aggiunge la durata breve di questo gruppo, e il fatto che quasi tutti – escludendo Giona Bernardi, scomparso prematuramente – abbandonano poco dopo la scrittura in versi. L'eccezione è proprio Daniele Bernardi, che nel suo ultimo libro *Gabbie per belve* (Casagrande, 2016) mostra chiaramente di aver intrapreso altre scelte formali rispetto ai suoi esordi, raggiungendo una personale maturità nella propria voce.

Il discorso si potrebbe applicare anche ad un altro autore non facente parte dell'*Antologia della durata*: Oliver Scharpf, che con i suoi *uppercuts* lavora soprattutto con «gli strumenti dell'ironia per denunciare gli stereotipi della cultura di massa [...] dall'accostamento fra *topoi* di luoghi ameni – qui le montagne innevate, altrove i cinguettii degli uccellini – e i luoghi animati da tipi umani stereotipati, come l'ubriaco in un parco, anonimo luogo di scambi e di traffici».³² La sua scrittura, spesso metapoetica, propone costantemente l'abbassamento tanto

²⁸ AA.VV., *Antologia della durata*, Viganello, Alla chiara fonte, 2003, p. II.

²⁹ Raffaella Castagnola, *Le nuove generazioni*, in «Opera Nuova», V (2014), 9, pp. 89-107, a p. 94.

³⁰ Daniele Bernardi, *A macchi(n)a d'olio*, vv. 13-20, in AA.VV., *Antologia della durata*, p. 3.

³¹ Giovanni Orelli, *Antologia della durata*, in «Azione», 23 giugno 2004, p. 26.

³² Castagnola, *Le nuove generazioni*, p. 96.

dell'io (tuttavia largamente presente) quanto del genere poesia, come in questi versi: «questo è quello che resta di una poesia | scritta sul fondo di cartone | di una pizza portata a casa di notte | otto anni fa in via dei cappellari»³³ (n. 73). Il rapporto ironico con qualsiasi idea di tradizione poetica («non se ne può più della poesia poesia | ma anche della poesia autentica»,³⁴ n. 6) coincide con un abbassamento del registro colloquiale che insistentemente ricorre al turpiloquio.

Tutti questi elementi portano Pietro Montorfani – nella sua recensione al volume del 2007 che raccoglie tutti gli *uppercuts* – a definire la scrittura di Scharpf «poesia postmoderna [...] quasi sull'orlo della pensione».³⁵ Al di là del giudizio di valore, è utile considerare quanto valga la definizione di poesia postmoderna in questo caso specifico, quando si potrebbe parlare piuttosto, come per l'*Antologia della durata*, di un riuso non maturo, né in alcun modo sovversivo, di stilemi sperimentali. Nel caso di Scharpf non è alla Neoavanguardia che si può guardare, ma forse ai poeti *beat* o ad un poeta svizzero ma cosmopolita come Franco Beltrametti (1937-1995), per il quale Marco Ambrosino parla di «una tecnica di scrittura che ha la sua ragione d'esistenza nell'attimo, nella rapidità d'esecuzione e nell'economia di parole»,³⁶ caratteristiche su cui anche Scharpf basa le sue composizioni.

Beltrametti può essere assunto come un caso esemplare di quella mancata possibilità di contraddizione rispetto a modelli come Orelli e Pusterla. Se questa compresenza non si è tuttavia creata e Beltrametti è rimasto anche nella Svizzera italiana un nome meno riconoscibile, è perché non ha operato al pari degli altri due sul territorio. Coloro che lo hanno fatto hanno proposto una varietà di soluzioni non abbastanza diverse da porsi in maniera davvero antagonista, da mettere in discussione o in crisi quella stessa tradizione. Come scrive Raffaella Castagnola introducendo l'antologia *Di soglia in soglia*, «l'importante tradizione letteraria della Svizzera italiana (Orelli e Pusterla, Isella e Rossi, Buletti e Nessi), che attraversa in modo imperfetto ma trasversale i vari autori, defin[isce] un potenziale discrimine rispetto ai coetanei italiani che forse meriterebbe di essere approfondito».³⁷ Il *discrimine* riguarda soprattutto la frontiera tra Svizzera italiana e Italia: allontanando due realtà che, al di là del patrimonio linguistico e culturale comune, non hanno dialogato al punto da far emergere, nella prima, le tendenze e controtendenze che hanno alimentato la ricerca culturale e letteraria della seconda.

³³ *questo è quello che resta di una poesia*, in Oliver Scharpf, *La durata del viaggio dell'oliva dal martinicocktail*, Ancona, Pequod, 2007, p. 86.

³⁴ *non se ne può più della poesia poesia*, vv. 1-2, in Ivi, p. 16.

³⁵ Pietro Montorfani, *Una poesia postmoderna da pensione*, in «Giornale del Popolo», 27 ottobre 2007, p. 24.

³⁶ Marco Ambrosino, *Franco Beltrametti, sì viaggiare*, su *Alfabeta2*.

³⁷ Castagnola, *Di soglia in soglia*, p. 25.

La giovane poesia

Queste considerazioni possono permettere di giustificare una definizione – quella di «poesia giovane» – che si presta, nella pluralità delle accezioni possibili, ad essere troppo vaga e discutibile. Poesia giovane, dunque, perché esclusa, attraverso un parziale imporsi della frontiera come limite, da fenomeni di rottura che negli ultimi decenni in Italia hanno animato la scrittura poetica e l'affinamento degli strumenti critici per interpretarla. Leggendola si ha infatti l'impressione che categorie altre dalla poesia tradizionalmente intesa come “lirica” – per esempio prosa in prosa, poesia orale, performativa e multimediale – non abbiano praticamente alcuna presa sul territorio della Svizzera italiana. Occasioni di sperimentazione promettenti però non mancano, e sono soprattutto quelle che escono dalla pagina scritta: si misurano con il teatro (è un esempio la compagnia Opera retablO di Sessa, che nel 2021 ha proposto il poemetto *Carneficine* di Andrea Bianchetti) o si avvicinano al *poetry slam*, nel cui panorama il Ticino Poetry Slam è una realtà riconosciuta e ricca di scambi con l'Italia e non solo. Al di là di queste menzioni generali, si noterà che questo studio non ha voluto proporre paragoni diretti con quella che, di riflesso, si potrebbe definire la “giovane poesia in Italia”. Analizzare un panorama così vasto e in costruzione nel poco spazio rimasto non avrebbe restituito che una lettura dettata dal gusto personale, oltre a rischiare di perdere il punto di quest'analisi.³⁸ Non si è qui inteso postulare un discorso di “arretratezza” della Svizzera italiana in termini di qualità delle singole voci e dei loro testi poetici. La giovane poesia in Italia non è quindi naturalmente “migliore” qualitativamente per il contesto in cui si sviluppa, contesto da cui la Svizzera italiana è sempre meno, ma ancora per certi versi, tagliata fuori. I limiti che si è tentato di sottolineare dipendono da una questione di esposizione ad un più ampio panorama con cui si condivide non solo la lingua, ma anche una vasta parte di cultura, e si ritiene che le potenzialità di questa condivisione non siano state adeguatamente sviluppate.

Quanto detto può valere per le singole voci poetiche, ma per chi scrive questa è soprattutto una responsabilità della critica (pur non dimenticando che spesso queste due figure si sovrappongono). In questo caso, una critica attiva sul territorio che ha spesso difeso, per tornare alle osservazioni di Pusterla, posizioni di autocompiacimento del proprio isolamento, nel segno di una promozione basata più sulle buone intenzioni e sull'individuazione di caratteristiche tipiche che su un

³⁸ Per una panoramica più ampia in questo contesto specifico, cfr. Claudia Crocco, *Le poesie italiane di questi anni (2005-2020)*, in «Polisemie. Rivista di poesia iper-contemporanea», II (2021), pp. 75-111. Per le voci nate tra gli anni Ottanta e Novanta, e le recenti antologie loro dedicate, cfr. Pietro Polverini, *Per un'analisi sinottica di 3 antologie di poeti nati fra anni '80 e '90*, su *MediumPoesia*.

confronto potenzialmente sconveniente con l'esterno. D'altra parte, giovane per l'assenza nel territorio, come scrive Pusterla in *Poesia/Periferia*, di occasioni sufficientemente feconde di dibattito:

Mi sembra un elemento di qualche rilievo, per esempio, che negli ultimi dieci anni non sia nato, nella Svizzera italiana, nessun progetto politico-culturale collettivo e, almeno nelle intenzioni, innovativo, nella forma tradizionale della rivista letteraria o nelle nuove forme legate al web.³⁹

Rispetto a queste righe di Pusterla, pubblicate nel 2007, la situazione è in parte migliorata. Come si è cercato di dimostrare, la Svizzera italiana offre numerose possibilità tanto per chi produce poesia, quanto per chi ne fruisce. Le case editrici, le riviste, i festival letterari sono in continuo aumento e danno vitalità al territorio, oltre ad incoraggiare sempre di più il confronto con l'esterno. Ne sono un esempio recente la fondazione della Casa della Letteratura per la Svizzera Italiana (2019), che dedica uno spazio consistente della sua programmazione alla poesia, sia essa svizzera o estera, e due recenti volumi di interviste dedicati alla poesia nella Svizzera italiana.⁴⁰ Ancora poco sfruttate, d'altra parte, le *nuove forme legate al web*. Nonostante la presenza di archivi digitali ricchi come *Culturactif*, mancano esperienze in rete che cerchino di portare a forme di espressione poetica nuova. Mancano inoltre iniziative "dal basso" come il Movimento per l'Emancipazione della Poesia (MEP), che in Italia propone un ripensamento dei rapporti tra creatività e spazio urbano, ma anche tra opera e anonimato. A minare ulteriormente la possibilità di proporre nuovi progetti collettivi contribuisce anche una visione specifica di cultura da parte delle amministrazioni comunali, spesso miopi di fronte ad iniziative discoste da quelle ufficiali.⁴¹ L'identità, anche in questo caso, si deve costruire nella prospettiva di un maggiore dialogo con il diverso, nel rapporto tra centro e periferia.

Riferito alla frontiera con la realtà italiana, ciò implica una maggiore disponibilità, in sede critica, rispetto alla poesia prodotta nella Svizzera italiana, che

³⁹ Fabio Pusterla, *Poesia/Periferia*, in «Viceversa letteratura. Rivista svizzera di scambi letterari», I (2007), 1, pp. 151-153, a p. 153.

⁴⁰ Collani, Della Casa, *Attraversare le parole; Prospettive incrociate. La poesia nella Svizzera italiana: dialoghi e letture*, a cura di Clemence Bauer, Martina Della Casa,, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019.

⁴¹ In questo senso si interpreta la recente demolizione (30 maggio 2021) da parte del Comune di Lugano dell'ex Macello, sede dello storico centro autogestito CSOA "Il Molino". Questo avvenimento ha portato a diverse prese di posizione nell'ambiente culturale della Svizzera italiana, tra cui un raduno la sera del 2 giugno 2021, in cui diverse persone (tra cui Fabio Pusterla) hanno letto poesie, lettere, testimonianze di fronte alle macerie di una sede che, quasi per vent'anni, ha ospitato numerosi eventi culturali non secondari per la vitalità anche poetica del territorio.

non va considerata separatamente. Allo stesso modo, dall'altra parte occorre una maggiore volontà di uscire dalle amichevoli ma ristrette strade (editoriali, critiche, di pubblico) che la Svizzera italiana offre, sfruttando anche maggiormente le risorse digitali, per porsi in aperto confronto con l'Italia, senza temere di sconvolgere quella *tranquillità*, viziata da un circolo ristretto e proprio per questo pericolosamente miope, a cui Fabio Pusterla faceva riferimento. Cosicché, quando inevitabilmente si cercherà di radunare la prossima generazione di voci esordienti, si potrà assistere ad una presa ancora minore della natura divisiva della frontiera. La conseguenza sarà una varietà ancora più matura di scritture poetiche, che potranno riconoscersi ed essere riconosciute pienamente nella sempre più ricca e complessa costellazione della contemporaneità poetica italiana.

Bibliografia

- AA.VV., *Antologia della durata*, Viganello, Alla chiara fonte, 2003.
- AA.VV., *Non era soltanto passione. Generazione degli anni 80*, Viganello, Alla chiara fonte, 2018.
- Fabiano Alborghetti, *Maiser*, Milano, Marcos y Marcos, 2017.
- Claudia Crocco, *Le poesie italiane di questi anni (2005-2020)*, in «Polisemie. Rivista di poesia iper-contemporanea», II (2021), pp. 75-111.
- Clemence Bauer, Martina Della Casa (a cura di), *Prospettive incrociate. La poesia nella Svizzera italiana: dialoghi e letture*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019.
- Yari Bernasconi, Pierre Lepori, *Giovane poesia nella Svizzera italiana. Incontro a Castelgrande*, in «Viceversa letteratura. Rivista svizzera di scambi letterari», I (2007), 1, pp. 139-150.
- Yari Bernasconi, *Cinque cartoline dal fronte e altra corrispondenza*, Forlimpopoli, L'arcolaio, 2019.
- Giovanni Bonalumi, Renato Martinoni, Pier Vincenzo Mengaldo, *Cento anni di poesia nella Svizzera italiana*, Locarno, Armando Dadò Editore, 1997.
- Raffaella Castagnola, *Le nuove generazioni*, in «Opera Nuova», V (2014), 9, pp. 89-107.

- Raffaella Castagnola, Luca Cignetti, *Di soglia in soglia. Venti nuovi poeti nella Svizzera italiana*, Losone, Edizioni Le Ricerche, 2008.
- Raffaella Castagnola, Matteo Viale (a cura di), *Poesit: repertorio bibliografico dei poeti nella Svizzera italiana (1990-2010)*, Lugano, Edizioni Opera Nuova, 2012.
- Tania Collani, Martina Della Casa (a cura di), *Attraversare le parole. La poesia nella Svizzera italiana: dialoghi e letture*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2017.
- Laura Di Corcia, *In tutte le direzioni*, Faloppio, LietoColle, 2018.
- Gian Paolo Giudicetti, Costantino Maeder (a cura di), *La poesia della Svizzera italiana*, Poschiavo, L'ora d'oro, 2014.
- Gilberto Isella, *Una collana con giovani poeti di valore. Da una 'chiara fonte' in barba ai vecchi gufi*, in «Giornale Del Popolo», 26 giugno 2004, p. 26.
- Pierre Lepori, *Canto oscuro e politico*, in *Poesia contemporanea, Settimo quaderno italiano*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2001, pp. 133-165.
- Jean-Jacques Marchand, *Varcar frontiere. La frontiera da realtà a metafora nella poesia di area lombarda del secondo Novecento*, Roma, Carocci, 2001.
- Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1990.
- Pietro Montorfani, *Una poesia postmoderna da pensione*, in «Giornale del Popolo», 27 ottobre 2007, p. 24.
- Pietro Montorfani, *L'ombra del mondo*, Torino, Aragno, 2020.
- Giorgio Orelli, *Tutte le poesie*, a cura di Pietro De Marchi, Milano, Mondadori, 2015.
- Giovanni Orelli, *Antologia della durata*, in «Azione», 23 giugno 2004, p. 26.
- Fabio Pusterla, *Poesia/Periferia*, in «Viceversa letteratura. Rivista svizzera di scambi letterari», I (2007), 1, pp. 151-153.
- Fabio Pusterla, *Le ragioni di un disagio: dubbi metodologici sulla «Letteratura della Svizzera Italiana»*, in *Poeti allo specchio. Gilberto Isella, Pietro De Marchi, Antonio Rossi*, a cura di Raffaella Castagnola e Marco Praloran, «Quaderni di Poesit 2», II (2009), 2, pp. 54-60.
- Oliver Scharpf, *La durata del viaggio dell'oliva dal martinicoctail*, Ancona, Pequod, 2007.

Antonio Stäuble, Michèle Stäuble (a cura di), *Scrittori del Grigioni Italiano. Antologia letteraria*, Locarno, Armando Dadò editore, 1998.

Sitografia

Marco Ambrosino, *Franco Beltrametti, sì viaggiare*, su *Alfabeta2* (16 settembre 2018).

[<https://www.alfabeta2.it/tag/franco-beltrametti/>](https://www.alfabeta2.it/tag/franco-beltrametti/)

Gianluca Furnari, *Presenze di De Angelis nella poesia esordiente: Lorenzo Babini e Pietro Russo*, su *l'Estroverso* (9 luglio 2017).

[<https://www.lestroverso.it/presenze-de-angelis-nella-poesia-esordiente-lorenzo-babini-pietro-russo/>](https://www.lestroverso.it/presenze-de-angelis-nella-poesia-esordiente-lorenzo-babini-pietro-russo/)

Pietro Polverini, *Per un'analisi sinottica di 3 antologie di poeti nati fra '80 e '90*, su *MediumPoesia* (18 settembre 2020).

[<https://www.mediumpoesia.com/per-unanalisi-di-3-antologie-di-poeti-nati-fra-80-e-90/>](https://www.mediumpoesia.com/per-unanalisi-di-3-antologie-di-poeti-nati-fra-80-e-90/)

ABSTRACT E INFORMAZIONI SUGLI AUTORI

Mattia Caponi, *Obliterarsi: Franca Mancinelli da Mala Kruna a Libretto di Transito (Parte II)*

L'articolo tenta di analizzare 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 nella scrittura di Franca Mancinelli.

Parole chiave: Franca Mancinelli, Libretto di transito, Mala kruna, Pasta madre, Intertestualità, varianti

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 II)

The paper tries to describe the continuity in Franca Mancinelli's poetry books, studying the chronological progress of themes and its way of forming intertextual connections in each book or between one another. The connections' study has the purpose to show the singular structure of each books. By looking at the structures, it can be detected Mancinelli's method of building a structure and a poetry book. This leads to discover the variations in texts and to the study of the last versions of them. The paper aims also to define the form of self rewriting in Mancinelli's recent books by

analysing those variants in texts. The process of rewriting founds his explanation in themes', style's and structure's analysis, showing a trend in the poet's style.

Keywords: Franca Mancinelli, Libretto di transito, Mala krana, Pasta madre, Intertextuality, 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).

Claudia Crocco, *Le poesie italiane di questi anni (2005-2020)*

L'articolo si propone di fare un bilancio delle caratteristiche ricorrenti nella poesia contemporanea italiana dei primi vent'anni del ventunesimo secolo. Vengono considerate cinque tendenze: 1) rappresentazione di soggettività distinte da quella dell'io autoriale; 2) deflazione o espansione dell'io poetico; 3) poemetto; 4) poesia installativa; 5) poesia in prosa. Fra queste, nell'articolo vengono approfondite in particolare le prime tre tendenze.

Parole chiave: Poesia Italiana, Poesia contemporanea, Poemetto.

Claudia Crocco è laureata in Lettere moderne all'Università di Siena, e ha conseguito il dottorato in Studi umanistici all'Università di Trento, dove è attualmente docente a contratto e collaboratrice di ricerca del laboratorio CIRCE. Ha pubblicato articoli sulla poesia contemporanea, e i due volumi *La poesia del Novecento. Il canone e le interpretazioni* (Roma, Carocci, 2015) e *La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi* (Roma, Carocci, 2021). Fa parte del comitato direttivo della rivista «Ticontr. Teoria Testo Traduzione».

English title: Italian Poetry of these Years (2005-2020)

The article proposes to make an assessment of recurring features of Italian contemporary poetry during the first twenty years of the 21st century. Five tendencies are here analysed: 1) the representation of subjectivities different from that of the authorial self; 2) deflation and expansion of the poetic self; 3) short poem; 4) installation poetry; 5) poetry in prose. Among these tendencies the first three will be more thoroughly investigated.

Key words: Italian poetry, Contemporary poetry, Short poem.

Claudia Crocco graduated in Modern Literature (University of Siena), and she holds a PhD in Humanities (University of Trento). She is currently teacher fellow and research assistant at University of Trento. She published articles on contemporary poetry, and the two volumes La poesia del Novecento. Il canone e le interpretazioni (Rome, Carocci, 2015) and La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi (Rome, Carocci, 2021). She is a member of the executive committee of the journal «Ticontre. Teoria. Testo Traduzione».

Simone Grossman, *Intuitisme et art brut dans la poésie d'Hédi Bouraoui*

Les écrits poétiques de Hédi Bouraoui, poète canadien d'origine tunisienne, où sont insérés des images picturales d'art brut, participent de l'intuitisme, expression artistique qui « invite au dialogue, à la conversation permanente entre les différentes cultures, à l'échange, à la création d'un espace pluriartistique dans lequel tous les arts s'expriment sans frontières » (Éric Sivry, 2003). Notre propos examinera la convergence entre la poésie de Bouraoui, l'intuitisme et l'art brut, la conception de l'intuition de Bouraoui coïncidant avec la « pure et authentique impulsion créative » d'où s'origine l'art selon Jean Dubuffet.

Mots clés: Poésie, intuitisme, peinture, art brut, Création Franche, dialogisme inter artistique.

Simone Grossman est professeure de littérature française et québécoise à l'Université Bar Ilan. Ses recherches portent sur l'interrelation entre le visuel et le texte en poésie. Elle a publié quatre études sur la poésie de Hédi Bouraoui.

English title: Intuitivism and Raw Art in Hédi Bouraoui's Poetry

The poetic writings of Hédi Bouraoui, a Canadian poet of Tunisian origin, where pictorial images of Raw Art are inserted, are part of intuitivism, an artistic expression that "invites dialogue, permanent conversation between different cultures, exchange, creation of a multi-artistic space in which all arts express themselves without borders" (Eric Sivry, 2003). Our article will examine the convergence between Bouraoui's poetry, intuitivism and Raw Art, Bouraoui's conception of intuition coinciding with the "pure and authentic creative impulse" from which art, according to Jean Dubuffet, originated.

Keywords: Poetry, intuitism, painting, Raw Art, Outsider Art, inter-artistic dialogism.

Simone Grossman is a Professor of French and Quebec Literature at Bar Ilan University. Her research focusses on the interrelation between visual and text in poetry. She has published four studies on Hédi Bouraoui's poetry.

Vera Kazartseva, *Elaborare il trauma. La poesia in prosa di Libretto di transito di Franca Mancinelli*

L'articolo analizza il passaggio dalla poesia divisa in versi alla poesia in prosa nella lirica di Franca Mancinelli. Questa scelta stilistica è stata definita anche dal potere del genere ibrido della poesia in prosa di rappresentare il trauma. L'articolo riassume i risultati dell'analisi di *Libretto di transito* dal punto di vista della memoria post-traumatica.

Parole chiave: Genere lirico, Poesia in prosa, Trauma

Vera Kazartseva, nata nel 1995 a Čeljabinsk (Federazione Russa), poetessa e traduttrice, dottoressa magistrale laureata in programma di doppio titolo in Lingua e cultura italiane per stranieri presso l'Università di Bologna e l'Università Statale Russa di Scienze Umanistiche (Mosca). È stata collaboratrice del Centro di poesia dell'Università di Bologna. Sta attualmente facendo Master 2 in Letterature comparate presso l'Università di Strasburgo.

English title: Process truma: Prose poems in Franca Mancinelli's Libretto di transito

The article analyses the transition from poem in verses to prose poem in Franca Mancinelli's works. This stylistic choice was defined by the ability of the poem in prose to represent trauma. The article contains the results of an analysis of Libretto di transito from the point of view of post-traumatic memory.

Keywords: Lyric genre, Prose poem poem, trauma

Vera Kazartseva born in 1995 in Chelyabinsk (Russian Federation), poet and translator, has double masters degree in Italian studies from Bologna University and Russian State University for the Humanities (Moscow), was a collaborator at Centro di poesia of Bologna University, and she is currently doing her Master in Comparative Literature at the University of Strasbourg.

Giulia Martini, *La funzione della nostalgia creativa*

A partire dal corpus dei ventiquattro autori presenti nell'antologia *Poeti italiani nati negli anni '80 e '90* (Latiano, Interno Poesia, 2019-2020), questo lavoro si propone di focalizzare e mettere in relazione i nodi tematici ricorrenti nei testi. I

primi due volumi di quest'antologia rivelano infatti, a dispetto di una ricca differenziazione formale e di soluzioni stilistiche, una forte concordanza tematica e desiderativa, laddove il tema riguarda soprattutto il problema della disgregazione del mondo e il desiderio la capacità di salvarsene, ricostituendosi in uno spazio individuale o comunitario grazie ai mezzi specifici del gesto poetico stesso. Prevalgono allora le immagini del crollo e dell'epidemia, variamente risolte in contesti urbani e periferici, a cui si oppongono altrettanto variamente ripetuti tentativi di *nostoi* e una fortissima e dilagante ansia di luce. Questa propensione orizzontale sembra a tutti gli effetti la maglia stretta su cui intessere un discorso generazionale più largamente inteso, un discorso che trascenda le singole istanze individuali. Una chiave di lettura per questo discorso verrà individuata, nella seconda parte dell'intervento, nella funzione della *nostalgia creativa*.

Parole chiave: Poesia italiana contemporanea, temi letterari, nostalgia creativa

Giulia Martini si è laureata in Letteratura italiana contemporanea con una tesi su *Pigre divinità e pigra sorte* di Patrizia Cavalli. È attualmente dottoranda in Filologia e Critica all'Università degli Studi di Siena, in co-tutela con l'Université de Fribourg (Svizzera), con un progetto di ricerca dedicato alle forme e alle funzioni del dialogo nella poesia italiana del secondo Novecento. I suoi interessi di ricerca riguardano la poesia italiana contemporanea, il genere delle antologie di poesia, la teoria del dialogo e la *Commedia* di Dante. Nel 2018 ha pubblicato, per i tipi di Interno Poesia, la raccolta *Coppie minime* (Premio Ceppo Under 35). Sempre per Interno Poesia è curatrice dell'antologia *Poeti italiani nati negli anni '80 e '90* (I vol. 2019, II vol. 2020; il terzo volume è in fase di lavorazione).

English title: The Function of Creative Nostalgia

Drawing from the corpus of the twenty-four authors anthologised in Poeti italiani nati negli anni '80 e '90 (Latiano, Interno Poesia, 2019-2020), this work aims to give an account of the recurring themes and topics of these texts. The first two volumes of this anthology reveal, in spite of a rich formal differentiation and a variety of stylistic solutions, a strong concordance of themes and desire: thematically, these works betray an anxiety concerning the problem of the disintegration of the world, yet they also share in a desire for salvation, achieved by reconstituting oneself in an individual or communal space, through the specific means of poetry. Thus, the images of collapse and epidemic prevail, variously resolved in urban and peripheral contexts, equally opposed by repeated attempts of nostoi and a strong craving for light. This horizontal tendency seems to be the link through which to weave a broader generational discourse which transcends individual authors. A key for interpreting this discourse will be offered, in the second part of the paper, in the function of creative nostalgia.

Keywords: Italian contemporary poetry, Literary themes, Creative nostalgia

*Giulia Martini graduated in contemporary Italian literature with a thesis on Patrizia Cavalli's *Pigre divinità e pigra sorte*. She is currently a PhD student at the University of Siena – Université de Fribourg (Switzerland), with a research project focused on forms and functions of dialogue in Italian poetry of the twentieth century. Her research interests include contemporary Italian poetry, the genre of poetry anthologies, the theory of dialogue and Dante's *Comedy*. In 2018 she published the collection *Coppie minime (Interno Poesia)*. For the same publishing house, she edited the two anthological volumes *Poeti italiani nati negli anni '80 e '90 (I vol. 2019, II vol. 2020; the third volume is in the works)*.*

Patrycja Polanowska, *Le poesie più recenti di Milo De Angelis*

L'articolo confronta le tendenze evidenziatesi durante gli anni Settanta, e fin ora presenti nel campo della poesia contemporanea, con le ultime poesie dell'autore milanese Milo De Angelis. Rilevando il problema della crisi del soggetto, viene mostrato inoltre come tale fenomeno può incidere sulla visione del cronotopo poetico. Lontana dall'impostazione dominante, l'ultima raccolta di De Angelis, *Linea intera, linea spezzata* (2021), attraversando una particolare forma di memoria, si volge invece a recuperare lo statuto dell'io, nonché l'autonomia dell'incontro lirico.

Parole chiave: Poesia lirica, Corpo, Soggetto, Spazio, Memoria

Patrycja Polanowska insegna presso il Dipartimento d'Italianistica dell'Università di Varsavia, dove sta completando la sua tesi di dottorato. I suoi interessi si focalizzano sulla poesia italiana moderna e contemporanea, e soprattutto su Milo De Angelis. Si occupa inoltre dei rapporti tra letteratura italiana, francese e polacca, con particolare attenzione al contesto filosofico.

English title: The Most Recent Poems by Milo de Angelis

*The article compares the poetic trends which emerged during the 1970s, and still present in the field of contemporary poetry, with the latest poems written by the Milanese author, Milo De Angelis. By underlining the problem of the crisis of the subject, the article also considers how this phenomenon may affect the vision of the poetic chronotope. Distancing itself from the dominant approach found in contemporary poetry, De Angelis' latest collection, *Linea intera, linea spezzata* (2021), aims instead to recover the status of the subject and the autonomy of the lyrical encounter through a particular form of memory.*

Keywords: Lyric poetry, Body, Subject, Space, Memory

Patrycja Polanowska is research-and-teaching assistant at the University of Warsaw, where she is completing her PhD thesis. Her interests focus on the 20th century and contemporary poetry in Italy, and especially on Milo De Angelis. Furthermore, she researches the interconnections between Italian, French and Polish literature, with particular attention to their philolosophic context.

Jordi Valentini, *La giovane poesia nella Svizzera italiana*

L'articolo fornisce una panoramica ampia della poesia nella Svizzera italiana degli ultimi vent'anni. La prima parte elenca le principali opportunità di diffusione attraverso antologie, case editrici e festival letterari, dentro e fuori il territorio della Svizzera italiana. La seconda parte riflette su alcune formulazioni critiche che hanno cercato di definire la poesia nella Svizzera italiana, e sul perché alcuni tipi di scrittura poetica siano giunti tardi o poco sul territorio, nonostante la vicinanza con realtà più attive da questo punto di vista come l'Italia. La conclusione spiega la definizione di poesia "giovane" posta nel titolo e fornisce alcune coordinate da cui è possibile proporre un discorso più ampio su questa produzione, che la ponga in maggiore dialogo con la poesia in Italia e in generale in lingua italiana.

Parole chiave: Svizzera di lingua italiana, Poesia italiana contemporanea, Confini, Editoria, Critica letteraria.

Jordi Valentini è dottorando presso l'Università degli Studi di Torino, dove svolge una ricerca sulla poesia degli anni Settanta legata ai movimenti di contestazione in Italia. È redattore della rivista «Cenobio» e collabora con la Casa della Letteratura per la Svizzera italiana (Lugano) come co-curatore del progetto «SpazioBianco» sulla poesia contemporanea.

English title: Young Poetry in Italian-speaking Switzerland. Publishing Strategies and Critical Readings

Keywords: Italian-speaking Switzerland, Contemporary Italian poetry Borders, Publishing, Literary criticism.

The article provides a broad overview of the poetry produced in Italian-speaking Switzerland over the past twenty years. The first part presents three channels of poetry dissemination (journals, editorial projects, and literary festivals) both within and outside the Swiss-Italian territory. The second part reflects on some critical readings of Swiss-Italian poetry and addresses the reasons why some forms of poetic writing have appeared later or to a lesser degree within the Swiss territory than they have in Italy,

despite the two countries' proximity. From this analysis, it is argued that the lack of strong counter styles in Swiss-Italian poetry has hindered the development of more mature and diverse forms of poetic expression. In the conclusion, a selection of texts aims to recontextualise the Swiss-Italian poetic production within the landscape of Italian and Italophone poetry.

*Jordi Valentini is a PhD candidate at the University of Torino. His research focuses on Italian poetry and protest movements in the 1970s. He is an editorial board member of the journal *Cenobio* and collaborates with *Casa della Letteratura per la Svizzera italiana* (Lugano) as co-curator of *SpazioBianco*, a cycle of events dedicated to contemporary poetry.*

